



HAL
open science

Bien vu bien dit. Les didascalies d'En attendant Godot et Oh les beaux jours

Benoît Barut

► **To cite this version:**

Benoît Barut. Bien vu bien dit. Les didascalies d'En attendant Godot et Oh les beaux jours. Lectures de Samuel Beckett : En attendant Godot, Oh les beaux jours, Presses universitaires de Rennes, 2009, 978-2-7535-0936-8. hal-01440283

HAL Id: hal-01440283

<https://univ-orleans.hal.science/hal-01440283>

Submitted on 19 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Bien vu bien dit.

Les didascalies d'*En attendant Godot* et *Oh les beaux jours*

Benoît BARUT (Polen EA4710 – Cepoc)

(dans *Lectures de Samuel Beckett : En attendant Godot, Oh les beaux jours*, Marie-Claude Hubert (dir.), Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact Français », 2009, p. 37-54.)

[p. 37] Selon la vulgate critique, le théâtre de Beckett met en place une contrainte infernale étouffant la créativité des professionnels du spectacle¹. De fait, en tant qu'auteur participant puis assumant la mise en scène de ses œuvres, l'autorité de Beckett sur le spectacle est proverbiale. Mais, si l'on se concentre sur le texte didascalique lui-même et non la posture du praticien *in vivo*, il convient de nuancer quelque peu ce jugement. Certes, dans *En attendant Godot*², les didascalies sont déjà abondantes et précises par rapport à ce que font d'autres dramaturges débutants. Cependant, comparativement à ce que le même Beckett propose dans ses pièces postérieures, il y a encore de la place pour un émetteur second. C'est encore vrai pour *Oh les beaux jours*³, même si la marge de manœuvre du praticien réduit à vue d'œil : les indications scéniques de cette pièce sont plus un corset qu'un carcan. La régie devient donc de plus en plus serrée au fil des ans et si *OBJ* surpasse *EAG*, elle n'est pas au niveau de *Pas* ou *Berceuse*. Il convient donc de ne pas apparier sans ambages les deux pièces du programme et d'assimiler leur manière didascalique ou, plus largement, leur dramaturgie. De fait, *EAG* et *OBJ* se situent de part et d'autre de l'expérience fondatrice que constitue l'écriture des pièces radiophoniques et des *Actes sans paroles* où Beckett travaille un sens à la fois : théâtre pour l'oreille avec la radio, théâtre pour l'œil avec le mimodrame. Le champ d'exploration étant diminué, les expérimentations peuvent être plus poussées. *OBJ* [p. 38] profite directement de ces expériences. Autre dissemblance de taille, *EAG* est écrit *en français* à la fin des années 1940, c'est-à-dire en l'absence de véritable expérience de la scène tandis qu'*OBJ* est composé *en anglais* une dizaine d'années plus tard, après le baptême des planches sous l'égide de Roger Blin. On a donc affaire, concernant *OBJ*, à une traduction – auctoriale, certes, mais une traduction tout

¹ Cette opinion ne fait pourtant pas l'unanimité. Voir notamment Pierre Chabert, « Présentation », *Revue d'esthétique, Samuel Beckett*, Pierre Chabert (dir.), Toulouse, Privat, 1986, p. 18.

² Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Minuit, [1952] 2001 (désormais *EAG* suivi du numéro de page lorsque nous citons précisément un passage).

³ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* [1963] suivi de *Pas moi*, Minuit, 2004 (désormais *OBJ* suivi du numéro de page lorsque nous citons précisément un passage).

de même – ce qui suppose toujours des amendements. Autrement dit, l’analyste travaille à deux niveaux de finition différents et le bilinguisme impose un va-et-vient – mouvement beckettien par excellence⁴ – entre les langues, de la même façon qu’il nous faut aller et venir d’une pièce à l’autre.

Ce préambule n’est rien moins que nécessaire lorsqu’on aborde un corpus composé de deux œuvres à la fois si proches et – tout étant micro-pesé chez Beckett – déjà si différentes, y compris en matière de texte de régie. Qu’il s’agisse de la contrainte scénique qu’elles imposent, de la voix qui les sous-tend ou du rapport rythmique à la temporalité de la réception (spectacle *et* lecture) qu’elles mettent en jeu, les didascalies de *EAG* et *OBJ* alternent continuités signifiantes et ruptures éloquents.

Maîtriser la scène

« Faut-il les noter aussi, monsieur, les jeux de physio ? »
(*Pochade radiophonique*)

Pour reprendre l’heureuse expression de Michel Vaïs, Beckett n’est pas un littérateur dramatique mais un « écrivain scénique⁵ » : il entend, comme d’autres à la même époque, re-théâtraliser le théâtre, rendre à la scène la place qui lui est due. Les abondantes didascalies de ses pièces sont un signe évident de cet intérêt pour la dimension spectaculaire du théâtre ; les chiffres qui suivent n’ont d’autre but que de le rendre plus tangible. *EAG* compte environ 865 didascalies⁶ qui totalisent presque 32 000 signes sur 128 pages ; *OBJ* comporte environ 955 didascalies soit 28 000 signes (dont environ 4900 rien que pour les « un temps » soit 17,5% du total) sur 49 pages⁷. Pour *EAG*, [p. 39] le ratio est donc le suivant : 6,75 didascalies et 250 signes didascaliques par page, en moyenne. Dans *OBJ*, les chiffres grimpent : environ 19,5 didascalies et 570 signes didascaliques par page⁸. D’emblée apparaît une différence : même génialement conçue et composée, *EAG* reste une pièce où Beckett fait ses armes théâtrales ; dans *OBJ*, en revanche, le contrôle scénique s’est accru et concerne désormais un spectre plus large. Il paraît nécessaire d’insister : même si, comme le note Roger Blin, Beckett possède d’emblée le don scénique⁹, *EAG* reste au stade de l’esquisse, de la vision

⁴ Outre le dramacule du même nom et l’activité scénique récursive caractérisant *Pas*, *Berceuse* et *Quad*, la locution « va(-)et(-)vient » se rencontre neuf fois dans *EAG* : p. 49, 79, 81, 100, 128.

⁵ Michel Vaïs, *L’écrivain scénique*, Presses de l’Université du Québec, Montréal, 1978.

⁶ Nous excluons de ce décompte les didascalies de source locutoire nues, c’est-à-dire non-accompagnées d’une micro-didascalie dépendante visant à préciser le jeu.

⁷ À titre de comparaison, *La Cantatrice chauve* (1950) compte environ 155 didascalies et 7300 signes ; *Les Bonnes* (1946) en comporte environ 205 (incluant l’imposant prologue « Comment jouer *Les Bonnes* ») totalisant 12 700 signes ; *Caligula* (1945) en contient environ 500 et 20 000 signes.

⁸ Une page pleinement écrite d’*OBJ* compte environ 1200 signes.

⁹ « En 1953, il était un auteur de théâtre neuf mais il possédait un instinct de la chose théâtrale formidable. » (Roger Blin, *Souvenirs et propos recueillis par Lynda Bellity Peskine*, Gallimard, 1986, p. 87)

imparfaite ou subreptice qu'il s'agisse des décors ou de l'apparence des personnages : « De leur aspect j'ai dû indiquer *le peu que j'ai pu apercevoir*. Les chapeaux melon par exemple¹⁰. » Avec l'« abondante chevelure blanche » de Lucky et la calvitie de Pozzo (*EAG*, 45-46), la seule indication dont dispose le lecteur concerne en effet les couvre-chefs : « Tous ces personnages portent le chapeau melon¹¹. » (*EAG*, 46) La vision encore parcellaire de Beckett va se préciser assez rapidement, un peu dans *Fin de partie*, davantage dans *La Dernière Bande* et *OBJ* où le lecteur peut se représenter distinctement l'allure générale de Winnie (physique, costume, accessoires) :

La cinquantaine, de beaux restes, blonde de préférence, grassouillette, bras et épaules nus, corsage très décolleté, poitrine plantureuse, collier de perles. [...] À côté d'elle à sa gauche, un grand sac noir, genre cabas, et à sa droite une ombrelle à manche rentrant (et rentré) dont on ne voit que la poignée en bec-de-cane. (*OBJ*, 11-12)

Peu après, les chapeaux si particuliers des protagonistes sont évoqués – la « toque très bibi » et le canotier au ruban bicolore et porté de biais – ainsi que la calvitie de Willie (*OBJ*, 20-21) puis sa tenue de cérémonie (*OBJ*, 73). On est loin du flou caractérisant l'aspect des personnages de *EAG* et encore Beckett se restreint-il. Madeleine Renaud a en effet confié à quel point celui-ci s'était impliqué dans chaque détail matériel de l'attirail de Winnie¹² : il sait que la didascalie n'est pas un cahier de régie – une *conduite*, en jargon de théâtre – et que, au-delà d'un certain seuil, la précision didascalique embarrasse plus qu'elle n'éclaire. Non seulement Beckett *voit* mieux mais il sait aussi comment faire voir.

[p. 40] Concernant le décor, la vision de Beckett est d'emblée centrée sur l'essentiel. De *EAG* à *OBJ*, la scénographie est également minimale : un arbre, une pierre, une route ou une étendue d'herbe brûlée et un mamelon devant une toile de fond représentant l'horizon. Ce qui change, c'est le degré de précision dans la prise en charge didascalique de ces *no man's lands*. Dans *EAG*, la fonction descriptive de la didascalie est réduite à son minimum : rien de précis n'est dit sur l'arbre dont on ne connaît ni la forme, ni la taille, ni la couleur exacte. On sait seulement, grâce à la didascalie qui ouvre le second acte qu'il « porte quelques feuilles » (*EAG*, 79) : est-ce à dire qu'il n'en portait pas au premier ? Les didascalies n'en disent rien. L'espace scénique reste flou, vague, y compris pour Beckett. Dans *OBJ*, en revanche, le mamelon est décrit avec plus de circonspection. Certes, il reste encore des blancs à remplir mais l'inclinaison des pentes, la situation du mamelon – au centre du plateau – et l'esprit de dépouillement sont clairement notifiés : « Maximum de simplicité et de symétrie. » (*OBJ*, 11) La vision se précise¹³ et se concentre.

¹⁰ Samuel Beckett, *Lettre à Michel Polac* (*EAG*, quatrième de couverture). Nous soulignons.

¹¹ Cette précision intervient vers le milieu du premier acte et sous la forme d'une note de bas de page, comme si Beckett réparait un oubli.

¹² Voir Madeleine Renaud, « Laisser parler Beckett ou le sac de Winnie », *Revue d'esthétique*, *op. cit.*, p. 171-172. Voir aussi, à ce sujet, James Knowlson, *Beckett*, Actes Sud, 1999, p. 635.

¹³ Significativement, dans *EAG*, les personnages scrutent le lointain à l'œil nu ; dans *Fin de partie*, Clov se sert d'une longue vue ; dans *OBJ*, Winnie observe son monde à la loupe.

Si formidable soit-il, cet instinct de la chose théâtrale dont parle Roger Blin ne pallie qu'imparfaitement le manque de pratique. Dans *EAG*, le traitement des éclairages n'est pas celui d'un homme de spectacle accompli. À part la « clarté argentée » de la lune (*EAG*, 72), les indications de lumière s'appuient non sur une caractérisation qualitative mais sur un repérage temporel fictionnel : le soir, la nuit, le soleil qui se couche (*EAG*, 9, 72, 79 et 131)¹⁴. A l'époque d'*OBJ*, sa onzième œuvre dramatique, Beckett est en revanche plus en prise avec la matérialité de la représentation. Certes, il n'y a qu'une seule indication d'éclairage dans *OBJ* – lapidaire qui plus est : « Lumière aveuglante » (*OBJ*, 11) – mais les relents de narrativité ont cédé la place à une didascalie envisageant plus directement la fabrication du spectacle. Beckett a engrangé expérience et assurance et, même s'il se pose toujours en expérimentateur, il envisage précisément la délicate question de l'efficacité scénique, comme le montrent les corrections opérées à l'occasion de la traduction de la pièce : [p. 41]

*A bell rings piercingly, say ten seconds, stops. She does not move. Pause. Bell more piercingly, say five seconds. She wakes. [...] Lips move in inaudible prayer, say ten seconds. [...] lips move again in inaudible addendum, say five seconds.*¹⁵ (Nous soulignons.)

Une sonnerie perçante se déclenche, cinq secondes, s'arrête. Winnie ne bouge pas. Sonnerie plus perçante, trois secondes. Winnie se réveille. [...] Une prière inaudible remue ses lèvres, cinq secondes. [...] Une arrière-prière inaudible remue de nouveau ses lèvres, trois secondes. (*OBJ*, 12-13. Nous soulignons.)

Beckett se sert de la scène comme d'un laboratoire et tire les conclusions qui s'imposent. L'épreuve de la représentation pousse l'auteur non seulement à réduire la durée de la sonnerie, mais encore à éliminer l'imprécision induite par le terme « say » – traduisible par « disons » – qui se donnait comme une proposition, une hypothèse de travail. Au fil du temps, notamment grâce à l'étape de la traduction qui vient après la création scénique et en prend acte, Beckett supprime ces approximations : il met ses théories à l'épreuve et en tire des leçons. Ce procédé d'autocorrection vers davantage de précision et/ou de rigueur est lisible dès *EAG* : les « quelques feuilles » (*EAG*, 79) de l'arbre se précisent en « *four or five leaves* » (*WFG*, 53) dans la traduction anglaise. En ce qui concerne la prise en charge du scénique, Beckett ne cesse de progresser.

Pourtant, même dans *OBJ*, il y a des trous dans la régie beckettienne : la masse d'indications est inégalement répartie selon les langages théâtraux. Nous l'avons vu, les didascalies d'éclairage sont courtes et peu nombreuses et il en va de même pour l'environnement sonore¹⁶ alors que ces deux compartiments du spectacle sont au premier plan des préoccupations de Beckett dans son deuxième théâtre. Pour l'heure, la grande majorité des indications concerne le jeu de l'acteur c'est-à-dire le para-verbal

¹⁴ Voir à cet égard le travail d'interprétation opéré par Roger Blin (*ibid*, p. 96-97).

¹⁵ Samuel Beckett, *Happy Days* (désormais *HD*), *The Complete Dramatic Works*, Faber and Faber, London, [1986] 2006, p. 138. Même édition pour *Waiting for Godot* (désormais *WFG*).

¹⁶ En dehors du léger remue-ménage provoqué par les entrées et sorties de Pozzo et Lucky, il y a en effet fort peu d'indications concernant les bruits. C'est à peine mieux dans *OBJ* où on ne relève que la poignée de didascalies évoquant la sonnerie perçante qui réveille Winnie et la boîte à musique.

(surtout dans *EAG*) et, plus encore, la gestuelle et les déplacements. De ce point de vue, les deux pièces sont comparables : on repère en effet dans chacune une tendance à décomposer les mouvements et à les indiquer geste par geste dans les didascalies. C'est flagrant dans *OBJ* – où Beckett signale et cale précisément chaque geste de Winnie par rapport au texte à dire – mais c'est déjà clair dans *EAG* :

Il met la pipe dans sa poche, sort un petit vaporisateur et se vaporise la gorge, remet le vaporisateur dans sa poche, se racle la gorge, crache, ressort [p. 42] le vaporisateur, se revaporise la gorge, remet le vaporisateur dans sa poche. (EAG, 41)

Même si tous les gestes ne sont pas aussi soigneusement consignés – voir, par exemple, l'absence totale de description de la danse de Lucky – Beckett entend transcrire sa vision scénique par une scrupuleuse minutie didascalique. Dans cette perspective, le jeu d'échange des chapeaux et la didascalie de vingt-huit lignes (!) qui en rend compte (*EAG*, 101-102) est un sommet. Il y a une disparité évidente entre temps de lecture et temps scénique, entre le format méticuleux sinon fastidieux de la didascalie – répétitions de formules identiques avec permutation des noms¹⁷ – et le jeu scénique digne des Marx Brothers qui doit être court, vif et comique. C'est un principe constant chez Beckett : la masse scénique et la masse didascalique sont dans un rapport de proportion inverse ; l'imposant texte de régie rend compte d'une esthétique du dépouillement. De fait, la carrière de Beckett est une marche vers l'épure, vers l'ascétisme. *Leastward Ho*, pourrait-on dire : *Cap au moindre*. Pourtant, l'hypo-expressivité des dernières pièces beckettiennes¹⁸ aboutit très souvent à un surcroît d'indications scéniques : plus l'image est ténue, plus elle est récalcitrante, plus elle demande à être décrite. Le fameux « *Less is more* » beckettien est, d'une certaine manière, déjà à l'œuvre dans le premier théâtre : la majorité des didascalies d'*OBJ* marque un blanc, un non-événement scénique notamment dans le second acte – lequel ne fait que radicaliser ce qui est déjà à l'œuvre dans le premier – où 287 didascalies sur 369 constituent ou contiennent l'indication « un temps ». *EAG* manifeste déjà ce travail de sape de la matière dramatique dans la mesure où la majorité de l'action scénique concerne de menus gestes – enlever ses chaussures, fouiller dans son chapeau, prendre et poser des bagages, rogner des os de poulets, etc. – voire pas de geste du tout :

VLADIMIR. – Alors, on y va ?

ESTRAGON. – Allons-y.

Ils ne bougent pas. (EAG, 75 et 134)

¹⁷ Signe d'une constance non seulement dans la vision mais aussi dans l'expression didascalique, on retrouve exactement le même principe de permutation quinze ans plus tard dans *Va-et-vient* où Vi, Ru et Flo échantent leur place sur le banc ; et trente ans plus tard dans *Quoi où* avec les interrogatoires de Bam, Bem, Bim et Bom.

¹⁸ Voir Dimitri Soenen, « Un théâtre sous surveillance. Le dispositif didascalique dans le dernier théâtre de Samuel Beckett », *La didascalie dans le théâtre du XX^e siècle. Regarder l'impossible*, Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (éd.), Éditions Universitaires de Dijon, 2007, notamment p. 120-121.

Là encore, Beckett fait d'un non-événement la clé de la pièce. En outre, l'antagonisme entre texte à dire et jeu scénique rend la didascalie absolument [p. 43] nécessaire¹⁹ : les comédiens ne peuvent se dispenser d'obéir à cette didascalie ; leur immobilité est requise au prix d'un contresens majeur.

De fait, dans les deux pièces au programme, c'est au niveau du jeu de l'acteur que le célèbre dirigisme de Beckett est le plus sensible²⁰. Cette emprise se situe dans le nombre et la précision des indications gestuelles mais surtout, dans *OBJ*, dans le soulignement systématique des indications scéniques implicites par une didascalie explicite. Une courte digression est ici nécessaire. Au théâtre, tout élément du texte à dire peut être considéré, peu ou prou, comme une didascalie interne : chaque réplique porte en elle des indications ténues sur la façon dont elle doit être dite ou reçue ; le ton est souvent déduit du contexte et entraîne avec lui les mimiques appropriées²¹. C'est le principe de l'interprétation d'un rôle par un acteur. Du coup, le texte est toujours ouvert à la (re)lecture et échappe donc à l'auteur. Beckett ne peut accepter que de tels jeux scéniques adventices viennent parasiter sa vision épurée du spectacle. Aussi prend-il soin de souligner par une didascalie externe ce qui est *effectivement* une indication implicite : « qu'est-ce que je pourrais bien faire toute la journée [...] Simplement regarder droit devant moi, les lèvres rentrées ? (*Temps long pendant qu'elle le fait.* [...]) » (*OBJ*, 27)²² Beckett ruine ainsi le principe même de la didascalie interne et ne laisse aucune place à la supplémentation due à la comédienne : celle-ci doit se contenter des mimiques que l'auteur indique explicitement dans les didascalies. Si Beckett agit ainsi c'est qu'il ne fait guère confiance aux acteurs, trop prompts à jouer voire sur-jouer, à harasser l'auteur de questions superflues, à chercher des explications, notamment psychologiques. À leur intention, il faut donc tout noter (ou presque) le plus précisément possible, contrairement à cette figure repoussoir de didascale constituée par le couple Dactylo/Animateur de la *Pochade radiophonique* : [p. 44]

D. – [...] Faut-il les noter aussi, monsieur, les jeux de physio ?

A. – Je ne sais pas, mademoiselle. Certains peut-être.²³

¹⁹ La nécessité didascalique, en sus du nombre et de la diversité des indications, est une des marques de l'écrivain scénique.

²⁰ À partir de *Comédie*, c'est tout le champ de la représentation qui est concerné par un dirigisme qui augmente en précision, comme si la réduction de la part de l'acteur (qui doit désormais rester immobile et jouer sans timbre) dégageait enfin la place didascalique nécessaire à la prise en charge des autres systèmes sémiotiques.

²¹ Voir l'anecdote de la fourmi rapportée par Roger Blin, alors qu'il dirige Madeleine Renaud : « Winnie ne voit pas très bien mais elle distingue un truc qui bouge et elle dit : "Tiens ! Qu'est-ce que je vois là ? On dirait de la vie !" Madeleine disait : "On dirait de la vie !" sur un ton très heureux. Je lui disais : "Ce n'est pas ça du tout, c'est avec répugnance que Winnie dit ça." Madeleine me répondait : "Ah, tu crois ?" » (Roger Blin, *op. cit.*, p 167) Même une comédienne talentueuse peut mal interpréter une réplique, c'est-à-dire la *comprendre* et la *jouer* de travers. La difficulté réside dans le fait que le théâtre de Beckett est résolument *paradoxal*, qu'il va à l'encontre des lois dramatiques et des habitudes des comédiens. Il ne lésine donc pas sur les indications de jeu afin de ne jamais les laisser la bride sur le cou.

²² La didascalie « elle le fait » est présente à cinq autres reprises dans la pièce : *OBJ*, 23, 34, 35, 46 et 64.

²³ Samuel Beckett, *Pochade radiophonique* [années 1960], in *Pas*, Minit, [1978] 2006, p. 66.

Ni « peut-être », ni « certains », mais *assurément* et *le maximum*. Et non seulement Beckett note les jeux de physio mais il note également la fin des jeux de physio, *terminus ad quem* ordinairement laissé à l'appréciation du comédien en fonction de la situation et du dialogue. Ces indications notant la fin des mimiques – rares, y compris chez le tout premier Beckett²⁴ – est un signe clair d'autoritarisme surtout quand elles prolifèrent et deviennent systématiques, comme c'est le cas dans *OBJ* : la séquence didascalique [mimique / fin de mimique] – le plus souvent « *Sourire. [...] Fin du sourire.* » (*OBJ, passim*) – est utilisée à quarante-deux reprises dans la pièce. Beckett entend manipuler l'actrice qui jouera Winnie comme un marionnettiste sa poupée.

Parallèlement à ce sourire mécanisé, dévitalisé voire déshumanisé, *OBJ* marque également une étape cruciale dans un autre processus en cours : l'éviction progressive – finalement consommée après *Comédie* – du code psycho-émotionnel régissant les didascalies de jeu. Dans *EAG*, ces indications sont légion : même clairement remis en question d'un point de vue dramaturgique, les quatre compères restent des *personnages* disposant d'une large palette psychologique : *froissé, épaté, piqué au vif, accablé, agacé, étonné, câlin, aguiché, inquiet, outré, aux anges, ravi, content, avec colère, tendrement, désolé, impatient, déçu, peiné, tristement, joyeux, furieux, excédé, sentencieux, angoissé, affolé, épouvanté, vexé*, etc.²⁵ Dans *OBJ*, il y a déjà beaucoup moins d'indications psycho-émotionnelles et elles sont beaucoup moins variées. Mais le plus remarquable est que ces restes de psychologie sont en outre régulièrement²⁶ mis à distance par un terme consommant la disjonction entre sentiment et apparence du sentiment : les indications *expression heureuse, perplexe, de détresse* sont alors préférées à *heureuse, perplexe, angoissée*. En somme, Beckett décide, à travers le prisme de la mimique à produire, de s'adresser directement à l'actrice et refuse de jouer le jeu d'une psyché fictive dont les didascalies décriraient les variations sentimentales ou émotionnelles. Le jeu se débarrasse – seulement partiellement : la métamorphose n'en est [p. 45] qu'à son début – de la psychologie²⁷ et tend vers la chorégraphie, ce qui annonce *Pas* et *Quad*. Dans cette perspective, le jeu de Winnie avec la carte postale obscène se voit décrit, non défini :

Elle dépose la loupe, prend l'extrême bord de la carte entre pouce et index de la main droite, écarte le bras à droite, détourne la tête à gauche, se pince le nez entre pouce et index de la main gauche. (OBJ, 24)

²⁴ On la trouve une fois dans *Eleutheria* (Minuit, 1995, p. 57) et deux fois dans *EAG* (p. 13 et 81).

²⁵ À cela s'ajoutent parfois de véritables plongées dans l'intériorité supposée des personnages ou bien des expressions qui entérinent cette intériorité supposée : « *Vladimir et Estragon partagés entre l'envie d'aller à son secours et la peur de se mêler de ce qui ne les regarde pas.* » (*EAG*, 29) ; « *Pozzo se livre une bataille intérieure.* » (*EAG*, 53)

²⁶ Une fois sur trois environ. C'est beaucoup plus que dans toutes les autres pièces de Beckett, notamment *EAG* où on ne trouve qu'une « expression incrédule » (*EAG*, 31) et deux « mimique » (*EAG*, 20 et 127).

²⁷ Beckett affirme que « la meilleure pièce possible serait celle qui se jouerait sans comédiens, où il n'y aurait que le texte » (Cité par Eric Eigenmann, « Mise en scène de l'effacement », *Critique*, n°519-520, p. 688-689) En débarrassant la didascalie de ce qu'elle a d'humain, il se rapproche de cet idéal dramaturgique.

Le dégoût de Winnie ne fait aucun doute mais Beckett choisit de décrire l'attitude du dégoût plutôt que d'inscrire explicitement le mot « dégoût », indication qui aurait laissé le geste à l'interprétation de l'actrice ou du metteur en scène. Beckett fait en sorte que la didascalie décrive au maximum et suggère au minimum ; il fait donc en sorte que ses indications offrent le moins de prises aux errances interprétatives des praticiens. Entre le dirigisme scénique et une poétique didascalique dénudée, le lien est bien étroit.

Polir le style

« Dégusté le mot bobine. »
(*La Dernière Bande*)

Il convient pourtant de se débarrasser d'une idée reçue : la didascalie n'est pas un texte purement fonctionnel et sans style. Fausse est l'idée que le théâtre est constitué d'une couche textuelle littérairement nulle au revers du dialogue : « ça n'existe pas nulle²⁸ », comme le répète le Récitant de *Solo*. Beckett a beau s'impliquer absolument dans la représentation de ses pièces, il reste un passionné d'écriture et de style. Il entend parfaire le moindre détail de son texte, fût-il placé au cœur d'une didascalie. Dans ces conditions, comme le remarque Ôno Manako,

une des caractéristiques du théâtre de Beckett est de réduire la différence de statut littéraire entre le texte du dialogue (ou du monologue), et celui des didascalies, pourtant généralement considéré comme subalterne²⁹.

Naturellement, il serait vain de chercher une poéticité massive au sein de la didascalie beckettienne mais cette dernière n'est pas non plus une terre gaste, comme on l'a longtemps cru. D'ailleurs *style* ne veut pas toujours dire *poésie*. Ainsi le style employé dans la didascalie de décor de *EAG* relève-t-il plutôt d'une poésie paradoxale sinon d'une anti-poésie, comme on [*p. 46*] parlait à l'époque d'anti-théâtre : dans « Route à la campagne, avec arbre » (*EAG*, 9), l'ellipse des déterminants³⁰ transcrit formellement le dépouillement scénique suggéré par l'indication. La didascalie n'est pas un *texte pour rien* et son potentiel littéraire a déjà été remarqué, notamment à propos de *EAG* : on a naguère montré, de manière plus ou moins convaincante, qu'elle était pourvue d'effets rythmiques et sonores lui conférant une épaisseur inattendue³¹. Pour notre part, c'est

²⁸ Samuel Beckett, *Solo, in Catastrophe et autres dramaticules*, Minuit, [1982] 2005, p. 30.

²⁹ Ôno Manako, « Le roman du théâtre : *La Dernière Bande* et le "reste" didascalique », *Samuel Beckett Today/Beckett aujourd'hui*, n°17, Amsterdam, Rodopi, 2006, p. 351-363.

³⁰ Cette ellipse est un tour marqué et n'est pas à mettre sur le compte du délavement stylistique coutumier de la didascalie : à ce moment de sa carrière, Beckett ne donne en effet guère dans le style télégraphique.

³¹ Paul J. Smith et Nic. van der Toorn, « Le discours didascalique dans *En attendant Godot* et *Pas* », *Samuel Beckett Today/Beckett aujourd'hui*, n°1, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 114-125. Repris dans *Lectures de Beckett*, Michèle Touret (éd.), Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 43-53.

dans les images que nous trouvons cette supplémentation littéraire. Dans *EAG*, on en compte une poignée qu'il s'agisse d'une comparaison – « Mimique d'Estragon, analogue à celle qu'arrachent au spectateur les efforts du pugiliste » (*EAG*, 20) – d'une hypallage – « fait quelques pas affolés » (*EAG*, 99) – ou bien d'une image confinant à la métaphore : « avec des tortillements d'esthète » (*EAG*, 56). Ces traces pourtant minimes de littérature finissent par gêner Beckett qui en réduit le nombre dans le passage à l'anglais :

Ils se regardent longuement, en reculant, avançant et penchant la tête comme devant un objet d'art, tremblant de plus en plus l'un vers l'autre, puis soudain s'étreignent (*EAG*, 81)

They long look at each other, then suddenly embrace (*WFG*, 54)

POZZO (*comme à un cheval*). – Woooo ! (*EAG*, 56)

POZZO : Waaa ! (*WFG*, 40)

le garçon se sauve comme une flèche. (*EAG*, 131)

The BOY avoids him and exit running. (*WFG*, 86)

De même, la réminiscence lamartinienne – « Vladimir suspend son vol » (*EAG*, 81) – est prosaïquement réduite : « *Vladimir holds back.* » (*WFG*, 54) La délittérisation touche encore l'image, d'un romantisme *bémolisé*³², de la lune « baignant la scène d'une clarté argentée. » (*EAG*, 72) La version anglaise est bien moins poétique³³ et la lune se contente de répandre une pâle lumière [p. 47] – « *shedding a pale light* » (*WFG*, 50) – sur la scène. Beckett ne cherche pourtant pas à neutraliser en bloc la didascalie. En réalité, il affine son style, le contient : si, dans *WFG*, il ne garde en gros que les reprises didascaliques ironiques³⁴, c'est parce qu'elles collent à la dimension « anti-pièce », comme dirait Ionesco, de cette clownerie.

Pour être moins souvent remarquée, la littéarité didascalique d'*OBJ* est tout aussi indubitable et prend la forme du vieux style cher à Winnie :

1 *squeezes with difficulty small blob of paste on brush* (*HD*, 139)

exprime non sans mal un peu de pâte sur la brosse (*OBJ*, 13)

2 *He is sitting up.* (*HD*, 141)

Il a entrepris de se mettre sur son séant. (*OBJ*, 19)

3 *She [...] sees parasol, considers it at length* (*HD*, 140)

Elle [...] lorgne l'ombrelle, la fixe longuement. (*OBJ*, 17)

4 *Brings out a small ornate brimless hat with crumpled feather* (*HD*, 142)

en sort une toque très bibi, plume froissée (*OBJ*, 20-21)

5 *Mild reproach.* (*HD*, 163)

Ton de reproche amène. (*OBJ*, 67)

³² Parlant des toiles de C. D. Friedrich, Beckett confesse que « c'est le seul genre de romantisme qui reste supportable, le *bémolisé* ». (Cité dans James Knowlson, *op. cit.*, p. 336)

³³ Même si cette poésie ne se sépare pas d'un léger ricanement linguistique – Estragon évoque « la blafarde » (*EAG*, 73) – et méta-dramatique à travers la rupture de l'illusion réaliste : la nuit est instantanée et la lune se lève à grande vitesse. Ce soulignement de l'artificialité théâtrale est à rapprocher du décor « très pompier » d'*OBJ* (p. 11) : on est bien dans un théâtre de la dérision.

³⁴ Voir Paul J. Smith et Nic. van der Toorn, *op. cit.*, p. 46-47.

Alors que la version première est linguistiquement sans aspérité, la traduction française adopte un registre soutenu (5), un style (plus) recherché (2, 3) voire hyper-correct et légèrement désuet (1) : le verbe « exprimer » est en effet rarement employé dans son sens propre et concret. Avec la « toque très bibi » (4), Beckett use d'un sociolecte là où, en anglais, il se contentait de décrire l'objet. Le terme *bibi* désigne un chapeau déjà désuet dans les années 1960 : le mot est vieilli à proportion du caractère démodé de l'objet. Dans la même perspective, on remarque que Winnie « chausse » toujours ses lunettes, terme recherché et d'une correction exemplaire par rapport au « *puts on* » bien plat que propose systématiquement l'anglais. En revanche, Beckett choisit le terme « *spectacles* » en anglais, plutôt que « *glasses* », ce qui témoigne d'une même propension à une certaine tenue stylistique qui, en elle-même, guide la didascalie. Comme Krapp, Beckett sait déguster les mots³⁵, y compris au sein du texte de régie.

Le travail d'uniformisation lexicale opéré d'une version à l'autre des pièces témoigne également d'un souci stylistique poussé. Là où *Happy Days* alterne entre *mound* et *ground*, *OBJ* choisit toujours « mamelon »³⁶. Il en va de même pour *fumble* et *rummage* toujours traduits par *farfouiller*, pour *polish* et *wipe* (*HD*, 139-140) qui deviennent uniformément *essuyer* (*OBJ*, 14-17), [p. 48] pour « *smouths moustache* » et « *strokes moustache* » (*HD*, 166) traduits par le même « se flatte la moustache » (*OBJ*, 73). Le meilleur exemple demeure la didascalie récurrente « la voix se brise³⁷ » alors que l'anglais se distingue par sa variété : « *voice breaks* », « *faltering* », « *break in voice* », « *brokenly* »³⁸. Pareillement, la version anglaise de *EAG* harmonise souvent la variété linguistique de la version originale. Nous ne donnerons qu'un seul exemple :

| | |
|---|---|
| (<i>Sa voix se fait chantante.</i>) | [Lyrical.] |
| (<i>il regarde sa montre, ton prosaïque</i>) | [<i>He looks at his watch, prosaic</i>] |
| (<i>ton à nouveau lyrique</i>) | [Lyrical] |
| (<i>il hésite, le ton baisse</i>) | [<i>He hesitates, prosaic</i>] |
| (<i>le ton s'élève</i>) (<i>EAG</i> , 51-52) | [Lyrical] (<i>WFG</i> , 37) |

Ces didascalies uniformisées permettent aussi d'être à l'unisson de ce monde où le même succède au même. On a affaire à une variation du procédé de répétition didascalique tel que l'analyse Ôno Manako à propos de *La Dernière Bande*

où tous les gestes [...] sont à chaque reprise minutieusement indiqués et les actions décrites à nouveaux frais : comme si le texte de la didascalie devait, dans le langage même, non seulement signifier la répétition, mais en reproduire l'effet, imiter l'insistance et la mécanisation des gestes, occuper dans la lecture, un temps équivalent à celui de l'action mise en scène. [...] il ne s'agit plus seulement d'indiquer ce qui doit être, en direction d'un futur qui abolira l'énoncé en s'y substituant, mais tout au

³⁵ Voir *La Dernière Bande*, *op. cit.*, p. 11-12 et 28.

³⁶ Du choix du mot « mamelon » – lequel évoque liquidité, fertilité et vie, alors même que le décor déploie une isotopie du dessèchement – découle d'ailleurs une cinglante ironie.

³⁷ *OBJ*, 30, 34, 35-36, 41, 46, 50, 51. Une seule variante, fort proche : « voix qui se brise » (*OBJ*, 17)

³⁸ Respectivement, *HD*, 147, 149, 154, 157 ; 149, 152 ; 156 ; 140.

contraire de tenir lieu de l'action scénique, et d'en prendre en charge les effets au moyen des mots, au moins partiellement³⁹.

Cet effet de lecture-spectacle fonctionne aussi, quoique de manière légèrement moins systématique, pour *OBJ* et *EAG*. Beckett connaît certes les vertus de l'ellipse mais il choisit le plus souvent d'être circonspect à l'extrême et d'éviter l'expression « même jeu » ou toute autre formule de rappel⁴⁰ pour reproduire les didascalies *in extenso*. Les gestes dupliqués de Lucky prenant et déposant valise et panier sont ainsi répétés *ad nauseam*, ce qui confère alors tout son poids au mécanisme et à la servitude du personnage. Le même constat s'applique aux gestes de Winnie voire de Willie : [p. 49]

La main de Willie apparaît, tenant un mouchoir, l'étale sur le crâne, puis disparaît. Un temps. La main réapparaît, tenant un canotier garni d'un ruban bicolore, l'ajuste sur le crâne, coquettement de biais, puis disparaît. (OBJ, 20)

La main réapparaît, tenant le mouchoir, l'étale sur le crâne, puis disparaît. Un temps. La main réapparaît, tenant le canotier, l'ajuste sur le crâne, coquettement de biais, puis disparaît. (OBJ, 26)

(La main de Willie apparaît tenant le mouchoir qu'elle étale sur le crâne, puis disparaît.) [...] (La main de Willie réapparaît tenant le canotier qu'elle ajuste sur le crâne, coquettement de biais, puis disparaît) (OBJ, 55)

Les gestes semblables et répétés appellent des paroles semblables et répétées. Beckett n'essaie guère d'adoucir la dimension lancinante de l'action scénique, laquelle se répercute dans des indications de jeu jumelles et qui engagent un rapport à la temporalité de l'œuvre – le même beau jour antiphastique se reproduit indéfiniment – et à celle de la lecture. Préférer la reprise *verbatim* (ou quasiment) des indications à l'ellipse induit un rythme de lecture particulier, le même que met en jeu la poésie des temps de silence indiqués dans le texte de régie beckettien.

Faire résonner le silence

« se rendre maître d'un silence de plus »
(*Cahier allemand 1*)

« Dans *Berceuse*, Beckett parle de "temps longs" [...] Qu'est-ce qu'un temps long ? cinq secondes, dix secondes, dix minutes, une heure ?⁴¹ » La perplexité ici

³⁹ Ôno Manako, *op. cit.*, p. 358.

⁴⁰ On dénombre tout de même 13 « même jeu », 3 « de même » dans *EAG* ainsi que 2 « Jeu du vaporisateur. » (*EAG*, 43 et 50) ; 25 « de même », 2 « comme avant » et 1 « même geste » dans *OBJ*. En traduisant *EAG*, Beckett remplace d'ailleurs un certain nombre de ces formules anaphoriques par des didascalies répétitives : « *Il s'arrête, se recueille, puis reprend : [...] Il s'arrête. Même jeu. [...] Il s'arrête. Même jeu. Plus bas.* » (*EAG*, 80) ; « *He stops, broods, resumes. [...] He stops, broods, resumes. [...] He stops, broods. Softly.* » (*WFG*, 53-54)

⁴¹ Rocky Greenberg, « L'éclairage-partition », *Revue d'esthétique*, *op. cit.*, p. 239.

exprimée par Rocky Greenberg semble communément partagée. Chez n'importe quel autre dramaturge – et quand bien même le metteur en scène est toujours amené à se poser la question de sa durée – la mention « un temps » ne soulèverait point tant d'intérêt ni tant d'indécision. Si le lectorat beckettien – dont, en premier lieu, les metteurs en scène – semble ainsi déboussolé, ce n'est pas seulement parce que le problème des pauses dramatiques se pose avec plus d'acuité chez Beckett mais aussi parce qu'il souffre d'une perception altérée de la réalité du problème dont la faute revient au dramaturge lui-même. En effet, l'usage beckettien des temps et silences dépasse tout ce qu'on peut voir chez d'autres auteurs aussi bien quantitativement que qualitativement. Sa tendance, dans son deuxième théâtre, à chronométrer ses silences à la seconde près a pour conséquence indirecte de désespérer les praticiens quand justement cette légendaire précision fait défaut et qu'ils se retrouvent dans une zone de liberté inattendue et – le terme [p. 50] n'est sans doute pas trop fort – angoissante⁴². De fait, ce n'est que progressivement que Beckett a appris à parler cette langue des silences, car c'est bien une langue⁴³, et à en maîtriser les subtilités. On peut du coup proposer une chronologie dans la poétique des silences beckettien laquelle comprend cinq phases d'inégale ampleur et se chevauchant parfois : (1) La première phase – celle d'*Eleutheria* et *EAG* – est celle où Beckett emploie en concurrence des termes reconnus comme « un temps », « silence » ou « pause ». S'il y a dans l'esprit de l'auteur une distinction entre ces termes, elle semble encore floue et, de toute façon, elle n'apparaît pas avec évidence au lecteur. Le système est par trop hétérogène. (2) La preuve en est que, dans un second temps, de *Fin de partie* à *OBJ*, Beckett n'utilise plus qu'un seul terme par pièce⁴⁴, admettant seulement des adverbes modificateurs pour en préciser la durée. (3) Parallèlement à cette seconde phase, le cycle du théâtre radiophonique, de *Tous ceux qui tombent* à *Cascando*, propose encore une concurrence des termes. Pourtant, les pièces pour la radio, véritable laboratoire dramaturgique, permettent à Beckett de mettre progressivement de l'ordre dans cette diversité, tant du point de vue pragmatique que terminologique et typographique⁴⁵. (4) De fait, à la toute fin des années 1950, et alors que la phase radiophonique n'est pas achevée, apparaît la mesure du temps à la seconde. Cette tendance chronométrique, éprouvée dans *La Dernière Bande* et *OBJ*, est maîtrisée à partir de *Comédie* et *Dis Joe*. (5) Il y a enfin une dernière phase – regroupant toutes les pièces de *Va-et-vient* à *Quoi où* ainsi que les pièces pour la télévision – où chaque outil travaillé jusque-là est utilisé avec discernement. Beckett dispose alors de toute une

⁴² Angoisse encore augmentée du fait que l'on traite d'un sujet ontologiquement perturbant : le silence.

⁴³ Alors qu'il apprend l'allemand, Beckett tempête contre la vanité de l'entreprise : « Se démener pour apprendre à se taire dans une autre langue, quelle absurdité ! Je suis complètement absurde, complètement inconséquent. Se démener pour se rendre maître d'un silence de plus ! Comme un sourd qui investirait sa fortune dans des *Schallplatten* [disques], ou un aveugle équipé d'un Leica. » (*Cahier allemand 1*, 18 oct. 1936. Cité dans James Knowlson, *op. cit.*, p. 310) L'équation selon laquelle *langage égale silence* peut aussi se prendre à rebours : le silence est un langage.

⁴⁴ « Pause » dans *La Dernière Bande*, « un temps » dans les autres pièces.

⁴⁵ C'est là qu'il développe cette ouïe dramatique unique ainsi décrite par Michael Haerdter : « Pour l'accentuation et les tempos, l'ouïe de Beckett est un véritable sismographe. » (« S. Beckett répète *Fin de partie* », *Revue d'esthétique*, *op. cit.*, p. 315)

panoplie de procédés qu'il utilise à sa guise, les mélangeant à l'occasion mais toujours à bon escient. Les termes sont en concurrence d'une pièce à l'autre, et parfois au sein d'une même pièce, mais la rigueur est désormais de mise. Cette grille chronologique étant posée, nous nous intéresserons désormais à *EAG* et *OBJ*, pièces qui représentent parfaitement chacune des deux premières phases de cette chronologie.

[p. 51] Au lendemain du trauma de la Seconde Guerre mondiale, l'heure est à la remise en cause du langage : multiplier les silences à l'intérieur du dialogue, c'est percer autant de trous dans le manteau de l'éloquence apollinienne. On peut encore écrire après Auschwitz mais pas sans montrer à quel point l'édifice humaniste – où le *logos* lie inextricablement langue, littérature et sens ou rationalité – est ébranlé. Dans ses toutes premières pièces, Beckett grève le dialogue de très nombreux blancs : *EAG*, notamment, en compte 207⁴⁶. À ce moment de sa carrière, c'est le nombre plus que l'expression elle-même qui intéresse Beckett⁴⁷. De fait, un certain désordre terminologique⁴⁸ s'y joue : on compte 2 « pause », 87 « un temps », 117 « silence » – dont 9 « long » et un « grand » – et surtout un étonnant « Repos » (*EAG*, 24), d'ailleurs remplacé par un bien plus banal « *Silence* » dans la version anglaise, possible harmonisation d'une fantaisie verbale que Beckett juge hors de saison. Si la diversité linguistique est sans doute signifiante, ce que nous croyons, Beckett n'en donne pas la clé. De même, il ne propose pas d'indice permettant d'établir avec certitude la différence de durée entre « silence » et « un temps ».

Rapidement, Beckett est gêné par ce système hétérogène et entend réduire l'ambiguïté en passant à un seul terme pour exprimer les coupures du dialogue. *OBJ* n'est pas la première pièce à proposer la réduction à un terme : *Fin de partie*⁴⁹ puis les *Actes sans paroles*, *La Dernière Bande* et les [p. 52] *Fragments de théâtre* ont ouvert la

⁴⁶ Même parmi ses confrères du Nouveau Théâtre, Beckett est le seul à proposer un texte aussi troué. À titre de comparaison, *La Parodie* d'Adamov contient environ 90 silences, son record personnel.

⁴⁷ Dans *OBJ*, ce sera l'expression autant que le nombre, nous y reviendrons.

⁴⁸ Pour un autre point de vue sur la question, voir dans ce volume l'article de Gilles Ernst, « Pas "d'une traite" : "Silence" et "Un temps" chez Beckett ».

⁴⁹ *Fin de partie* comporte 405 « un temps » et un seul « silence ». Même si littéralement on a affaire à deux termes distincts, on peut considérer que cette pièce lance la deuxième phase beckettienne de réduction à un seul terme car ce seul « silence » opère par contraste avec la masse des « un temps » ; du coup, pour la première fois de manière sûre, on peut considérer ce seul « silence » – qui apparaît précisément au moment de la prière que Hamm, Clov et Nagg lancent vers Dieu (*Fin de partie*, Minuit, [1957] 2001, p. 75-76) – dans toute l'étendue de sa valeur pragmatique : la rupture, le vide, le gap dans la communication. La prière muette se résout par un échec d'où ce silence polysémique : silence scénique (tout le monde se tait pendant la prière) et silence métaphysique : tout le monde, y compris Dieu, se tait pendant la prière. C'est le silence transcendantal, la déréliction. Ce blanc est ouvert sur un infini vide alors que tous les autres sont des moments clos. « Un temps » propose en effet un segment de durée bien délimitée – quoique floue du point de vue de la transcription scénique – car l'article induit des bornes, fait du nom massif un nom comptable : la présence du déterminant offrant un visage aspectuel sécant là où « silence » apparaît non sécant. Ces instants vides s'accumulent comme des grains de sable. Les innombrables « un temps » rappellent alors la métaphore du sablier qui ouvre quasiment la pièce – « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir. (*Un temps*.) Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, un petit tas, l'impossible tas. (*Un temps*.) » (*Ibid.*, p. 15-16) – et reprise par Hamm : « Instants sur instants, plouff, plouff, comme les grains de mil de... (*il cherche*)... ce vieux Grec, et toute la vie on attend que ça vous fasse une vie. » (*Ibid.*, p. 93) ; « Instants nuls, toujours nuls, mais qui font le compte, que le compte y est, et l'histoire close. » (*Ibid.*, p. 111)

voie. Néanmoins, dans *OBJ*, la réduction à un terme atteint une forme de paroxysme dans le nombre – la pièce compte 594 « temps » en français⁵⁰ – et la valeur. On relève en effet, dans la version anglaise, deux « *maximum pause* » (*HD*, 152-153), formulation qui a de quoi troubler les metteurs en scène anglo-saxons. Cela a sans doute également gêné Beckett qui, lors de la traduction, choisit de supprimer l'une de ces *pauses maximales* et de remplacer l'autre par « un temps » ordinaire. Beckett est allé dans cette direction aussi loin qu'on le pouvait : il lui faut trouver un moyen plus précis pour quantifier ses silences. Ce moyen, il l'a sous la main depuis *La Dernière Bande* où, pour la première fois, apparaît le chronomètre de manière sûre⁵¹. Dans *OBJ*, la mesure à la seconde réapparaît et même si elle concerne aussi bien le silence lors des prière et arrière-prière de Winnie que l'absence paroxystique de silence – puisqu'il s'agit de la durée de l'assourdissante sonnerie (*OBJ*, 12-13) – elle reste l'indice d'un nouveau rapport au théâtre, un rapport rythmique sinon musical que Beckett finira par maîtriser dans *Comédie* et *Dis Joe*. Pour l'heure, le chronomètre n'a pas supplanté le sablier et, comme dans *Fin de partie*, les « un temps » par centaines sont autant de grains, autant d'instant nuls qui font néanmoins le compte.

Cette avalanche de didascalies « un temps » donne d'ailleurs un côté *asmatheux* – pour reprendre un mot que Queneau appliquait à la prose célinienne – au texte. Ce n'est pas faire injure à Beckett de constater que *EAG* se lit sans peine aucune tandis que la lecture d'*OBJ*, ainsi alourdie de très nombreuses entailles dans la logorrhée de Winnie, réclame davantage de bonne volonté. Autrement dit, si *EAG* est une pièce de théâtre, *OBJ* est déjà un spectacle, même à l'état de brochure et même si c'est un spectacle ascétique. Alors que la didascalie est normalement sélective, consciente de l'inachèvement qui la constitue, Beckett – au moins au niveau des gestes et du rythme – tend à la rapprocher du cahier de régie, document consignait *tous* les détails du spectacle, c'est-à-dire en l'occurrence, *tous* les temps de silence. Les didascalies d'*OBJ* cherchent à s'élever à ce niveau de complétude et se transforment pratiquement en partition pour actrice⁵².

La multiplication des « un temps » vaut également dans une optique de lecture-spectacle – même si l'on conviendra qu'il est périlleux de parler [p. 53] d'iconicité de la didascalie, qui reste *de facto* un énoncé verbal⁵³ – non pas visuellement mais temporellement. Le recours à la didascalie récurrente « un temps » réclame à la lettre *un temps* de lecture comparativement supérieur à celui que réclame les différentes marques

⁵⁰ On relève également deux « en silence », lesquels ne constituent pas un véritable vide scénique vu qu'ils accompagnent une action, celle de limer (*OBJ*, 48 et 51).

⁵¹ « [...] s'en va au fond de la scène dans l'obscurité. Dix secondes. Bruit de bouchon qu'on tire. Quinze secondes. Il revient dans la lumière » (*La Dernière Bande*, *op. cit.*, p. 10-11)

⁵² « Beckett a autant conscience que les compositeurs modernes de l'importance des silences précisément quantifiés. Lorsqu'il dirige ses pièces, les termes *piano*, *fortissimo*, *andante*, *allegro*, *da capo* lui fusent spontanément des lèvres. » (James Knowlson, *op. cit.*, p. 823)

⁵³ En ce sens, la ponctuation ou les blancs typographiques pourraient être un substitut graphique plus compatible avec l'idée de spectacle à lire et globalement moins onéreux. C'est la solution adoptée parfois par Claudel, très souvent par Vauthier. Beckett, dans *OBJ*, recourt régulièrement à la ponctuation comme indication rythmique mais, sans doute parce qu'il la juge trop aléatoire, il lui préfère de beaucoup des didascalies explicites.

de ponctuation, points de suspension, tirets ou blancs. Sans parler de mode mimétique – en cela, le blanc typographique serait plus efficace – on peut néanmoins envisager cette prolifération des « un temps » dans une perspective pragmatique du phénomène de la lecture : « Chaque syllabe est une seconde de gagnée⁵⁴ », lit-on dans *Cendres*. Du coup, la formule « un temps », écrite en toutes lettres, vaudrait deux secondes, non seulement en terme de temps scénique mais également, pourquoi pas, en terme de temps de lecture. Les « un temps » innombrables cherchent peut-être à retranscrire au plus près pour le lecteur la temporalité trouée de ces beaux jours antiphrastiques, leur durée et leur similarité : sans dire qu'elle est rendue pénible, il est clair que la lecture n'essaie pas d'adoucir cette temporalité hyper-fragmentée. Il s'agit bien pour Beckett – qui entend généralement mettre le spectateur à l'épreuve⁵⁵ – de rapprocher l'expérience de la lecture de celle du spectacle : dans *OBJ*, c'est la résistance du lecteur qui est testée.

Tant sur plan de l'écriture scénique que sur celui du style ou des silences, l'évolution didascalique montre un Beckett de plus en plus maître de son outil. Sa voix didascalique n'a en effet rien à voir avec celle qui se déploie dans les proses où

les mots ont pour fonction de rater les choses, parce que les choses elles-mêmes sont des ratés de l'être. [...] Le but de la prose est de tenir le cap au pire, de mal dire le mal vu, de rater dans les mots le raté de l'expérience. [...] Mais tout le problème est que ce ratage prosodique ne va nullement de soi. Il est un effort, une ascèse, car les mots, eux, sonnent clair⁵⁶.

Le texte didascalique n'est certes pas une prose comme les autres mais le fait demeure : les mots y sonnent toujours clair, ô combien. Beckett, expert en images scéniques à la fois saisissantes et ambiguës, sait se donner les moyens langagiers pour que ses visions passent de la page à la scène ou, à défaut, se [*p. 54*] gravent dans l'esprit du lecteur. À de très rares exceptions près, notamment en tout début de carrière, l'appareil didascalique beckettien est précis, rigoureux, parfaitement maîtrisé : aucun flottement, aucun débordement, aucune confusion, toutes imperfections qui sont monnaies courantes chez un Ionesco ou un Adamov. « Les instructions concises sont comme des coups de marteau⁵⁷ », dit Michael Haerdter du Beckett metteur en scène ; il en va de même pour les didascalies, suffisamment bien écrites (frappées ?) pour que la force visuelle de ses œuvres se révèle même à la simple lecture. *Bien vu bien dit* ou l'excellence des didascalies beckettiennes.

⁵⁴ *Cendres*, in *La Dernière Bande*, *op. cit.* p. 66. Dans *Solo* (*op. cit.*, p. 30), c'est toute une vie qui est comptée en secondes.

⁵⁵ Roger Blin (*op. cit.*, p. 87) évoque « ce don que possède Beckett de la provocation » et raconte : « Il est arrivé que des spectateurs quittent la salle car ils ne supportaient pas certains passages que Martin [interprétant Lucky], tremblant et bavant, parvenait à rendre parfaitement insoutenables. » (*Ibid.*, p. 91)

⁵⁶ Alain Badiou, « Ce qui arrive », in *Samuel Beckett : L'écriture et la scène*, Evelyne Grossman et Régis Salado (éd.), SEDES, 1998, p. 9-10.

⁵⁷ Michael Haerdter, *op. cit.*, p. 308.