



Nicolas Doutey, *La question du spectateur : Eleutharia de Samuel Beckett*

Eleutheria 1 (1947) est la première pièce écrite en entier par Samuel Beckett, publiée à titre posthume, contre la volonté de l'auteur, qui la considérait comme « irrémédiablement ratée ». Cependant, et c'est sans doute une des raisons pour lesquelles Beckett reniera la pièce : certains procédés qui seront plus nettement formalisés dans les pièces ultérieures sont ici clairement thématiques, et donc plus visibles. On a d'ailleurs parlé d'*Eleutheria* comme d'un « discours de la méthode » de Beckett **2**.

L'élément le plus clairement exploité dans la pièce est la question de la réception spectatrice, notamment à travers la venue sur scène au troisième acte, du personnage du Spectateur. J'essaierai de montrer cependant que, si cette apparition est l'occasion d'une réflexion métadramatique, elle est nouée à l'intrigue, et relève d'une stratégie plus fine mise en place par le dispositif de la pièce, produisant des effets originaux quant au rapport scène/salle.

1. L'intrigue d'*Eleutheria* est construite autour du personnage de Victor Krap, jeune homme de famille bourgeoise, qui depuis plus de deux ans se terre dans sa chambre de bonne, refusant de voir sa famille, sa fiancée, etc. : qui que ce soit. Il cherche à atteindre la liberté

« [e]n étant le moins possible. En ne pas bougeant, ne pas pensant, ne pas rêvant, ne pas parlant, ne pas écoutant, ne pas percevant, ne pas sachant, ne pas voulant, ne pas pouvant, et ainsi de suite. Je croyais que c'était là mes prisons. » (p.148)

Face à lui, tous les autres personnages (sauf Henri Krap, son père) tentent de percer à jour le « mystère Victor », de comprendre les motivations psychologiques de son comportement, de le mettre à nu – pression à laquelle Victor veut coûte que coûte échapper : il cherche à fuir plusieurs fois, en vain, et refuse obstinément de s'expliquer.

La structure dualiste de l'intrigue est rendue sensible par le dispositif scénique (autre originalité d'*Eleutheria*) : d'un côté, le grand espace vide de la chambre de bonne de Victor, uniquement meublée d'un lit-cage (où Victor se replie) ; de l'autre côté, l'espace réduit du salon des Krap, très encombré de meubles et de personnages (jusqu'à sept dans le premier acte) **3**. Ce dualisme est une reduplication du dispositif spectaculaire : d'un côté ce qu'il faut voir, découvrir, comprendre (Victor) ; et de l'autre côté ceux qui veulent voir, découvrir, comprendre.

Dans le premier acte, alors que Victor est seul dans sa chambre, le salon des Krap est donc plein, et les personnages y expriment leur inquiétude quant au mystérieux comportement du protagoniste. Dans le deuxième acte, la quasi-totalité des personnages du premier acte rentrent dans la chambre de Victor, sans réussir à le faire parler. Dans le troisième et dernier acte, c'est le Spectateur qui investit sa chambre, et qui, accompagné d'un tortionnaire chinois, Tchoutchi, qui va lui arracher « [q]llelqles llonglles d'labord » (p.141), le contraint à s'expliquer. Le Spectateur apparaît donc comme le dernier recours, le dernier personnage, dans l'escalade de la progression dramatique, à pouvoir faire parler le protagoniste – et c'est d'ailleurs lui qui y parviendra, Victor laissant cependant entendre que ses aveux sont mensongers. Au niveau du schéma actantiel de la pièce, le Spectateur est du même côté que tous les personnages qui s'opposent à Victor, dans leur désir de le ramener à eux. D'ailleurs, le jeu avec le dispositif scénique invite à l'affirmer : la scène pivote à chaque acte, l'orientation de la chambre de Victor change, et la position du salon des Krap aussi ; dans le troisième acte, le salon est « tombé dans la fosse » (p.14) : le Spectateur, qui en sort, est donc du même côté.

Tous ces personnages-spectateurs, dont le Spectateur est la figure la plus marquée, sont présentés comme des bourgeois. Pour comprendre la charge d'une telle figuration, il faut en dégager le contexte historique : Beckett écrit dans l'immédiat après-guerre (1947), le « bourgeois » est le spectateur des drames bourgeois, auxquels il assiste parce qu'ils lui parlent (de lui), traitent de problèmes actuels, qui le concernent directement (le seul renouvellement étant thématique). Ce « bourgeois » est hermétique à toute innovation théâtrale, et c'est contre lui que le nouveau dramatique pourra se constituer, notamment celui du « nouveau théâtre » des années 1950. La caractéristique que Beckett retient de ce bourgeois, c'est son désir de voir du « spectacle » (presque au sens de Guy Debord), c'est-à-dire d'assister à une pièce dont il peut retirer un enseignement, un message clair, une pièce aux contours bien délimités, qui lui est étroitement destinée, préparée pour lui, et qui finalement le laisse tranquille, ne l'engage pas. Ainsi, le Spectateur est l'incarnation caricaturale et typologique d'un corps social (la bourgeoisie) ici strictement déterminé par sa conduite esthétique.

À peine arrivé sur scène, il explique pourquoi il est finalement resté jusqu'au troisième acte, malgré son désir de partir : « Et puis, la femme de mon ami n'est libre qu'à partir de onze heures et il fait quand même un peu plus chaud ici qu'au café » (p.133) : le Spectateur est la caricature théâtrale du bourgeois (ici, de vaudeville, avec la structure classique femme/mari/amant). Il exige de la netteté, des explications, refuse de rester muet devant le « mystère », avec toute l'inquiétude qu'un tel silence pourrait provoquer chez lui. Ayant amené Victor à un aveu mensonger, sous la menace de Tchoutchi, il sera désigné par le vitrier comme un « sous-Socrate de banlieue » (p.156). Comme les proches de Victor voulant le ramener à eux, le Spectateur n'a qu'un seul désir : réduire l'irréductible, ramener l'étrangeté radicale, l'inexplicable (l'altérité)

au même, en la faisant passer par le filtre de son propre système rationaliste d'interprétations : vaste entreprise de banalisation, de tranquillisation. Quand le protagoniste cède, dans ses aveux, et semble renoncer à son repli, le Spectateur dit : « Mort ou vif, il nous appartient, il est des nôtres. C'est tout ce qu'il fallait démontrer. Qu'au fond il n'y a que nous » (p.151). Le désir de compréhension est plus fort que la fidélité envers ce qu'il faut comprendre ; et Victor, ayant concédé quelques aveux, est plutôt « mort » que « vif ». Quand le vitrier demande une ultime explication à Victor, à la fin de la pièce, ce dernier répond : « Ça ne vous suffit pas comme massacre ? » (p.154) – « massacre », car Victor a sacrifié la vérité de son expérience à une compréhension schématique, extérieure, superficielle **4**.

Par ailleurs, l'exigence d'explication est pensée comme allant de pair avec la construction de la scène en perspective. En effet, dans la tradition théâtrale, lorsque la scène est organisée selon un plan perspectif, c'est qu'elle est entièrement disposée en fonction de la salle, donc en fonction du public. Si l'on se rappelle qu'Alberti définissait le tableau en perspective comme une fenêtre à travers laquelle on regarde, on comprend mieux pourquoi Victor casse la fenêtre de sa chambre au début du deuxième acte : il s'agit, dans une perspective métadramatique, de briser la perspective scénique, et donc, symboliquement, ne plus être asservi au désir de compréhension émanant de tout public ; et pourquoi le Vitrier, qui la répare, cherche lui aussi des explications :

« Il est temps que vous vous définissiez un peu. Vous êtes là comme une sorte de... comment dire ça ? comme une sorte de suintement. Comme une sanie, voilà. Prenez un peu de contour, pour l'amour de Dieu [...]. Pour que ça ait l'air de tenir debout. Vous êtes impossible, jusqu'à présent. » (p.84)

Plus loin : « Je ne demande qu'une chose, que vous preniez figure » (p.125), c'est-à-dire que Victor soit lisible (compréhensible et réductible) par le public.

D'un point de vue historique, la revendication dont Victor est l'instrument eut des résonances dans le « nouveau théâtre » des années 1950. C'est contre ce type de pièces qui présentent comme réel un tissu en fait uniquement informé par des cadres de compréhension prédéfinis, que se déploiera ce « nouveau théâtre », en invoquant notamment, contre la réduction du théâtre à des ficelles logiques, l'idée d'une expérience proprement théâtrale, faisant de la scène un lieu autonome, lieu d'une pratique spécifique (Artaud parlait d'un « langage de la scène », les critiques ont parlé de la *littéralité* du théâtre des années 1950, etc.).

La manière dont le Spectateur est caricaturé (attendant pour rejoindre la femme de son ami, accompagné d'un tortionnaire pour extorquer des aveux à Victor en le menaçant de lui arracher des ongles, et ravi de l'avoir anéanti) rend impossible l'identification des spectateurs réels à ce dernier. Par là-même, ils sont contraints d'abandonner le désir de découvrir les motivations psychologiques du comportement de Victor. La caricature est un outil méthodologique, stratégique, visant à provoquer négativement une réception plus adéquate.

Cette distance entre les spectateurs et le Spectateur est aménagée tout au long de la pièce, dans la figuration parodique de ceux qui s'opposent à Victor. Pour ne prendre qu'un exemple, on peut parler de l'onomastique : Victor, pour victoire ; mais surtout, en anglais : *krap* signifie foutaise ; *meck* (nom de la veuve d'un général, amie de la famille) signifie maquereau dans le langage de l'époque (pour un général !) ; *piouk* (nom du beau-frère de Mme Krap) signifie vomir (to puke) (pour un docteur !) ; *skunk* (nom de la fiancée de Victor) signifie moufette (animal qui, pour se défendre, sécrète une odeur nauséabonde, à peu près semblable à celle du putois ; pour une jeune première !).

La pièce entière est construite de manière à empêcher la satisfaction des désirs du Spectateur (obéissance à la tradition, possibilité de tirer un enseignement). On ne mentionne ici que ce qui a trait à la question du dénouement **5**. Traditionnellement, le dénouement est essentiel à la structuration du drame en tant qu'il assure une progression de la situation dramatique. Ici, c'est le docteur Piouk qui en élabore un, en proposant du poison à Victor. Si Victor le prend, la fin sera tragique, Victor sera un héros de l'idéal, et sera accepté comme tel ; sinon : retour de Victor à la société, fin comique. Mais Victor ne fera ni l'un ni l'autre, la situation finale sera la même que la situation initiale : Victor reste incompris ; et de plus quand le docteur Piouk revient avec son poison, c'est trop tard, puisque le Spectateur a déjà poussé Victor aux aveux.

2. La venue du Spectateur sur scène est en rupture avec le niveau strictement dramatique : le souffleur apparaît, peste contre ceux qui sont sur scène, leur disant « vous ne suivez pas le texte » (p.132), et quitte son poste furieux. Cependant, le Spectateur est un personnage, il n'est pas extérieur au schéma actantiel de la pièce. De plus, il parle sur un ton d'égalité avec les personnages, qui ne changent pas de comportement (ne redevenant pas acteurs) lorsqu'il leur parle, et que la sortie du souffleur invite à faire croire qu'on n'est plus dans le niveau dramatique, du texte écrit par le dramaturge. Le Spectateur, dont la fonction explicite est d'assurer la bonne marche de la pièce, a en réalité la fonction inverse : il brouille tous les repères (est-ce de l'illusion ? est-ce réel ?). Le métadramatique n'est pas extérieur à l'intrigue de la réalité dramatique, il en est au contraire le ressort principal (structure spectaculaire du désir de comprendre Victor). C'est pourquoi d'autres personnages font des allusions explicitement métadramatiques : le vitrier ; Henri Krap qui dit, alors que sa femme est partie sans dire où, qu'« [a]u point de vue dramatique, l'absence de [s]a femme ne sert à rien » (p.33). Le brouillage des deux niveaux (dramatique et métadramatique) est l'atmosphère générale de la pièce. L'espace réel, se confondant avec l'univers théâtral, perd sa transcendance sur l'espace fictionnel. De même, lorsque le Spectateur mentionne le nom de Beckett, l'incluant dans la réalité dramatique, l'auteur perd son statut transcendantal par rapport à l'univers théâtral – et le public avec. La stratégie à l'œuvre dans *Eleutheria*, en tant qu'elle confond deux niveaux de réalité s'excluant traditionnellement l'un l'autre, semble présenter des personnes et non des personnages, personnes indépendantes d'un auteur, et donc d'un public – à l'opposé du dispositif perspectif de la scène, préparée en fonction du public.

Pour bien comprendre la manière et les effets de l'intrication du métadramatique dans l'intrigue, il faut revenir à sa première manifestation, dans les quelques répliques d'Henri Krap, au premier acte, où est posé le topos du théâtre du monde : la société est un lieu d'hypocrisie, où il faut feindre, avoir l'air, pour se plier aux conventions qui en régissent les échanges. Le théâtral est *d'abord*, dans *Eleutheria*, motivé par cette structure. Ainsi Henri Krap fait-il strictement la différence entre être et apparaître. Alors qu'Olga Skunk

pleure, il lui demande : « Qui t'a appris à chialer comme [...] dans la vie ? Tu oublies où tu es » (p.54), c'est-à-dire : face à un public. Le discours d'Henri Krap est qu'il est impossible de faire quoi que ce soit sans que ça entre, ne serait-ce que par le regard de l'autre, dans un système de représentations, qui fausse l'action ; c'est pourquoi il continue en lui disant : « Tu pleureras quand tu seras seule » (p.55). Aucune action n'échappe au jeu social dans lequel elle s'inscrit, et donc tout « n'est que du bluff » (p.56). À Olga Skunk, il dit :

« Tu devrais sourire plus souvent. Sauf lorsque tu en as envie. Comme moi. (Il écarte les mâchoires dans un immense sourire figé. Mlle Skunk recule. Fin du sourire.) » (p.57)

À partir du moment où l'on est en société, sur une scène, en proie à des spectateurs qui réfléchissent par représentations, on ne peut plus que « faire semblant de vivre et que les autres vivent » (p.57).

Dans la mesure où les personnages présentés comme les plus perspicaces, les moins sujets à figuration parodique (Henri et Victor Krap), dissocient leur être de leur apparaître, et ne laissent voir que leur apparaître, les spectateurs sont invités à conclure qu'il y a sous cet apparaître une vraie réalité. La scène n'est pas simplement le lieu de l'illusion, puisque des personnages sont conscients d'être sur scène. Or qui peut-être conscient d'être un personnage sinon une personne réelle (ou un acteur, qui parlerait subitement en son nom propre) ? Par là, on comprend mieux le personnage de Victor : celui qui refuse d'être vu par la société, celui qui refuse d'être sur scène. Son non-vouloir schopenhauerien est un refus d'être réduit à un système de représentations informé par une tradition théâtrale qui est étrangère à son intériorité vécue. Victor, c'est la fiction d'une personne réelle qui se retrouve sur scène (fiction de la société). La liberté de Victor consiste donc à ne pas être une entité théâtrale conventionnelle, à ne pas être un personnage spectaculaire – si l'on accepte, avec Guy Debord, que le spectacle est « un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images » **6**. Le refus de Victor est le refus de céder aux conventions sociales, théâtrales.

En tant que Victor refuse de se conformer à une image, il est celui qui apparaît le moins comme un personnage illusoire, et le plus comme une personne « réelle ». En ce sens, *Eleutheria* feint de n'être pas produite pour un public, et la structure de l'illusion est renversée – ce à quoi il fallait s'attendre puisque le Spectateur, dont tous les désirs sont refusés, définit d'emblée sa posture comme celle d'un spectateur de théâtre illusionniste : « SPECTATEUR. – Je l'avoue, je suis aussi bien Margot que le monsieur à qui on ne la fait pas » (p.133). Cette disposition est la base de l'attitude spectatrice dans l'illusion théâtrale : j'y crois, je suspends mon jugement critique, je m'identifie etc. (je suis Margot), mais je n'accepte de m'identifier que dans la mesure où je sais qu'après tout, tout cela n'est que de l'illusion (le monsieur à qui on ne la fait pas, qui sait bien que ce n'est là qu'illusion). Et la conscience qu'il s'agit là d'illusion doit toujours primer sur la « croyance », sans quoi les spectateurs perdent leur tranquillité **7**. Or, ici, la structure est exactement inverse. Là où les spectateurs savent que c'est de l'illusion, ils n'y croient pas (les bourgeois, le bluff de la société, les explications rationnelles, extorquées sous la menace du tortionnaire Tchoutchi) ; et ils n'y croient que quand il semble que ce n'est pas de l'illusion (Victor, personne réelle, qui résiste aux représentations illusoire, abstraites, qui refuse de céder à l'illusion).

L'élément le plus visible, concernant ce renversement de l'illusion, est la critique de la double-énonciation. L'illusion ne peut fonctionner que si les personnages sont compréhensibles, élaborés par le dramaturge de telle sorte qu'ils soient compréhensibles par le public ; mais d'un autre côté cette présence du public au sein même de l'organisation de la pièce ne doit pas être sensible, sans quoi tout le plaisir de l'illusion disparaît, et les ficelles sont montrées comme telles **8**. Toute la difficulté des monologues, apartés etc., nécessaires pour informer la salle de tel élément essentiel à la compréhension de l'intrigue, c'est de les faire passer pour *naturels* : ils ne doivent pas trop jurer avec une certaine idée du réalisme, qui garantit l'illusion. Le public d'un théâtre illusionniste, dont le Spectateur est la figuration caricaturale, réside dans la capacité à comprendre, derrière ces faux airs de réalité, les articulations logiques qui expliquent la progression, la situation etc. : s'établit donc une complicité à demi-mot entre le dramaturge et le public (par là-même devenu intelligent). C'est tout le problème de la double-énonciation : chaque personnage, dans l'illusionnisme, s'adresse à tel autre personnage, mais s'adresse aussi au public – ce qui ne doit jamais transparaître. Or, ici, le brouillage des réalités dramatique et métadramatique rend impossible la complicité entre le public et le dramaturge : les ficelles sont exhibées comme telles. Pour ne prendre qu'un exemple, lorsque Mme Meck cherche Victor au début du deuxième acte :

« VITRIER. – Il est sous le lit, madame, comme du temps de Molière. (Victor sort de sous le lit.) Il fallait y rester.
MME MECK. – A quoi rime cette comédie ?
VITRIER. – C'est dans un but de délassement et de divertissement publics, madame. » (p.74)

Ce qui est fait pour le public est montré comme étant fait pour le public, il n'y a pas de complicité. Tout le plaisir du « je sais bien (que c'est de l'illusion) mais quand même (j'y crois) » disparaît. La critique du théâtre illusionniste rejoint donc celle de la pièce à message, en tant que ces deux formes feignent l'absence du spectateur, alors qu'elles s'élaborent en fonction d'un tel spectateur.

Essayons de résumer. L'intrigue est bâtie sur le fait que Victor tourne le dos à toute société. Cette intrigue, en elle-même, justifie la présence de spectateurs dans la salle, ceux-ci n'étant que la continuité des personnages auxquels Victor tente d'échapper. À la fin de la pièce, Victor va

« s'asseoir sur le lit, face au public, il regarde le public avec application, l'orchestre, les balcons (le cas échéant), à droite, à gauche. Puis il se couche, le maigre dos tourné à l'humanité » (p.167)

Chaque spectateur est comme la confirmation de l'idée qu'on n'échappe pas au regard extérieur, à l'activité représentationnelle des autres. Les spectateurs sont donc physiquement engagés dans l'intrigue – la scène ne leur est pas offerte comme divertissement, ils ne sont pas les « badauds » dont il est fait mention à plusieurs reprises **9**, leur présence n'est pas inexplicée, sans raison ; et leur tranquillité est empêchée parce qu'ils sont visés et présents. La salle est un épiphénomène de la scène : elle est en trop, elle est ce qui empêche Victor d'être seul, et donc authentique. A ce que nous voyons – une représentation théâtrale – est substitué ce qui nous regarde – la scène dans sa dimension agressive, en tant que lieu d'une réalité

irréductible qui convoque les spectateurs : l'exigence de Victor de ne pas céder à un public.

La question du spectateur est donc triple dans *Eleutheria* :

D'abord cette première pièce pose la question du spectateur, à travers une série d'interrogations métadramatiques, thématissant négativement le type de réception qu'un tel théâtre engage.

Ensuite, la *question* du spectateur, c'est la torture qu'il inflige à Victor, à l'aide de Tchoutchi le tortionnaire ; la torture qui impose de trahir son intériorité pour s'expliquer.

Mais le sujet et l'objet de cette torture sont inversés, implicitement, à travers les effets produits par la construction de la pièce : c'est en réalité Victor, qui met les spectateurs réels à la *question*, en refusant de leur dévoiler sa psychologie, en leur refusant la tranquillité.

La stratégie mise en œuvre par Beckett, remettant en cause l'illusion traditionnelle, et la tranquillité des spectateurs en les intégrant à l'intrigue, vise à les interroger sur les raisons de leur venue au théâtre. La question qui torture Beckett dans cette pièce est : comment faire du théâtre sans tomber dans le spectacle (sans céder à la complicité facile de la double-énonciation etc.) ? Quelle peut-être la posture d'un spectateur de théâtre, et non de spectacle ? En refusant, en détruisant *le* Spectateur, Beckett essaie sans doute, quoique ce soit encore de manière négative, de faire place aux spectateurs.

On peut en ce sens supposer que la raison pour laquelle l'auteur reniera *Eleutheria* est son caractère très fortement dualiste, lui qui considérait déjà que *Godot* était « trop géométrique ». Ce dualisme, qui permet au dramaturge de développer une critique violente du théâtre traditionnel, constitue le caractère avant-gardiste de la pièce, et aussi son côté manichéen (l'obligation de penser à travers des oppositions aussi vastes que intériorité/extériorité, même/autre etc.). Et si l'on ne peut pas dire que dans ses pièces ultérieures il apportera une réponse à la question qu'il pose ici (comment se débarrasser de la *représentation* ?), il est évident que la manière dont elle sera posée sera déjà un élément de réponse. Dans *Eleutheria*, les choses sont plus dites que montrées, que faites.

1. Samuel Beckett, *Eleutheria*, Éditions de Minuit, 1995 (le texte original est en français). [renvoi]
2. Dougald McMillan, « *Eleutheria* : le Discours de la Méthode inédit de Samuel Beckett », *Revue d'Esthétique*, n° hors-série « Samuel Beckett », Privat, 1986, édition complétée, Éditions Jean-Michel Place, 1990, p.101-109 (abrégé et traduit par Edith Fournier). [renvoi]
3. L'espace qui sépare la chambre de bonne de Victor du salon des Krap est, dans la réalité dramatique, de quelques rues. [renvoi]
4. On retrouve là un accent bergsonien de la pensée beckettienne : la rationalité mécanique ne peut s'adapter à l'expérience du vivant. [renvoi]
5. Pour un développement plus exhaustif, voir Dougald McMillan, *op. cit.*. Dans *Eleutheria*, un grand nombre de procédés traditionnels sont tournés en dérision, et les nombreux intertextes sont tous parodiques (sauf celui qui vise la pièce de Roger Vitrac, *Victor ou les enfants au pouvoir*). [renvoi]
6. Guy Debord, *La Société du spectacle*, §4. [renvoi]
7. Comme le dit Marmontel, voir Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, 2002, article « Illusion théâtrale ». [renvoi]
8. C'est aussi le principe de la peinture en perspective (voir notamment Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective*, Flammarion, 1987). [renvoi]
9. Par le docteur Piouk « amuser les badauds » (p.40), par Henri Krap « Amuser les badauds ! » (p.63) et par le vitrier « Faut bien amuser les badauds » (p.96). [renvoi]