



Title	Le théâtre tardif de Samuel Beckett : de la «dis-location» au «suspens» de l' image scénique
Author(s)	Védrenne, Véronique
Citation	言語文化研究. 2011, 37, p. 251-264
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/24686
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

Le théâtre tardif de Samuel Beckett : de la « dis-location » au « suspens » de l'image scénique.

Véronique VÉDRENNE

戯曲『あのととき』と『ロッカバイ』に見られるように、舞台上のイメージと外からの声、それは舞台の上では何らかの形をとらない声なのだがその声との間にはラディカルな遊離がある。いずれにしろその声の源は不確かで、劇の物語のレベルにおいても位置づけることは不可能であるという限りにおいて、この遊離はベケットの後期の劇作品全体の舞台装置の根底にあるものだ。観客が舞台の上に見るものと、観客に聞こえてくるがその出どころが絶えず逃げていくものとの間にある空間的・時間的な空隙によって性格づけられるこの独自の空間の創造のおかげで、表象とは何かということを探ねることまさに演劇的に、このベケットの総ての作品の根幹にある主体についての、あるいは自己についての省察を跡づけることができるのである。

Mots clés : Samuel Beckett, théâtre tardif, image scénique

cette voix ces voix comment savoir non pas que ce fût un chœur une seule mais qu'ça
veut dire de toutes parts des haut-parleurs possible la technique mais attention
attention jamais deux fois la même ou alors le temps des temps énormes vieillie
méconnaissable non car souvent plus fraîche plus forte après qu'avant à moins que la
maladie les malheurs quelquefois ça passe on est mieux moins mal après qu'avant
ou alors enregistrements sur ébonite ou similaire toute une vie des générations sur ébonite
on peut l'imaginer rien ne vous en empêche mélanger changer l'ordre naturel jouer avec ça
ou enfin la même et moi ma faute manque d'attention de mémoire les temps qui se
mélangeant dans ma tête tous les temps avant pendant après des temps énormes

*Comment c'est*¹

La voix, susceptible de se démultiplier et au statut ambigu et improbable, à la fois intérieure et autre, cette voix « en moi et pas la mienne »², sur laquelle s'interroge le narrateur de ce roman publié plusieurs

1 Samuel Beckett, *Comment c'est*, p. 165-166.

2 *Ibid.* p. 9.

années après la Trilogie³, cette « voix d'abord dehors quaqu de toutes parts »⁴ occupe dans l'œuvre théâtrale tardive de Samuel Beckett une place essentielle et spécifique à ce genre⁵.

En effet, le théâtre tardif⁶ de Samuel Beckett tend à se structurer autour d'une dichotomie, d'une tension entre, d'une part, une voix désincarnée dans le sens où elle est dissociée de manière plus ou moins radicale du corps présent sur la scène, et de l'autre, l'image scénique.

La voix se caractérise par la délocalisation qui la renvoie à la marge de l'espace scénique. A cet égard, *Cette Fois* et *Berceuse* sont exemplaires. Dans *Berceuse*, l'« action dramatique » consiste en la coexistence de l'image scénique de F, la femme dans la berceuse, et de V la voix enregistrée qui lui parvient, « sa voix »⁷ selon la didascalie, et qui raconte, à la troisième personne, ce qui semble correspondre au parcours de F, de l'errance « à l'affût d'un autre », « d'un autre comme elle », « d'une autre âme vivante »⁸, au renoncement à cette errance qui l'amène à « s'asseoir à sa fenêtre »⁹ pour poursuivre la même quête, avant que « l'autre comme elle » ne soit plus « une autre âme vivante » mais « un autre store levé », « un seul autre store levé »¹⁰ et qu'elle n'aille s'asseoir dans la berceuse « se berçant jusqu'à la fin »¹¹. *Cette Fois* est construite sur la même coexistence entre l'image scénique du « vieux visage blême »¹² et les « bribes d'une seule et même voix, la sienne »¹³ (encore une fois, seul le lecteur le sait avec certitude). La voix se subdivise en trois voix A, B et C, qui correspondent apparemment chacune à un lieu (ou une série de lieux dans le cas de C, le « Musée des Portraits »¹⁴, le « bureau de poste »¹⁵, et « la bibliothèque »¹⁶), à une « fois » (« cette fois où » qui revient comme un

3 La critique beckettienne rassemble sous cette dénomination les trois grands romans publiés au début des années cinquante : *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*.

4 *Idem*.

5 Matthijs Engelberts qui analyse le phénomène grandissant du théâtre-récit dans le théâtre de Beckett dans *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et Duras*, étude qui force l'admiration par sa précision et sa finesse, insiste sur le maintien de la spécificité générique du théâtre de Beckett s'opposant ainsi aux critiques beckettien, majoritaires, qui défendent la « thèse de la disparition des frontières génériques entre roman et théâtre chez Beckett » (*op. cit.* p. 11) : « La pureté générique est perturbée par cet étrange monstre qu'est le théâtre-récit, mais non la spécificité des formes génériques, le théâtre étant lié au spectacle, et le récit restant lié aux genres narratifs. Toutefois, il n'y a pas lieu de parler d'un hybride, si l'on entend par là que le croisement aboutit à des textes qui relèvent pleinement des deux genres ; le récit, élément virtuellement opposé, ne nuit pas fondamentalement à la scénicité du texte de théâtre, qui continue ainsi à relever du genre dramatique. Ainsi, tout en écrivant des œuvres pleinement théâtrales, Beckett exploite la non-théâtralité de la narration (*ibid.* p. 145)

6 Nous nous intéresserons ici aux pièces rédigées dans la décennie entre 1972 et 1983, date de la dernière pièce écrite par Beckett : *Not I* (1972) / *Pas Moi*, *That Time* (1974) / *Cette Fois*, *Footfalls* (1975) / *Pas, A Piece of Monologue* (1977-1979) / *Solo*, *Rockaby* (1981) / *Berceuse*, *Ohio Impromptu* (1981) / *Impromptu d'Ohio*, *Catastrophe* (1982), *What Where* (1983) / *Quoi où*. Est indiquée entre parenthèses la date de rédaction suivie du titre de la version française. *Catastrophe* est la seule pièce de la série à avoir été rédigée d'abord en français.

Pas moi a été publiée à la suite de *Oh les beaux jours* ; *Cette Fois*, *Solo*, *Berceuse*, *Impromptu d'Ohio* et *Quoi où* ont été publiées dans *Catastrophe et autres dramaticules*.

7 Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, p. 41.

8 *Ibid.* première occurrence respectivement p. 42 et p. 43.

9 *Ibid.* première occurrence p. 44.

10 *Ibid.* p. 47. La progression par répétition et infime variation (variation dans l'ordre des mots ou des syntagmes répétés, variation par substitution ou par ajout) favorise ce genre de glissement imperceptible d'un point de vue rythmique.

11 *Ibid.* p. 49.

12 *Ibid.* p. 9.

13 *Idem*.

14 *Ibid.* p. 10.

15 *Ibid.* p. 20.

16 *Ibid.* p. 23.

leitmotiv) et à une époque de la vie, de l'enfance au grand âge. Ici, le lien entre le contenu de ce qu'on entend et ce que l'on peut voir sur la scène est moins transparent que dans *Berceuse*, néanmoins, la disposition spatiale des voix et une étude de l'ordre dans lequel elles interviennent montre que le passage de l'une à l'autre dessine un trajet qui ne laisse rien au hasard. La circulation de la parole entre ces trois voix encercle le visage du Souvenant : la première ronde, dans le sens des aiguilles d'une montre en partant de A (à gauche), est répétée trois fois avant que le sens ne s'inverse (de C à A puis à B) jusqu'à la deuxième ronde, dans le sens des aiguilles d'une montre en partant de C, répétée trois fois, puis à nouveau le sens s'inverse (de B à C puis à A) avant la troisième ronde, dans le sens des aiguilles d'une montre en partant de B, répétée quatre fois. Si, à l'évidence, le spectateur ne peut saisir les subtilités combinatoires de l'enchaînement de ces voix, trois rondes partant chacune d'un des points d'émission de la voix, entrecoupées par une inversion du sens de la circulation de la parole, il perçoit cet encerclement du visage du Souvenant par le mouvement sonore créé par le passage d'une voix à une autre. De cette manière, le lien entre la voix et l'image scénique ne se fait plus par une similitude entre la situation du « personnage » telle que la scène la donne à voir aux spectateurs et celle du personnage du récit de la voix (récit à la troisième personne en ce qui concerne *Berceuse*), mais devient spatial, entre la trajectoire orbitale de circulation des « bribes » de voix et leur centre justement « un peu décentré »¹⁷. Par ailleurs, la deuxième personne du récit incite à faire du Souvenant (là encore, seul le lecteur peut connaître le statut du visage représenté) le destinataire de ces paroles, de ces souvenirs.

Cette dislocation radicale du corps et de la voix, entre la scène et un espace autre aux marges de cette dernière, indéfinissable et soustrait aux regards, n'est présente que dans ces deux pièces. Il y a bien dans *Pas*, une voix enregistrée, V, la voix de femme, « au fond de la scène, dans le noir »¹⁸, mais les trois parties de la pièce, dialogue, monologue de F, suivi du récit épilogue de M, modifient le dispositif. Ainsi, seule la deuxième partie où F commente les va-et-vient de May silencieuse reprend cette partition radicale. Dans *Quoi où*, la délocalisation de la voix prend aussi une forme différente, puisque V, la voix de Bam, est située « à l'avant-scène à gauche, faiblement éclairé, entouré d'ombre »¹⁹. Si V appartient ici à l'espace représenté visible, elle ne fait pas partie de l'« aire de jeu » selon la dénomination de Beckett, « rectangle 3m × 2m, faiblement éclairé, entouré d'ombre, décalé à droite vu de la salle »²⁰ où vont évoluer Bam, Bim, Bom et Bem, les deux espaces étant clairement définis par l'éclairage et séparés par un noir spatial qui les disjoint de la même manière que le noir cinématographique introduit une discontinuité spatiale ou temporelle. Cette bipartition de l'espace scénique est accompagnée d'une sorte de représentation de la voix, contrairement aux pièces précédemment mentionnées, « sous forme d'un

17 *Ibid.* p.9.

18 Samuel Beckett, *Pas*, p. 7.

19 Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramatiques*, p. 85.

20 *Idem.*

petit porte-voix à hauteur d'homme »²¹. Cependant, le porte-voix n'est qu'un canal et le lieu d'origine de la voix reste soustrait au regard du spectateur. N'est-ce pas plutôt, en fin de compte, le hiatus entre la voix qui parvient sur la scène et le lieu de sa provenance que viendrait symboliser le porte-voix, matérialisant de manière presque grotesque cette désincarnation, cette « décorporisation » de la voix, l'extrémité du porte-voix n'étant rattachée à rien ? L'emploi de la première personne par la voix de Bam pour se désigner lui-même en tant que « metteur en scène » rend sans doute encore plus aiguë cette solution de continuité matérialisée par le porte-voix. Que dire de ce « je » tout puissant qui ordonne le spectacle (« d'abord muet »²², « cette fois parlant »²³), dirigeant les éclairages, allumant, éteignant, commentant sa production (« ce n'est pas bon »²⁴, « c'est mieux »²⁵, « c'est bon »²⁶) depuis un ailleurs indéfinissable, lorsqu'il dit « je suis seul »²⁷ ? S'agit-il d'un commentaire sur sa situation présente, situation paradoxale, s'il en est, puisqu'elle ne relève d'aucun lieu situable ? Ou d'un élément de narration proprement dit, narration à la première personne, « au présent comme si nous y étions »²⁸ ? Dans ce cas, la coexistence de ces deux espaces interroge le « je » auquel est attribué un caractère d'isolement, à défaut d'unicité, voire le rend improbable, dans la mesure où il n'a d'existence que fictive au sein même du caractère fictionnel de toute production littéraire ou théâtrale.

Si la présence d'une voix enregistrée²⁹ (d'une voix qui peut se subdiviser dans le cas de *Cette Fois*), qui correspond à l'hypothèse envisagée dans le premier paragraphe de la citation de *Comment c'est* placée en exergue (rappelons que la date de rédaction de ce roman est antérieure à toutes les pièces auxquelles nous nous sommes intéressée), ne se retrouve pas dans les autres pièces de la dernière décennie théâtrale, il semble cependant que ce modèle qui suspend l'espace scénique à un espace autre qui se dérobe à toute représentation, à un ailleurs qui ne se définit que par son inaccessibilité, structure l'ensemble de ces pièces.

Ainsi, dans *Solo*, la voix du récit que l'on entend, la voix comme phénomène physique, est ancrée dans le corps du récitant, situation apparemment ordinaire de représentation théâtrale. Un acteur parle, on le voit et on l'entend simultanément. Cependant, non seulement cet acteur joue le rôle d'un narrateur à l'origine d'un récit, forme qui résiste par essence au genre dramatique, mais sa présence dans l'espace

21 *Idem*.

22 *Ibid.* p.87.

23 *Ibid.* p. 89.

24 *Ibid.* p. 87.

25 *Idem*.

26 *Ibid.* p. 88 (première occurrence) et *passim*.

27 *Ibid.* p. 87.

28 *Ibid.* p.89.

29 Précisons à cet égard que la désignation de la voix par l'initiale de ce mot, V, semble impliquer pour Beckett que cette voix est enregistrée. Aucune indication explicite pour la voix de femme de *Pas* ou la voix de Bam de *Quoi où*. Seule *Berceuse* présente V comme la voix enregistrée de F. Dans *Cette Fois*, seule la note finale précisant la manière dont on passe d'une voix à l'autre mentionne de manière quasi incidente le fait qu'il s'agisse de voix enregistrées : « Il faut néanmoins que le passage d'une voix à l'autre, sans être accusé, soit perceptible. Effet à assister mécaniquement, au niveau de l'enregistrement, au cas où n'y suffirait pas la diversité de provenance et de contexte. » (*ibid.* p 25, nous soulignons).

scénique qui correspond en partie à l'espace de la chambre tel qu'il est décrit dans le récit (espace diégétique) est problématique. En effet, la présence du narrateur de ce récit à la troisième personne dans l'espace diégétique de son propre récit brouille les frontières et ne cesse de signifier l'absence du personnage dont les « motions »³⁰ décrites à plusieurs reprises, minutieusement, à l'instar de didascalies, ou de manière récapitulative, en style télégraphique, ne seront jamais représentées. Pas même sous la forme fragmentaire des « main[s] fantôme[s] »³¹ que seule la lumière de la flamme utilisée pour éclairer le lampadaire rend visibles. Là encore, le corps manque, occulté par l'obscurité de la chambre, soustrait au regard du personnage lui-même soustrait à notre propre regard de spectateur. La présence de la silhouette parlante, silhouette fantomatique, forme blanche aux contours rendus imprécis par la faiblesse de la lumière, « cheveux blancs en désordre, longue chemise de nuit blanche, chaussettes blanches épaisses »³² dans un espace qui coïncide –presque– avec l'espace diégétique dérange, constituant une sorte de « *punctum* », pour reprendre le terme que Barthes utilise dans son essai sur la photographie³³, à la différence que le *punctum* de la scène beckettienne ne doit rien au hasard de la prise de vue. La silhouette du narrateur apparaît comme une sorte de simulacre immobile, décentré, auquel fait pendant la disparition du personnage dont le récit s'attache à décrire de manière incantatoire les déplacements qui structurent l'espace, de la fenêtre, au mur en passant par le lampadaire. Enfin, les didascalies présentent le personnage narrateur de *Solo* comme un « récitant », il n'est donc pas à l'origine du récit. Si la voix n'est pas détachée du corps par le phénomène de l'enregistrement, il semble qu'elle ne soit que le truchement par lequel nous parvient ce récit dont le narrateur serait autre et ailleurs. Le procédé de la récitation induit un phénomène de répétition, dont le rappel (« je le dis comme je l'entends »³⁴) vient justement scander le texte de *Comment c'est*, et qui renouvelle le problème de l'origine. Il ne s'agit donc plus de renvoyer le « lieu » d'émission de la voix à un hors scène qui, en le soustrayant à la représentation, suspend toute tentative de localisation, faisant en quelque sorte de cette voix la « voix de toutes parts »³⁵ de *Comment c'est*, mais d'introduire un hiatus entre le lieu d'émission de la voix et l'origine du discours dont elle est le vecteur. Que le récit soit celui du récitant ou celui d'un autre, la récitation implique par essence une répétition qui met en jeu d'une autre manière le problème de cette origine qui ne cesse de se dérober, de se perdre. Notons qu'en faisant jouer à l'acteur le rôle d'un récitant, Beckett dédouble l'utilisation

30 *Ibid.* p. 32.

31 *Ibid.* p. 34.

32 *Ibid.* p. 29.

33 Roland Barthes, *La chambre claire*, p. 49.

34 *Comment c'est*, p. 9 pour la première occurrence.

35 Et cette expression, qui vient elle aussi rythmer le texte de *Comment c'est*, se double en filigrane de son antonyme qui relève du cadre de l'expression figée (« nulle part »). L'écriture de Beckett a souvent recours à ce détournement, à cette inversion ou à cette décomposition des expressions figées. C'est bien évidemment un moyen de trouver, de décomposer la langue qui correspond au projet exposé dans la fameuse lettre allemande de 1937 que Beckett adresse à son ami Axel Kaun (cette lettre a été éditée par Ruby Cohn dans *Disjecta. Miscellaneous Writting and a Dramatic Fragment*, p. 51-54, avec une traduction en anglais de Martin Esslin en note), et cela permet aussi de maintenir le sens en suspens entre le sens de l'expression figée et le sens renouvelé par détournement de l'expression originare.

du corps de l'acteur comme *medium*. Si le discours métathéâtral qui émaillait sur le mode ludique les premières pièces de Beckett³⁶ disparaît du théâtre tardif, ce n'est pas le cas des multiples jeux de mise en abyme concernant ce qui relève de la répétition (on glisse facilement dans l'univers théâtral beckettien de la scène singulative, voire inaugurale, à la scène itérative s'insérant dans une série, et les effets de mise en miroir et de dédoublement sont au cœur du dispositif théâtral comme on aura l'occasion de le voir en détail par la suite) et ce qui relève du regard de l'autre ou de son absence.³⁷

Pas de voix enregistrée non plus dans *Impromptu d'Ohio*. Mais un livre, posé sur la table, qui est au centre de l'« action » dramatique de la pièce qui consiste en la lecture des dernières pages de ce livre dont le dénouement semble rejoindre la situation représentée, c'est-à-dire la nuit où après avoir lu jusqu'à l'aube, le Lecteur va annoncer qu'il s'agit de sa dernière visite. C'est le livre qui vient trouser la continuité de l'espace scénique. En effet, comme dans *Solo*, la question de l'origine du récit lu par le Lecteur se pose. Là aussi le Lecteur n'est qu'un vecteur, un *medium* qui vient actualiser, réactualiser, une parole venue d'ailleurs. La question de la répétition de la parole revêt ici deux aspects : non seulement la parole se dédouble par le processus même de la lecture à voix haute qui reproduit le texte écrit, mais la nuit, la fin de la nuit à laquelle nous assistons semble être, la dernière d'une longue série comme le laissent supposer les similitudes entre le récit (l'homme, venu une nuit pour lire un livre à un autre et disparaître à l'aube, « reparait pour relire jusqu'à la fin la triste histoire et endormir la longue nuit » « de temps en temps à l'improviste »³⁸, jusqu'au jour, ou plus exactement chez Beckett, jusqu'à la nuit, où « ayant refermé le livre aux premières lueurs il ne disparut point mais resta assis sans un mot ») et ce que nous voyons sur la scène (un homme lit à un autre les dernières pages de ce livre). Ainsi la lecture de l'homme serait la dernière (ce dont on n'est toutefois jamais sûr chez Beckett où toute « l'humanité pourrait se reconstituer »³⁹ à partir d'une simple puce, à moins qu'il ne s'agisse d'un morpion) d'une série, et le regard fixe et « sans expression »⁴⁰ d'une durée significative de 10 secondes (comme le précise la didascalie finale) sur lequel la pièce se clôt fait écho à la pétrification finale du récit : « Ainsi restèrent assis comme devenus de pierre. La triste histoire une dernière fois redite. »⁴¹ Enfin, dans

36 Rappelons pour le plaisir, les célèbres « On se croirait au spectacle » et « En effet, nous sommes sur un plateau. Aucun doute, nous sommes servis sur un plateau » de Vladimir (*En attendant Godot*, resp. p. 47 et 104), la plainte d'Estragon « Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible. » (*ibid.* p. 57-58), les allusions aux échanges au fondement de tout dialogue théâtral (« CLOV. – A quoi est-ce que je sers ? / HAMM. – A me donner la réplique. » (*Fin de Partie*, p. 79-80), variation du reproche que Vladimir adresse à Estragon : « Voyons, Gogo, il faut me renvoyer la balle de temps en temps » (*En attendant Godot*, p. 15)), ou encore la « foule en délire » perçue par Clov lorsqu'il dirige la longue-vue vers le public (*Fin de Partie*, p. 45) et la colère de Hamm (« Un aparté ! Con ! C'est la première fois que tu entends un aparté ? (*Un temps*.) J'amorce mon dernier soliloque. » (*ibid.* p. 102)). Et l'on pourrait poursuivre cette énumération.

37 Notons au passage que ce type de mise en abyme apparaissait déjà dans le premier théâtre. Pensons simplement aux deux actes de *En attendant Godot* et de *Oh les beaux jours* ou à tous les passages où la situation théâtrale est rejouée (c'est le cas, par exemple, lorsque Pozzo, Vladimir et Estragon assistent à la « performance » de Lucky ou lorsque Hamm fait de Nagg –recourant au chantage– un auditeur).

38 *Catastrophe et autres dramaticules*, p. 65.

39 Samuel Beckett, *Fin de partie*, p. 50.

40 *Catastrophe et autres dramaticules*, p. 67.

41 *Ibid.* p. 66.

Impromptu d'Ohio, non seulement le Lecteur ne fait que verbaliser une parole à l'origine indéterminée (la matérialité du livre ouvert autour duquel se positionnent, dans une sorte d'attitude enveloppante, les personnages de l'Entendeur et du Lecteur, vient matérialiser cette dislocation de la voix avec solution de continuité entre un lieu (et un temps) de production et un lieu (et un temps) de vocalisation (d'émission ou de reproduction)), mais la venue du Lecteur, de manière explicite au niveau diégétique du récit lu, dépend d'un ordre dont l'origine reste, sinon indéfinie, tue, passée sous silence (« *On me dépêche* »⁴²), « innommable » dans le sens où l'identité de la personne, de l'être aimé disparu, ne transparait qu'à travers ce qui vient signaler l'absence du nom (« *On me dépêche –et de nommer le cher nom– aux fins de te consoler.* »⁴³). Là encore, ce qui se passe sur la scène semble être suspendu à un « ailleurs » insituable (l'origine de ce récit comme l'identité du « cher visage »⁴⁴ disparu sont laissées en suspens).

Cette labilité de la parole qui rend difficile la localisation de la voix (qui peut se démultiplier)⁴⁵ et qui fait du personnage représenté un simple porte-parole, un acteur en quelque sorte, et de son corps un simple *medium*, se trouvait déjà dans *En attendant Godot* avec le monologue de Lucky. En effet, le flux de parole déclenché par l'ordre, pour le moins paradoxal, donné par Pozzo à Lucky de penser semble traverser Lucky jusqu'à ce que « Vladimir s'empare du chapeau de Lucky qui se tait et tombe »⁴⁶. A la suite de cela, Vladimir « contemple le chapeau de Lucky, regarde dedans »⁴⁷, comme s'il y avait là quelque chose à découvrir quant à ce mystère de l'origine de la parole. Dans *Comédie*, le fait que la parole soit « extorquée »⁴⁸ par le projecteur est une autre manière de traduire cette suspension de la parole à un ailleurs, hors scène. Et ce déclenchement mécanique de la parole était déjà présent dans *Oh les beaux jours* où la « sonnerie perçante »⁴⁹ d'un réveil, qui ne fait pas partie des objets entourant Winnie, précède dans les deux actes de la pièce le début de la « journée divine »⁵⁰ de Winnie et de son monologue.

Ainsi, dans le théâtre tardif de Beckett, que la parole soit le produit d'une lecture ou d'une récitation, ou que la voix soit délocalisée, rejetée en dehors de l'espace scénique (avec le cas limite que constitue

42 *Ibid.* p. 64. C'est nous qui soulignons.

43 *Idem.*

44 *Ibid. passim.* Ce visage est vu par l'Entendeur du récit lu « dans ses rêves » (p. 62) et se désigne dans « les mots muets » entendus en rêve et transcrits au discours direct comme étant une « ombre » (p. 62). Cette perception est identique à celle du Lecteur : « J'ai vu le cher visage et entendu les mots muets » (p. 65). Cette phrase qui exprime au discours direct les paroles que le Lecteur du récit adresse à l'Entendeur du récit reprend la première mention (à la troisième personne et au plus-que-parfait) de cette apparition dans les rêves de l'Entendeur du récit : « Il avait vu le cher visage et entendu les mots muets » (p. 62). Notons au passage que l'emploi de l'hypocoristique pour qualifier le visage dans les deux cas place l'Entendeur et le Lecteur à la même place dans la relation avec le visage, faisant d'eux des doubles, de la même manière que la similitude des deux silhouettes de l'espace scénique « aussi ressemblant[e]s que possible » (p. 59).

45 C'est ce qui amène le narrateur de *Comment c'est* à faire cette série d'hypothèses dans la citation placée en exergue de cet article et où l'on peut d'ailleurs reconnaître tout à tour la situation correspondant à *Cette Fois* (démultiplication des voix), à *La Dernière Bande* (avec le magnéphone) et enfin à *Compagnie*. Dans les œuvres en prose, c'est souvent la confusion entre l'intérieur et l'extérieur qui traduit ce caractère labile de la voix. Mais nous restreignons ici notre étude aux œuvres théâtrales.

46 Samuel Beckett, *En attendant Godot*, p. 62.

47 *Idem.*

48 Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, p. 10.

49 Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, p. 12.

50 *Idem.*

Quoi Où où le porte-voix est une autre manière de représenter la dislocation de la voix et du corps), c'est la suspension de l'image scénique à un espace autre, à un ailleurs dont l'origine se perd qui est au centre du dispositif théâtral. L'espace scénique, chez Beckett, est toujours problématique, que l'on s'interroge sur le lieu représenté en tant que tel (est-ce bien là le lieu du rendez-vous avec Godot ?), sur les limites de cet espace (par exemple, en touchant le mur qui le sépare de « l'autre enfer »⁵¹, frontière bien fragile puisqu'il s'agit d'un mur de « briques creuses »⁵²), sur sa position à l'intérieur de cet espace (est-on bien au centre⁵³ ?), ou que l'espace délimité par le cadre de la scène ne soit que la section d'une série infinie (par exemple, l'espace parcouru à la suite des déplacements de A puis de B dans *Acte sans paroles II*, pourrait n'être que la portion visible, formant une séquence, qui reproduirait les séquences précédentes et précéderait les séquences suivantes, le cadre formé par la scène venant découper, prélever une séquence sur une série infinie, et l'arbitraire de ce prélèvement étant souligné par l'aiguillon qui vient, à l'instar de la sonnerie du réveil de *Oh les beaux jours*, déclencher l'action de manière mécanique⁵⁴). Mais dans le théâtre tardif, le statut paradoxal de l'espace scénique, et du même coup, de l'objet de la représentation, est au fondement de l'interrogation sur le sujet.

Cette délocalisation de la voix, ou ce déplacement de l'origine de la parole (si tant est que cette origine puisse être localisée) à l'extérieur de la scène crée un dispositif théâtral original où le drame (au sens d'action représentée) vient de cette tension entre ce que l'on voit et ce que l'on entend, ce que dit la voix. Ainsi, dans *Berceuse*, du parcours que retrace le récit à la troisième personne de V, l'image scénique ne nous présente que la dernière étape, puisque nous découvrons F dans la berceuse dès le début de la pièce. Lorsque la voix *in situ* de F se joint à V, la voix enregistrée, pour l'expression répétée en écho à la fin de chaque partie du récit, l'image scénique double de manière –presque– simultanée la situation décrite par le récit de V. En effet, F dit bien (et même « *se dit* »⁵⁵ puisque nul autre à qui dire) « temps qu'elle finisse » (fin de la section 1 et 3) et « berce-la d'ici » (fin de la dernière section) –presque– au moment même où V raconte que la femme du récit prononce ces paroles. Mais le décalage subsiste puisque F ne rejoint V que lors de la répétition en écho de la dernière ligne, du dernier « vers » de chaque partie par cette dernière. Ce décalage, aussi infime soit-il, fait de l'image scénique une reproduction (et même, ici, à ces points de quasi simultanété entre les deux voix, la répétition d'un écho) qui amène à s'interroger sur le statut de cette dernière. La scène beckettienne n'est plus un lieu d'actualisation, mais un lieu suspendu entre un passé incertain et un futur improbable. En avance, sur le cours du récit, l'image scénique qui représente, dès le début, F déjà dans la berceuse, s'éteint sans qu'elle ait rejoint cet espace autre, hors

51 *Fin de partie* p. 41.

52 *Ibid.* p. 42

53 *Idem.*

54 Ce découpage spatial serait alors une variation du découpage narratif de *Comment c'est* où les trois parties (avant Pim, pendant Pim et après Pim) forment une séquence prélevée sur la série infinie que forme cette humanité rampante, longue chaîne processonnaire, où chacun est tout à tour bourreau et victime.

55 *Catastrophe et autres dramatiques*, « se dit / à qui d'autre », p. 42, repris avec variations *passim*. Nous soulignons.

d' « ici », cet espace « off » de la version anglaise⁵⁶, où elle pourrait *finir*. Mais ce moment décisif, ce « tournant », l'advenue de ce jour semble s'éloigner au fur et à mesure que l'on s'en approche. En effet, ce jour dont l'évocation, « jusqu'au jour enfin / fin d'une longue journée »⁵⁷, scande le texte de *Berceuse*, en soulignant à chaque fois l'attente qui l'a précédé, ce moment défini, perfectif, d'une certaine manière, est à nouveau repoussé, à peine est-il évoqué, puisqu'il est repris, sous la forme imperfective de la durée de la « longue journée » à l'issue de laquelle, seulement, il adviendra (peut-être). De la même manière, ce moment décisif, en se renouvelant à chaque étape, semble se dérober à chaque répétition. Il y a toujours une autre étape, un autre tournant, et finalement on ne s'approche que de manière asymptotique de ce « temps »⁵⁸ de la fin. L'emploi du subjonctif dans la version française est en ce sens remarquable puisqu'il maintient une certaine ambiguïté. Ce « temps qu'elle finisse » qui rythme le texte désigne-t-il un moment, le moment de la fin, fin de l'errance, fin de la quête d'un autre, le moment de sa fin, ou exprime-t-il l'aspiration à cette fin hors d'atteinte ? S'agit-il de faire référence au moment dévolu à la fin, moment advenu au moment de l'énonciation ou bien, en formulant le désir d'en finir, de signifier le caractère inaccessible de cette fin désirée ? La suspension de ce temps-là se traduit scéniquement par l'« extinction de l'éclairage »⁵⁹ avec laquelle s'éteint F, le corps disparaissant d'abord avec l'éclairage de la berceuse, la tête ensuite avec le spot, au moment même où la fin tant invoquée semble devoir advenir avec l'affaissement de la tête décrit dans la note consacrée à l'éclairage⁶⁰, qui vient répéter la mort de la mère mentionnée dans le récit de V, dans la même berceuse, la berceuse où sa mère assise « à longueur d'année / tout de noir vêtue / de son plus beau noir vêtue / allait se berçant / se berçant / jusqu'à sa fin / sa fin enfin / [...] / morte un jour / non / une nuit / morte une nuit / fin d'une longue journée / dans sa berceuse / de son plus beau noir vêtue / tête affalée / dans sa berceuse la berçant / la berçant toujours »⁶¹. La berceuse, ainsi que les vêtements évoqués dans le récit font écho à ce que le spectateur peut voir sur scène, le costume de F étant constitué d'une « robe du soir noire montante » et d'un « bibi incongru, posé de guingois, garni de frivolités »⁶², cependant le récit s'arrête avant la mort du personnage féminin auquel il est consacrée, et le hiatus demeure entre le récit de V et l'image scénique. La description de l'attitude de la mère morte dans la berceuse fait bien apparaître « le lent affaissement de la tête »⁶³ comme le signe du trépas de F, mais le récit, lui, ne franchit pas ce pas en ce qui concerne la femme désignée par la troisième personne du singulier ; seules les paroles de cette dernière appellent à sa disparition, disparition

56 « berce-la d'ici » (*ibid.* p. 52) traduit le « rock her off » de la version anglaise (*The Complete Dramatic Works*, p. 442).

57 Cette expression est répétée *passim* mais elle se trouve au début de la première et de la troisième étape (*ibid.* resp. p. 41 et 46), reprise sous la forme « si bien qu'enfin / fin d'une longue journée » au début de la deuxième et troisième étape (*ibid.* resp. p. 44 et 49).

58 *Ibid. passim.*

59 *Ibid.* p. 52.

60 *Ibid.* p. 53.

61 *Ibid.* p. 49-50.

62 *Ibid.* p. 54.

63 *Idem.*

de ce lieu (« berce-la d'ici »⁶⁴), et disparition plus radicale qui correspond au sens euphémistique de ce terme (« aux gogues la vie »⁶⁵). Ainsi la jonction entre le récit et l'image scénique ne se fait qu'avec un certain déplacement, de la mère à la fille (en supposant que le « elle » du récit corresponde à F), ou une ellipse, de la disparition souhaitée à un trépas au seuil duquel la représentation semble s'arrêter puisque l'immobilisation est immédiatement suivie du noir provoqué par l'extinction du spot⁶⁶. Là aussi l'aspect fatalement perfectif de la mort semble s'étirer avec la diminution progressive, à chaque étape du récit, de la voix de F qui rejoint V « chaque fois un peu plus bas »⁶⁷, qui se prolonge à son tour par la diminution de V à la fin de la quatrième étape⁶⁸, et avec la diminution de l'éclairage ainsi que de l'ouverture des yeux de F⁶⁹; et lorsque le moment, le « temps qu'elle finisse », semble venu, sa réalisation se suspend au seuil même de son avènement. Il n'y aura pas d'après représenté, la scène étant immédiatement plongée dans l'obscurité.

Le rapport entre la voix et l'image scénique se fait non seulement grâce aux similitudes entre le récit de V et la situation de F dans la berceuse, mais aussi par l'intermédiaire du balancement de la berceuse qui, selon la didascalie, doit être « réglé mécaniquement sans l'aide de F »⁷⁰. Voix et balancement, qui commencent ensemble, s'interrompent au même moment et F dont l'attitude est « figée jusqu'au lent affaissement de la tête »⁷¹ n'est mue que de l'extérieur par le balancement de la berceuse liée au hors scène de la voix. Mais, d'un autre côté, c'est F qui déclenche voix et balancement en ordonnant (« encore »⁷²), à la fin de chaque section, la prolongation du récit suspendu –avec le mouvement de la berceuse– « un temps long »⁷³. Cette circulation entre ces deux espaces qui demeurent néanmoins disjoints laisse ouverte la question de l'origine de l'image scénique qui semble donc en suspens dans le noir qui l'environne. L'utilisation assez novatrice que Beckett fait de la lumière, découpant des espaces (espace correspondant à la berceuse ici, à la table où est posé le livre dans *Impromptu d'Ohio*, espace délimité par la « faible lumière diffuse »⁷⁴ de *Solo*, aire du va-et-vient de May dans *Pas*, aire de jeu de *Quoi où*, espace qui se limite au visage du Souvenant dans *Cette Foie*) qui restructurent l'espace scénique de manière à ce que l'image soit bordée d'obscurité qui en rend floues les limites permet, dans le cadre de ce dispositif théâtral particulier, de représenter cette suspension. De plus, le « encore » de F, à l'ouverture de *Berceuse*, vient-il demander la prolongation d'un récit dont le début nous échapperait ou la répétition

64 *Ibid.* p. 52.

65 *Idem.* Sans doute moins immédiatement compréhensible que le « fuck life » de la version anglaise (*The Complete Dramatic Works* », p. 442), cette expression argotique qui désigne les lieux d'aisance étant moins communément utilisée.

66 *Ibid.* p. 53.

67 *Ibid.* p. 55.

68 *Idem.*

69 Selon la note qui les concerne, les yeux sont « tantôt fermés, tantôt grands ouverts. [...] Moitié-moitié section 1. De plus en plus fermés sections 2 et 3. Fermés définitivement au milieu de la section 4 » (*ibid.* p. 54).

70 *Ibid.* p. 54.

71 *Idem.*

72 *Ibid.* pp. 44, 46 et 49.

73 *Idem.*

74 *Ibid.* 29.

de ce récit ? Dans ce cas, l'image scénique semble non seulement reproduire ce qui est à l'horizon du récit, mais aussi répéter une situation antérieure. Dans les deux cas, le spectateur n'assiste plus à la représentation d'une action en train de se dérouler, mais à la représentation décalée, de ce qui a déjà eu lieu au niveau du récit (la mort de la mère) et de ce vers quoi tend le récit (la disparition du « elle » dont F est peut-être une image).

Si l'image scénique semble être en suspens, dans la mesure où elle dépend de cette relation complexe d'auto engendrement avec la voix V qui provient d'un ailleurs non représenté, elle déborde également du cadre temporel constitué par le déroulement de la représentation. Le début n'est peut-être pas un commencement mais la répétition ou la prolongation de ce qui a déjà eu lieu et la fin reste en suspens, au seuil de ce qui ne peut advenir. D'un autre côté, si le récit n'évoque pas la mort du personnage féminin, il semble faire allusion à son effacement. Analysons un instant la fin du récit de V :

« baissa le store et descendit / tout en bas / s'asseoir dans la vieille berceuse / et se berça / se disant / non / plus jamais ça / à la berceuse / des bras enfin / à elle disant / berce-la d'ici / aux gogues la vie / berce-la d'ici / berce-la d'ici »⁷⁵.

La correction qui renie l'emploi du pronom réfléchi (« non / plus jamais ça »), « se disant » devenant « à elle disant », introduit certes un décalage qui souligne la non coïncidence du sujet avec ce qui le désigne de la même manière que le récit à la troisième personne et au passé simple de V demeure étranger au genre dramatique auquel il résiste, mais elle implique également, avec cette syntaxe elliptique qui se développe par glissement et déplacement, que la parole soit désormais adressée à la berceuse. En effet, que désigne le « elle » dans « à elle disant », à qui dit-on ce qui n'est plus dit à soi-même ? S'agit-il seulement de la berceuse comme l'indique la préposition initiale dans le syntagme nominal « à la berceuse » ? Le « elle » de la version française⁷⁶, en faisant écho à la troisième personne du récit de V, introduit aussi un jeu (dans le sens d'espace) entre soi et sa/la parole qui est une sorte de mise en abyme du dispositif théâtral qui sépare la voix de F et le « elle » du récit du F de la scène, comme si cette correction reprenait la disparition de la première personne, signalée par son titre, qui est au centre de *Pas moi* où Bouche réitère avec obstination son « véhément refus de lâcher la troisième personne »⁷⁷. Le jeu introduit dans la syntaxe permet de laisser le sens en suspens et de maintenir les deux interprétations. Quoi qu'il en soit, ce changement de destinataire de la parole dans le cadre du récit est surtout une manière d'évoquer, alors même que l'image de F persiste dans la vision du spectateur, sa disparition. La

75 *Ibid.* p.52.

76 La version anglaise ne présente pas cette ambiguïté, « saying to herself » étant corrigé par « saying to the rocker », *The Complete Dramatic Works*, p. 442 : « saying to herself / no / done with that / the rocker / those arms at last ». Ici, il s'agit d'en finir non seulement avec le pronom réfléchi mais avec la berceuse, « the rocker » reprenant le pronom cataphorique « that » et c'est l'utilisation de la troisième personne également présente dans la version française (« berce-la d'ici », nous soulignons), dans les paroles adressées à la berceuse, qui traduit cette mise en abyme du dispositif théâtral : « rock her off », auquel est adjoint « stop her eyes » absent du texte français. L'hésitation se fait ici sur la nature de ce regard. S'agit-il de fermer les yeux, après avoir baissé le store, pour mettre un terme à la quête d'un autre ou bien de se soustraire à un regard (peut-être le sien) ?

77 *Oh les beaux jours* suivi de *Pas Moi*, p. 95.

berceuse, lieu symbolique, déjà présent dans *Murphy*, que le récit associe à la mère et à la mort et qui hésite entre le berceau et le cercueil est bien sûr une sorte d'équivalent visuel de cette image saisissante du « womb tomb » qui parcourt, dès le début, toute l'œuvre de Beckett⁷⁸. Mais cette absorption de l'image de F par la berceuse, qui ne laisserait subsister de F, non plus cette silhouette spectrale qui tend à caractériser les « personnages » du théâtre tardif de Beckett, mais son seul contour, semble être suggérée par l'effet de « scintill[ement] » du costume de F (grâce aux reflets des paillettes de la robe et aux « frivolités [du bibi] aptes à accrocher la lumière »⁷⁹) et de « miroit[ement] du « bois clair très poli »⁸⁰ de la berceuse qui dissout la limite entre le corps de F de celui de la berceuse⁸¹. La disparition de l'image de F, inscrite en creux, semble faire de la berceuse un de ces cadres vides, traces d'une image disparue que l'on trouve par exemple dans *Solo* où seuls demeurent sur la surface « blanche jadis » du mur, des cadres, « vide[s] » ou « tache[s] grisâtre[s] », traces de ce qui n'est plus : « jadis à chaque vide un visage »⁸².

Ainsi, en voie de disparaître, « mourant de l'avant » pour reprendre une expression de *Solo*⁸³, l'image scénique vacillante (à cet égard, le balancement de la berceuse est exemplaire) et en suspens se caractérise néanmoins par sa *persistance*. Il faudrait peut-être tordre un peu l'étymologie de ce mot pour pouvoir associer à l'aspect fixe du *sistere* latin, le mouvement de traversée du préfixe *per-* (alors qu'il a plutôt en réalité ici une valeur intensive) et être au plus proche de la pensée beckettienne.

Ce dispositif théâtral spécifique au théâtre tardif de Samuel Beckett et qui, en tendant à délocaliser la voix hors de l'espace scénique, établit une tension entre l'image scénique et l'origine -qui se perd dans l'au-delà de la scène- de la parole qui parvient au spectateur, permet donc de représenter le sujet beckettien, sujet labile et mouvant, insaisissable et en suspens, dans sa dimension « éphectique », selon la terminologie utilisée par Beckett dans *L'Innommable*⁸⁴, qui échappe justement à la représentation. La béance, le hiatus qui demeure entre l'image scénique et le récit (en ce qui concerne *Berceuse*, à laquelle nous avons consacré la deuxième partie de notre article), est justement ce qui permet de laisser en suspens la représentation et d'essayer, comme dans *Mal vu mal dit*, de faire l'image avant qu'elle ne se fige.

78 Cette image du ventre maternel tombeau apparaît par exemple lorsque Pozzo, dans *En attendant Godot*, se met en colère à propos des « histoires de temps » de Vladimir et fait de la naissance une mise au tombeau : « Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau » (p. 126).

79 *Catastrophe et autres dramatiques*, p. 54.

80 *Idem*.

81 Il ne nous semble pas exagéré de parler de corps ici puisque le récit attribue des « bras » (p. 52) à la berceuse et que la note qui lui est consacrée prolonge cette image en évoquant des « accoudoirs arrondis recourbés comme pour êtreindre » (p.54).

82 *Ibid.* p.35.

83 *Ibid.* p. 32.

84 *Op. cit.* p. 207. Evelyn Grossman dans le quatrième chapitre de *L'Angoisse de penser* analyse de manière très stimulante cette articulation entre affirmation et négation caractéristique de ce « je suis... peut-être » du sujet beckettien.

Bibliographie

Ouvrages de Samuel Beckett cités dans l'article

Catastrophe et autres dramatiques, Paris, Editions de Minuit, 1986.

Comédie et actes divers, Paris, Editions de Minuit, 1972.

Comment c'est, Paris, Editions de Minuit, 1961.

Compagnie, Paris, Editions de Minuit, 1985.

The Complete Dramatic Works, Londres, Faber and Faber, 1990.

La dernière bande suivi de *Cendres*, Paris, Editions de Minuit, 1959.

Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett, (éd. par Ruby Cohn), New York, Grove Press, 1984.

En attendant Godot, Paris, Editions de Minuit, 1952.

Fin de partie, Paris, Editions de Minuit, 1957.

L'Innommable, Paris, Editions de Minuit, 1953.

Malone meurt, Paris, Editions de Minuit, 1951.

Mal vu mal dit, Paris, Editions de Minuit, 1981.

Molloy, Paris, Editions de Minuit, 1951.

Murphy, Paris, Editions de Minuit, 1965.

Oh les beaux jours suivi de *Pas moi*, Paris, Editions de Minuit, 1974.

Pas suivi de *Quatre Esquisses*, Paris, Editions de Minuit, 1978.

Ouvrages critiques (petite bibliographie indicative)

Beckett's Later Fiction and Drama : Texts for Company, sous la direction de James Acheson et Kateryna Arthur, Basingstoke, Londres, Macmillan, 1987.

Beckett the Shape Changer : A Symposium at Royal Holloway College, sous la direction de Katharine Worth, London, Routledge, 1975.

« *Make Sense Who May* » : *Essays on Samuel Beckett's Later Works*, édité par Robin J. Davis and Lance St. J. Butler, Gerrards Cross, G.B, Colin Smythe, (Irish Literary Studies, 30), 1988.

BARTHES Roland, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Gallimard, « Cahiers du cinéma », 1980.

BERNARD Michel, *Samuel Beckett et son sujet : une apparition évanouissante*, Paris, L'Harmattan, 1996.

BRATER Enoch, *Beyond Minimalism : Beckett's Late Style in the Theater*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1987.

- CLEMENT Bruno**, *L'Œuvre sans qualités : Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, « Poétique », 1994.
- COHN Ruby**, *Just play : Beckett's Theatre*, Princeton, Princeton University Press, 1980.
- ENGELBERTS Matthijs**, *Défis du récit scénique. Formes et enjeux dans le théâtre de Beckett et Duras*, Genève, Droz, « Histoire des idées et critique littéraire » (Vol. 391), 2001.
- GONTARSKI Stanley**, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.
- GROSSMAN Evelyne**, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, SEDES, 1998.
- GROSSMAN Evelyne**, *L'Angoisse de penser*, Paris, Editions de Minuit, « Paradoxes », 2008.
- HUNKELER Thomas**, *Echos de l'Ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- KNOWLSON James**, *Light and Darkness in the Theatre of Samuel Beckett*, Londres, Turret Books, 1972.
- KNOWLSON James, PILLING John**, *Frescoes of the Skull : The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, Londres, John Calder, 1979.
- KNOWLSON James**, *Beckett*, biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis, Arles, Actes Sud, 1999.
- LEVY Shimon**, *Samuel Beckett's Self-Referential Drama : The Three I's*, Basingstoke, Londres, Macmillan, 1990.
- McMULLAN Anna**, *Theatre on Trial : Samuel Beckett's Later Drama*, New York, Londres, Routledge, 1993.
- NOUDELMANN François**, *Beckett ou la scène du pire*, Paris, Champion, « Unichamp », 1998.
- POUNTNEY Rosemary**, *Theatre of Shadows : Samuel Beckett's Drama 1956-1976*, Gerrards Cross : Colin Smythe & Totowa, New Jersey : Barnes and Noble Books (Irish Literary Studies 28), 1988.
- WORTH Katharine**, *Samuel Beckett's Theatre. Life Journeys*, Oxford, Oxford University Press, 2001.