



# Juste le temps 15—25 nov

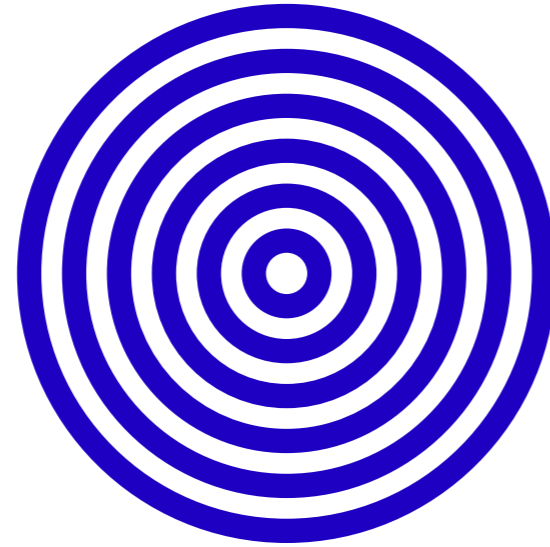
dossier  
pédagogique

dramaticules de Samuel Beckett  
mise en scène Bruno Meyssat



création à Grenoble  
coproduction MC2 : Grenoble

MC2:



# Introduction

## Juste le temps

du 15 au 25 novembre 2017 – MC2: Grenoble

[www.mc2grenoble.fr](http://www.mc2grenoble.fr)

mer 15 nov. 19h30  
jeu 16 nov. 19h30  
ven 17 nov. 20h30  
mar 21 nov. 20h30  
mer 22 nov. 19h30  
jeu 23 nov. 19h30  
ven 24 nov. 20h30  
sam 25 nov. 19h30

### Avec

Philippe Cousin  
Elisabeth Doll  
Frédéric Leidgens  
Julie Moreau  
Stéphane Piveteau

**plateau et scénographie** Pierre-Yves Boutrand et Bruno Meyssat

**lumière** Franck Besson

**son** David Moccelin

**costumes** Robin Chemin

**chargée de diffusion** Florence Bourgeon

**production** Théâtres du Shaman

**coproduction** MC2: Grenoble

**Textes parus aux Éd. Minuit**

## sommaire

Présentation du spectacle par Bruno Meyssat	4
Introduction au dossier	5
I. Samuel Beckett	6
1. Vue panoramique	6
2. Focus	9
• Naissance	9
• Le prix Nobel	9
• La télévision	10
• Le théâtre	11
• La peinture	12
II. Juste le temps : un montage de plusieurs textes dramatiques et non dramatiques	13
• <i>Pas</i> (1974)	14
• <i>Catastrophe</i> (1982)	14
• <i>Impromptu d'Ohio</i> (1982)	14
• <i>Quoi où</i> (1983)	15
• <i>Pour finir encore et autres foirades</i> (Années 60)	16
III. <i>Juste le temps</i> : un « objet audio-visuel »	17
• Rythme et musicalité	18
• Rêves et images	20

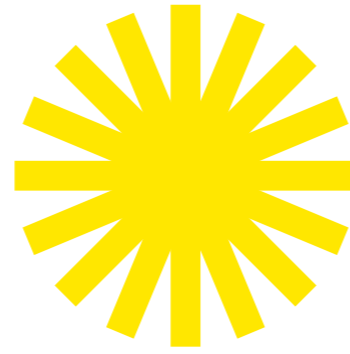
## contact relation avec le public - scolaire

**Delphine Gouard**

[delphine.gouard@mc2grenoble.fr](mailto:delphine.gouard@mc2grenoble.fr) / 04 76 00 79 22

---

Photos © Bruno Meyssat



## Présentation du spectacle par Bruno Meyssat

J'ai choisi l'auteur Irlandais du fait de la rigueur extrême que requiert une interprétation de ses textes et de l'économie de moyens dramatiques déployés dans l'écriture même.

Ces dramaticules sont aussi rigoureuses, libres et infinis qu'une suite de photographies. Ils sont du texte dramatique pour "un théâtre avant le théâtre parlant" ou "bien après". Ils se tiennent loin du figuratif.

Est-ce bien un paradoxe ?

Nous ressentons à leur contact cet essor et cette vitalité secrétés par le monde pictural et "hors texte".

La limpidité cruelle d'un plan d'eau provoque pour celui qui regarde un bienfait et un désastre, de même ces textes engendrent un rapport intime et ensorcellent ce que l'on pourrait appeler nos arrières pensées.

Ils sont, par cela même, des textes métaphysiques. Ils traitent de la condition humaine. Mais ils sont aussi politiques et évoquent, à la façon de cruelles comptines, l'histoire du mal que les hommes se font.

Ces récits se referment la plupart du temps sur une sorte d'arrêt sur image, de rapt qu'opère l'auteur sur ses personnages, de manière à nous laisser dans une sorte de persistance textuelle émue et propice à la méditation.

Ce spectacle rassemble plusieurs dramaticules. Par leur choix et leur disposition dans l'ensemble, nous avons soin d'en manifester l'unité souterraine.

Pour nous, l'un se déploie dans l'autre, l'un résonne par l'autre. Il s'agit d'unir en une partition naturelle ces mesures hétérogènes. Ce ne sont ni la beauté ni la délicatesse des pierres qui nous motivent mais la vision du collier dans son ensemble.

Il ne s'agit pas de déchiffrer ni de traduire cette matière compacte mais de trouver une juste distance pour les "laisser se dire".

Bruno Meyssat



## Introduction au dossier

« Je ne me préoccupe pas outre mesure de l'intelligibilité. J'espère que la pièce touchera les nerfs du public et non son intellect. »

S. Beckett<sup>1</sup>



*Juste le temps* est un spectacle de la compagnie Théâtres du Shaman, crée cette année au Cadix, sur leur lieu de travail, et accueilli en novembre à la MC2. Ce spectacle qui fait intervenir cinq comédiens et comédiennes, est composé de quatre "dramaticules" de Samuel Beckett (*Quoi où, Pas, Catastrophe, Impromptu d'Ohio*), auteur irlandais disparu en 1989, ainsi que d'un extrait du texte *Pour finir encore*. Ce n'est pas la première fois que Bruno Meyssat s'attèle à la mise en scène de textes de cet auteur ; en 1997, le metteur en scène propose un travail autour de *Quoi où* et *Va-et-vient* intitulé *Short plays*, avec des comédiens kenyans. En 2006, il réitère l'expérience cette fois-ci au sein d'un atelier de travail avec des comédiens franco-japonais sur les pièces *Catastrophe* et *Quoi où*. Bruno Meyssat a donc une "histoire longue", comme il l'avoue lui-même, avec cet auteur et particulièrement avec ces pièces des années 70 et 80, moins connues du grand public.

Il est d'ailleurs intéressant de noter d'emblée que Beckett est un des très rares auteurs dramatiques que Bruno Meyssat a "mis en scène". On peut rappeler à ce titre que l'artiste ne signe habituellement pas ses spectacles "mise en scène de" mais "conception et réalisation de". Entre s'emparer d'un texte déjà écrit pour le donner à voir et entendre, et construire un spectacle à partir d'une thématique - comme il a pu le faire autour de la mission Apollo par exemple (spectacle accueilli à la MC2 à l'automne 2014) - il y a donc bien une différence de fabrication, quelque chose qui ne se ressemble pas tout à fait dans le processus. Revendiquant un théâtre "hors texte" qui s'intéresse d'abord à l'espace et au temps et des influences plutôt du côté de la peinture, de la photographie ou de la musique, Bruno Meyssat fabrique un théâtre de l'expérience sensible issu de sa fascination pour les expériences archaïques, telles que le chamanisme. À ses yeux, l'écriture de Beckett à la fin de sa vie rejoint cette économie des moyens, cette essence du théâtre qui se trouve dans un déploiement du langage comme image et temps :

« La justesse et l'habileté de l'écriture transfigurent ces dialogues, au premier abord obscurs, en verbe infini que le spectateur complète de ses propres secrets, obscurités

ou mélancolies. Ces pièces courtes, libres, rigoureuses et infinies se succèdent comme les photographies d'un album élaboré de longue date. Ce sont des textes, des occasions pour "un théâtre avant le théâtre parlant" ou "bien après". Ils se tiennent loin du figuratif. » ([www.theatresdushaman.com](http://www.theatresdushaman.com))

Ces "dramaticules" font ainsi émerger des situations, autant de bribes de réel sur lesquelles on a parfois du mal à régler notre vision. Ressassement et disparition sont au cœur de ces mises en paroles ou de ces actions fragmentaires - comme ce metteur en scène, jamais tout à fait satisfait de son comédien statue dans *Catastrophe*. La dramaturgie beckettienne a à voir avec le temps et sa concrétude ; elle bouleverse les repères habituels du spectateur que sont les personnages, l'action, le dialogue, etc. Elle est une dramaturgie tant de la langue que du corps, mais d'un corps fragmenté, empêché comme empêtré. Elle est une dramaturgie qui se donne à voir autant qu'à entendre sans spectaculaire ni emphase; elle est dans l'infime, le presque invisible. Parfois qualifiées de théâtre du subconscient, ces courtes pièces de Beckett invitent aussi à une expérience différente, celle d'un théâtre de l'intérieur : être au théâtre comme l'on est dans un rêve. « Il ne s'agit pas de traduire cette matière compacte », écrit Bruno Meyssat, « mais de trouver une juste distance pour la "laisser se dire" ».

Ce dossier pédagogique invite à ce cheminement, en proposant des pistes de lecture accessibles sur le web, des documents vidéos ainsi que des documents audio issus d'une conversation téléphonique entre Bruno Meyssat, Elisabeth Doll et la conceptrice du dossier.

<sup>1</sup>. Cité dans Cf. Stanley Gontarski, dans *Samuel Beckett in Arts Press*, n°51.

# I. Samuel Beckett

Samuel Beckett est sans aucun doute l'un des auteurs du XX<sup>e</sup> siècle les plus étudiés au sein des universités. La bibliographie critique le concernant est absolument prodigieuse tant en anglais, évidemment, qu'en français et dans de nombreuses autres langues. Un paradoxe veut qu'à cette profusion de références réponde le silence obstiné de l'auteur lui-même qui n'a jamais accordé d'interview ni accepté de se faire filmer - passant ainsi à travers la machine médiatique - et d'autre part était d'une méfiance absolue vis-à-vis de toutes les analyses que l'on pouvait faire de son œuvre (ne dit-il pas, évoquant les supputations autour de l'identité de "Godot" que s'il avait voulu signifier qu'il s'agissait de Dieu, il aurait inscrit explicitement "God" et non "Godot" ?).

Loin de pouvoir faire le tour de cette masse bibliographique, ou même de pouvoir écrire une biographie synthétique de quelques pages, nous proposons deux temps pour aborder Beckett, construit à partir de la masse bibliographique qu'Internet met à notre disposition. Le premier temps, imaginé comme une vue panoramique, est un texte de Jean Roudault paru dans le *Magazine littéraire* qui permet en quelques pages d'évoquer l'ensemble de l'œuvre : surligné, le texte est aussi commenté et il permet d'éviter quelques écueils dans la lecture des œuvres et de déjouer quelques attentes. Le second temps, qui s'apparente à des mises au point, propose quelques focus sur des moments de vie ou sur certaines œuvres, peu connues des lycéens et du grand public.

## 1. Vue panoramique

Extrait d'un texte de Jean Roudault, paru dans *Le Magazine littéraire* (référence : [www.samuel-beckett.net](http://www.samuel-beckett.net)) :

« Comme tous les grands écrivains, Samuel Beckett est l'auteur d'un seul livre

- *Il est important en effet de comprendre qu'un même « souci » - au sens foucauldien du terme - hante l'ensemble de la production de Samuel Beckett ; on pourrait à cet égard proposer des extraits des premiers romans (Molloy, Malone meurt, L'Innommable) afin de faire entendre aux élèves les possibles résonances entre ces récits écrits dans les années 50 et le théâtre des années 70, 80.*

dont il a publié des fragments tant en anglais qu'en français, empruntant les formes de la poésie, de l'essai, du roman, du théâtre, faisant entendre sa propre voix en manipulant celles de Mercier et Camier, celles de Murphy, Molloy. D'un livre à l'autre, il n'y a aucune rupture, aucun changement de visée ou de ton, mais la même obstination à parler une langue de moins en moins encombrée en réduisant les mots à être des équivalents des notes.

- *On verra à quel point le vocabulaire musical s'impose pour évoquer l'œuvre de Beckett et notamment la technicité et la rigueur nécessaire au travail théâtral de ses textes.*

On en pourrait dresser une liste : oui, non ; le crâne et le chapeau ; la besace et les cailloux ; haleter ; la boue ; faire silence. Si dépourvue d'attraits que se veuille la voix, si pauvre et si démunie qu'elle se dise, elle ne cesse de véhiculer, comme des lambeaux de brouillard, des rappels de paysages aimés, des évocations du père, les noms que sans cesse ramène Echo. « En ce temps-là, Echo avait un corps ; ce n'était pas simplement une voix... rappelle Ovide, au Livre III de ses *Métamorphoses*. Puis esseulée, elle se retire dans les forêts. Dès lors " il ne lui reste que la voix et les os ; sa voix est intacte, ses os ont pris, dit-on, la forme d'un rocher ».

C'est en 1934, un an après la mort de son père, que Samuel Beckett compose *Echo's Bones*, publié en 1935. Le titre est annonciateur du cheminement de l'œuvre : « Un son, voilà tout ce qui survit en elle » dit Ovide de la nymphe. Ainsi un goût certain pour les histoires, et le jeu des mots disparaît peu à peu de l'œuvre au profit d'une voix qui seule se laisse entendre.

- *Et c'est là une des grandes différences entre les pièces des années 50 et celles des années 70 et 80.*

[...]

Dans les romans de Beckett, la parole ne cherche pas à rendre visible le monde mais tend à le raturer.

- *La question de la mise au point du regard, de la recherche d'une distance juste sur les "objets" que sont les pièces de Beckett est récurrente dans la façon dont Bruno Meysat approche ces matériaux.*

Ces romans sont de quête ; eux aussi illustrent le fameux "scénario initiatique" ; simplement, ils le rendent dérisoire : ce qui se découvre, instant par instant, c'est la nullité de l'existence. La parole doit s'épurer de ce qu'elle croyait avoir à dire : le récitant (celui à qui se rapporte la voix narrative présente en tous les romans ou récits de Beckett) réduit sa vie à mesure qu'il la dit, épure sa parole de ce qu'il renonce à vivre : il y voit de moins en moins, perd bras et jambes, se traîne. Plus on progresse dans un livre, ou dans l'œuvre, plus la lumière devient crépusculaire, comme si la parole exigeait la disparition sensible de celui qui la profère. Ce qui ne va pas sans bonheur. Aucun personnage ne cherche particulièrement la mort, ni ne se défait de l'existence par quelque geste inconsidéré. Certes, ils vivent tous le fait d'être né comme une malédiction : « La vie aux chiottes ! » s'écrient Mercier et Camier, comme on porterait une banderole dans une manifestation de bon ton.

- *On peut aussi citer le dialogue immortel de HAMM et NAGG dans*
- *Fin de Partie :*

- *HAMM Salopard ! Pourquoi m'as-tu fait ?*
- *NAGG Je ne pouvais pas savoir.*
- *HAMM Quoi ? Qu'est-ce que tu ne pouvais pas savoir ?*
- *NAGG Que ce serait toi. »*

[...]

La chronique d'une dépersonnalisation, en quoi consisterait cette œuvre, sans qu'on puisse déceler en elle une seule régression, ni même l'expression d'un regret, cette chronique est celle de la fin des illusions. Celui qui prend la parole à l'ouverture du roman se croit maître du jeu : il invente des histoires, crée des personnages, les affuble d'un nom. Ce travail romanesque, à quoi, chacun de nous, chaque jour, nous nous exerçons dans nos rêves éveillés, ou dans nos relations avec autrui, est livré dans ses incertitudes ; le lecteur est pris à témoin du travail de production. L'histoire peut être modifiée, ou abandonnée, arbitrairement : « Assez pour ce soir ». La voix qui parle exerce, sur les créatures qu'elle crée pour son divertissement, la même tyrannie que l'auteur traditionnel sur les personnages à la véracité de qui il veut nous faire croire. Mais alors que chez Flaubert (il y a bien des points communs entre Bouvard et Pécuchet, et Mercier et Camier), les hésitations, les repentirs sont soigneusement effacés au profit d'une œuvre lissée, vernie comme un tableau ancien. Chez Beckett le roman semble présenter ses possibles, évoquer ses virtualités, et constitue ainsi une sorte de description, et de démythification, du travail romanesque. Cela va de l'indication du chevauchement des deux temps essentiels, celui de la narration et celui de l'écriture dans leur désaccord. « Il doit y avoir plus de huit jours que ça dure, plus de huit jours que j'ai dit, je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin » Malone meurt à la parodie des genres.

[...]

L'effritement du corps entraîne la transformation, mais non le tarissement, de la parole.

- *On pourra proposer aux élèves de faire l'inventaire des corps et de leurs attributs dans l'ensemble des pièces : quelle tenue corporelle ? Quels costumes ? Quels accessoires ? A quoi nous renvoient-ils ?*

Elle se poursuit, devient ténue : « Mais je parle plus bas, chaque année un peu plus bas » (*Nouvelles et textes pour rien*) tout en manifestant toujours la même exigence. Et de ce fait, elle paraît extérieure à l'être, qui se reconnaît de moins en moins en elle. La voix semble ne plus appartenir à celui qui parle, mais se proférer à travers ce qui lui reste de corps. Le *je*, qui supportait les histoires, devient à son tour l'invention d'un *il* lointain, impersonnel, autoritaire.

[...]

L'abandon du corps et le détachement de la vie apparaissent comme une sorte de sacrifice à la parole qui n'apporte aucun enseignement, aucune révélation. Son impersonnalité ne lui confère aucune qualité.

[...]

Et l'œuvre étant inachevable demeure toujours en cours. La parole se défait, se déchire, se troue. Les ruptures syntaxiques, allant jusqu'à la juxtaposition de substantifs, par économie des articles, par suppression des verbes et des mouvements, rendent perceptible le silence sur quoi s'appuie, sans que toujours elle le sache, la parole. L'écriture cherche à rendre plus audible un silence fondamental. Mais est-ce vraiment le silence, ou seulement l'absence de bruits trop nets ? Et cela n'est-il pas aussi différent du silence continu que ne l'est une vie léthale du rien idéal et souhaité ? La haine de la chair et de la reproduction, l'aspect gnostique de cette œuvre, dont les racines remontent très loin dans l'histoire de la pensée, est l'expression négative de l'attraction qu'exerce le rêve d'un grand sommeil sans rêve. « *D'ailleurs peu importe que je sois né ou non, que j'ai vécu ou non, que je sois mort ou seulement mourant, je ferai comme j'ai toujours fait, dans l'ignorance de ce que je fais, de qui je suis, d'où je suis, de si je suis* » dit Malone au nom de tous. Œuvre de quête, par les ruptures qu'elle exprime sur le mode le plus brutal avec la société et ses productions, avec la vie et le sens plaisant accordé au mot, elle ne propose en contrepartie du renoncement pratiqué aucune survie, aucune libération de l'âme.

Mais si la culture n'est plus que bois mort, c'est que s'est effondrée la confiance dans le langage ; il n'est pas le véhicule d'une vérité, ni la vérité en soi. Une littérature se construit sans foi en son matériau, en suspectant toutes les espérances qui furent mises en lui.

La parole n'est salvatrice que dans sa profération, l'écriture dans son travail. La parole en vient elle-même à se détruire, développant en même temps qu'elle se poursuit, sa propre parodie, prenant appui sur tout ce qu'elle rencontre, vieilles phrases usées, citations anciennes, plaisanteries éculées, noms propres livrés comme des pierres à sucer. La parole bredouille, s'arrête, se reprend, se défait, s'ouvre, comme le livre présente ses mécanismes, expose sa fabrication, son plan, ses intentions, mettant à jour ses viscères. Ce n'est pas seulement le roman qui est soumis aux incertitudes, qui repose sur des postulats injustifiés, se développe par hypothèses, mais toutes les constructions mentales, qui ont pour matériau le langage. Le voyage que narre l'œuvre constitue une histoire parmi des histoires. Les béquilles glissent. L'impuissance gagne. Il n'y a pas de quoi se réjouir pour autant. L'homme rampe dans la boue. Il parle menu.

→ On pourra sans doute évoquer la question du cynisme, voire du nihilisme d'une telle œuvre.

Assez pour ce soir. »

## 2. Focus

### Naissance

Extrait de la biographie que Deirdre Bair a consacrée à Beckett :

« Si confus que soient les événements d'une vie, la naissance est généralement sans ambiguïté : on fait son entrée dans le monde à une certaine heure d'une date bien déterminée. Dans le cas de Samuel Beckett, l'ironie et la confusion brouillent même cela. Il affirme être né le Vendredi saint 13 avril 1906, date à laquelle il n'a pas dissuadé ses exégètes d'attacher une importance indue ; or, son acte de naissance indique la date du 13 mai 1906. C'était la coutume, en Irlande, de n'enregistrer les naissances qu'après le premier mois de vie du bébé ; d'autre part, la naissance de Beckett a été enregistrée officiellement le 14 juin 1906 ; la question de la date réelle se pose donc. Beckett est né à Dublin, dans le quartier de Stillorgan. Ce bébé pâle, souffreteux, long et mince, qui pleurait sans arrêt, différait nettement de son robuste et placide frère aîné. Il donna quelque inquiétude à sa famille au cours des premières semaines de sa vie, qui, toutefois, ne fut jamais vraiment en danger. »

Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979, page 15.

### Le Prix Nobel

En 1969, alors que le prix Nobel de littérature lui est attribué, Samuel Beckett considère cela comme une véritable « catastrophe » et ne souhaite pas se déplacer pour aller chercher sa récompense. Désintéressé de la vie mondaine et des devoirs qui y sont liés, Beckett ne voit aucun intérêt à un tel prix qui ne fera qu'accroître l'intérêt tout à la fois des journalistes et des spécialistes universitaires sur sa personne et son œuvre : « Quelle humiliation pour un homme si orgueilleux ! La tristesse d'être compris ! », déplore-t-il !



C'est son éditeur, Jérôme Lindon, qui ira en son nom. Ses réactions sont d'ailleurs empreintes de précaution quant à la façon dont Beckett s'apprête à recevoir cette nouvelle, comme nous pouvons le constater sur ce document de l'INA : [fresques.ina.fr](https://www.ina.fr)



## La télévision

Si des pièces comme *En attendant Godot* (1948) ou *Fin de partie* (1957) sont aujourd'hui très connues du public, on connaît beaucoup moins les œuvres de la fin de la vie du dramaturge irlandais, et notamment son œuvre télévisuelle qui a donné lieu au très bel essai du philosophe Gilles Deleuze, *L'Épuisé*. Produites et réalisées en Allemagne entre 1975 et 1983, ces pièces sont au nombre de quatre, dont deux totalement muettes. Pour Jean-Paul Gavard-Perret, auteur d'un article intitulé *L'œuvre télévisuelle de Samuel Beckett* (référence ci-dessous), le médium télévisuel est comme un aboutissement logique de l'itinéraire artistique de Beckett en cela qu'il lui « permet [...] la condensation de son expérience artistique en une expérience autistique. »

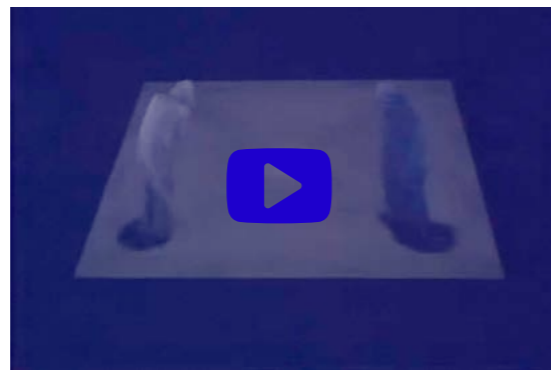
C'est particulièrement *Quad* qui marque, à ses yeux, cette recherche et cet aboutissement ; entièrement muette, la pièce repose sur une combinatoire extrêmement précise, fruit de l'admiration de l'auteur pour les mathématiques.

Beckett aborde ainsi les potentialités de ce médium *a contrario* de la tendance générale : disparition du mot et épuisement de l'image :

« Recevant de rares confidences de l'auteur, John Lewis témoigne d'ailleurs de l'état d'esprit de Beckett lorsqu'il s'oriente vers la télévision. Pendant le tournage de *Nacht und Traùme* il remarque : « c'était pour lui de plus en plus difficile d'écrire encore des mots sans avoir le sentiment que c'était un mensonge. » Grâce à la télévision, dans sa précision chirurgicale, par la soustraction et l'amputation du texte, de l'épuisement des mots Beckett passait à l'épuisement progressif de l'image, à "l'image du si peu" et au "si peu d'image". »

Jean-Paul Gavard-Perret, *L'œuvre télévisuelle de Samuel Beckett*, In: *Communication et langages*, n°105, 3ème trimestre 1995. pp. 13-28.

- Il peut être intéressant de visionner avec les élèves quelques minutes de cette œuvre afin de les introduire à la qualité d'écoute et d'attention que suppose l'œuvre du dramaturge. En effet, « Le carré abstrait, les figures analogues, l'absence totale de parole, le mouvement de sortie des danseurs à la lumière et de retour à l'obscurité, sont propres à la dernière esthétique de Beckett, de plus en plus réduite à des idées essentielles. »
- Les pièces réunies par Juste le temps ressortent aussi à cette esthétique de la condensation : [www.youtube.com](http://www.youtube.com)



## Le théâtre

Samuel Beckett a souvent témoigné de son malaise vis-à-vis du succès de sa pièce la plus célèbre, *En attendant Godot*, arguant qu'il était sans aucun doute dû à un malentendu. Il repoussait toutes les tentatives d'analyse, d'explicitation de l'œuvre, de ses personnages, de son titre, de sa signification globale. Il l'exprime fort bien, dès 1952, au journaliste et écrivain Michel Polac, qui fait découvrir son œuvre dans une émission radiophonique, *Entrée des auteurs*, consacrée à l'aide à la première pièce.

On peut en écouter un extrait sur le site de l'INA : [www.ina.fr/audio](http://www.ina.fr/audio)

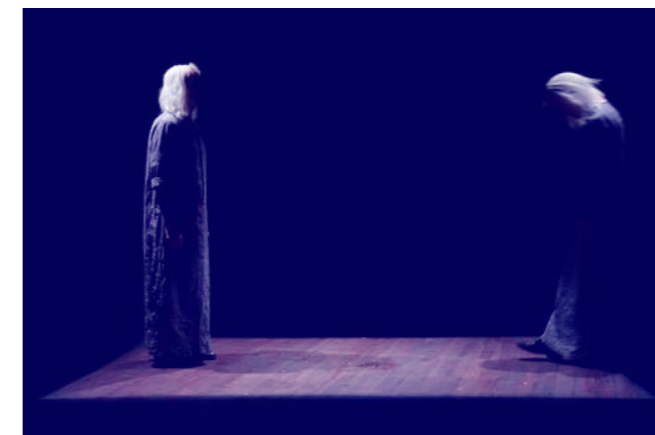
Voici comment Beckett réagit à la sollicitation de Michel Polac :

« Vous me demandez mes idées sur *En attendant Godot*, dont vous me faites l'honneur de donner des extraits au Club d'essai, et en même temps mes idées sur le théâtre. Je n'ai pas d'idées sur le théâtre. Je n'y connais rien. Je n'y vais pas. C'est admissible. Ce qui l'est sans doute moins, c'est d'abord, dans ces conditions, d'écrire une pièce, et ensuite, l'ayant fait, de ne pas avoir d'idées sur elle non plus. C'est malheureusement mon cas. Il n'est pas donné à tous de pouvoir passer du monde qui s'ouvre sous la page à celui des profits et pertes, et retour, imperturbable, comme entre le turbin et le Café du Commerce. Je ne sais pas plus sur cette pièce que celui qui arrive à la lire avec attention. Je ne sais pas dans quel esprit je l'ai écrite. Je ne sais pas plus sur les personnages que ce qu'ils disent, ce qu'ils font et ce qui leur arrive. De leur aspect j'ai dû indiquer le peu que j'ai pu entrevoir. Les chapeaux melon par exemple. Je ne sais pas qui est Godot. Je ne sais même pas, surtout pas, s'il existe. Et je ne sais pas s'ils y croient ou non, les deux qui l'attendent. Les deux autres qui passent vers la fin de chacun des deux actes, ça doit être pour rompre la monotonie. Tout ce que j'ai pu savoir, je l'ai montré. Ce n'est pas beaucoup. Mais ça me suffit, et largement. Je dirai même que je me serais contenté de moins. Quant à vouloir trouver à tout cela un sens plus large et plus élevé, à emporter après le spectacle, avec le programme et les esquimaux, je suis incapable d'en voir l'intérêt. Mais ce doit être possible. Je n'y suis plus et je n'y serai plus jamais. Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, leur temps et leur espace, je n'ai pu les connaître un peu que très loin du besoin de comprendre. Ils vous doivent des comptes peut-être. Qu'ils se débrouillent. Sans moi. Eux et moi nous sommes quittes. »

Samuel Beckett, *Lettre à Michel Polac*, janvier 1952.



Pour Bruno Meyssat, ce texte sincère cherche à prévenir une réception trop intellectualisée de ses textes : « Laissez-vous porter, ne cherchez pas à être dans la double attitude, impossible face à cela, d'essayer de comprendre pendant que d'entendre ; c'est comme en musique, ce n'est pas possible. »



## La peinture

Beckett entretient une relation de proximité très grande avec la peinture - il fréquente assidument galeries et musées - et son monde professionnel -, il sera l'ami de nombreux peintres et écrira quelques textes critiques sur plusieurs d'entre eux. A l'occasion d'une exposition consacrée à Samuel Beckett en 2007, le centre Georges Pompidou a élaboré un dossier pédagogique abordant les relations que l'auteur entretenait avec d'autres champs artistiques ([www.centrepompidou.fr](http://www.centrepompidou.fr)).

- L'importance du pictural dans le langage beckettien nous fait penser qu'il est essentiel d'introduire les élèves à cette proximité avec la peinture et certains artistes de leur temps qui récusaient la figuration et le réalisme.

Extraits choisis :

« Anne Atik (compagne du peintre Avigdor Arikha), dans *Comment c'était. Souvenirs sur Samuel Beckett* (Éditions de l'Olivier, 2001), rappelle la capacité extraordinaire de l'auteur à évoquer, comme s'ils étaient présents, des tableaux vus dans les grands musées d'Europe, d'en indiquer les couleurs, la composition. Souvent ces tableaux sont à l'origine de ses œuvres. Il s'agit alors d'un détail visuel concernant l'attitude d'un personnage qui frappe son imagination et se noue à d'autres éléments pour constituer l'ébauche, la première idée d'une œuvre à venir »

« *L'Annonciation* d'Antonello da Messina, de la Pinacothèque de Munich, vue en 1937, revient pour caractériser la position des bras de May dans la pièce *Pas* (1976). Beckett demande à l'actrice qui joue May de serrer les mains contre elle comme pour ramasser tout son être, position qui lui paraît être celle de la Vierge dans cette *Annonciation*. »



Antonello da Messina  
La Vierge de l'Annonciation  
1473/1474

« Des relations d'amitié et de complicité esthétique ont relié Beckett à nombre d'artistes ses contemporains. Il a écrit sur Masson, Tal Coat, Henri Hayden et surtout sur Bram Van Velde. Dès 1945, à l'occasion de l'exposition d'Abraham et de Gerardus Van Velde à Paris, Beckett écrit son premier texte critique sur la peinture, intitulé *Le Monde et le pantalon*, publié dans les *Cahiers d'art*. S'il est vrai, comme l'écrit Stendhal, que « les jugements des artistes les uns sur les autres ne sont qu'un certificat de ressemblance », on peut aisément comprendre que Beckett ait reconnu chez les frères Van Velde ses préoccupations esthétiques. Dans son écriture Beckett réagit au réalisme, s'insurgeant contre Balzac ou Jane Austen, de la même manière que la peinture des Van Velde remet en question le rapport de la peinture à la réalité. »

Ainsi, il écrit que l'objet de la représentation se retire de leur peinture et qu'il n'est plus de l'ordre du visible. « Abraham Van Velde peint l'étendue. Gerardus Van Velde peint la succession ». Il ajoute que ce qui intéresse ces deux artistes « c'est la condition humaine ». Condition humaine que Beckett n'a pas arrêté de questionner.



Bram Van Velde,  
Sans titre, 1936/1941

## II. Juste le temps

### un montage de plusieurs textes dramatiques et non dramatiques

Bruno Meyssat a donc choisi de "monter" entre elles quatre pièces et d'y associer un récit extrait de *Pour finir encore et autres foirades*. À cet ensemble, le metteur en scène a donné le titre évocateur de *Juste le temps*, façon déjà de dire à quel point l'écoulement de la durée est central dans ces dramacules. Ce montage n'est pas le fruit d'un hasard mais d'une réelle volonté dramaturgique :

« Par leur choix et leur disposition dans l'ensemble, nous désirons manifester leur unité souterraine. L'un se déplie dans l'autre, l'un résonne et s'éclaire par l'autre. Ce ne sont ni la beauté ni la délicatesse seules de ces pierres qui nous motivent mais la vision du collier qu'elles forment ensemble. Ces pans de langage conquis de haute lutte par Beckett sur l'inouï et l'invisible agissent comme des mouvements telluriques. On doit les laisser s'exprimer et s'enchaîner. Courts rêves d'une même nuit, le réveil les réunit et l'aube les regarde.

[...]

La succession de ces textes, la manière dont ils s'engendrent l'un de l'autre, sont cruciales. Il faut organiser leur programme, leur souhaitable superposition dans la mémoire du spectateur à venir.

Il est capital de trouver une vitesse juste où s'épanouissent ces dramacules au sein de la partition globale. Le soin aux tempi est essentiel tout autant que leur ordre de parution. »

[www.theatresdushaman.com](http://www.theatresdushaman.com)



Nous donnerons ici quelques éléments d'appréhension des différentes pièces et récit qui composent ce montage.

- Nous invitons tout particulièrement les enseignants à s'attarder sur la polysémie des titres de chacune des pièces, qui engagent de nombreuses pistes d'analyse et de réflexion.

## Pas (1974)

*Pas* est la plus longue des pièces présentées ; elle met en scène une femme et « une voix de femme », enfouie « dans le noir ». La femme marche, exécutant une partition de pas chronométrée tout en continuant à s'adresser à celle qu'elle nomme « Mère » dans un ressassement sans fin de la vie passée.

Bruno Meyssat à propos de *Pas* :

« C'est mystérieux. Il y a encore des choses que je ne comprends pas dans cette pièce. C'est un peu comme un ruban de Moebius, on ne voit pas comment c'est fait. On n'a jamais pu répondre à toutes les questions qu'on s'est posées pour la comprendre. Il y a des endroits que je ne comprends toujours pas. Et pourtant cette situation fantomatique me plaît à redonner, redonner, redonner... Ses autres pièces me plaisent, me font rire, j'aime Godot, etc. Mais ce ne sont pas les pièces sur lesquelles j'irais plus volontiers. »

Elisabeth Doll, interprète de May dans la pièce, explique que la pièce nécessite des qualités d'écoute très acérées :



## Catastrophe (1982)

*Catastrophe* met en scène quatre personnages, trois hommes et une femme dans une situation que l'on peut qualifier de "théâtre dans le théâtre". Le comédien devient une statue aux yeux du metteur en scène qui travaille à sculpter son corps à partir de détails techniques qui semblent de prime abord anecdotiques. C'est également de ce texte qu'est issu le titre du spectacle (Paris, Éditions de minuit, 1986, page 77). Il partage avec le suivant la dimension métathéâtrale, c'est-à-dire une dimension autoréflexive du théâtre contemporain, fréquente chez Beckett, dont les narrateurs sont aussi souvent des auteurs.

## Impromptu d'Ohio (1982)

Il s'agit d'un texte écrit en 1980, à la demande de S. E. Gontarski pour être joué dans la ville de Columbus, située dans l'Ohio. *Le Nouveau petit Robert* définit l'impromptu comme une « Petite pièce composée sur-le-champ et, en principe, sans préparation ». L'impromptu est une petite forme théâtrale, inaugurée par Molière en 1663, avec la pièce *L'Impromptu de Versailles*. Mais de quoi s'agit-il exactement ? En fait, l'impromptu fait partie de ce que l'on appelle « le théâtre dans le théâtre » car il met en scène des comédiens jouant à improviser une histoire et à en représenter les personnages. L'impromptu, c'est aussi une façon pour l'auteur d'insister sur les conditions de création d'une pièce, les difficultés qu'il a rencontrées en les mettant en scène, de manière humoristique le plus souvent. Mais c'est aussi évidemment un formidable moyen de critique ironique et Molière ne se gênait pas pour railler avec virulence ses concurrents comédiens dans ces petites formes.

Au XX<sup>e</sup> siècle, c'est le dramaturge italien Luigi Pirandello qui va remettre au goût du jour l'impromptu avec la pièce *Ce soir, on improvise*.

- Question à poser en classe : Quelle pertinence le choix de ce terme vous paraît-il avoir à la lecture de la pièce ?

Éléments de réponse : la pièce met bien en scène un dispositif de représentation puisqu'il s'agit d'un Lecteur et d'un entendeur. De plus, on assiste également à une mise en abîme puisque l'histoire qui est lue est celle d'un homme seul, auquel un autre homme vient plusieurs soirs d'affilée lire un livre. Cette mise en abîme repose aussi sur une évolution rythmique particulière (rappeler que l'impromptu est aussi un terme musical) qui procure presque une sensation de vertige.

« Ce qui frappe d'abord dans ce fragment de monologue c'est la structure circulaire, car les deux dernières phrases reprennent, en sens inverse, les premières, pour fermer le cercle. D'ailleurs, tout ce que L lit, à cause des répétitions, donne cette impression de cercles concentriques, de quelque chose qui à force de revenir constamment au point de départ, ne peut pas finir. Il y a ensuite la répétition obsédante au niveau des mots : on entend plusieurs fois "abîme" et "abîmé", jusqu'à atteindre la sensation de vide absolu. L'enchaînement des mots basé surtout sur leur musicalité (signifiant) mène à un vide de signification, à l'absurde (« ... abîmés dans qui sait quelles pensées (...) Quelles pensées qui sait. Pensées non, pas pensées. »). Finalement, on arrive de nouveau au silence, ce silence qui avait menacé tout le temps les deux individus par les longues pauses dans la lecture et par les répétitions exigées par E. À la fin E frappe inutilement la table, car « Il ne reste rien à dire. » Après un long silence, les deux acteurs font les mêmes gestes ensemble, comme deux robots qui exécutent le même programme. Évidemment, après le silence c'est l'obscurité, la fin. »

Judith Moise, Liana Ștefan, *L'art de parler sans communiquer, Quelques remarques sur les dramatiques de Beckett*. Synergies, Pologne n° 8 - 2011 pp. 55-62

[gerflint.fr/Base/Pologne8/judith.pdf](http://gerflint.fr/Base/Pologne8/judith.pdf)

## Quoi où (1983)

*Quoi où* est l'ultime pièce du dramaturge, écrite en 1983 ; il meurt plusieurs années après, en 1989, mais n'écrira plus pour le théâtre. Les dernières lignes pourraient presque apparaître comme un testament :

« C'est bon.

Je suis seul.

Au présent comme si j'y étais.

C'est l'hiver.

Sans voyage.

Le temps passe.

C'est tout.

Comprenne qui pourra.

J'éteins. »

Bruno Meyssat :



Bruno Meyssat a travaillé sur cette pièce à plusieurs reprises depuis 1997. Il explique ce qu'un tel travail peut avoir d'enrichissant :

« J'ai une histoire longue avec *Quoi où* ; on commence en 1997, on est en 2017... Je commence en anglais, au Kenya, j'ai même travaillé cela en Syrie, en arabe, à Damas, en 2000. Bien sûr je les monte en 98, pendant deux ans, on les tourne. Mais là je parle de public étranger ; et je repars même au Japon les faire. Donc, oui, j'ai fait beaucoup *Quoi où* ; j'ai compté là, j'ai essayé de compter, je crois que j'arrive en écoute de mises en scène à



500 ou 600 fois. Donc ça commence à faire ! Mais c'est sur 20 ans... C'est comme des gens qui lisent Pascal, des auteurs comme ça, très sévères, très condensés, et qui y reviennent, qui y reviennent, toute leur vie... Ce sont des œuvres où il y a finalement une grande participation quand tu lis ; tu redécouvres des dimensions sur une partition très condensée, très subtile, tu découvres des choses que tu n'avais pas vues. Et puis tu te découvres, toi, ayant vécu des choses en 18 ans, qui te rendent sensibles à des dimensions qui t'avaient échappées précédemment. Donc toi, tu es en mouvement, et l'œuvre aussi est en mouvement, c'est ce qui fait pour moi un chef d'œuvre, même si ce mot est un peu trop emphatique. Mais pour moi *Quoi où* c'est une chose que je pourrai encore reprendre dans dix ans, je ne sais pas...

Il y a aussi une autre chose : les interprètes changeant, reprendre cette même pièce avec des gens nouveaux, cela m'a retenu l'oreille, cela me l'a ravivée, ça m'a permis de retrouver de nouvelles dimensions. Les voix... c'est vraiment comme la musique de chambre, tu as d'autres interprètes qui amènent d'autres tonalités, d'autres couleurs ; ce n'est plus le même violon... Tu écoutes, et tu entends les choses différemment. Dans cette écoute des comédiens en répétition, il faut vraiment être très attentif ; tu ne peux pas raisonner psychologiquement avec Beckett, la ressource est plutôt technique : « Place toi différemment, attention tes pieds, regarde plus haut, rajoute un tout petit temps avant de reprendre la parole, etc. »

C'est un peu comme en peinture : il y a un moment où il ne faut plus rien ajouter, mais à quel moment ? »

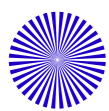
## Pour finir encore - extrait (Années 60)

*Pour finir encore et autres foirades* est un recueil de textes courts. Bruno Meyssat a choisi d'intégrer à *Juste le temps* l'un d'eux. Ce texte aborde une thématique omniprésente chez Samuel Beckett, celle de la naissance et de l'impossibilité que nous avons de la déjouer, la rejouer, y échapper ; on retrouve en écho le passage déjà cité de *Fin de partie*.

Dans le texte choisi par Bruno Meyssat, le narrateur pose sur sa naissance un regard extérieur, disant qu'il ne pouvait s'opposer au fait de naître mais que ce n'est pas "lui" qui est né, mais plutôt une autre personne à l'intérieur de laquelle il se trouvait, presque par inadvertance. Cette duplicité, ce tiraillement intime conduit le narrateur à des pensées morbides. Le monologue auquel il se livre est dicté par la nécessité de dire :

« J'ai renoncé avant de naître, ce n'est pas possible autrement, il fallait cependant que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans, c'est comme ça que je vois la chose, c'est lui qui a crié, c'est lui qui a vu la jour, il est impossible que j'aie une voix, il est impossible que j'aie des pensées, et je parle et pense, je fais l'impossible, ce n'est pas possible autrement, c'est lui qui a vécu, moi je n'ai pas vécu, il a mal vécu, à cause de moi, il va se tuer, à cause de moi, je vais raconter ça, je vais raconter sa mort, la fin de sa vie et sa mort, au fur et à mesure, et au présent, sa mort seule ne serait pas assez, elle ne me suffirait pas, s'il râle c'est lui qui râlera, moi je ne râlerai pas, c'est lui qui mourra, moi je ne mourrai pas, on l'entermera peut-être si on le trouve, je serai dedans, il pourra, moi je ne pourrai pas, il n'en restera plus que les os, je serai dedans, ce n'est pas possible autrement, c'est comme ça que je vois la chose »

*Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Editions de Minuit, 1976, p. 27-28.



Pour Bruno Meyssat, il était essentiel d'associer ce texte aux dramatiques qui lui semble être « un texte "principe" sur Beckett, une voix qui hante un corps, un corps qui est seulement porteur de cette voix qui continuera son chemin après la mort du corps ; c'est presque métaphysique, c'est presque la métépsychose. Ce texte est vraiment fascinant. »

# II. Juste le temps

## un « objet audio-visuel »

Beckett est sans doute l'un des dramaturges qui a le plus repoussé les limites de la forme dramatique au XX<sup>e</sup> siècle à travers la façon dont il a mis à mal les éléments traditionnels de la forme dramatique que sont l'action, la fable et les personnages. Si, aujourd'hui, certaines de ses pièces sont très connues et jouées régulièrement, ce n'est pas tout à fait le cas de ces dramatiques, écrits à la fin de sa vie.

Bruno Meyssat confie, lui, être sensible à ce théâtre tardif de Beckett, peu monté, aux dépens des pièces les plus connues : *En attendant Godot*, *Fin de partie* ou encore *Oh ! Les beaux jours*. Outre leur format inhabituel – pièces très courtes, difficilement jouables indépendamment les unes des autres – l'atmosphère qui s'en dégage peut expliquer en partie la méconnaissance que l'on a de ces dramatiques. En effet, comme le rappelle Margherita Leoni-Figini dans le dossier pédagogique du centre Georges Pompidou, ses dernières œuvres se rapprochent d'une épure de plus en plus grande et sont empreintes de pensées morbides, toutes à la fois vertigineuses et bouleversantes :

« Se dépouillant de plus en plus, ses textes seront habités par la mélancolie et la mort réduisant tout à l'épure, au presque rien. Les dernières images évoquées, ou mises en scène, se limiteront alors aux formes essentielles de la représentation picturale : figures géométriques du cercle, du carré, rapports chromatiques appelant les non couleurs du blanc et du noir, lumière affectionnant le clair-obscur dramatique. Le silence de la parole rencontrera le noir de l'image. Il s'agira des textes-tableaux de la fin où, seules restent des indications scéniques renvoyant à un espace de plus en plus abstrait, où les corps s'estompent, après s'être fragmentés en têtes ou bouches sans plus d'unité physique. »



Juste le temps © Bruno Meyssat

Bruno Meyssat est très sensible à ce qu'il nomme la « condensation » dont fait preuve Beckett dans ces dernières pièces ; pour lui, ces quelques lignes (les pièces font deux, trois pages) sont d'une ouverture et d'une richesse inimaginable et l'on peut passer une vie à revenir et revenir sans cesse à une pièce comme *Quoi où*. L'autre paramètre qui peut sans doute expliquer le délaissement de ces dramatiques, c'est l'exigence et la rigueur que requièrent leur interprétation. On a ainsi souvent reproché à Beckett d'avoir, en quelque sorte verrouillé la représentation de ses pièces, notamment en écrivant des didascalies trop précises et inévitables.

Bruno Meyssat – qui signe exceptionnellement ce spectacle "mise en scène", se décrivant comme simple "intermédiaire" qui essaie de restituer au mieux ces pièces – estime que c'est précisément le respect de cette précision qui procure une grande satisfaction. Pour évoquer cette exigence de l'interprétation, il emploie abondamment le vocabulaire musical, expliquant qu'il ne faut jamais contourner les difficultés des textes beckettien et que c'est au contraire en s'y confrontant qu'on se rapproche progressivement du jeu le plus juste.

Pour lui la dimension musicale, rythmique et visuelle de ce langage dramatique doit primer et il envisage *Juste le temps* comme un « objet audiovisuel [...] qui s'appelle *Juste le temps*, qui est composé de quatre séquences, espace-temps, dialoguées par Beckett, sur un seul espace, un carré de 7m/7 en plancher inégal, couleur rouge ».

# Rythme et musicalité



## Le théâtre, un art à deux temps

Dans un ouvrage aujourd'hui un peu daté, Henri Gouhier, philosophe, décrit le théâtre comme un art à deux temps, contrairement à d'autres genres, comme la peinture. En effet si je me déplace dans un musée ou une galerie pour aller y admirer une œuvre picturale, quel que soit le nombre de fois où je verrai cette œuvre, elle restera inaltérablement la même ; elle n'a en quelque sorte qu'une vie, qu'elle soit exposée dans un garage, dans une MJC ou dans un musée national, à Lille, New-York ou au fin fond d'une province italienne. Le théâtre, lui, existe souvent d'abord en tant que texte (nombreuses sont aujourd'hui les exceptions, et les analyses d'Henri Gouhier ont, à cet égard, beaucoup vieilli) ; là aussi il s'agit d'une œuvre une et inaltérable. Mais le théâtre n'a pas vocation à rester sur la page, à être seulement lu et le théâtre de Beckett ne fait pas exception à cette règle, particulièrement ce théâtre d'une période de sa vie où il se confronte lui-même à la mise en scène et à la réalisation vidéo. Le théâtre a vocation à prendre place dans un espace physique qui est celui de l'espace théâtral. Et là c'est en quelque sorte une autre vie qui commence pour lui, un deuxième "temps". On parlera ainsi de la *Phèdre* "de Chéreau", du Büchner "de Gruber", etc.

## Il faut ainsi distinguer trois temporalités au théâtre :

- Le temps scénique, c'est-à-dire l'ici et maintenant de la représentation, le temps dans lequel s'inscrit la représentation à laquelle on assiste. On peut se poser les questions suivantes : peut-on mettre en rapport des événements de l'actualité avec la représentation ? Un événement de l'actualité récente nous encourage-t-il à recevoir la représentation différemment ?

→ *Éléments de réponse : Si les pièces jouées mettent en scène des situations concrètes, celles-ci ne peuvent être mises en relation directe avec des événements de l'actualité. Ici, il faut plutôt encourager les élèves à envisager la représentation comme un temps à part, susceptible d'ouvrir un espace de réflexion métaphysique sur le sens de la vie et la profondeur de nos existences. En cela, les thématiques abordées par Beckett dans ces dernières pièces vont a contrario de notre temps, qui est celui de l'accélération, du multiple, du flux, etc.*

→ *Bruno Meyssat évoquant la lecture de Beckett : « Il y a un moment où il faut faire silence, il faut s'y consacrer, parce qu'autrement tu passes à côté de certaines choses. Il n'y a pas de renvoi direct avec notre mode de vie, je vais dire un gros mot : c'est métaphysique, Beckett. C'est-à-dire : ni quand, ni comment, ni quoi, ni où. Quelque part. La condition humaine. Point barre. C'est vachement ambitieux et pour s'y consacrer – ce bonhomme après tout y a fait sa vie, il n'en a pas écrit tant que ça, ses romans ne sont pas très longs – eh bien il faut y consacrer du temps. [...] Beckett passe pour trop "prise de tête", mais c'est "prise de tête" si tu résistes et si tu n'y consacres pas tout ton cœur, si tu n'as pas un moment de paix pour aborder ça [...] et c'est cette dimension-là qui est plus difficile à sauvegarder ou à engager maintenant »*

- Le temps dramatique, c'est-à-dire le temps de la fiction, celui qui est déplié du début à la fin de la fable et qui est peu ou prou signalé par l'auteur à travers les répliques des personnages, les didascalies ou certaines actions des personnages (un personnage qui va se coucher par exemple ou qui se voûte progressivement, etc.). Les questions que l'on peut se poser : Comment le temps de la fiction est-il marqué ? Écoulement du temps signalé explicitement ou implicitement ? Temps continu ou discontinu ? La mise en scène ajoute-t-elle des pauses, des écarts de temps par rapport au texte ?

→ *Éléments de réponse : Bruno Meyssat : « Dans ces dramaticules (le mot est de lui) Beckett rejoint un théâtre du subconscient où sont tressés des temps singuliers, parfois avec le concours de combinatoires propres aux mathématiques qu'il affectionnait. On atteint une sensation étrange de pur présent, le goût connu d'une inquiétante étrangeté. » (site de la compagnie)*

- le rythme de la représentation, qui fait une représentation tant dans sa dimension scénique (il s'agit alors d'une notion qui a à voir avec le jeu et avec la façon dont les interprètes transmettant un rythme, se l'approprient) que dans sa dimension spectatorielle (le rythme c'est aussi la façon dont le spectateur reçoit la représentation et en éprouve la durée). Les questions que l'on se pose : Comment la représentation est-elle rythmée ? Le rythme est saisissable, surtout par les oppositions : rapidité / lenteur ; tension / relâchement. Repérer les pauses.

→ Éléments de réponse : Écouter Elisabeth Doll parler du tempo sur lequel ils ont travaillé pour la pièce :



→ Écouter Bruno Meyssat, expliquant que le choix du montage repose aussi sur la prise en compte de mouvements rythmiques et d'un certain tempo :



Le traitement du temps, chez Beckett, est indissociable de celui de l'espace et passe notamment par la prise en compte des didascalies. Qu'il s'agisse du rythme des pas dans la pièce éponyme ou des déplacements des personnages de *Quoi où* dans l'aire de jeu qui s'éteint et s'allume, la question du tempo est ainsi centrale dans le déploiement du langage. Cette dimension temporelle des didascalies est soulignée par les auteurs de l'ouvrage *La Réinvention du drame* :

« Nombre de metteurs en scène, qui souhaiteraient s'en affranchir, reprochent au grand dramaturge d'avoir en quelque sorte verrouillé la représentation de ses textes en multipliant les contraintes quant à l'aspect de l'espace, aux costumes, aux gestes des personnages, à la place des silences (et quelquefois de la durée de ces silences). En somme ces metteurs en scène récalcitrants ne supportent pas que Beckett ait - concurrence déloyale ! - dans ses propres textes et par le truchement de didascalies « incontournables », investi la place du metteur en scène. Mais ce qu'ils ne voient pas, ce qu'ils refusent obstinément de voir, c'est que l'écrivain n'est en rien jaloux de l'autorité du metteur en scène, que ce qu'il vise à travers la précision métronomique de ses indications itératives - « un temps », « un temps », « un temps », comme dans *Cascando*, ou encore « Noir. Trois secondes », « Noir. Cinq secondes » dans *Comédie...* -, c'est tout simplement, de la part du plus proustien (ou anti-proustien car il n'y a pas de « temps retrouvé » chez Beckett) des dramaturges, une écriture du temps, de la recherche (ironique) du temps perdu. »

*La Réinvention du drame (sous l'influence de la scène),*  
Revue d'Études théâtrales n°38-39, 2007, p. 39



Juste le temps © Bruno Meyssat

# Rêves et images

« Franchement je suis tout à fait contre les idées de Staël sur le décor [de *En attendant Godot*], peut-être à tort. Il voit ça en peintre. Pour moi, c'est de l'esthétisme. On a fait du décor de ballet et de théâtre, à leur grand dommage je crois, une annexe de la peinture. C'est du wagnérisme. Moi, je ne crois pas à la collaboration des arts, je veux un théâtre réduit à ses propres moyens, parole et jeu, sans peinture et sans musique, sans agréments. C'est là du protestantisme si tu veux, on est ce qu'on est. Il faut que le décor sorte du texte, sans y ajouter. Quant à la commodité visuelle du spectateur, je la mets là où tu penses. Crois-tu vraiment qu'on puisse écouter devant un décor de Bram, ou voir autre chose que lui ? »

Samuel Beckett, *Lettre à G. Duthuit, Ussy, 1951-52*, citée par M. Protin, in *Du pictural dans les mises en scène des pièces de Samuel Beckett : des affinités électives ?*, Beckett et les autres arts, Registres Hors série 3, Automne 2012, pp. 15-32

Beckett a souvent reproché aux metteurs en scène qui s'emparaient de ses textes de trop vouloir en dire, de trop tenter d'expliquer les textes. Il s'est également montré très attentif aux éléments concrets des mises en scène, comme c'est le cas par exemple d'un détail de costume dans *En attendant Godot*, mis en scène par Roger Blin :

« Il y a une chose qui me chiffonne, c'est le froc d'Estragon. J'ai naturellement demandé à Suzanne [sa compagne] s'il tombe bien. Elle me dit qu'il [l'acteur jouant Estragon] le retient à mi-chemin. Il ne le faut absolument pas, c'est à ce moment-là, il ne se rend pas compte au grand dam de ce touchant tableau final »

*Lettre à Roger Blin, janvier 1953*

La question de l'image est donc tout à fait centrale dans ce théâtre tardif dont les pièces réunies ici sont représentatives. Et c'est aussi cette capacité à faire image de l'écriture beckettienne qui retient l'attention de Bruno Meyssat, mais un faire image qui serait hors du figuratif, de la représentation du réel, porté par une langue non disante et non référentielle, comme le rappelle Gilles Deleuze dans son essai sur les pièces télévisuelles, *L'Épuisé*.

Au langage musical qu'il privilégie pour évoquer le travail sur la langue de Beckett, Bruno Meyssat ajoute celui du visuel, qu'il s'agisse d'évoquer les intermèdes qu'il a insérés entre les dramaticules ou d'aborder la question de la réception.

## Les intermèdes

Deux courts intermèdes sont insérés entre les dramaticules : il s'agit de pièces visuelles extrêmement courtes dont la fonction est décrite ainsi par Bruno Meyssat : « c'est une façon de pousser une diapo pour voir l'autre diapo, c'est un geste de liaison et d'amplification de certains thèmes ». On retrouve là la signature en quelque sorte de Bruno Meyssat, concepteur et réalisateur de spectacles, adepte d'un jeu corporel hors texte qui tente de s'adresser directement à l'imagination du spectateur plutôt qu'à son intellect. Le travail sur l'image et la façon dont elle est perçue, reçue par le spectateur occupe une grande place dans son travail scénique.

## La réception

Le langage de Beckett est si ciselé et concentré qu'il faut une attention extrême pour non seulement entendre mais écouter ses pièces. Il y a un paradoxe dans cette écriture qui donne tant à voir mais ne représente rien. Quant Beckett critique le wagnérisme, l'association d'un décor exécuté par un peintre (ce qui



était en effet très à la mode dans les années 50 et 60 où l'on faisait régulièrement appel à des peintres pour composer les scénographies de certaines pièces) et d'une pièce de théâtre contemporain, il pointe du doigt la mise en concurrence entre plusieurs sens sollicités : comment tendre l'oreille – que l'on éduque peu, qui reste l'apanage des mélomanes – devant quelque chose qui accapare l'œil ? C'est que la langue de Beckett se donne au moins autant à voir qu'à entendre et imposer un décor de peintre, c'est presque une concurrence déloyale entre l'œil et l'oreille. Après tout, la musique ne se regarde-t-elle pas elle aussi ? Peut-on assister entièrement à un concert les yeux fermés ?

Enfin Bruno Meyssat a été très attentif à cette question de la réception et a voulu composer une succession d'images la plus fluide et pertinente possible, tout en préservant le plus possible la liberté et l'autonomie du spectateur, sa capacité à activer dans l'écoute quelque chose de son expérience personnelle, à trouver le chemin que peuvent prendre ses textes en lui : « Dans *Pas* par exemple, si on va trop vite, on abîme la relation de création du spectateur par rapport à ce qu'il voit ; si on va trop vite, on peut tomber dans le narratif sans arrière-pensée, sans métaphore. » L'attention que requiert *Juste le temps* est exigeante, tendue, vive. Il faut véritablement s'accorder le temps d'éprouver cette tension vive.

**MC2: Grenoble**  
**4 rue Paul Claudel**  
**38100 Grenoble**  
**04 76 00 79 70**  
**mc2grenoble.fr**



contact relation avec le public - scolaire

**Delphine Gouard**  
**delphine.gouard@mc2grenoble.fr**  
**04 76 00 79 22**

dossier rédigé par Julie Valero  
MCF Etudes Théâtrales  
Co-directrice du département Arts du spectacle

**MC2:**

