

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

UN AMPLE DISCOURS SUR LA PLASTICITÉ ET SA RENCONTRE AVEC LE THÉÂTRE DE SAMUEL BECKETT¹

A BROAD DISCOURSE ON PLASTICITY AND ITS ENCOUNTER WITH THE THEATER OF SAMUEL BECKETT

Rodica Gabriela CHIRĂ

Université « 1 Decembrie 1918 » de Alba Iulia, Romania
1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia, Romania

Email: rogabchira@yahoo.fr

Abstract

In 2022, Harmattan published a new book on the work of a renowned playwright who revolutionized theater. The playwright is Samuel Beckett, the author, Christakis Christofi, lecturer at the University of Cyprus, in the Department of French and European Studies, specialized in theory and theory and theatrical, artistic and literary practices. This extensive monograph entitled *La plasticité et le théâtre de Samuel Beckett* [Plasticity and the Theatre of Samuel Beckett] focuses on plastic concerns – painting, sculpture, music, performing arts – in Beckett's dramaturgy with direct or indirect references incorporated therein. In three parts, *Éléments dramatiques et techniques* [Dramatic and technical

¹ Article History: Received: 15.08.2025. Revised: 08.09.2025. Accepted: 09.09.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: CHIRĂ, R.G. (2025). *UN AMPLE DISCOURS SUR LA PLASTICITÉ ET SA RENCONTRE AVEC LE THÉÂTRE DE SAMUEL BECKETT*. *Incursioni în imaginari* 16. *IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY*. Vol. 16. Nr. 2. 339-354. <https://doi.org/10.29302/lnlimg.2025.16.2.17>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

elements], *Surfaces, textures et formes plastiques* [Surfaces, textures and plastic forms], *Œuvre dramatique et plastique* [Dramatic and plastic work], Christakis Christofi's monograph follows a method similar to that of the accumulation of information in a snowball, based on key notions which are taken up, from various angles, throughout the volume: dramatic and plastic elements, dramatic and plastic tensions, elementary and unresolved dramatic situation, the writing of repetition, thematic and formal repetitions, poetic value, concept of plasticity, intertextuality, stage directions as a form of diction, negative/positive relationship, shadow/light relationship, character-voice-body... The author of this rich and complex monograph notes that, even if Beckettian theatre has benefited from several characterizations, none can encompass it completely, thus preventing this theatre from being confined to didacticism.

Keywords: plasticity; theater; Beckett; dramatic and plastic elements; dramatic and plastic tensions; character-voice-body; intertextuality.

Résumé

En 2022, les éditions Harmattan ont publié un nouveau livre sur l'œuvre d'un dramaturge renommé qui a révolutionné le théâtre. Le dramaturge est Samuel Beckett, l'auteur, Christakis Christofi, maître de conférences à l'Université de Chypre, au Département d'Etudes françaises et européennes, spécialisé en théorie et théorie et les pratiques théâtrales, artistiques et littéraires. Cette vaste monographie intitulée *La plasticité et le théâtre de Samuel Beckett* Plasticity and the Theatre of Samuel Beckett] est axée sur les préoccupations plastiques – peinture, sculpture, musique, arts de la scène –, dans la dramaturgie beckettienne avec des références directes ou indirectes y incorporées. En trois parties, *Éléments dramatiques et techniques* [Dramatic and technical elements], *Surfaces, textures et formes plastiques* [Surfaces, textures and plastic forms], *Œuvre dramatique et plastique* [Dramatic and plastic work], la monographie de Christakis Christofi suit une méthode qui se rapproche de celle de l'accumulation d'informations en boule de neige, basée sur des notions clé qui sont reprises, sous angles divers, d'un bout à l'autre du volume : éléments dramatiques et plastiques, tensions dramatiques et plastiques, situation dramatique élémentaire et irrésolue, l'écriture de la répétition, répétitions thématiques et formelles, valeur poétique, concept de plasticité, intertextualité, les didascalies comme forme de diction, rapport négatif/positif, rapport ombre/lumière, personnage-voix-corps... L'auteur de cette monographie riche et complexe constate

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

que, même si le théâtre beckettien a bénéficié de plusieurs caractérisations, aucune ne peut l'englober complètement (p. 200), empêchant ainsi l'enfermement de ce théâtre dans un didactisme.

Mots-clés : plasticité ; théâtre ; Beckett ; éléments dramatiques et plastiques ; tensions dramatiques et plastiques ; caractère-voix-corps ; intertextualité.

En 2022, les éditions Harmattan ont publié un nouveau livre sur l'œuvre d'un dramaturge renommé qui a révolutionné le théâtre. Le dramaturge est Samuel Beckett, l'auteur, Christakis Christofi, maître de conférences à l'Université de Chypre, au Département d'Etudes françaises et européennes, spécialisé en théorie et théorie et les pratiques théâtrales, artistiques et littéraires.

Cette vaste monographie intitulée *La plasticité et le théâtre de Samuel Beckett* [Plasticity and the Theatre of Samuel Beckett] est axée sur les préoccupations plastiques – peinture, sculpture, musique, arts de la scène –, dans la dramaturgie beckettienne avec des références directes ou indirectes y incorporées. Dans l'œuvre de l'auteur irlandais, le terme plasticité définit « un ensemble de procédures, de matériau(x) en volume, en espace », la totalité de la scène étant explorée « comme surface, étendue, volume, profondeur » (Christofi, 2022, p. 13), plus exactement la « relation » sensible entre contenu et forme qui crée l'ensemble, ensemble qui inclut la parole, dans une communication image-langage, où l'image comme *mimésis* devient « métaphore de la réalité » (Christofi, 2022, p. 15) aboutissant à des tensions, et parvenant ainsi à englober les caractéristiques du XX^e siècle, surtout après le Seconde Guerre mondiale. Faisant « figure d'Impénétrable », ou d'éénigme pour James Knowlson, Beckett passe pour « un des écrivains les plus érudits du XX^e siècle » (Knowlson cité par Christofi, 2022, p. 19), ce qui explique la complexité de sa création.

En trois parties, *Éléments dramatiques et techniques* [Dramatic and technical elements], *Surfaces, textures et formes plastiques* [Surfaces, textures and plastic forms], *Œuvre dramatique et plastique* [Dramatic and plastic work], la monographie de Christakis Christofi suit une méthode qui se rapproche de celle de l'accumulation d'informations en boule de neige, basée sur des

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

notions clé qui sont reprises, sous angles divers, d'un bout à l'autre du volume : éléments dramatiques et plastiques, tensions dramatiques et plastiques, situation dramatique élémentaire et irrésolue, l'écriture de la répétition, répétitions thématiques et formelles, valeur poétique, concept de plasticité, intertextualité, les didascalies comme forme de diction, rapport négatif/positif, rapport ombre/lumière, personnage-voix-corps...

Dans la première partie de sa monographie, partant de pièces de théâtre beckettienne qui serviront comme illustrations des affirmations théoriques tout au long du volume, telles *Le monde et le pantalon* (*The World and the Trousers*), *En attendant Godot* (*Waiting for Godot*), *Fin de partie* (*Endgame*), *Quoi où* (*What Where*), *Oh les beaux jours* (*Happy Days*), *Berceuse* (*Rockaby*), *Pas moi* (*Not I*), *La dernière bande* (*Krapp's Last Tape*), *Comédie* (*Play*), *Va-et-vient* (*Come and Go*), *Catastrophe* (*Catastrophy*), *Fragments de théâtre* (*Rough for Theatre*), *Solo* (*A Piece of Monologue*), *Souffle* (*Breath*), *Film* (*Film*), *Impromptu d'Ohio* (*Ohio Impromptu*), *Cette fois* (*That Time*), *L'innommable* (*The Unnamable*), *Pochade radiophonique* (*Rough for Radio*), *Dis Joe* (*Eh Joe*), *Eleutheria* (*Eleutheria*), etc., Christakis Christofi met en évidence les éléments dramatiques et plastiques, insistant d'abord sur les *Scènes et images plastiques* [*Scenes and plastic images*] (II) avec leurs situations performatives, leur absence, puissance, ignorance, leur caractère rudimentaire. Ainsi, sur scène, la tension est basée sur une « finalité interne » à laquelle on aboutit par un contraste entre ce qui est montré [...], la manière dont ce qui est montré est élaboré, et sa signification » (Christofi, 2022, p. 25), la parole devenant « matière qui forme l'image » (Christofi, 2022, p. 25), et dirigeant le spectateur de la sensation vers la signification par l'interrogation. Car l'imagination du spectateur est surprise, agressée même « en voie de destruction » par l'encadrement de l'histoire et de la scène dans « le vide, le néant, le peu » (Christofi, 2022, p. 31). Dans l'art dramatique beckettien, dont les thèmes sont « la naissance, l'amour, la souffrance, la solitude, l'errance, l'attente, la mort » (Christofi, 2022, p. 34), des éléments stylisés comme « chose/objet, situation/action, état d'être des personnages » (Christofi, 2022, p. 34) se confondent. La sensation d'ignorance,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

l'ambiguïté créées par le personnage se transmet au spectateur, l'auteur parvenant à réaliser une complicité étrange entre les deux. Ce que Beckett présente, c'est « le rudimentaire en désordre », « la réduction à l'essentiel » (Christofi, 2022, p. 40). Comme dans les arts plastiques, les formes, les objets se transforment sur scène « en un univers autonome, cohérent et singulier » (Christofi, 2022, p. 41), une sorte de réflexion sur l'histoire elle-même (Christofi, 2022, p. 42) par un langage qui se dévoile progressivement, « l'attente et le jeu » (Christofi, 2022, p. 42), « l'abolition de l'illusion » (Christofi, 2022, p. 43) y occupant un rôle essentiel et renvoyant à des interrogations sur « les limites du dramatique, les limites du jeu scénique » (Christofi, 2022, p. 44), opposant « au principe classique d'harmonie, [...] la juxtaposition, le morcellement » (Christofi, 2022, p. 45).

D'autre part le titre des œuvres de Beckett (*II. Œuvres-Scènes* [Works-Scenes] qui soumet à l'analyse le rapport entre l'œuvre dramatique de Beckett et l'espace scénique entre le temps et l'espace) « souligne l'ambiguïté qui les régit » (Christofi, 2022, p. 45) devenant en lui-même sujet de commentaire, d'analyse, conduisant à la conclusion que la situation initiale soulignée ou annoncée par celui-ci ne se modifie pas, seuls les rapports des éléments dramatiques ayant la qualité de renforcer leur structure dynamique, les sens du lecteur-spectateur étant stimulés par l'attente. Dans la réalisation de l'espace scénique, « les éléments dramatiques [...] prennent en compte l'espace physique de la scène et jouent avec les conventions qui définissent le théâtre » (Christofi, 2022, p. 53), le dispositif scénique minimal mis en valeur par la couleur et la lumière et chargé de valeur symbolique devenant un acteur en soi, censé augmenter la tension.

Dans une pièce de théâtre, la notion de temps inclut l'idée d'unité entre l'histoire et sa représentation, d'une part, et le temps de la représentation en soi d'autre part. Chez Beckett, qui explore des principes qui définissent le temps comme « habitude, mouvement, succession, évolution, jeu [...] tout ce qui se passe s'inscrit dans un lieu où tout évolue peu » (Christofi, 2022, p. 68), ce qui nous invite à parler d'une agression de la conception commune du temps ou plutôt « une agression envers ce qui

détermine d'abord la logique humaine », il « rend le temps irrationnel » (Christofi, 2022, p. 68), imprécis, jeu d'un « hasard calculé » (Christofi, 2022, p. 70). Concrètement, cela se réalise par la confusion de la parole, par l'état physique des personnages, par des rythmes particuliers, par des répétitions, etc. En même temps, les personnages qui remplissent la vacuité de l'espace scénique (un enjeu dramatique en soi) y sont comme emprisonnés, obligés de montrer l'état d'aliénation dans lequel ils se trouvent. Les relations plastiques qui concernent ces personnages dont l'identité – brouillée par leurs noms – se construit par leurs interactions « dérivent d'une situation inchangée mise en scène dont ceux-ci constituent le centre » (Christofi, 2022, p. 82).

Cette tension permanente décelable dans le théâtre beckettien (*III. Être sur scène* [Being on the scene]) est engendrée par « le dramatique (ce qui se joue) et le plastique (maniement scénique) » les rapports multiples entre scène, personnage, espace, temps, témoignant d'une action qui « tourne à vide » parce que « l'avant (le début) ou l'après (la fin) ne restent qu'une possibilité repoussée » (Christofi, 2022, p. 99), parce que tout « est raconté de façon fragmentaire » (Christofi, 2022, p. 101).

Un autre aspect important souligné par Christakis Christofi dans cette analyse poussée et complexe concerne la « mise en scène du corps » (*IV. Langages et matières plastiques* [Languages and plastic matters]) devenu « principe du jeu dramatique » (Christofi, 2022, p. 106). Ce corps qui exprime un trouble, qui « semble s'annuler » (Christofi, 2022, p. 106), voit la scène comme refuge où il se cache et s'expose en même temps, par l'expression des sentiments, par l'aspect, par le geste, par la mise en évidence d'une seule partie (la bouche, les yeux), par la transformation en objets, etc. La différenciation de la voix, affirmation d'une présence, ramène le souvenir, motive l'action des personnages, définit des relations, fait « coexister voix/mouvement/silence » (Christofi, 2022, p. 122).

La deuxième partie, divisée à son tour en trois sous-chapitres, intitulée *Surfaces, textures et formes plastiques* [Surfaces, textures and plastic forms], débute par une introspection des *Surfaces* [Surfaces] (I) qui impliquent la

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

musicalité, les matières et les formes, les couleurs de la voix, l'improvisation, le désordre, le rythme. Ainsi, chez Beckett, la répétition (des espaces, genres, médias ou moyens plastiques différents) marque une fusion entre le visuel et le texte, parvenant à une « fluidité sémantique » qui combine « l'utilisation créative des mots et le traitement musical du son », « fusion » qui concerne plusieurs moyens plastiques accueillis par la scène, tels « son, lumière, mouvements corporels, etc. » (Christofi, 2022, p. 133). Cette « fusion » sert en effet à l'interprétation en profondeur de « la surface (texte et scène) des tensions, des rapports et des relations irrésolus » (Christofi, 2022, p. 133). L'image textuelle et l'image scénique sont soumises à une réflexion que Beckett développe à partir de Bachelard dans *L'eau et les rêves* (*Water and Dreams*), à savoir « toute forme, dans l'espace du sensible (page/scène) est matière plastique à manier » (Christofi, 2022, p. 134), qui fait que, chez le dramaturge en question, l'économie de moyens (le minimalisme) provoque « une ouverture de sens qu'il revient au lecteur de combler » (Christofi, 2022, p. 133). Chez Beckett, « la forme devient sens à travers l'exploration du langage », ce dernier ayant un « caractère poétique : la composition du partiel entre dans la minutie de la composition de l'ensemble » (Christofi, 2022, p. 135) qui renvoie à la peinture de Cézanne « où chaque touche est à la fois matière, peinture, objet et composition » (Christofi, 2022, p. 135). Le texte et l'écriture de Beckett fonctionnent et peuvent être lus comme une image. Ainsi, la forme, avec ses variations, peut engendrer des significations multiples. Elle concerne le mot en soi, avec toutes ses implications, forme écrite, son, pause, interprétation commune ou distincte, etc., qui peuvent générer « une posture critique », « une posture ironique » qui « démolisse » la surface de ce mot. Un des moyens consisterait à conférer au mot la valeur musicale où matière et forme constituent un tout. En littérature cela se réalise poétiquement par le rapprochement entre sens et sons et par les silences, ces derniers représentant, pour Georges Steiner, « un élément de discontinuité chargé de sens » (Christofi, 2022, p. 140), exprimé dans les pièces de théâtre par la dissonance et la cacophonie, créatrices de confusion, de désordre. Chez Beckett, « la littérature rejoue la musique : la

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

langue est rythme, sonorités, mouvement, expression » (Christofi, 2022, p. 141) afin de mettre au premier plan les tensions scéniques réalisant ainsi des images picturales, augmentant la valeur des répétitions. Les images scéniques et textuelles de Beckett « témoignent de la valorisation de la forme » (Christofi, 2022, p. 146) surtout dans le texte bref intitulé *L'image* [The image], texte qui « ressemble à une texture où le pictural et le plastique (profondeur de sens/surface des mots) s'affirment comme présence, construisant une image puissante » (Christofi, 2022, p. 147) et qui s'apparente à *Comment c'est (How It Is)* qui construit cette fois une série d'images toujours par un langage dépourvu de signes de ponctuation. De même, dans le théâtre beckettien les voix détiennent des couleurs multiples : murmure, matière confuse, ton, venant d'un personnage sur scène ou hors scène, volume intensifié ou diminué, cri, souffle, etc. La voix n'est pas un outil, elle n'est pas là pour extérioriser, mais pour exprimer un conditionnement, c'est une voix « monocorde et impersonnelle » (Christofi, 2022, p. 152) qui « ramène aux conditions scéniques du personnage » (Christofi, 2022, p. 153), rendant au langage, parfois par la chanson, sa valeur d'« outil et moyen de communication ». L'improvisation, présente aussi bien dans le théâtre que dans la musique, est présente chez Beckett par la « spontanéité et le hasard » (Christofi, 2022, p. 159) qui « sert à donner l'effet de synchronie, caractéristique musicale chère à Beckett, à multiplier les rapports inattendus et à créer une sorte d'ouverture du sens, ce qui implique alors une fausse synchronie » (Christofi, 2022, p. 160), saisissable surtout dans les dialogues ou dans les monologues. Un autre problème qui se pose est celui de la syntaxe beckettienne, parfois anarchique ou énigmatique, avec des phrases qui « convoquent plusieurs messages par leur propre structure » (Christofi, 2022, p. 164), où « chaque énoncé prend la forme qui lui convient par rapport à son contexte » (Christofi, 2022, p. 165), le tout étant fluidisé par le rythme.

Le paradoxe souligné par Christakis Christofi (*II. Inclure l'informe, structure relationnelle, le miroir brisé* [Including the formless, relational structure, the broken mirror]) par rapport à la forme de l'œuvre beckettienne consiste dans la difficulté de la

définir comme telle vu l'enchevêtement qui caractérise cette création, « un miroir brisé où tout reflète et tout trompe » (Christofi, 2022, p. 166). Cette « structure relationnelle » est parfois constituée de fragments « de scènes, d'images, de corps, de voix, de lumières, d'espaces » (Christofi, 2022, p. 166) dont la poétique est plastique par la confusion, par l'ambiguïté, la composition et la décomposition, la rupture, la continuité (souvent par la répétition, par l'asyndète), le silence (aposiopèse), en accord avec J.P. Ryngaert (1993) qui, en caractérisant le théâtre contemporain, parle d'une « écriture éclatée, non totalisante, qui renonce à apporter un point de vue définitif sur le monde » (Christofi, 2022, p. 169).

La relation de Beckett avec la parole est complexe (*III. En relation avec la parole : peu ou beaucoup* [Connected with words : little or much]) : le langage peut être « discrédié » tantôt en l'utilisant « au mieux », tantôt en le malmenant, le situant entre « quelque chose ou rien », entre « jeu et enjeu » (Christofi, 2022, p. 185). La dimension poétique du théâtre beckettien repose sur la manière dont les mots « sont construits (sonorité, rythme, répétition...) » (Christofi, 2022, p. 185), parvenant à réaliser une complémentarité entre langage et image. En tant que matière et forme, le langage participe au rythme scénique (Christofi, 2022, p. 188) par la description, la négation (opposée à l'affirmation, subversion, tension, expression de l'inattendu), ou même par l'impossibilité d'articuler des mots.

En analysant l'intensité dramatique et plastique (*IV*) du théâtre beckettien, l'auteur de cette monographie est préoccupé cette fois par les modalités de réalisation de la continuité, à savoir « la manière dont chaque élément est introduit dans l'ensemble de l'œuvre » (Christofi, 2022, p. 199). Dans « une œuvre de négation » (Christofi, 2022, p. 199), par exemple, les négations elles-mêmes, qui d'habitude « favorisent la discontinuité », suggèrent la continuité par leur succession. Ainsi, la négation ne renvoie pas au nihilisme, mais à une disparition progressive, se retrouvant dans les thèmes préférés par Beckett : « attente, mort, vide, fin » (Christofi, 2022, p. 200). La neutralité de Beckett dans la proposition d'une solution aux drames qu'il présente, « n'est pas simplement une absence de position [...] », mais elle signifie

que la solution, dans les tensions maintenues, est difficile à déterminer » (Christofi, 2022, p. 204), elle est donc un « caractère plastique ». L'auteur est très attentif aux détails, il « ne prête pas attention au tout comme un ensemble mais veille à ce que chaque détail porte sur le tout » (Christofi, 2022, p. 217), ce type d'attention renvoyant à la plasticité. Au niveau de la « décantation des matériaux dramatiques », Beckett opère une révolution en travaillant « avec la matière, avec le temps, avec l'espace, ou les mettre en question » (Christofi, 2022, p. 222). La notion de « staffage » (Christofi, 2022, p. 223) fait référence à l'accumulation (une « accumulation contrôlée ») en tant que caractéristique de l'écriture beckettienne : « Cet amas d'éléments n'est pas de nature hétérogène, et tout fait partie d'une situation essentielle qui se modifie par rapport à l'intrusion d'autres éléments, explorés différemment » (Christofi, 2022, p. 223). L'accumulation de techniques, par exemple la distance ou le rapprochement de la caméra ou l'enregistrement sur une bande magnétique s'entremêlent avec des éléments qui entretiennent des tensions irrésolues telles silence-parole, mouvement-immobilité, ombre-lumière, comme dans une peinture abstraite.

Si les deux premières parties étaient axées sur des éléments disparates qui donnent forme à l'ensemble, la troisième intitulée *Œuvre dramatique et plastique* [Dramatic and plastic work] est axée sur l'œuvre vue comme un tout critique, comme un tout exposé devant les lecteurs, les spectateurs. Ainsi, s'il fallait l'intégrer dans un des courants artistiques du XIX^e ou du XX^e siècle, on se heurterait contre l'impossibilité d'aboutir à une interprétation définitive (*I. Œuvre des champs* [Work of the fields]). Il est cependant permis de parler « d'abstraction, d'absurde ou de post/modernité » (Christofi, 2022, p. 233) et d'inclure « la complexité du champ artistique » des deux siècles mentionnés, avec la précision que, à l'avis de Christakis Christofi, Beckett avait compris que « ce ne sont pas les principes, les règles d'un mouvement quelconque qui créent une œuvre, mais l'originalité en tant que singularité de chaque auteur » (Christofi, 2022, p. 236). Voilà pourquoi on peut parler dans son cas d'insoumission artistique, d'une œuvre hybride (d'où la notion d'hybridation de genre que Christofi développe plus loin).

Les conditions matérielles et formelles de la représentation du théâtre de Beckett sont sujettes entre autres de la complexité qui résulte de sa conception plastique de l'espace scénique. Les susnommées conditions encadrent l'œuvre dans une esthétique moderne par la rupture et dans une esthétique postmoderne « par le foisonnement tant des moyens et des techniques employés que de la fluidité des frontières » (Christofi, 2022, p. 240) dans laquelle elle s'inscrit. L'aspect critique de l'œuvre beckettienne « dérive du fait que tout est mis en cause » (Christofi, 2022, p. 245) par une « critique de ses objets, critique de ses moyens, critique de ses buts, critique de sa critique » (Beckett cité par Christofi, 2022, p. 245). En effet, si le théâtre de Beckett « peut être taxé d'antithéâtre, c'est parce que les multiples mises en abîme obligent le spectateur à l'affronter comme la seule forme possible de la "vérité" » (Christofi, 2022, p. 247).

Comme chez tous les représentants importants de l'art moderne, l'écart est présent dans l'œuvre de Beckett où il « renvoie à la complexité des moyens et des procédures dramatiques et plastiques mis en œuvre » (Christofi, 2022, p. 247). Ici, nous avons affaire à l'implication du genre comme forme d'ironie par la mise en cause de « la représentation de la réalité » (Christofi, 2022, p. 249) et des œuvres limite où le sujet et moins important que la manière dans laquelle il est représenté, le tout valorisant la plasticité. À la différence de la peinture abstraite, « la représentation ne peut jamais toucher complètement à l'abstraction pure, car le corps et la présence humaine se concrétisent, font spectacle » (Christofi, 2022, p. 257). Dans le théâtre beckettien, « l'objet représenté est mot(s), matière(s), forme(s), couleur(s), lumière(s), mouvement(s) » (Christofi, 2022, p. 257), sous l'influence des peintres d'avant-garde au sujet de l'illusion, dans la création de l'« effet de réel ». De même, dans la représentation de l'absurde, Beckett est préoccupé par les « images fortes » qui créent « un sentiment de perplexité et l'interrogation » : « si l'abstraction concerne la relation de l'objet avec la représentation, l'absurde concerne sa matérialisation et sa signification » (Christofi, 2022, p. 264). Des surréalistes, Beckett prendra le goût de la désarticulation du langage « pour amoindrir les liens entre le sens et la forme, ce qui

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

rend chaque mot paradoxalement autonome, le libérant ainsi de ses limites conventionnelles : chaque mot devenant plus ouvert fait échapper l'œuvre à la logique » (Christofi, 2022, p. 268).

La structure des créations beckettaines est difficile à comprendre (*III. Limites et spécificités dramatiques plastiques* [Limits and specificities of plastic drama]). La minutie dans la construction des pièces « renforce la matérialité de ce qui est représenté » (Christofi, 2022, p. 271), contribuant ainsi au « maintien de l'irrésolution dramatique », le trouble s'installant dans l'image même, « à ce qu'elle incorpore et à ce qu'elle renvoie » (Christofi, 2022, p. 271). Dans ce contexte, la focalisation par « la lumière, la clarté, l'obscurité, le gris et le noir » (Christofi, 2022, p. 273) acquiert une valeur dramatique et plastique tantôt par le dévoilement, tantôt par le maintien de l'équilibre scénique. Le personnage est conçu comme le résultat d'une expérience passée et une projection dans l'avenir, assujetti cependant au temps et à l'emprisonnement de la mémoire volontaire ou involontaire (avec accent sur cette dernière, vue comme expérimentation), génératrice d'habitudes. La voix de ces personnages « constitue un moyen plastique qui dévoile une nécessité » (Christofi, 2022, p. 278) et qui est « la preuve d'une vie sur scène », avec son « incertitude sur le temps, le lieu, les personnages, les frontières de l'esprit et du corps, du passé et du présent, du jour et de la nuit, de l'animé et de l'inanimé » (C. Mauriac cité par Christofi, 2022, p. 278). Le corps et son rapport à l'espace constitue un autre aspect important, se retrouvant, à côté des objets, dans le jeu scénique, valorisant la « matérialité de ce qui est en jeu » (Christofi, 2022, p. 287). Chez Beckett, le corps devient « un motif structural, ou, mieux, une partie de la structure même du jeu scénique », le dramaturge pense l'espace « via le déplacement du corps comme un plasticien, un metteur en scène » (Christofi, 2022, p. 288), le corps permettant ainsi de « discerner les relations particulières des personnages » (Christofi, 2022, p. 288). Les objets en eux-mêmes sont utilisés « à des fins dramatiques » (Christofi, 2022, p. 290) renforçant le jeu de l'image scénique.

La première particularité du théâtre beckettien est « l'action difficilement reconnaissable, indéterminée » (Christofi,

2022, p. 291), tandis que la deuxième « concerne l'action monotone » (Christofi, 2022, p. 292). Cette action se pose sur deux plans, l'histoire représentée et le jeu scénique, ce dernier permettant de découvrir « des éléments dramatiques à préoccupation plastique » (Christofi, 2022, p. 292) avec « un large champ de possibilités » : « montrer-cacher, ouvrir-enfermer, tout-partie ». Une autre particularité se manifeste au niveau du langage. Pour Beckett, parler c'est une autre illusion qu'il met en cause, c'est « l'insistance sur ce peu, ce presque vide » (Christofi, 2022, p. 294). Le « presque vide ne peut être traité qu'en tant qu'objet », une forme qui encadre un art, une présence qui interroge, un jeu, leurre devenant alors « un art du langage qui expose, lui-même, un désordre » (Christofi, 2022, p. 294), un désordre ordonné tout de même. « Le langage, moyen, mensonge, véhicule du désordre, des fragments, ne peut avoir un sens qu'en tant que miroir complexe, en tant que procédé de réflexion et d'actualisation de la parole [...], par une histoire qui se manifeste scéniquement. » (Christofi, 2022, p. 295). Ce langage désarticulé éveille le rire du spectateur, témoin, en effet, d'un tragisme de « la non-évolution » (Christofi, 2022, p. 299), d'un tragisme inné, rendant ainsi le caractère tragicomique des pièces de Beckett et témoignant de la naissance d'un « nouveau théâtre, où les personnages gardent toujours une distance par rapport à leur malheur en refusant d'accepter leur condition tragique », un théâtre qui « fait surgir la violence de l'interrogation » (Christofi, 2022, p. 302), fruit des relations irrésolues des personnages.

Puisque la scène beckettienne représente « relations et tensions irrésolues », la représentation devient un « jeu dramatique et plastique » (IV), « la clef de toute interprétation de Beckett » (Christofi, 2022, p. 307). À partir de Gilles Deleuze [*Logique du sens (The Logic of Sense)*, 1969], Christofi constate que « Ce qui est joué sur scène semble redéfinir le jeu de l'activité créatrice qui semble déjouer constamment le hasard, qui, dans ce jeu, ne conduit pas à une standardisation, mais montre bien la dynamique du principe même qui l'engendre » (Christofi, 2022, p. 303). Dans ce contexte, la forme est plastique parce que, même incomprise, « elle ne valorise apparemment qu'elle-même » (Christofi, 2022, p. 304). Le moindre concerne en égale mesure

les personnages et la totalité de la scène, soulignant « le rapport paradoxal des matières aux significations » (Christofi, 2022, p. 305), la réitération du peu fragmenté constituant « une des formes du silence et une action radicale » (Christofi, 2022, p. 306) qui se mue en paradoxe.

L'interprétation de l'œuvre beckettienne est mise sous l'angle de l'intertextualité par des références à « valeur religieuse, philosophique ou culturelle forte » (Christofi, 2022, p. 308) : philosophie existentialiste, codes bibliques, auteurs comme Dante, Rabelais, Diderot, Sterne, Balzac, Flaubert, Proust, Kafka, Joyce, Racine, Shakespeare, Sartre, les Sophistes, Platon, Aristote, St. Augustin, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Bergson, etc. Art, littérature, philosophie, tout est relié à la pensée plastique par la création d'images qui interrogent, qui ironisent, qui marquent le silence, qui suggèrent l'accident, l'abandon, la mort, la souffrance, la stérilité, l'ignorance, qui se répètent, qui séparent, etc.

Si le terme mytho-genèse « désigne littéralement la naissance d'un mythe » (Christofi, 2022, p. 323), chez Beckett, « la mytho-genèse propose une réconciliation intéressante entre l'image, le texte et le jeu », l'œuvre mytho-génétique étant qualifiée d'œuvre plastique. En accord avec Thomas Hunkeler (cité par Christofi, 2022, p. 323) l'écriture beckettienne est mise en parallèle avec le mythe ovidien d'Écho et Narcisse : si Narcisse « contemple son image comme si c'était un autre ; Echo est une voix qui renvoie des paroles qui ne lui appartiennent pas », créant une confusion entre les sources sonores et visuelles, confusion qui est exploitée à chaque fois de manière originale. Le jeu dramatique et plastique est essentiel pour l'auteur irlandais, « son écriture ne signifie pas l'échec, mais elle le propose » (Christofi, 2022, p. 331), tout en se situant « en relation avec une littérature de la réussite qui met en image, et qui émeut, par ce qu'elle raconte, par la réussite de la parole et par la structure de ce qui est raconté » (Christofi, 2022, p. 332).

Les six documents des annexes, qui schématisent « l'articulation des gestes dans *Oh les beaux jours (Happy Days)* » (Christofi, 2022, p. 341), la « disposition et exploration de l'espace scénique dans *Pas moi (Not I)* » (Christofi, 2022, p. 342),

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

l'« articulation des personnages et des couleurs dans *Va-et-vient* (*Come and Go*) » (Christofi, 2022, p. 343), la « construction via la répétition des fragments dans *Berceuse* (*Rockaby*) » (Christofi, 2022, pp. 344-348), l'« articulation entre lumière mouvement parole dans *Comédie* (*Play*) » (Christofi, 2022, pp. 349-351), respectivement « structure, forme, obscurité clarté, présence absence dans *Quoi où* (*What Where*) » (Christofi, 2022, pp. 351-352) ne font que souligner le rôle et l'importance de la plasticité dans le théâtre beckettien.

L'auteur de cette monographie riche et complexe constate que, même si le théâtre beckettien a bénéficié de plusieurs caractérisations, aucune ne peut l'englober complètement (Christofi, 2022, p. 200), empêchant ainsi son enfermement dans un didactisme. Beckett « rattache l'évolution picturale à l'évolution littéraire » (Christofi, 2022, p. 229). « Même si les mêmes thèmes reviennent dans son œuvre et tout s'inscrit dans un fond commun, les tensions régissant chaque pièce ne seraient identiques et facilement identifiables que lorsque les identifications et les significations seraient claires. » (Christofi, 2022, p. 229). Mais il n'y a pas de possibilité d'imitation ni de vraisemblance. Le concept de plasticité contribue à une perception plus adéquate de l'œuvre dramatique de cet Irlandais qui « fait partie du répertoire du théâtre contemporain, et tous les metteurs en scène assument le défi de travailler avec ces textes » (Christofi, 2022, p. 337).

Partant d'un riche appareil critique qui couvre des aires de recherche variées, de la philosophie à la littérature, à la critique littéraire, aux arts plastiques, aux théories de l'imaginaire, à la religion, le volume fait la preuve d'une véritable maîtrise de ces domaines. Il constitue un point d'appui pour celui qui a l'intention d'approfondir l'œuvre beckettienne.

Références :

- Christofi, C. (2022). *La plasticité et le théâtre de Samuel Beckett* [Plasticity in the theater of Samuel Beckett]. Harmattan.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Bachelard, G. (1942). *L'eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière* [Water and dreams: essay on the imagination of matter]. Corti.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du sens* [Logic of sense]. Minuit.
- Hunkeler, T. (1997). *Échos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett* [Echoes of ego in Samuel Beckett's work]. Harmattan.
- Knowlson, J. (1999). *Beckett*. Traduit en français par Oristelle Bonis. Actes Sud.
- Mauriac, C. (1969). *L'alittérature contemporaine*. [Contemporary alitterature]. Albin Michel.
- Ryngaert, J.-P. (1993). *Lire le théâtre contemporain* [Reading contemporary theater]. Dunod.
- Steiner, G. (1999). *Langage et silence* [Language and silence]. Bibliothèques10/18.