

« Et qu'est-ce que tu y vois, sur ton mur ? Mané, mané ? Des corps nus ? »

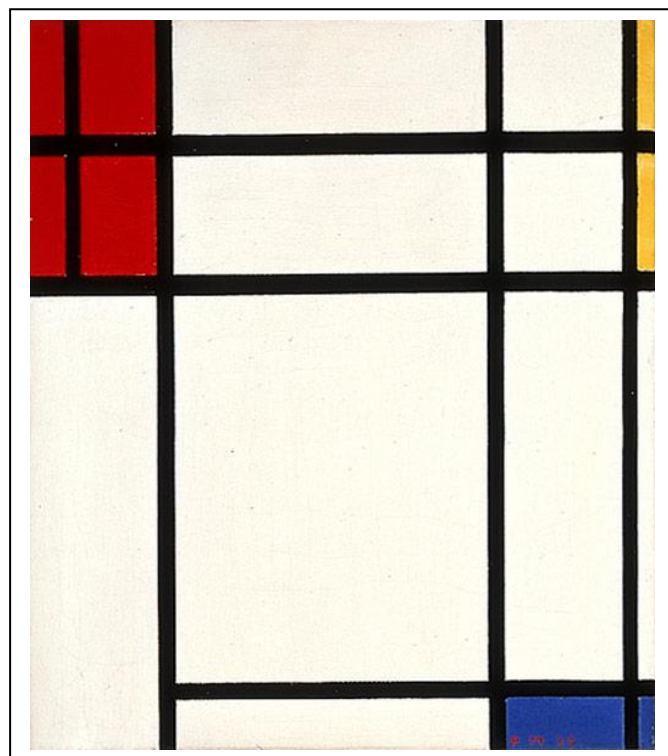
1. L'espace...

A Ludovic Janvier, il a expliqué : « Les metteurs en scène ne semblent pas sensibles à la forme dans le mouvement. La sorte de forme qu'on trouve dans la musique, par exemple, où les thèmes reviennent. » Roger Blin réfère d'ailleurs très exactement ses différends avec Beckett, au moment de la mise en scène de *Fin de partie* (1957), à cette vision de la forme et du rythme : « J'ai le sentiment que Beckett voyait *Fin de partie* comme un tableau de Mondrian, avec des cloisons très nettes, des séparations géométriques, de la géométrie musicale. Et je me suis un peu rebellé contre ça pendant les répétitions, ce qui a provoqué quelques discussions passionnées entre Beckett et moi. »

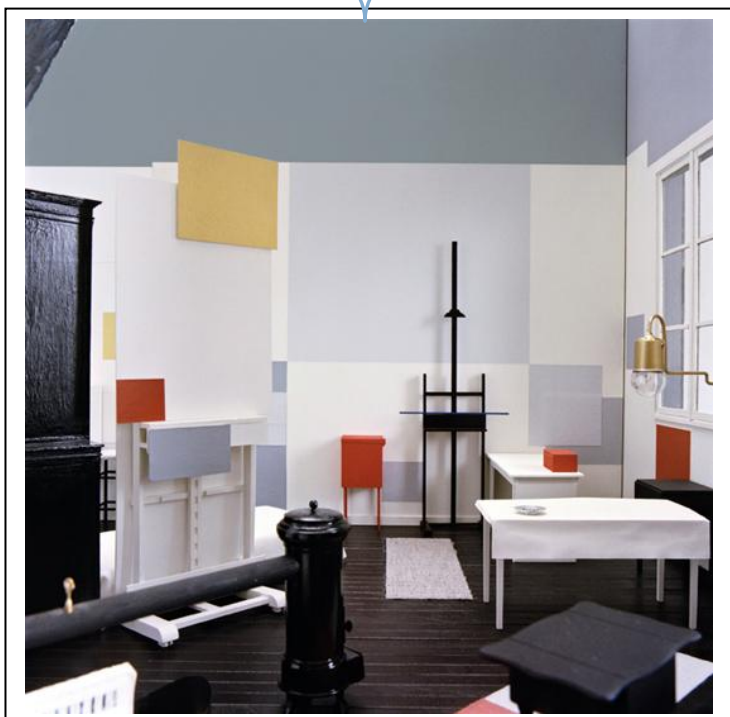
Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur, anatomie d'une révolution littéraire*, édition Seuil, p.161.

2. La peinture abstraite de Mondrian...

Voici de quelle manière Michel Seuphor décrit l'atelier de Mondrian : « C'était une assez grande pièce, très claire et très haute de plafond, que Mondrian avait irrégulièrement divisée, utilisant à cette fin une grande armoire peinte en noir, elle-même partiellement masquée par un chevalet hors d'usage couvert de grands cartons rouges, gris et blancs. Un autre chevalet était placé contre le grand mur du fond, lequel changeait souvent d'aspect, Mondrian exerçant sur lui sa virtuosité néo-plastique. » (Michel Seuphor, *Mondrian. Sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1956/1970, pp.158-159.)



Composition of Red, Blue, Yellow and White: Nom III, 1939.



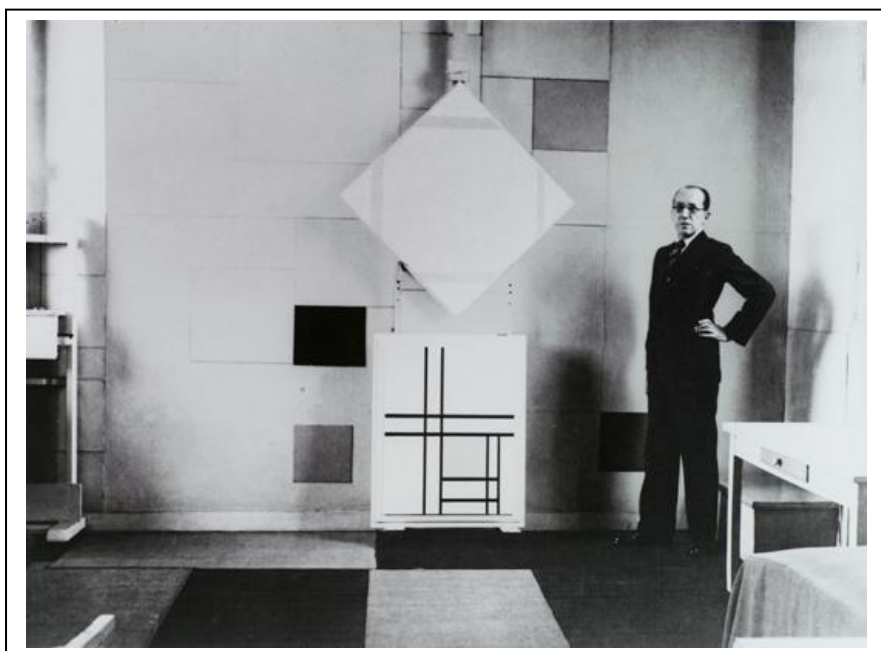
3. Et les corps nus qui se déplacent dans l'espace...

Pour moi, Samuel Beckett a beaucoup compté dans mon évolution de danseuse et de chorégraphe (...). À la lecture et à l'écoute des mots, des textes de Samuel Beckett, quelque chose m'a touchée de façon «épidermique», a complètement troublé ma manière d'appréhender la danse. Je ne m'en suis pas aperçue de prime abord, cela a cheminé, a pris bien des années avant que je constate l'effet de ces lectures de l'œuvre de Samuel Beckett sur ma danse, sur la conception que je peux avoir de la chorégraphie (...).

Lorsque je lis un texte de Beckett, je suis étonnée de voir comment cette suite de gestes infimes, de mots, de silence, d'immobilité, de gestes répétés, puis de mots à nouveau... Comment cette façon de construire et de composer l'œuvre ressemble effectivement à une composition musicale.

Je suis bouleversée par cette musique virtuelle qui se trouve au cœur des textes (...). Je crois que Samuel Beckett tendait vers la chorégraphie. J'ai eu la chance de le rencontrer et il m'a fortement encouragée à faire cette pièce. Il m'a demandé de manquer de respect vis-à-vis des mots pour que mon travail prenne toute sa force. J'avais bien compris au niveau de la gestuelle ce que j'avais envie de faire pour parler de son oeuvre. Mais au niveau des mots, j'avais encore un très grand respect pour les textes, je n'osais pas « trafiquer là-dedans », faire ce que je voulais... C'est lui qui m'a encouragée à le mordre, à le digérer, à le mâcher de façon très libre et très animale.

Intervention de Maguy Marin transcrite par Jean-Claude Lallias, *Théâtre aujourd'hui* n° 3 : *l'univers scénique de Samuel Beckett*.



Mondrian dans son atelier, vers octobre 1933, avec *Composition dans le losange avec quatre lignes jaunes*, 1933 et *Composition avec doubles lignes et jaune*, vers 1933, encore inachevée
© 2010 Mondrian/Holtzman Trust, c/o HCR International Virginia USA

Reconstitution de l'atelier de Mondrian, 26, rue du Départ, Paris Situation en 1926.