

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PERSONNAGE ET CORPS LIMINAIRE DANS LE DRAME BECKETTIEN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ARAMESH YAGHOUBIKACHOUI

AOÛT 2022

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer ma profonde gratitude et ma respectueuse reconnaissance à Madame Catherine Cyr, ma directrice de recherche, ainsi qu'à Madame Anne Éline Cliche ma codirectrice, qui ont fait preuve d'une patience infinie, d'une large disponibilité et de précieux conseils pendant le temps que nous avons passé ensemble. Ce travail n'aurait pu être mené à bien sans leur assistance.

J'adresse également un remerciement tout particulier à mon cher ami William pour son accompagnement et son aide dans la correction de mes textes, surtout pour ses encouragements, et pour son soutien moral.

Je tiens aussi à remercier très sincèrement le Département d'études littéraires, notamment Monsieur André Marchand, et le registraire de l'UQAM, Madame Sarah Gobeil, pour leur encadrement administratif et leurs soutiens financiers.

Toutes mes pensées à Mehdi qui m'a fait connaître Beckett, et à Madame Hanifeh Zadeh qui m'a prodigué pendant ces années l'espoir et m'a permis de résister par son écoute miraculeuse.

Enfin je remercie vivement mes chers parents et mes frères qui m'ont soutenue malgré la distance et ont supporté mon absence pour que je réussisse dans la poursuite de mes études.

DÉDICACE

À mon grand-père...

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENT	ii
DÉDICACE	iii
LISTE DES ABREVIATIONS, SIGLES DU CORPUS.....	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I CORPS FRAGMENTÉ : UN CORPS AUX VOIX MULTIPLES	7
1.1 Poétique d'énonciation	7
1.2 Le polylogue	8
1.3 La choralité	27
1.4 La rhapsodie : fabrique des voix.....	35
CHAPITRE II CORPS DÉDOUBLÉ, CORPS DOUBLE : UN CORPS SÉPARÉ DE LA VOIX	45
2.1 Le personnage réflexif : personnage-témoin	48
2.2 Les enjeux spatiaux.....	66
CHAPITRE III CORPS SPECTRAL : DES VOIX SANS CORPS.....	84
3.1 Le personnage vocal	86
3.2 La poétique de l'espace : les dispositifs sonores et la spectralité	102
CONCLUSION.....	119
BIBLIOGRAPHIE.....	124

LISTE DES ABREVIATIONS, SIGLES DU CORPUS

<i>Com</i>	<i>Comédie</i>
<i>Qo</i>	<i>Quoi où</i>
<i>Cf</i>	<i>Cette fois</i>
<i>Pmoi</i>	<i>Pas moi</i>
<i>DJ</i>	<i>Dis Joe</i>
<i>IO</i>	<i>Impromptu d'Ohio</i>
<i>Tf</i>	<i>Trio du fantôme</i>
<i>B</i>	<i>Berceuse</i>
<i>PM</i>	<i>Paroles et Musique</i>
<i>C</i>	<i>Cascando</i>
<i>Cen</i>	<i>Cendres</i>
<i>Er</i>	<i>Esquisses radiophoniques</i>

Sauf exception dûment signalée, les œuvres sont citées dans la référence des Éditions de Minuit.

RÉSUMÉ

À partir de la crise du drame moderne, le personnage n'a cessé de se réinventer. Désormais s'ouvrent les « nouveaux territoires du dialogue » (Ryngcart) et les diverses modalités d'apparition du corps et de mise en jeu propre au personnage dans les écritures dramatiques modernes. Ce mémoire se propose de réfléchir sur l'imaginaire du corps non-unifié et ses manifestations dans l'énonciation et l'espace dramaturgiques qui se trouvent dans les dramaticules de Samuel Beckett. Ainsi, par l'étude des esthétiques corporelles dans le drame beckettien, nous cherchons à rendre compte du processus dynamique que le corps morcelé met en œuvre pour se reconstruire dans l'espace. En envisageant le corps liminaire comme une interface aux frontières flottantes et mouvantes qui oscille sans cesse entre dehors et dedans, entre apparition et disparition, entre silence et parole, nous souhaitons témoigner de la trajectoire que le personnage dramatique met en œuvre pour se recomposer perpétuellement.

Trois genres médiatiques différents – théâtre, télévision, radio – nous ont permis d'analyser les divers dispositifs d'incarnation à travers ces pièces qui constituent notre corpus : *Comédie, Quoi où, Cette fois, Pas moi, Dis Joe, Impromptu d'Ohio, Trio du fantôme, Berceuse, Paroles et Musique, Cascando, Cendres, Esquisse radiophonique*. Dans un premier temps, dans le but d'étudier l'esthétique du corps fragmenté, les dispositifs énonciatifs tels que le polylogue, la choralité et la rhapsodie, nous conduisent à constater la façon dont la dynamique d'énonciation et le rapport particulier du corps à l'espace ouvrent un jeu de tension entre décomposition et recomposition du personnage. Par la suite, pour analyser l'esthétique du corps dédoublé, nous nous appuyons sur la notion de « personnage réflexif », théorisée par Jean-Pierre Sarrazac. Cette investigation nous permet d'éclairer le processus d'autoréflexivité du drame beckettien, qui est aussi la principale caractéristique du personnage du drame moderne à la fois acteur et spectateur de son propre jeu. Nous abordons ensuite le rapport du corps à l'espace et les enjeux que suscite le dispositif audio-visuel, au moyen de techniques de montage et de découpage dans la recomposition du personnage. Enfin, nous nous penchons sur la question de la spectralisation du corps en nous appuyant sur les travaux d'Élisabeth Angel-Perez, ce qui permet de mettre au jour la performativité et la transmissibilité des matériaux sonores créant des espaces hétérogènes et ouverts par lesquels le personnage beckettien se reconstruit en permanence.

Mots clés : Samuel Beckett, dramaticules, personnage, corps liminaire, choralité, rhapsode, spectralité, théâtre moderne

INTRODUCTION

Depuis la crise de la *mimesis* à la fin du XIXe siècle jusqu'à aujourd'hui, et tout au long du XXe siècle, la question de la représentation du corps n'a cessé de préoccuper la pensée et l'écriture des écrivains et dramaturges modernes et contemporains. « L'effondrement du réel » et « la confusion des limites entre le moi et le monde » déclenchent la crise de la représentation (Sarrazac, 2005), et celle-ci remet en cause le statut et la présence du corps au théâtre. Dans le contexte où le drame occidental présente des mutations formelles, la figuration du corps devient l'un des enjeux principaux de l'esthétique théâtrale. Le personnage dramatique « remet en cause le rapport entre la réalité et la fiction à la scène » (Abirached, 1978). Il ne représente plus une imitation de l'homme suivant le modèle aristotélicien mais prend des formes ouvertes et hétérogènes qui semblent souvent invraisemblables. Cette crise du personnage moderne est inhérente à la crise de l'incarnation, elle-même, liée à la remise en question de l'unité corporelle du personnage. Craig, Pirandello, Ligné-Poe, Ionesco, Adamov et Beckett remettent en cause, chacun à sa manière propre, l'unité cohérente et homogène du corps, support du logos au préalable. Ils mettent en scène des corps qui représentent ainsi un sujet « séparé », « clivé » et « éclaté ». Dans ce « régime figural » où le corps apparaît métamorphosé, mutilé, dédoublé (Ryngaert et Sermon, 2006), l'énoncé théâtral cesse d'être conçu comme une entité unie et homogène : il devient démultiplié et polyphonique.

Ce mémoire abordera les courtes pièces beckettiennes pour analyser l'imaginaire corporel et son déploiement dans la parole et dans le texte didascalique et à travers différentes dynamiques d'énonciation. Mon corpus forme une constellation d'œuvres brèves divisée en trois genres : théâtrales : *Comédie* (1964), *Berceuse, Pas moi* (1973),

Cette fois (1982) ; télévisuelles : *Dis Joe* (1967), *Impromptu d'Ohio* (1982), *Quoi où* (1982), *Trio du fantôme* (1984) et radiophoniques : *Cendres* (1959), *Paroles et Musiques* (1962), *Cascando* (1963), *Esquisse radiophonique* (1961). Les corps des personnages, dans la pièce *Comédie*, sont réduits à trois têtes (F1, H et F2) englouties jusqu'au cou dans des jarres, masquées et pétrifiées, marionnettes à la fois transparentes et opaques, visibles et invisibles. *Quoi où*, représente un corps fragmenté en quatre visages-simulacres, ou des effigies, sans tronc, qui surgissent dans l'obscurité par l'éclat du spot sur scène. Pour sa part, le personnage de *Pas moi*, se manifeste divisé en deux corps sur scène : une BOUCHE, dont seulement les lèvres sont visibles, et un AUDITEUR, une silhouette silencieuse, privée de cette voix-bouche. D'une manière différente, dans les pièces pour la télévision, par l'intermédiaire du dispositif de caméra, à travers l'effet de montage et de lumière, Beckett crée la figure du double. Dans *Impromptu d'Ohio*, il s'agit de deux acteurs à l'image identique sur scène, pour représenter un seul personnage. Dans la pièce radiophonique *Paroles et musique*, l'absence du corps aide à représenter le morcellement et à mettre en œuvre les instances sonores et désincarnées du seul sujet personnage, « Croak ».

Notre mémoire propose d'étudier les différents modes d'apparition du corps non-unifié dans les pièces du corpus. « Oscillant entre présence et absence » (Lecossois, 2000), le corps beckettien tend sans cesse à jouer sur la disparition et la réapparition dans l'espace. Nous nous interrogeons sur le mécanisme de ce processus ambivalent et ce que la théâtralité du corps met en scène. Notre hypothèse est que l'esthétique de la « liminarité » permet au corps beckettien de pouvoir se recomposer dans un processus de déconstruction-reconstruction permanent. Beckett présente dans ses « dramacules » un corps dont les limites sont difficiles à cerner. Un corps aux frontières incertaines qui oscille et joue entre ombre et lumière, voix et image, invisible et visible. Dans ce contexte, le concept de « liminarité » nous intéresse dans la mesure où il désigne une situation de seuil, et un espace-temps transitionnel caractérisé par son ambivalence, sa porosité, sa dynamique. La notion de « corps liminaire » questionne

donc la frontière entre le dedans et le dehors, nous laisse appréhender le statut du corps beckettien comme une interface ouverte et mouvante qui bascule et interagit entre plusieurs sphères : texte et scène, imaginaire et réel, parole et silence, moi et non-moi. De ce fait, l'état liminaire se caractérise comme espace de l'entre-deux et nous permet de repenser le corps divisé, morcelé, comme lieu apte à la transformation corporelle du personnage et comme l'enjeu de sa recombinaison dans l'espace dramatique.

Nous avons voulu dans ce mémoire explorer ce corps dans sa perspective dramatique et scénique pour pouvoir décrire et analyser son inscription dans l'espace. Puisque nos œuvres sont de trois genres médiatiques différents, il est légitime de se questionner sur la manière dont la liminarité corporelle se déploie dans chacune des pièces : s'agit-il du même enjeu esthétique dans les drames théâtraux, dans les drames télévisuels et dans les drames radiophoniques ? Autrement dit, comment l'esthétique de la liminarité se manifeste-t-elle d'une pièce à l'autre, et d'un genre à l'autre ? Si la liminarité caractérise le corps beckettien, quels liens entretient-elle avec les autres éléments théâtraux tels que l'énonciation et les dispositifs de l'espace ? Et enfin, dans quelle mesure la friction qu'engendre la poétique liminaire entre les composantes du drame pourrait contribuer à la dynamique de décomposition-recombinaison du personnage ? Afin de répondre à ces questions, nous utilisons une perspective théorique basée sur la poétique du drame moderne (Sarrazac, Ryngaert, Sermon). Nous envisagerons de cheminer sur une trajectoire composée de différentes modalités du corps liminaire et de mettre en avant la poétique que ce régime figural produit au niveau textuel et sur le plan scénique. Notre mémoire s'articulera en trois parties dont chacune est consacrée à une esthétique corporelle, à un mode de présence du corps. Les dispositifs énonciatifs et spatiaux qui s'activent sous l'empire de chaque modèle de liminarité du corps sont étudiés en tant qu'aspects principaux de notre analyse. Nous visons à montrer la façon dont la dynamique d'énonciation et le rapport particulier du corps à l'espace ouvrent un jeu de tension entre décomposition et recombinaison du personnage. Quant aux

pièces du corpus, elles seront intégrées et analysées, dans chaque partie, en fonction de leur pertinence à l'esthétique corporelle en question.

La première partie de notre mémoire porte sur l'esthétique du « corps fragmenté » : un corps aux voix multiples. Pour penser le personnage beckettien et son énonciation, nous nous appuyons, entre autres, sur le concept d'« impersonnage », un locuteur aux contours flous, en reconfiguration permanente (Sarrazac, 2005). Par exemple, la fragmentation corporelle dans *Comédie* se manifeste en trois têtes nommées F1, F2 et H qui sont jusqu'au cou dans des jarres. Sans vouloir entrer en communication l'une avec l'autre, chacune mène son propre énoncé enchevêtré jusqu'au chuchotement et au silence dans les ténèbres à la fin de la pièce. De la crise du personnage moderne (Abirached, 1978) jusqu'au nouveau mode d'apparition du personnage entre décomposition et recomposition (Sermon, Ryngaert, 2006), la dramaturgie moderne exerce diverses mutations dans la forme dialoguée. Nous utiliserons ce régime énonciatif qui expose un nouveau type de « partage des voix » dans le théâtre moderne (Sarrazac, 2005) pour montrer la manière dont la parole se distribue dans *Comédie* grâce à une dynamique corporelle et spatiale (enjeux de lumière) pour que le personnage puisse advenir. *Quoi où* constitue un autre exemple du corpus dans lequel le régime figural fragmentaire bâtit la démultiplication des voix narratives : quatre visages (Bam, Bim Bem, Bom) surgissent et disparaissent dans l'obscurité par l'éclat du spot sur scène, ou bien par le projecteur sur l'écran de télévision. La voix de Bam, dans une sorte d'interrogatoire, et à tour de rôle, pose à chacune de ces quatre effigies, qui sont des doubles de lui-même, les mêmes questions successivement. À la fin de la pièce, Bam est toujours seul face à soi en se répétant les mêmes propos alors que les trois autres visages-voix ont été effacés ou éteints. L'hypothèse de la « voix rhapsode » de Sarrazac nous aide à étayer la fonction du dispositif choral du polylogue : une parole solitaire à plusieurs voix. Nous tenterons d'étudier la façon dont la fragmentation imaginaire du corps met en scène un ou des personnages au discours polyphonique, hétérogène et performatif. Dans la deuxième partie, nous abordons l'esthétique du

« corps dédoublé » : un corps séparé de la voix. Il s'agit d'analyser des pièces dans lesquelles le personnage est scindé en un corps muet quasi inerte, et une voix *atopique* agissante. *Dis Joe* représente le corps immobile de Joe, assis sur un lit en silence, en train d'écouter attentivement une voix féminine qui vient de l'extérieur, et qui s'adresse à lui. Dans *Trio du fantôme*, nous sommes témoins de la même division ; il s'agit du corps d'un personnage nommé Silhouette et d'une voix féminine narratrice qui décrit l'état physique et moral du personnage. Nous nous demandons qui parle dans les deux pièces ? Si les corps des protagonistes sur scène sont silencieux, d'où viennent ces voix *off*, sans corps et absentes de la scène ou du cadre de la caméra ? À l'aide de la forme du soliloque comme dialogue contradictoire avec soi-même émanant d'un corps muet (Sarrazac, 2004), nous cherchons à expliquer que ces représentations du corps font ressortir la division intérieure du personnage. Quelquefois, l'esthétique du corps dédoublé émerge par l'effet de redoublement de l'image du personnage, à l'instar d'*Impromptu d'Ohio* dans laquelle deux vieillards sont dans un rapport spéculaire : l'un étant comme le reflet de l'autre, mêmes habits longs noirs et mêmes cheveux longs blancs. « Ils doivent se ressembler autant que possible » précise la didascalie inaugurale de la pièce. La notion de « personnage réflexif » ou « personnage témoin » de Sarrazac nous aide ici à expliquer ce processus d'autoréflexivité du drame beckettien, qui est, de même, la caractéristique cruciale du personnage du drame moderne, c'est-à-dire, être à la fois acteur en paroles, et spectateur à l'écoute de son propre jeu.

Dans la troisième partie, nous nous attachons à analyser l'esthétique du « corps spectral » : des voix dissociées du corps, ce qu'Angel-Perez place du côté de la « poésie de la cendre » (2015). L'écriture radiophonique de Beckett révèle la présence d'un corps invisible (*fantôme*), d'où émanent ces sons. À la radio, le corps scénique est totalement absent, la corporéité dramatique est donc basée sur la profération et la spatialisation des sons et de la voix. Si dans *Pas moi* et *Comédie*, du corps du personnage, il ne reste qu'un organe vocal (une bouche ou une tête), dans les

pièces radiophoniques comme *Cendre*, *Paroles et Musique* et *Cascando*, Beckett pousse plus avant la dissociation entre le corps et la voix avec l'invention d'un théâtre sans corps. *Paroles et Musique*, quant à elle, met en œuvre une orchestration des voix et des sons hétérotopiques. La parole oscille sans cesse entre son et sens. La musique s'insère dans l'œuvre, jusqu'à devenir un personnage à part entière. « Paroles » et « Musique », subtilement personnifiées, sont des instances sonores et désincarnées du seul sujet-personnage « Croak » qui s'est scindé en trois, étant un corps référant et muet. La dynamique des voix intérieures favorise une trajectoire mouvante vers la rencontre de l'« autre » du personnage. De la même manière, dans *Cascando* et *Cendres*, nous nous demandons comment le corps du personnage se détache de sa voix et s'efface pour que sa présence soit vocale et abstraite. Ainsi, l'absence totale de plateau, d'écran, de lumière et d'image dans ces pièces radiophoniques, engendre « une esthétique de l'ombre » qui donne une nouvelle modalité d'apparition du corps : « moins on le voit [matériellement], plus on le voit » (Angel-Perez, 2013). En nous appuyant sur le concept de « spectralisation du corps » chez Angel-Perez, nous expliquerons comment ce « paradoxe phénoménologique » permet de donner à voir l'invisible par le pouvoir de l'imaginaire. Dans cette perspective, l'effacement du corps le fait prendre en charge par les voix-ombres dépossédées qui viennent hanter l'espace scénique. Ainsi, à travers son absence matérielle, le personnage beckettien trouve-t-il une forme de recomposition, laquelle signe sa persistance dans l'espace (sonore) et dans la durée.

CHAPITRE I

CORPS FRAGMENTÉ : UN CORPS AUX VOIX MULTIPLES

1.1 Poétiques d'énonciation

La crise du drame moderne, qui a affecté chacune des composantes du texte dramatique, faisant éclater la fable, réduisant l'action et clivant le personnage (Ryngaert, 2006), affecte aussi les formes du discours théâtral. Différents dispositifs énonciatifs se mettent au jour : l'émergence du monologue et de ses variantes, la locution incertaine et le système d'adresse indéterminé caractérisent l'esthétique énonciative du drame moderne. Désormais, un « nouveau partage de voix » (Sarrazac, 2004) s'instaure entre les personnages ; un « autre dialogue » dont les caractéristiques majeures sont la polyphonie, l'hétérogénéité et la choralité. Ce nouveau régime discursif fait entendre une parole plurielle et fragmentée. Le personnage du drame moderne se montre divisé et décomposé dans sa parole pour mettre en œuvre une « étrangeté radicale aux autres et à soi-même » (Sarrazac, 2012, p. 229). Dans cette perspective, différentes figures d'altérité s'inscrivent dans l'énonciation pour configurer le discours du personnage. De la prolifération des voix étrangères dans l'espace dramatique va naître un sujet « rhapsodique » (Sarrazac, 1999). Invisible et inassignable, ce dernier construit et déconstruit sans cesse le corps du drame et celui du personnage à travers la dynamique d'énonciation empruntée.

Dans ce chapitre, nous allons étudier ces différentes modalités d'énonciation mises au service du morcellement du personnage. Nous cherchons à montrer comment ce dernier se construit par les voix, et dans quelle mesure ces procédés discursifs fabriquent, dans

certaines pièces beckettiennes, un processus permanent de décomposition-recomposition.

1.2 Le polylogue

Depuis la disqualification du « dialogue absolu¹ », qui commence à la fin du XIXe siècle et s'affirme davantage au tournant du XXe siècle, puis avec Beckett et au-delà, le texte dramatique pratique sans cesse « une grande variété de monologues » affirme Jean-Pierre Sarrazac (2004, p. 14). « La pulsion au monologue » (Sarrazac, 1999, p. 132) ou bien cette tendance du personnage moderne à monologuer vient d'une solitude qui prend en charge des voix autres. Le personnage moderne est hanté par des voix anonymes à l'intérieur de lui-même, et pour entretenir les rapports dialogiques entre ces voix, il met à l'épreuve des formes d'énonciation variées. Le polylogue, où cohabitent, se superposent ou se relaient ces diverses voix, constitue l'une des principales poétiques d'énonciation rencontrées dans le drame moderne et contemporain, et Beckett est un écrivain par excellence du polylogue.

Comédie

Comédie (1963) est une pièce en un acte où Beckett expose un trio amoureux sous la forme de têtes englouties jusqu'au cou dans trois jarres identiques : le mari « H », l'épouse « F1 » et la maîtresse « F2 ». Dans le prélude didascalique, la position de ces

¹ Le dialogue absolu « suppose une coupure entre la salle et la scène ; il est un dialogue [...] étroitement limité au cercle des personnages, qui ne saurait donc supporter ni la frontalité de l'adresse au spectateur, fondamentale dans les théâtres antique, médiéval et contemporain, ni la déterritorialisation d'une choralité polyphonique qui ne cesse de déborder la cage de scène » (- Sarrazac, 2004, p. 13)

trois protagonistes est définie comme immobiles : ils ne peuvent pas se voir, leur regard fixe seulement le public et le rayon de la lumière en face d'eux. Ils ne doivent pas être identifiables : « Visages sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres » (*Com*², p. 9). Les projecteurs scéniques jouent un rôle essentiel dans la pièce en manipulant l'échange verbal entre les personnages qui ne peuvent prendre la parole que lorsque leur visage est éclairé ; l'autonomie de ces projecteurs et le va-et-vient permanent de leur lumière sur les visages fait de ceux-ci des personnages (ou des agents) à part entière.

Or, l'organisation du discours dans *Comédie* se distingue des structures discursives rencontrées dans le dialogue classique, caractérisées par l'alternance et la réciprocité des énoncés. Ici, les trois instances locutoires racontent la même histoire issue du passé, leurs souvenirs de ce triangle amoureux, mais chacune de son point de vue. Il s'agit d'une histoire de trahison comique et banale où l'homme, pris entre deux femmes, a fini par s'enfuir, laissant croire à chacune d'elle qu'il a filé avec l'autre. Toutefois, lui-même se demande si les deux femmes n'auraient pas pu partir ensemble ou devenir amies. D'ores et déjà que la séparation a eu lieu, H, F1 et F2 se pensent seuls sur scène, et chaque locuteur parlant dans sa sphère solipsiste n'entend que sa propre voix. Nous sommes vis-à-vis de trois soliloques en parallèle dans lesquels chaque énonciateur essaie d'avouer ou de justifier ses actes et ses propos sur sa relation avec les deux autres :

F 1. – Je lui dis, Laisse-la tomber. Je jurai mes grands dieux –

Projecteur de F1 à F2

F 2. – Un matin alors que je cousais devant la fenêtre ouverte elle arriva en trombe et me vola dans les plumes. Laissez-le tomber, hurla-t-elle, il est à

² Désormais les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle « Com » suivi du folio.

moi. Ses portraits l'avantageaient. La voyant alors pour la première fois de pied et en chair et en os je compris qu'il pût me préférer.

Projecteur de F2 à H

H. – Nous n'étions pas longtemps ensemble et déjà elle sentait un rat. Laisse tomber cette trainée, dit-elle, ou je me coupe la gorge – (*hoquet*) pardon – aussi vrai que Dieu me voit. Sachant qu'elle ne pouvait avoir aucune preuve je répondis que j'ignorais de quoi elle parlait. (p. 11-12)

Les personnages ne communiquent pas entre eux : chacun, ignorant la présence de l'autre, tient, seul, son propre discours. L'usage des pronoms en troisième personne dans « Je lui dis », « Laisse-la tomber », « laissez-le tomber », « laisse tomber cette trainée » en témoignent. Ne s'adressant pas l'un à l'autre, les trois conteurs ne sont pas affectés par les propos des deux autres. Mais à qui s'adressent-ils ? Le soliloque est un monologue dont le destinataire est le locuteur lui-même, comme sa définition le précise : « pur discours autoréflexif, abolissant tout destinataire, même imaginaire... » (Ubersfeld, 1996b, p. 22). Et si Patrice Pavis affirme que le soliloque est une parole « adressée à un interlocuteur restant muet » (1996, p. 216), ce dernier n'est que l'énonciateur lui-même, qui s'aperçoit dédoublé. Toutefois, il arrive que l'insularité du personnage, qui ne permet pas d'entendre deux voix, autorise une parole solitaire plurielle. Ainsi démultiplié, l'énoncé devient davantage fragmenté et morcelé comme dans *Comédie* où nous avons trois instances-locuteurs (F1, F2, H) sur scène qui prennent la parole. Ici, la coexistence de soliloques donne à entendre une polyphonie et les répliques se rapprochent d'un « polylogue » : « paroles solitaires à plusieurs voix » (Sarrazac, 2012, p. 254). Ainsi, même si les trois voix ne sont pas centrées sur l'échange intersubjectif, elles interagissent dans leur agencement, se répondant d'une manière fragmentaire et morcelée, à travers la structure de la pièce. De plus, la forme du polylogue implique une « pluralité des perspectives de personnages » (Sarrazac, 2010, p. 163). Autrement dit, la caractéristique du fragment qui est fondatrice dans l'écriture dramatique moderne crée une parole plurielle, et engendre aussi une

multiplication dans les points de vue et dans la situation référentielle. L'adresse des énoncés change régulièrement et les pronoms personnels se brouillent pour que l'unicité du point de vue s'affranchisse « au profit d'une structure de perspectives ouverte et polyphonique » (Sarrasac, p. 163). En l'occurrence, *Comédie* adopte un point de vue interne puisque les locuteurs préfèrent leur discours à la première personne du singulier. Mais le changement régulier des énonciateurs et de leur point de vue rapproche la pièce des œuvres présentant un procédé de « focalisation variable ». Cette dernière est définie comme un jeu de passage d'une perspective à l'autre, c'est-à-dire qu'un même événement est raconté dans la perspective de différents personnages (Genette, 2007).

Par ailleurs, ce qui convoque les personnages de *Comédie*, et en même temps est responsable de la circulation de la parole entre eux, ce sont bien les projecteurs. Ceux-ci changent sans cesse le point de vue d'un locuteur à l'autre en coupant la parole d'une manière soudaine et instantanée : « H. – Peut-être sont-elles devenues amies. Peut-être le chagrin – *Projecteur de H à F1*. F1. – Mais j'ai dit tout ce que j'ai pu. Tout ce que tu permets. Tout ce que – *Projecteur de F1 à H* » (*Com*, p. 24). Ici, le projecteur empêche d'une façon arbitraire H et F1 de s'exprimer. Ce va-et-vient des points de vue engendre une scission, une fragmentation dans les répliques et déconstruit la structure du dialogue théâtral. Cette brisure se révèle tantôt par des phrases ou des mots incomplets, tantôt par l'impulsion du « hoquet » chez H :

Projecteur de F 1 à H.

H. – Pourquoi ne pas me foudroyer sans répit ? Je pourrais me mettre à délirer et – (*hoquet*) – lâcher le morceau. Par –

Projecteur de H à F 2.

F 2. – Non.

Projecteur de F 2 à H.

H. – Don. (p. 29)

Cette fragmentation s'exprime aussi par un « faible rire effaré » (p. 10) chez F2, lequel revient dans une didascalie plus loin : « *Elle a un bref éclat de rire, faible et égaré, auquel le projecteur coupe court en passant à F1.* » (p. 32) Par conséquent, la multiplicité et l'alternance de points de vue, l'entrecroisement de trois soliloques fragmentés empêchent le spectateur d'adopter un point de vue unique sur les personnages.

Quant à l'adresse des instances locutoires, elle n'est pas univoque non plus. Comme l'affirme Sandrine Le Pors, « la superposition de différents points de vue dans les répliques multiplie les formes d'adresse. » (2011, p. 98) Dans la première moitié du texte, nous observons un rapport pronominal varié entre « je », « tu », « il », « elle », « nous » et « elles ». Les protagonistes, concentrés sur le récit de leur aventure passée, essaient de rassembler, à travers la narration, les fragments du récit de leur relation triangulaire afin de mieux comprendre ce qui a eu lieu entre eux. C'est pourquoi les répliques s'énoncent dans le style indirect, alors que, dans la seconde partie de la pièce, l'adresse des répliques change et le style des phrases devient d'emblée direct, et les trois personnages cessent de relater leur histoire d'amour. En revanche, ils s'adressent directement au « tu » :

Projecteur de F2 à F1.

F1. – Ou tu te lasserai. Me lâcheras.

Projecteur de F1 à H.

H. – S'éteindre, oui, sombrer, dans le noir,
la paix arrive, je pensai, après tout, enfin,
j'avais raison, après tout, Dieu soit loué, quand
ça baissa la première fois. (*Com*, p. 21)

Projecteur de H à F2.

F2. – Quand tu t'éteins – et moi avec. Un jour tu te lasserai et t'éteindras –
pour de bon.

Projecteur de F2 à F1.

F1. – Lueur infernale.

[...]

Projecteur de H à F 2.

F2. Me lâcheras comme peine perdue et t'en iras harceler quelqu'un d'autre. D'un autre côté –

Projecteur de F2 à F1.

F1. Lâche-moi (*Véhémente.*) Lâche-moi ! (p. 22)

À qui réfèrent alors les personnages en disant le pronom « Tu » s'ils ne communiquent pas entre eux ? En effet, l'acte de locution divise l'instance personnelle en un « je » et un « tu ». Dès que « je » parle, je m'adresse au « tu ». Le sujet de la parole s'adresse toujours à un autre, et le discours se structure par le rapport à cet autre : le « je » qui énonce, et le « tu » auquel « je » s'adresse. Le « tu », c'est donc l'autre allocutif qui est nécessaire au « je » de la parole, au sujet parlant pour se dire. Il y a donc toujours une double instance que la parole met en jeu. Si Rimbaud écrit : « Je est un autre », c'est dans la mesure où le moi est dépossédé de son identité constitutive, il apparaît en multiple façades, pour le dire avec Michel Bernard : « Je est un autre dans la mesure où le masque en dénonce l'altérité ; l'ego est toujours alter ego » (1995, p. 61). Or, cette altérité pronominale, dans *Comédie*, s'adresse directement au « projecteur » qui, dans le rôle d'un voyeur et d'un bourreau, fixe les personnages et les force à parler. Victimes de cette situation d'interrogatoire dans laquelle ils sont cernés, les trois locuteurs cherchent en vain à fuir le regard de ce projecteur. Cette instance lumineuse qui suscite la parole constitue en même temps la source de la violence faite aux personnages : elle les oblige à raconter sans cesse en leur coupant la parole à sa guise. C'est la raison pour laquelle ils attendent paradoxalement la fin de cette souffrance en faisant appel au noir et au silence. Parce que ce désir pour l'obscurité et la paix se noue au désir de voir et d'être vu par le projecteur : « F1. – Pitié, pitié, encore soif de pitié. Elle viendra. Tu ne m'as pas vue. Mais tu me verras. Puis elle viendra. » (*Com*, p. 20). F1 veut être vue par « Elle » qui renvoie à la lumière. Mais un peu plus loin, elle se

contredit : « F1. Soif de noir à mourir. Et plus il fait noir plus ça va mal. Bizarre. » (p.31). Il en va de même pour F2 qui souhaite être écoutée et vue par cette force lumineuse : « F2. – Est-ce que tu m’écoutes ? Est-ce que quelqu’un m’écoute ? Est-ce que quelqu’un me regarde ? Est-ce que quelqu’un a le moindre souci de moi ? » (p.25). Et malgré cette soif, F2 ne peut supporter cette puissance suprême : « F2. –Tu pourrais t’emporter et flamboyer à me fondre la cervelle, pas vrai ? » (p. 23). Cette adresse mystérieuse au projecteur et l’omniprésence de cette instance prédominante tout au long de la pièce le constitue en un regard figé ou en une conscience supérieure : c’est lui qui sollicite les personnages de l’extérieur mais qui semble, en même temps, être logé à l’intérieur d’eux, puisqu’il saurait ce qu’ils pensent :

F1. – Serait-ce que je ne dis pas la vérité, serait-ce cela, qu’un jour enfin tant bien que mal je dirai la vérité et alors plus de lumière enfin, contre la vérité ? (p. 23)

[...]

H. –Est-ce que j’ai perdu la chose que tu cherches ? Pourquoi t’éteindre. Pourquoi pas – (p. 28)

[...]

Projecteur de F1 à H

H. – Cherchant quelque chose. Sur mon visage. Quelque vérité. Dans mes yeux. Même pas. (p. 33)

Le projecteur se révèle à la fois extérieur et intérieur aux personnages, comme un regard en même temps objectif et subjectif. Par conséquent, la position des trois personnages face à cet appareil fait en sorte que les points de vue de celui qui regarde et de celui qui est regardé, de celui qui perçoit et de celui qui est perçu s’embrouillent. La source de lumière agit comme un regard-miroir qui renvoie les images et dans lequel les personnages cherchent à se reconnaître. Lorsque le projecteur se braque sur H, à la fin de la pièce, il (s)’énonce :

Œil sans plus, sans cerveau. Souvent sur moi et se refermant. Suis-je seulement

Le Projecteur s'éteint. Noir. Cinq secondes. Faibles projecteurs sur H.
Suis-je seulement ...vu ? (p. 33)

Cet « œil » à la fois absent et présent ne serait-il pas une instance symbolique qui joue sans cesse sur la frontière du dehors et du dedans du corps à l'instar d'un regard intérieur extériorisé ?

Quoi où

Dans le drame beckettien le polylogue produit des configurations différentes. Si dans *Comédie* il apparaît sous la forme de voix plurielles fragmentées en trois personnages, dans la pièce *Quoi où* l'esthétique de l'énonciation se manifeste à partir d'un personnage démultiplié en plusieurs visages. Ici, le polylogue est constitué des voix appartenant à un seul personnage, qui lui-même se morcelle en plusieurs corps. Écrit en 1983, le drame est adapté par la suite pour la télévision. Dans cette analyse, nous nous appuyons sur la version télévisuelle.

La pièce se déroule à partir d'un personnage double : Voix de Bam (incarnée par un porte-voix), et Bam (la figure sur scène) qui se trouve lui-même face à une série de doubles dont les noms sont Bem, Bim et Bom. Ils ont tous de « longs cheveux gris et portent la même longue robe grise » (*Qo*³, p. 85). Voix de Bam a la fonction de « narrateur », ordonnateur du jeu des autres visages qui apparaissent sans corps à

³ Désormais les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle « *Qo* » suivi du folio.

l'écran. Dans la version télévisée, le visage de « Voix de Bam » apparaît plus grand que les autres visages, de sorte que l'on comprend que c'est lui le personnage principal qui occupe la position centrale. Une fois que les conditions du jeu sont énoncées par la voix de Bam, son double, la figure de Bam, interroge Bom lui demandant s'il a bien travaillé (torturé) un autre personnage (non nommé) et s'il a réussi à lui arracher une vérité non expliquée. Bom répond par la négative, et se voit emmené par Bim pour être « travaillé » à son tour. Ensuite, Bem est interrogé par Bim avec le même résultat. Cette situation « juridique » se répète et, à chaque fois, Bam n'obtient pas de réponses. Enfin, les quatre saisons s'égrènent, l'hiver arrive et la combinaison des figures se réduit à l'identique grâce à des permutations successives ; les avatars se sont effacés, tous les visages se résorbent en un seul : celui de « Voix de Bam ».

Dans cette pièce, le morcellement des instances de parole se multiplie, et cela est manifeste à travers le nombre des figures-personnages : cinq visages au lieu de trois. Le polylogue peut prendre la forme « d'un trio, d'un quatuor, d'un sextuor ou même d'un véritable ensemble polyphonique ». (Ubersfeld, 1996, p. 37). Le discours dramatique dans *Quoi où* renvoie à un quintuplement. La voix de Bam est séparée de lui-même, et est démultipliée en quatre figures-visages (Bam, Bim, Bem et Bom) qui apparaissent et disparaissent comme autant de variations d'un seul sujet parlant. Dans cette pièce, le sujet est donc scindé, divisé entre un « Je », et des « autres », – qui incarnent les divers fragments du moi. D'après Hélène Lecossois-Guérinée « le personnage beckettien ne perçoit jamais son corps comme un tout homogène, il ne peut faire l'expérience que d'un corps fragmentaire et éparpillé » (2000, p. 56). Ainsi, les quatre visages de *Quoi où* ne seraient que les différents masques du moi du personnage.

Le narrateur « Voix de Bam », étant tout seul, commence son monologue d'ouverture avec « nous ne sommes plus que cinq » (*Qo*, p. 86), bien que ce nombre se réduise dans la réplique de clôture à Un : V « Je suis seul » (p. 96). V essaie d'éveiller les autres

figures et de les faire parler (avouer), mais il ne réussit pas, les autres instances locutrices demeurent muettes :

V Nous ne sommes plus que cinq.
 Au présent comme si nous y étions.
 C'est le printemps.
 Le temps passe.
 D'abord muet.
 J'allume. (p. 86)

Les visages de quatre autres personnages apparaissent et disparaissent comme des ombres sous l'effet de clair-obscur de l'éclairage de l'espace, sans rien dire. Par la suite, V s'éteint, s'allume et recommence le même monologue légèrement modifié à cinq reprises. Cette « répétition-variation ⁴ » permet au narrateur de convoquer les autres images et de les forcer à parler. C'est à partir de la sixième ritournelle que l'appel fonctionne et que le silence des visages se brise :

V C'est bon.
 Je suis seul.
 C'est le printemps.
 Le temps passe.
 Cette fois parlant.
 Enfin Bom paraît.
 Reparaît. (p. 89)

⁴ « La répétition, figure littéraire aux multiples variantes (reprises d'un mot, d'une phrase, d'une expression, voire d'un fragment entier de texte ; en début ou en fin de réplique...), peut fonctionner comme un jalon du dialogue dramatique, un repère pour le lecteur-spectateur» (Martinez, 2005, p. 46). La répétition se déploie, peut apparaître sous de nombreuses variations apportant continuellement un petit changement dans le texte. Le principe de répétition-variation participe à la création du fragment et à la multiplication du sens dans le discours.

Enfin, lorsque V réussit à convoquer Bom, la forme monologuée privilégiée jusqu'ici change. À partir d'ici, cette forme cède la place à des dialogues à deux entre le visage de Bam et les trois autres visages, dans l'ordre : Bom, Bim et Bem. Bam s'adresse directement à chaque visage et ce dernier lui répond également. Ariane Martinez affirme que la répétition-variation dans les textes dramatiques modernes peut être employée pour trouver une réponse de l'interlocuteur quand un personnage est caractérisé par ses redites. Elle ajoute aussi que la répétition « donne prise à la construction du personnage. » (Martinez, 2005, p. 46). Dans *Quoi où*, la répétition devient aussi un instrument de torture verbale quand Bam réitère chaque fois les mêmes questions, voire l'interrogatoire récemment mené :

Bam Il ne l'a pas dit ?
 V C'est mieux.
 Bom Non.
 Bam Tu l'as bien travaillé ?
 Bom Oui.
 Bam Et il ne l'a pas dit ?
 Bom Non
 Bam Il a pleuré ?
 Bom Oui. (p. 90)
 [...]
 Bam Il n'a pas dit où ?
 V C'est mieux.
 Bim Où ?
 V Ah !
 Bam Où.
 Bim Non.
 Bam Tu l'as bien travaillé ?
 Bim Oui.
 Bam Il t'a pas dit où ?
 Bim Non.
 Bam Il a pleuré ?
 Bim Oui. (p. 93, 94)

Or, il s'agit bien d'un jeu entre bourreau et victime où les rôles ne cessent de s'échanger : Bim donne sa place à Bom et celui-ci la cède à Bem. Et ainsi de suite. Avec le changement des personnages, chaque bourreau devient la victime du bourreau suivant. Celui qui manipule ce jeu et ordonne cette substitution répétée, c'est V, la voix de Bam, sortant du porte-voix. Personnage principal tout-puissant et autoritaire, il ne reste jamais neutre, ni un simple observateur ; il intervient dans le dialogue des autres et recommande la reprise du jeu. V : « Ce n'est pas bon. Je recommence » (p. 90).

Dans *Quoi où*, à la différence de *Comédie*, la source de parole qui interroge est bien incarnée, personnifiée en la figure d'un porte-voix. Celui-ci allume et éteint l'aire du jeu à sa guise, non pas avec un geste comme c'est le cas avec le projecteur, mais avec sa voix : « J'allume », « J'éteins ». La voix de Bam organise aussi l'entrée et la sortie des personnages, les points de vue et la position des visages au « nord », « sud », « est », « ouest », « droite » et « gauche » de la scène. C'est aussi lui qui commande l'apparition et la disparition des autres, et notamment c'est lui qui donne l'ordre discursif, exige la répétition ou le changement de réplique par les leitmotifs suivants : V « Ce n'est pas bon. J'éteins. » (p. 87), « C'est mieux ». (p. 87, 90, 93) « C'est bon. J'éteins. » (p. 88), « Ce n'est pas bon, je recommence » (p. 90). Cette fonction autoritaire de V nous rappelle celle du projecteur dans *Comédie*. Si dans cette dernière, l'instance d'énonciation dominante est issue d'une source de lumière, dans *Quoi où* la source est une voix incarnée en personnage, « Voix de Bam ». Celui-ci est une instance d'énonciation supérieure à celle des quatre autres : un Je énonciateur qui raconte l'histoire de Bam, Bim, Bom et Bem. Néanmoins, comme la voix de Bam, elle-même, participe aux dialogues cherchant à faire avouer les autres pour obtenir le savoir qu'il n'a pas et que, pense-t-il, les autres possèdent, nous avons ici un point de vue en plus que dans *Comédie*, celui du narrateur. La voix de Bam, omniprésente tout au long de la pièce, adopte à la fois la posture du personnage et du narrateur ; elle est à la fois extérieure et intérieure au sujet, autrement dit, actrice et spectatrice de son jeu. Nous sommes donc vis-à-vis de la porosité de la frontière des énonciateurs et des points de

vue dans la pièce ; le « je » du narrateur et le « je » du personnage se confondent. La voix du sujet dont l'origine est supposée être dans le corps, n'est pas assignable au lieu d'où émane la parole. Comme le souligne Marion Chénétier-Alev, « [l']instabilité formelle et discursive dans les textes modernes masque souvent les sources d'énonciation » (2010, p. 209). Beckett, avec *Quoi où*, crée une figure-personnage (V) qui endosse à la fois les fonctions de narrateur, de personnage, d'auteur et de metteur en scène. Ainsi, la pluralité des instances locutoires renforce la dimension polyphonique de la pièce. Toutefois, au fur et à mesure que le récit progresse, cette polyphonie des voix et des visages participant à l'interrogatoire de Bam baisse, la voix de Bam recourt à la solitude. Lui qui, dans ses ritournelles, annonçait l'apparition des autres figures : « Enfin Bim paraît » (p. 93), ou « Enfin Bem paraît » (p. 95), lorsque toutes les images-voix s'éteignent, énonce : « Enfin je parais » (p. 97). C'est donc au moment où tous les masques s'effondrent que le Je paraît. Michel Bernard écrit : « Le moi est un masque, une identification imaginaire qui peut prendre des formes multiples » (1995, p. 52). Il ajoute aussi que « le sujet beckettien parle derrière la série de ses identifications imaginaires » (p. 52). Ces dernières sont les mêmes Bom, Bim, Bem qui à l'instar des masques ou des signifiants trompeurs se substituent les uns aux autres constituant le moi fragmenté d'un sujet.

Autrement dit, Bam et Voix de Bam représentent le même sujet, scindé : l'un interrogeant, et l'autre répondant, ce dernier lui-même démultiplié en plusieurs autres. Le sujet narrateur V assume le « Je », mais il s'affirme dans la mesure où l'autre se présente car la parole est celle d'un sujet divisé. Le sujet parlant ne peut pas être seul, il est double et même multiple. Autrement dit, la parole qui pluralise le texte beckettien est celle d'un sujet morcelé, d'un moi fragmenté et hanté par les voix autres qui l'habitent. Si l'action d'avouer ne fonctionne pas en fin du compte, et que la « Voix de Bam » n'obtient pas de réponse, en revanche, la situation d'énonciation qu'il crée, celle de l'enchaînement des victimes et des bourreaux, les diverses combinaisons de répétition-variation, contribuent à l'avancement de la parole. La répétition-variation,

par son déploiement dans le texte, génère une parole performative : elle donne une continuité à la langue en relevant les procédés d'accélération, ralentissement, rythme et intonation.

Cette fois

Cette fois (1982) est un autre court drame de Beckett qui met aussi en scène un sujet morcelé mais à la différence de *Comédie* où les voix plurielles s'incarnent en trois personnages distincts, cette fois-ci, il s'agit des bribes d'une seule voix appartenant à un personnage âgé qui s'appelle Souvenant. D'une certaine manière, ABC figure une voix fragmentée en trois sources de provenance spatio-temporelles différentes : enfance, âge mûr et vieillesse. Par ces trois bribes de voix, nous entendons trois séries de souvenirs parallèles qui sont des fragments de la vie passée du personnage : A rapportant les souvenirs de l'enfance, cherche à retrouver le chemin d'une vieille ruine, des noms et des lieux ; B, rapportant les souvenirs de la jeunesse et de moments amoureux, cherche à ressusciter l'image de la femme bien-aimée ; C, évoque l'époque d'un vieillard solitaire qui mène une vie de semi clochard. D'une certaine manière, chacune des trois instances raconte, sans ordre chronologique, trois âges différents du personnage en suscitant en lui des images mentales du désastre, du ravage et de la mort. De plus, dans cette pièce, la voix fractionnée n'est pas incorporée mais désincarnée. L'esthétique du morcellement modalise un corps immobile assis sur scène dans le noir qui entend une voix enregistrée venue d'un magnétophone. L'indication scénique précise que c'est la sienne propre : « *bribes d'une seule et même voix, la sienne, ABC lui arrivant des deux côtés et du haut respectivement* » (Cf⁵, p. 9). Beckett ajoute dans

⁵ Désormais les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle « Cf » suivi du folio.

la note à la fin de la pièce : « *ABC se relaient sans solution de continuité à part les deux interruptions de 10 secondes. Il faut néanmoins que le passage d'une voix à l'autre, sans être accusé, soit perceptible.* » (p. 25). La tête du vieillard isolée surgit et plane « à environs trois mètres au-dessus du niveau de la scène et un peu décentrée » (p. 25). Avec la focalisation de l'éclairage sur le visage tout au long de la pièce, Beckett met en scène un personnage réduit à une tête fixe dont l'action est limitée seulement à quelques fermetures et ouvertures des yeux, et à une certaine respiration lente et à peine audible lors des silences. De même, nous découvrons cette présence muette du personnage uniquement à travers les didascalies, dans les intervalles réguliers où les bribes de voix A, B et C se taisent pour que le corps du Souvenant réagisse : « *Silence 3 secondes. Les yeux s'ouvrent. Légère montée de l'éclairage. Respiration audible. 7 secondes* » (p. 14).

Cette réaction silencieuse du personnage reste bornée à de petits mouvements et mimiques du visage pour que son rôle soit centré sur l'écoute attentive de sa propre voix enregistrée qui lui arrive des haut-parleurs. Cette position du corps lui permet de se mettre à l'écoute, le laissant tout entier à son intériorité, à la voix qui résonne dans sa tête mais qui lui est étrangère : « Une voix qui semble même ne plus lui appartenir puisqu'elle lui est extérieure » (Hubert, 2015, p. 52). La disjonction du corps et de la voix, ici, est plus abstraite que dans *Comédie* car le corps est silencieux alors que l'instance de la parole est représentée totalement décalée du corps, Or, l'esthétique de la fragmentation expose un personnage entendeur, et trois bribes de voix qui surgissent sur la scène imaginaire de sa vie. Comme l'observe Marie-Claude Hubert :

Dans son deuxième théâtre, [Beckett] représente des vieillards proches de la tombe à qui apparaissent les images mentales de leur passé, comme parfois les mourants revoient le film de leur vie, mais ce regard rétrospectif ne confère au moi aucune unité. (2015, p. 53)

Ainsi, le Souvenant, dont la voix intérieure est divisée en trois temps ABC, se voit dépossédé de son unité, pris et hanté par une seule voix qui lui revient par bribes. La forme d'énonciation privilégiée dans la pièce met en avant un discours polylogué qui est étroitement lié à la polyphonie de la voix intérieure du sujet beckettien, lui-même divisé entre plusieurs instances spatio-temporelles. Nous pouvons imaginer même les parcelles d'un moi clivé et éclaté sous les noms de A, B, C en train de dialoguer et de partager les mots et le silence. Marie-Claude Hubert, dans son article « Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années 60 », explique que dans cette période, Beckett se penche davantage sur la problématique du corps morcelé :

Par cette interrogation que porte Beckett sur le lieu du corps, le personnage a perdu son unité au point qu'il se scinde parfois en deux entités: un corps, une voix-off, neutre et déshumanisée. Cette voix qui parle dans la tête de certains héros beckettien est l'image de la division intérieure dont ils souffrent [...] Au couple du moi et de l'autre, s'est substitué désormais le couple du corps et de la voix. (1994, p. 210)

Selon Sarrazac, le mode d'énonciation du polylogue « ne procède que d'un nouage de voix à l'intérieur d'une même psyché » (2012, p. 257). La pluralité et la démultiplication des paroles solitaires montrent davantage l'indétermination de la provenance de la voix, l'instabilité du moi, et la fragmentation de la mémoire du personnage. Carla Taban, dans « Mise en scène et en texte de la mémoire dans *Cette fois* », affirme :

Quelle « mémoire scénique » le texte de *Cette fois* garde-t-il de toutes les indications scénographiques et de leurs transformations lors des créations autorisées de la pièce ? De toute évidence une « mémoire » fragmentaire, impossible à reconstruire dans tous ses détails à partir de très peu nombreuses « traces » qu'elle inscrit textuellement, à savoir les quelques didascalies sur la position du « Souvenant » et l'éclairage. (2012, p. 81)

En l'occurrence, les bribes de voix s'adressent au personnage tout au long de la pièce par les marques de la deuxième personne : « tu » et « toi ». Le discours direct interpelle le Souvenant, l'invite à reconnaître ce que la voix ABC ravive en lui :

C cette fois où tu es retourné cette dernière fois voir si elle était là toujours la ruine où enfant tu te cachais quand [...]

A quand tu t'es mis à l'abri de la pluie toujours l'hiver alors toujours la pluie cette fois au Musée des portraits à l'abri du froid de la pluie de la rue guetté le moment de te faufiler [...]

B sur la pierre ensemble au soleil sur la pierre à l'orée du petit bois et à perte de vue les blés blondissants vous jurant de temps en temps amour à peine un murmure [...] (Cf, p. 9, 10)

À travers ce triplement de la voix, Beckett met en scène le morcellement intérieur du personnage Souvenant qui est en position d'écouteur et d'interlocuteur de sa propre voix, celle qui ranime les souvenirs les plus insistants en lui. Par ailleurs, nous ne trouvons nulle part l'emploi du pronom à la première personne dans le texte sauf une fois évoqué par C, et cela pour justement marquer l'incapacité du sujet à se dire « je » :

C jamais le même mais le même que qui bon Dieu t'es-tu jamais dit je de ta vie [...] as-tu jamais pu te dire je de ta vie tournant voilà un mot que tu avais toujours à la bouche avant qu'elle tarisse pour de bon. (p. 14)

Si le personnage beckettien ne peut pas dire « je », c'est qu'il ne trouve jamais son moi unifié. En l'occurrence, Marie-Claude Hubert déclare à propos des voix ABC dans *Cette fois* :

Les trois récits s'entrecroisent dans un jeu d'échos et de répétitions à la manière des mouvements d'une sonate. Ces tentatives pour redonner vie au passé se soldent par le constat que tout cela n'est que «poussière ». Tout est incertain dans le puzzle des souvenirs que l'homme ne parvient pas à reconstituer, pas plus qu'il n'arrive à dire «je», à saisir une unité de son être, ce qui explique sans doute que Beckett le place non au milieu de la scène mais le décentre, comme la femme dans *Berceuse*. (2015, p. 50)

Le personnage beckettien aperçoit une distance, voire une différence entre celui qui dit et ce qui est dit, ou bien entre celui qui pense et ce qui se pense. Le sujet pour exister a besoin d'un autre qui le reconnaisse, donc, il s'adresse à cet autre imaginaire : « Le tu interpelle l'autre. Le tu est l'autre du sujet parlant [...] Je pose une autre personne, celle qui devient mon écho auquel je dit (dis) tu et qui me dit tu » (Bernard, 1995, p. 59, 61). Chiara Montini affirme à propos de la voix beckettienne dans *Impossible récit* que « la voix qui parle et dit « tu » raconte ainsi à elle-même sa vie, comme s'il s'agissait d'un récit d'un autre » (2015, p. 86). L'autre est donc dans une relation toujours réflexive avec le moi. Ainsi, dans *Cette fois nous sommes face à une division du sujet* qui se montre à travers la séparation du corps de la voix. Le corps silencieux sur scène reçoit sa voix comme celle d'un autre.

A cette fois où tu es retourné voir si elle était [...]
 C quand tu t'es mis à ne plus te connaître [...]
 B [...] jamais un geste vers elle ni d'elle vers toi (Cf, p. 9, 10)

Le pronom « tu » dans ces phrases n'est donc que l'autre du sujet parlant. Beckett à travers ce dédoublement imaginaire crée une situation dans laquelle le personnage est capable de parler de lui-même à lui-même, en même temps. Sarazac (2012) affirme que le sujet moderne est un homme qui fait l'expérience de la séparation. Il est séparé

des autres et de lui-même. Le personnage beckettien met à l'épreuve cette expérience intérieure, ce qui lui permet de se diviser, de se démultiplier et de se décomposer afin de reconnaître une pluralité de voix qui le traversent : « les voix vouées à la remémoration » (Sarrazac, 2012, p. 320). Catherine Naugrette rappelle ce principe du morcellement dans le drame moderne quand elle définit le personnage beckettien comme étant un personnage « solitaire traversé par les voix qui parlent en lui » (2005, p. 87). Or, le rapport qui existe entre les bribes de voix et l'entendeur montre qu'il y a toujours une division au sein du sujet parlant qui renvoie à celle qui s'inscrit dans l'ordre du langage lui-même : l'écart entre le signifiant et le signifié qui n'est jamais parcourable. Ce clivage est celui qui constitue le personnage moderne et tous ses rapports au dialogue et à la parole théâtrale. Le sujet est scindé en un « Je » et un « autre ». Cela exprime « l'impossibilité de coïncider avec soi-même, l'impossibilité de se connaître soi-même. » (Sarrazac, 2012, p. 231)

Si le personnage de *Cette fois* ne peut pas assumer le pronom à la première personne, c'est parce que le « je » de l'énoncé ne peut jamais rejoindre le « je » de l'énonciation car « le sujet parlant se dénie, lui et ses représentants, au sein même de son discours » (Bernard, 1995, p. 33). Dire « je » est impossible pour le personnage de *Souvenant* car la voix de l'autre qui parle en lui ne laisse jamais le personnage se sentir unifié. Bernard souligne la constance de ce phénomène dans plusieurs pièces de Beckett : « Étant parlé, le sujet [beckettien] dit quelque chose [...] puisqu'on pense pour lui. Il ne pense pas, il est pensé... » (p. 31). La pensée ici est le processus d'identification imaginaire qui impose au sujet à se donner une identité. Mais ces identifications sont plurielles puisque les masques que le moi porte, peuvent être variés et montrent que le sujet parlant est non seulement divisé, mais qu'il est aussi multiple.

Dans *Comédie*, *Quoi où* et *Cette fois*, le discours est composé de voix plurielles, en écho, et qui s'expriment à travers un dispositif choral. Dans la prochaine section, nous

allons nous pencher sur les formes et fonctions de celui-ci dans le drame moderne ainsi que dans notre corpus.

1.3 La choralité

La polyphonie des voix intérieures prend, au théâtre, des formes différentes. L'une de celles-ci, dans les textes dramatiques modernes, est la choralité. Cette dernière est issue d'une évolution des formes dramatiques, et « n'implique pas seulement une remise en question du personnage et du dialogue dramatique traditionnel, elle motive aussi une refonte radicale de l'espace-temps théâtral. » (Sarrazac, 2010, p. 42).

La choralité est un dispositif qui remet en cause le concept même du chœur tel que nous le connaissons depuis le théâtre antique basé sur le principe de l'unité théâtrale. Le chœur ancien consistait en la représentation d'un groupe de personnages uniformisés sur scène s'exprimant d'une seule voix sous la forme du chant, de la parole ou de la danse, et incarnant la conscience d'une collectivité. Patrice Pavis dans *Le Dictionnaire du théâtre* définit le chœur comme un « groupe homogène de danseurs, chanteurs et récitants prenant collectivement la parole pour commenter l'action à laquelle ils sont diversement intégrés » (1980, p. 58). Le chœur est donc un ensemble unifié, cohérent et harmonieux. Contrairement à celui-ci, la choralité se fonde sur le principe de la multiplicité, de l'hétérogénéité désignant une voix fragmentée, une parole plurielle rompue. De ce fait, elle est un « chœur dispersé et discordant » (Sarrazac, 2012, p. 202). Martin Mégevand dans *Les Nouveaux territoires du dialogue* décrit la choralité ainsi :

On entend par choralité cette disposition particulière des voix qui ne relève ni du dialogue, ni du monologue; qui, requérant une pluralité[...] contourne les principes du dialogisme [...] au profit d'une rhétorique de la dispersion (atomisation, parataxe, éclatement) ou du tressage entre différentes paroles qui se répondent musicalement (étoilement, superposition, échos, tous effets de polyphonie). [...] Évoquer la choralité d'un dispositif, c'est d'abord l'envisager sous l'angle de la diffraction des paroles et des voix dans un ensemble réfractaire à toute totalisation stylistique, esthétique ou symbolique. En ce sens, la choralité est l'inverse du chœur. (2005, p. 37, 38)

Ainsi la choralité annonce la fin du chœur sur la scène moderne. Désormais, le personnage moderne, étant un « sujet séparé et clivé », met en scène son éclatement identitaire à travers un discours fragmenté, hétérogène et polyphonique. Autrement dit, la choralité est le résultat de l'éclatement identitaire du personnage qui s'incarne dans diverses formes dramatiques. Elle se pose ainsi comme un dispositif du morcellement, lié à l'esthétique du fragment chère aux dramaturges modernes. Le personnage du drame beckettien est « choralisé » (Sarazac, 2012, p. 216) dans le sens où il prend en charge une multiplicité de voix solitaires entrecroisées. Par exemple, dans *Comédie*, la voix chorale se manifeste dès le début de la pièce à travers les trois soliloques simultanés :

F1, F2, H (*ensemble*)

F1. – Oui, bizarre, noir l'idéal, et plus il fait noir plus ça va mal, jusqu'au noir noir, et tout va bien, tant qu'il dure, mais ça viendra, l'heure viendra, la chose est là, tu la verras, tu me lâcheras, pour de bon, tout sera noir, silencieux, révolu, oblitéré –

F2. – Oui, sans doute, un peu dérangée, je veux bien, d'aucuns diraient, pauvre petites, un peu dérangée, à peine un rien, dans la tête (*faible rire effaré*), à peine un rien, mais j'en doute, pas vraiment, moi ça va encore, je fais de mon mieux, ce que je peux –

H. – Oui, la paix, on y comptait, tout éteint, ça viendra (*hoquet*) pardon, éteindre cette folie, oh je sais bien, mais quand même, on y comptait, sur

la paix, non seulement tout révolu, mais comme si...jamais été – (*Com*, p. 10)

Ce trio de voix se juxtapose sur la scène formant une composition polyphonique, produisant même un effet de cacophonie. Ce chœur du début se répète, sous forme de variation, trois fois au cours de la pièce. Le dernier consiste en une reprise de la pièce commandée dans la didascalie de l'auteur : « F1, F2, H (*ensemble*), *Chœur du début. Reprendre la pièce* » (p. 33). Beckett précise à la fin du texte, en bas de page que « la reprise peut se présenter comme une répétition parfaite, ou elle peut être variée [...] elle peut changer de méthode (variation) » (p. 33). Quant au chœur final, même lorsque l'auteur décide qu'il est le dernier, les projecteurs redonnent la parole à H qui, lui-même, semble vouloir continuer à répéter ses paroles :

F1, F2, H (ensemble)

F1. –Je lui dis, laisse-la tomber–

F2. –Un matin alors que je connais–

H. – Nous n'étions pas longtemps ensemble–

Les projecteurs s'éteignent. Noir. Cinq secondes. Projecteur sur H.

H. –Nous n'étions pas longtemps ensemble (p. 35)

C'est le projecteur lui-même qui intervient en coupant la parole de H et en mettant fin à la pièce : « *Le projecteur s'éteint. Noir. Cinq secondes. Rideau* » (p. 35). Comme si les personnages se trouvaient emprisonnés dans le cycle infini de la répétition, dans une impossibilité à délimiter leur parole. Evelyne Grossman écrit à cet égard :

Comédie recommence à l'infini puisque Beckett note à la fin : « Reprendre la pièce » Remarquons qu'il ne dit pas s'il faut à un moment donné arrêter

de « reprendre la pièce », arrêter de tout recommencer depuis le début quand on est arrivé à la fin et ainsi de suite, à l'infini. (2008, p. 57)

Le mécanisme de la répétition, non seulement crée un effet d'écho donnant une dimension chorale à la pièce, mais il « devient processus d'écriture qui donne à la langue un rythme, une résonance » et donc un propre sens, affirme Martinez (2005, p.47). La choralité dans *Comédie* se déploie donc sur le mode de la répétition-variation et elle repose sur le rythme, hétérogène et effréné. Ici, « [l]e chœur n'est plus placé sous le signe de l'unisson, [de l'homogénéité] mais sous celui de la polyphonie » (Baillet, 2005, p. 29). Or, le dispositif choral dans *Quoi où* se montre à travers le mime des personnages et le jeu de rôles qui se répètent par leurs entrées et sorties symétriques sur scène, ou, dans la version télévisée, par l'apparition et la disparition en série des quatre visages à l'écran. Comme l'indique la didascalie :

Bim entre par E, s'arrête à 2 tête haute.

Un temps

Bim sort par E, suivi de Bom

Un temps

Bim entre par E, s'arrête à 2 tête basse

Bem entre par N, s'arrête à 1 tête haute.

Un temps

Bem sort par N suivi de Bim

Un temps. (Qo, p. 88)

Ces gestes identiques et répétés des personnages donnent une mécanique théâtrale à la pièce à l'instar d'une chorégraphie dont « Voix de Bam » serait le dirigeant. Or, c'est surtout la structure polylogale du discours, et la pluralité des voix qui offrent une dimension chorale à *Quoi où*. Déjà, les jeux de mots que fait l'auteur avec les variations

onomatopéiques (Bam, Bim, Bom, Bem), la permutation des voyelles, produisent un effet d'écho et une musicalité dans l'œuvre. Ensuite, c'est la partition des paroles entre ces quatre personnages qui compose le rythme. Les répliques circulent en ritournelle avec de petites variations. Ce processus tend à se décliner dans une multiplicité infinie, entraînant le texte jusqu'à l'épuisement. Pour montrer cet effet choral créé par l'esthétique de la répétition-variation au sein du discours, nous présentons ici quelques passages du texte, en l'occurrence le début de chaque interrogatoire de Bam avec chacun des trois visages :

Bam Alors ?
 Bom (*Tête basse toujours*). Rien.
 Bam il n'a rien dit ? (p. 89, 90)
 [...]
 Bom Rien.
 Bam Alors ?
 Bim (*Tête basse toujours*). Rien.
 Bam Il ne l'a pas dit ?
 Bim Non. (p. 93)
 [...]
 Bam Alors?
 Bem (*Tête basse toujours*). Rien.
 Bam Il n'as pas dit où ?
 Bem Non. (p. 96)

La question initiale de Bam posée à chaque nouveau personnage convoqué commence de la même manière, alors que la deuxième question change légèrement à chaque fois pour chaque figure. Il en va de même pour le reste de cet interrogatoire. Cette ritournelle et ce circuit de la parole se déroulent parallèlement à la circulation temporelle de quatre saisons, et s'achèvent à l'hiver. Des partitions gestuelles et verbales ainsi que des jeux de rôles et des jeux de voix engendrent ensemble une trame sonore, un rythme et une dynamique chorale dans l'œuvre. Ces procédés s'ébauchent dans *Comédie* par le rayon de projecteurs, et dans *Quoi où* par le porte-voix de Bam.

De ce fait, les projecteurs et Voix de Bam n'ont-ils pas le rôle d'un coryphée qui, dans le théâtre ancien, faisant partie d'un chœur, est le porte-parole, dirige et distribue la parole aux acteurs et aux choreutes ?

Quant à *Cette fois*, la choralité y apparaît encore plus manifeste que dans les deux autres pièces car ici, la voix, d'emblée fragmentée, est totalement désincarnée : pas de visages, ni d'ombres, mais des instances purement vocales. La voix de Souvenant, nous l'avons dit, n'est plus unifiée, mais divisée en trois points de provenance (A, B, C). Elle interroge le corps muet sur scène qui est à l'écoute scrupuleuse de ces vagues sonores qui l'habitent, « de plus en plus étrangères et intrusives » (Sarrazac, 2012, p. 256). Ces trois récits imbriqués et enchevêtrés poursuivent pourtant une continuité narrative. Si elles ne dialoguent pas de façon latérale, on peut trouver la trace d'une liaison ou d'une synchronisation : les voix prolifèrent, les fragments A, B et C circulent des unes vers les autres, se prolongent l'une dans l'autre et ainsi se répondent musicalement. L'insistance de la chaîne signifiante se montre à travers les répétitions et les reprises d'une voix à l'autre à l'instar de la reprise du mot « cette fois » qui donne aussi son titre à la pièce :

C [...] Après l'autre alors que jamais qu'un seul premier et dernier cette fois petit vermisseau blotti dans la vase où ils t'ont tiré de là et débarbouillé et détortillé jamais d'autre tournant depuis celui-là droit devant toi à partir de là ou est-ce que c'était ça une autre fois tout ça une autre fois [...]

B te marmonnant tes fables cette fois ensemble sur la pierre au soleil ou cette fois ensemble sur le halage ou cette fois ensemble dans les dunes cette fois cette fois et à partir de là [...]

A cette fois où tu es retourné voir si elle était là toujours la ruine où enfant tu te cachais cette dernière fois tout droit [...] (Cf, p. 15)

Dans cet extrait, même si les voix racontent, chacune, un récit du passé, le repérage chronologique de « cette fois » est ambigu. Evelyne Grossman écrit :

Qu'est-ce qu'un « cette fois » qui n'est indexé sur aucune temporalité ? Le temps ici, comme toujours chez Beckett, piétine à l'infini, hors limites. Car d'ailleurs, « cette fois », était-ce bien « une seule » fois ou plutôt une infinité de fois qui ont recommencé, toujours les mêmes ou à peu près ? (2008, p. 57)

L'une des raisons de cette incertitude est que le mécanisme de la répétition engendre une suspension dans le temps et le transforme en une circulation continue. La répétition n'est pas un retour au passé mais « une actualisation constante d'une mémoire » (Rouleau, 2007, p. 48). La répétition permet ainsi la circulation sans fin du langage. Ces jeux d'échos et de variations qui fondent la choralité, sont issus d'un corps morcelé et à l'écoute qui s'ouvre à la multiplicité des bribes de la voix ; un corps qui reste silencieux pour laisser, seul, le mouvement de la voix agir. L'opération de la répétition-variation permet au sujet beckettien, d'une part, de se réinventer et de revivifier sa mémoire, et, d'autre part, en jouant sur la dynamique du langage, rythme le texte et produit la résonance et la choralité. Cette dernière empêche l'avancée du temps, favorisant un temps cyclique qui se referme sur lui-même. Comme l'observe Mégevand :

Du point de vue du déroulement temporel, la choralité joue dans le tissu dramatique un rôle très proche de celui dont jadis était investi le chœur de théâtre. Elle produit divers effets sur la temporalité dramatique : retardant le déroulement du dialogue comme véhicule de l'action, elle impose une modalité temporelle d'un type plutôt suspensif, même si des variations d'ordres très divers peuvent à cet égard s'observer. (2005, p.38)

La tentative de la répétition pourrait être une lutte contre l'oubli et le passage du temps poussant le personnage à s'inscrire dans un espace hors-temps. La répétition et la choralité inscrivent la parole dans un circuit, et ce faisant, empêchent que le récit du passé s'achève, le laissant se multiplier et se réinventer continuellement, non seulement « cette fois » ou « une autre fois », mais encore « un millionième de fois » (Cf, p. 22).

Par ailleurs, l'esthétique de la choralité situe le personnage dans une position de l'entre-deux, l'érige en témoin de sa division subjective, ce que Sarrazac appelle « entériner le dédoublement », ou « la *fente* du personnage » (2012, p. 227). Ce dernier peut ainsi se poser comme l'observateur du mouvement de la réminiscence et de ce jeu de va-et-vient entre l'intérieur et l'extérieur, entre le moi et l'autre. Cette dialectique se montre dans *Cette fois* sous la forme de l'association des sens de l'ouïe et de la vue.

En l'occurrence, le clignement des paupières de Souvenant va de pair avec le va-et-vient du mouvement des voix, ce qui inscrit le personnage dans un espace entre la rêverie et la réalité. De sorte que la fermeture des yeux ouvre la voie vers l'intérieur, engage le corps dans un état proche du sommeil favorisant une écoute active des voix : « *les yeux se ferment, légère baisse de l'éclairage* » (Cf, p. 9, 14, 19). Et l'ouverture des yeux est comme un retour au réel et équivaut au silence des voix : « *Silence 3 secondes. Les yeux s'ouvrent. Légère montée de l'éclairage. Respiration audible. 7 secondes.* » (p. 14, 19, 25). En effet, pour reprendre l'expression d'Henri Meschonnic, l'écoute est ici un « voir-entendre » (2007, p. 17). Et pour que les voix puissent s'écouter, le Souvenant doit se dédoubler. L'effet de choralité met en scène un personnage habité par de multiples voix, ce qui remet en question l'unité et la cohésion du personnage individué du théâtre traditionnel. Sarrazac affirme qu'à travers la choralité, qui n'est qu'une accumulation de voix séparées, l'écrivain moderne, « met en évidence tout un travail de dépersonnalisation, voire de déshumanisation des individus... » Le résultat de ce procédé est que « le personnage devient multiple, pluriel. » (2012, p. 212).

Le personnage du théâtre beckettien, qui ne cesse de se démultiplier, est à la fois une entité solitaire et plurielle qui cherche à réinventer sans cesse son moi. L'énonciation chorale participe au processus de la composition-décomposition du personnage par la continuité qu'elle génère dans le texte.

1.4 La rhapsodie : fabrique des voix

Nous avons expliqué que la choralité remet en cause l'unité du dialogue en privilégiant la structure de l'éclatement et la pluralité du discours. Nous insistons, de même, sur le fait qu'elle est un dispositif de tension, c'est-à-dire qu'en jouant sur les modalités d'énonciation, elle favorise la porosité entre elles et engendre des formes discursives hybrides et hétérogènes. De ce fait, l'esthétique chorale se situant à la frontière du monologue et du dialogue, établit une tension dialectique entre les deux pour créer une parole polyphonique. En participant au brouillage entre l'intérieur et l'extérieur, la voix chorale déstabilise la frontière entre le monologue et le dialogue au profit d'un régime d'énonciation protéiforme. Cette transgression des limites ne vise pas à déconstruire le modèle dramatique précédent, mais plutôt à le défaire pour pouvoir le recomposer différemment. Dans cette optique, la voix chorale dépasse l'individualité mais ne rejoint jamais une communauté unitaire. Oscillant entre les deux, elle ne privilégie pas l'un au détriment de l'autre mais elle les veut ensemble : elle renvoie plutôt à une communauté de solitaires.

Christophe Triau affirme que « la choralité est la mise en tension de deux forces contraires : un jeu qui consiste tantôt à singulariser l'individualité, tantôt à la fondre dans le collectif » (2003, p. 40). Si dans le chœur antique la représentation de la communauté est mise en valeur, la choralité moderne met en doute celle-ci en même temps qu'elle l'affirme. Elle veut montrer l'entre-deux dans lequel s'inscrit le sujet moderne, étant à la fois divisé et multiple, solitaire et collectif. De ce fait, « le

polylogue beckettien est la résultante de la perte de la communauté et du désir contrarié de la reconstituer », affirme Sarrazac (2012, p. 256). La choralité procure aussi une mise en friction entre les diverses formes dramatiques, genres, registres et matériaux scéniques. Nous les aborderons dans la prochaine section.

Or, le personnage choral est mis en tension par les voix qui se multiplient, se démultiplient, et se fragmentent continuellement. Dans cette nouvelle perspective du drame « l'écriture "dramatique " se présente comme un espace de tensions, de lignes de fuite, de *débordements* » (« L'auteur souligne ») (Sarrazac, 1999, p. 197). Le débordement, lié au principe de « rhapsodie⁶ », participe à la brisure de l'unité de la fable et à la fragmentation du corps du drame, cela en établissant une disjonction entre ses parties. Ainsi, différentes petites formes dramatiques opposées ou hétérogènes peuvent dialoguer et se marier ensemble. Cette coexistence et ce métissage de formes diverses constituent l'esthétique rhapsodique du drame moderne. Celle-ci est l'un des grands aspects du renouvellement des formes théâtrales qui répond à la crise du drame. Le concept de rhapsodie, évoqué par Sarrazac, est forgé dès *L'avenir du drame* (1999) pour désigner ce nouveau paradigme dans lequel plusieurs des auteurs-dramaturges modernes s'inscrivent. Pour définir les caractéristiques de la rhapsodie au théâtre, il écrit :

Refus du bel animal aristotélicien, kaléidoscope des modes dramatiques, épique, lyrique, retournement constant du haut et du bas, du tragique et du comique, assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant la mosaïque d'une écriture en montage dynamique, percée d'une voix narratrice et questionnant, dédoublement d'une subjectivité tour à tour dramatique et épique (ou visionnaire). (2010, p. 183)

⁶ Dans l'antiquité grecque, le rhapsode était celui qui allait de ville en ville chanter des poésies et des morceaux détachés de *l'Iliade* et de *l'Odyssée* d'Homère. Au théâtre, une rhapsodie désigne une hybridation des différents modes au sein de l'écriture. Elle peut être attribuée à un ouvrage en vers ou en prose fait de morceaux divers. (Sarrazac, 2010, p.182 et 186)

Pour Sarrazac, l'écriture dramatique fragmentée et morcelée évoque le métier du rhapsode qui ressemble à un couturier ou à un tisserand. Ainsi, le travail de l'écrivain-rhapsode est de découdre et de recoudre les divers morceaux hétérogènes d'un même tissu qui forment le corps du drame à l'instar d'un *patchwork*. Le chercheur ajoute à cela que « le devenir rhapsodique du théâtre consiste à assembler de façon dynamique des formes plurielles et hétérogènes [...]. Le montage des formes, des tons, tout ce travail fragmentaire de déconstruction-reconstruction (découdre-recoudre) sur les formes théâtrales, parathéâtrales et extra-théâtrales [...] » (1999, p. 198). Ce mixage et cet assemblage de divers éléments contraires est un travail de « dépeçage » et de « rapiéçage » des matériaux textuels et théâtraux pour créer une nouvelle organisation qui n'est qu'un processus dynamique de décomposition-recomposition permanente des formes dramatiques. Il faut donc mettre l'accent sur le rôle intrusif du rhapsode dans le drame moderne. Sarrazac précise que la figure du rhapsode peut apparaître sous diverses formes telles que « l'auteur-rhapsode », le « personnage-rhapsode », le « dramaturge-rhapsode » et le « didascale-rhapsode » dépendamment de chaque œuvre théâtrale et du style de chaque écrivain. Dans tous ces cas, nous sommes vis-à-vis d'une voix polyphonique, la voix du rhapsode s'emparant de tout espace textuel et scénique.

Après avoir montré comment, dans les drames beckettien, de l'ambivalence, de la confrontation et de l'orchestration des voix séparées peuvent naître une parole plurielle et polyphonique, telle qu'elle se déploie dans le polylogue, nous allons maintenant examiner les différentes figures du rhapsode qui interviennent dans *Comédie*, *Quoi où*, et *Cette fois*. Étant donné que l'un des rôles importants de l'auteur-rhapsode est d'établir un libre dialogue entre les voix énonciatives, nous viserons à expliquer dans quelle mesure le rhapsode prend place dans la polyphonie des voix et quelles trajectoires il dessine pour faire émerger des voix chorales. Sarrazac affirme que dans le théâtre moderne, contrairement à ce qui prévalait dans le théâtre traditionnel, l'auteur dramatique ne s'efface pas devant ses personnages : il est omniprésent dans l'œuvre, mais il s'agit d'une présence absente. Il apparaît sur « un mode ostentatoire

mais dans une sorte de présence-absence, de présence extrêmement discrète » (2012, p. 336). Autrement dit, l'auteur dramatique se dérobe devant la figure du rhapsode pour construire la scène avec les personnages, les acteurs et le metteur en scène à l'instar d'une instance invisible qui agence toutes les opérations d'assemblage et de découpage d'éléments disparates. En effet, « il [l'auteur] est présent dans son œuvre sous les espèces du sujet rhapsodique » (Sarrazac, 2005, p. 14). Celui-ci est un sujet moderne, clivé et dédoublé, singulier et pluriel, à la fois intérieur et extérieur à l'action dramatique qui coud et découd constamment le corps du drame.

Dans le théâtre moderne, si nous pouvons parfois à peine parler de la voix des personnages, nous pouvons aisément identifier celle du rhapsode ou la « voix rhapsodique ». Cette dernière surgit « de l'éclatement du dialogue et de la choralité » (Sarrazac, 2010, p. 184), déborde la voix du personnage ; tantôt sous la forme d'un chœur, tantôt se faisant entendre à côté de celles des personnages sous la forme de personnage-témoin, tantôt encore elle s'infiltré dans les didascalies, empruntant la voix du *didascalé* s'adressant à l'acteur, au metteur en scène, au lecteur ou au spectateur. Dans tous ces cas, la voix du rhapsode s'échappe et dépasse le cadre habituel de l'écriture dramatique.

Ainsi, on peut dire que la parole polyphonique dans *Comédie* est le résultat d'une voix éclatée, plurielle, chorale et rhapsodique qui se confie aux personnages désincarnés et dépersonnalisés F1, F2, H. Ces derniers semblent parler de manière non intentionnelle, comme si une voix intervenante et arbitraire se mettait en avant, anticipait leurs paroles et dirigeait le discours qu'ils ne maîtrisent pas : une voix qui ne semble pas leur appartenir mais englobe toutes leur voix. Sandrine Le Pors dans *Le théâtre des voix* écrit :

Les personnages aux statuts de plus en plus ambigus peuvent être en effet désormais traversés par des paroles aux origines incertaines : ils parlent mais il semble surtout que ça parle à travers eux. (2011, p. 27)

La parole dans *Comédie* est composée de voix incertaines, perdues et contradictoires qui entretiennent une ambiguïté proche d'une voix rhapsodique. Sarrazac, pour sa part, décrit les caractéristiques de la voix rhapsodique ainsi :

Voix du questionnement, voix du doute, de la palinodie, voix de la multiplication des possibles ; voix erratique qui embraye, débraye, se perd, erre tout en commentant et problématisant. (Sarrazac 2010, p. 184)

À la fois singulières et plurielles, extérieures et intérieures, les voix rhapsodes s'immiscent dans celle des personnages de *Comédie* : « Cette voix d'écoute et d'inquiétude qui est celle du sujet rhapsodique, c'est la pulsion rhapsodique » (Sarrazac, 1999, p. 56). L'intervention du rhapsode opère comme celle d'une instance intérieure mais peut aussi apparaître hors des personnages. Cette présence externe du rhapsode renvoie à la lumière, elle-même incarnée par le projecteur. Celui-ci, distributeur de la parole des personnages, est, nous l'avons vu, un dispositif omniprésent, omniscient et meneur du jeu ; celui de la répétition-variation. Il est, de même, un intervenant dans le jeu des répliques, qui coupe et morcelle les énoncés des personnages, et dirige une orchestration de voix hétérogènes.

Le projecteur joue le rôle d'un couseur des voix qui parvient à s'associer et à se dissocier des îlots de voix séparées, fragmentées, qui hantent l'espace en créant une dimension rythmique. Quant à la fonction rhapsodique de cet appareil, source de lumière, Sarrazac affirme que :

Dans *Comédie*, le Projecteur, qui « extorque la parole » n'est bien évidemment pas un simple moyen technique de la représentation. D'ailleurs, les personnages s'adressent à lui directement... Mais c'est bien littéralement l'« extorqueur de paroles » – « l'œil sans cerveau » – qui nous intéresse ici en lui : cette puissance extérieure aux personnages qui agence

sur un mode dialogique la polyphonie des voix comme extérieure aux personnages [...]. Le rhapsode intervient comme extérieure aux personnages. (2012, p. 327)

Ainsi, l'utilisation de la lumière ainsi que ses jeux de va-et-vient d'un visage à l'autre, fabriquent des images à l'œuvre avec la tension d'un clair-obscur, et reconstruisent les voix sur le mode de l'articulation-désarticulation. Toutes ces actions posent le projecteur à la place du rhapsode. Il faut aussi penser au rôle du *didascalie* dans *Comédie*. La voix du rhapsode se fait parfois entendre à travers la voix didascalique. Les didascalies occupent beaucoup d'espace dans le texte. Dès le début, nous nous confrontons à la présence massive des indications scéniques présentées dans un long prélude, où les détails des visages et postures de F1, F2 et H sont minutieusement décrits :

À l'avant-scène, au centre, se touchant, trois jarres identiques, un mètre de haut environ, d'où sortent trois têtes, le cou étroitement pris dans le goulot. Ce sont celles, de gauche à droite vues de l'auditoire, de F2, H et F1. Elles restent rigoureusement de face et immobiles d'un bout à l'autre de l'acte. Visages sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres.

La parole leur est extorquée par un projecteur se braquant sur les visages seuls.

Le transfert de la lumière d'un visage à l'autre est immédiat. Pas de noir (obscurité presque totale du début) sauf aux endroits indiqués.

La réponse à la lumière est instantanée.

Visage impassibles. Voix atones sauf aux endroits où une expression est indiquée. Débit rapide.

Au lever du rideau, obscurité presque totale.

On devine les jarres. Cinq secondes.

Faibles projecteurs simultanément sur les trois visages. Voix faibles. (Com, p. 9, 10)

Il en va de même pour les consignes détaillées données à la fin de la pièce. Ajoutons à cela les interventions didascaliques au cœur de la pièce, mêlées avec le texte dialogué, là où, des hoquets, des sanglots, des rires éclatants font surface à plusieurs reprises. Ici, le volume important des didascalies, lesquelles s'attachent aussi aux déterminations du décor, au maquillage, à la tonalité des voix, à l'intensité de la lumière, donnent un poids aux énoncés didascaliques et hausse le statut du *didascalie* au niveau du rhapsode.

En effet, Beckett, en consacrant une grande place aux didascalies et en donnant, en quelque sorte, la parole au *didascalie*, diminue l'autonomie éventuelle des acteurs et du metteur en scène. En conséquence, le *didascalie*-rhapsode devient un agent important de *Comédie* : « Le *didascalie* (l'auteur souligne) ouvre un théâtre des voix – voix du questionnement, voix du commentaire – qui s'intercale dans le dialogue entre les personnages et quelquefois s'y substitue. » (Sarrazac, 2012, p. 320). Le principe rhapsodique, en installant de longues indications scéniques dans le texte, atténue la distinction entre la voix du texte dialogué et celle du texte didascalique. L'ensemble de ces procédés s'ajoute au dialogisme et à la polyphonie du texte dramatique. Sandrine Le Pors affirme :

Plus que la didascalie ne dirige vers un choix fixe et déterminé, elle installe l'indétermination [...]. La didascalie devient également un lieu de doute, voire de contradiction, où se fait entendre la pensée de l'auteur. Au fil de la pièce, de longues didascalies vont ensuite s'intégrer au texte dialogique créant un ébranlement poétique qui abolit la distinction entre texte à lire et texte à dire [...]. La prolifération des voix didascaliques modifient les adresses et multiplient les points de vue. (2011, p. 30, 31)

Dans *Quoi où* la présence du rhapsode est plus variée. Ses interventions se multiplient. Le personnage « Voix de Bam » apparaît dans plusieurs rôles et occupe beaucoup de place. Il est avant tout un porte-voix, un narrateur-rhapsode qui raconte le récit des quatre personnages. D'après Sarrazac, le rhapsode se définit comme un conteur qui

rejoue des bribes de ce qu'il raconte. D'ailleurs, Voix de Bam est un personnage qui intervient sans arrêt dans les répliques des autres personnages en les interrompant. Il joue également le rôle d'un dramaturge à l'intérieur de la pièce qui manie la scène, qui fait basculer sans arrêt le positionnement spatial des personnages entre l'entrée et la sortie, entre l'absence et la présence, entre la parole et le silence. C'est aussi V qui contrôle la lumière dans l'espace, décomposant et recomposant les images à la scène : d'une part en jouant sur le clair-obscur, d'autre part avec la superposition et la dispersion des visages et voix de Bem, Bom et Bim. La voix de Bam se manifeste donc comme un rhapsode qui s'intercale entre les voix et les gestes des autres personnages. D'après Sarrazac :

Le personnage-rhapsode se présente toujours un peu comme un agent double [...], [c'est-à-dire], il fait fonction du narrateur et, par ses interventions au fil de la pièce et, surtout, au début et à la fin, il se présente comme l'auteur de la pièce et fait basculer toute l'action [...] (2012, p. 324)

Ainsi, nous constatons que dans *Quoi où*, Voix de Bam prend une dimension multidimensionnelle. Il devient dans le même instant personnage et narrateur, auteur et metteur en scène. Cette fonction plurielle lui permet d'être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de l'action, à l'instar d'un rhapsode qui agence la polyphonie des voix, pour ainsi instaurer une dynamique de décomposition-recomposition. Sarrazac définit ce nouveau personnage du drame moderne comme un personnage « couturé », « médiatisé » et « rhapsodé » (1999, p. 86).

Quant à *Cette fois*, la présence du rhapsode se montre un peu différemment car la division du corps et de la voix apparaît plus radicale. La voix locutrice ABC, dissociée du corps du personnage soulève une incertitude sur son origine. Le Souvenant, présence muette sur scène, n'est qu'un récepteur des voix. Ni parlant, ni agissant, il est à l'écoute

de sa voix, perçue comme séparée de son corps. Cette fois, le rhapsode n'apparaît ni dans le rôle d'un narrateur-personnage, ni à travers la fonction d'un dispositif scénique extérieur au personnage. Il émerge à travers une instance purement vocale qui se détache de celui qui l'émet, dans une voix, instaurant sur scène une dynamique de l'entre-deux. Bien que le personnage de Souvenant «sous l'audition⁷», et en position de destinataire des voix, apparaisse passif, « cette passivité est active » (Sarrazac, 2012, p. 219). Sarrazac affirme que le « personnage en action » du théâtre traditionnel « donne sa place à un personnage en question : un personnage qui s'interroge indéfiniment sur lui-même » (p. 217). Ainsi, l'action du personnage moderne réside dans la remise en cause de son être. De ce fait, le Souvenant « n'est plus agissant, mais souvenant, remémorant, bref : récitant » (p. 218).

L'acte d'écoute et de remémoration font du sujet moderne un « personnage réflexif », interpellé par la voix du dedans, celle du passé revenant sur la scène de son imaginaire. Ce procédé rétrospectif donne une possibilité au sujet de prendre de la distance vis-à-vis de lui-même ; de s'absenter de lui-même pour se voir spectateur de son propre jeu de fiction, car « la réflexion se détache de l'action » (Sarrazac, p. 216). Or cette absence est une présence *autre* car « le retrait ne signifie pas en effet, la mort ou la fin du personnage, mais désigne un mode paradoxal de présence qui en appelle d'abord aux potentialités poétiques des voix [...] » (Le Pors, 2011, p. 91). Autrement dit, le personnage du théâtre des voix, se jetant en dehors de lui, fait une « expérience extatique » lorsque sa parole se déroule sans lui, hors lui, affirme Le Pors. D'après Sarrazac, « le sujet rhapsodique est à la fois personnage prenant part à l'action et témoin de l'action [...], un personnage témoin de lui-même et de l'action dans laquelle il est pris » (2005, p. 14). Le personnage du Souvenant est ainsi un « personnage-

⁷ Sandrine Le Pors utilise ce terme pour expliquer que le personnage moderne est traversé par plusieurs voix. Le rôle du « personnage vocal » est d'écouter sa propre voix. (2011, p. 107)

témoin » ; celui qui se voit en tant qu'acteur et spectateur de lui-même, à la fois observant et observé, dehors et dedans en même temps.

Or, la figure du rhapsode dans *Cette fois*, s'immisce dans ces voix autoréflexives qu'entend le personnage comme un chœur dispersé. Se divisant en plusieurs, le moi du personnage éclate en trois fragments de voix qui se juxtaposent, se répètent, se chevauchent, se répondent dans une poursuite effrénée sans jamais se fondre ou se réunir en un tout. Ainsi, malgré et à travers cet éclatement, nous assistons à une construction du personnage par les voix rhapsodes qui, extraites de celui-ci, le cousent et le recousent, le maintiennent dans le présent de l'énonciation.

CHAPITRE II

CORPS DÉDOUBLÉ, CORPS DOUBLE : UN CORPS SÉPARÉ DE LA VOIX

Nous avons parcouru quelques modalités d'énonciation qui découlent de la crise du dialogue dans le drame beckettien telles que le polylogue, la choralité et la voix rhapsodique. Dans ce chapitre, nous cherchons à étudier les autres paradigmes dramaturgiques qui s'associent à la remise en question du personnage, à savoir le statut du corps et ses enjeux de spatialisation. La mise en crise de l'énonciation dans le drame moderne correspond à celle du personnage car ce dernier est « un lieu d'énonciation », comme le signale Jean-Luc Nancy (2004, p. 81). Par ailleurs, Robert Abirached (1994), Peter Szondi (2006), Jean-Pierre Sarrazac (2012), Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon (2006), spécialistes du théâtre moderne et contemporain, ont bien affirmé à travers leurs différents ouvrages la crise rencontrée par le personnage moderne. Cette crise concerne notamment la remise en cause de la représentation, voire de l'incarnation du corps.

Comme signe iconique, le corps du comédien est traditionnellement un élément essentiel de la *mimesis*. Il est défini comme une unité homogène et cohérente. En revanche, dans le drame moderne, autant la parole et la voix du personnage sont morcelés et hétérogènes, autant le corps devient le support de cette division subjective. En d'autres termes, pour que la multiplicité des paroles et la partition des voix se réalisent sur scène, l'image corporelle du personnage ne peut plus apparaître comme une unité solide et homogène. Le personnage se trouve donc face à un dédoublement, lié aux rapports qu'entretient son corps avec la parole. À l'instar du mot, des sons, des rythmes fragmentés et morcelés, la figure corporelle se réduit et se morcelle. L'écriture

dramatique moderne remet en cause la matérialité du corps du personnage sur scène. En tant qu'élément virtuel sur papier, le personnage théâtral attend un corps à part entière pour pouvoir s'incarner dans l'espace scénique. Il « a [donc] besoin d'être reconnu charnellement » (Abirached, 1994, p. 7). Or, le personnage du drame moderne détruit l'image conventionnelle, unifiée, de son homologue traditionnel. Il paraît sans épaisseur, sans profondeur, ni densité intérieure.

Dans ce nouveau régime théâtral, les personnages sont désormais à l'image de créatures disloquées, artificielles, comme celles de l'androïde, du pantin, de la silhouette, du fantôme. Jean-Pierre Sarrazac qualifie ce nouveau type de personnage d'*impersonnage* : il est « impersonnel » ou « transpersonnel » ; un anti-personnage ; un personnage privé de son ancienne unité organique et psychologique, comme des signes et des masques, sans nom, ni visage, il est « défiguré » et « dépersonnalisé » (Sarrazac, 1999, p. 84). L'auteur désigne notamment l'impersonnage comme une entité aux contours flottants et mouvants qui ne cesse de se défaire et de se refaire :

L'impersonnage [...] se présente à nous comme le lieu de passage et de métamorphose de tous les visages [...] Cet impersonnage est [...] « sans qualités ». Ce qui signifie paradoxalement qu'il est pourvu de mille qualités mais d'aucune unité ni substance identitaire. Que, dès lors, il paraît voué à ce nomadisme – changer de place en place d'identité – qui l'oblige à jouer tous les rôles, ce qui lui permet de ne se dérober à aucun. (Sarrazac, 2001, p. 41, 50)

Selon cette nouvelle perspective, la projection du corps dans l'espace fait en sorte que ses parcelles représentent sa totalité : une bouche, des mains, une ou des têtes. Le personnage théâtral s'évacue donc de sa substance dramatique, de sa nature de chair et d'os ; il est remplacé par une image abstraite, une ombre, une marionnette ou une effigie. Comme l'écrivent Ryngaert et Sermon :

[m]ettre l'acteur en effigie, c'est opposer, à l'idéal de fusion (de l'interprète dans son personnage) et de confusion (de la scène et de la vie) propre au naturalisme, une esthétique fondée sur la distance, la séparation, l'étrangeté. (Ryngart et Sermon, 2012, p. 81)

L'*impersonnage* qui possède un tel corps labile et liminal est loin de toute fixité. Au contraire, il est ouvert à toute manipulation et à toute transformation grâce à l'interaction et à la performativité des objets scéniques. Son caractère flottant et mouvant lui permet des jeux d'apparition-disparition sur scène ; il est un « personnage à construire » (Sarrazac, 1999, p. 87). De leur côté, Julie Sermon et Jean Pierre Ryngart (2006), font de la marionnette le modèle esthétique du personnage moderne et contemporain, car cette dernière peut bien mettre en lumière la figure morcelée et divisée du sujet-personnage moderne.

Dans le drame beckettien, ces créatures défigurées, morcelées et étranges sont souvent identifiées par des lettres numérotées ou des onomatopées : les figures (A, B, C) dans *Cette fois*, (H, F1, F2) dans *Comédie*, (Bam, Bim, Bom, Bem) dans *Quoi où*, (L, E) dans *Impromptu d'Ohio*, (F) dans *Berceuse*, sont des exemples significatifs. La dramaturgie beckettienne remet en cause la présence corporelle du personnage sur scène au gré de la mise en scène de voix invisibles et indicibles.

2.1 Personnage réflexif, personnage-témoin

Dans le chapitre précédent, nous avons vu dans quelle mesure le personnage du Souvenant est un personnage réflexif : muet et n'agissant plus sur scène, en train de se remémorer et d'entendre les fragments de sa voix, émanant de l'extérieur, diffusée par les haut-parleurs. Nous avons expliqué que cette soi-disant passivité du personnage est en vérité active puisque dans le processus de la remémoration, « la réflexion se détache de l'action » (Sarrazac, 2012). Nous tentons maintenant de mettre l'accent sur le caractère témoin du personnage beckettien. Sarrazac qualifie le personnage réflexif du drame moderne comme double et paradoxal, puisqu'il est à la fois spectateur et acteur de lui-même ; en même temps passif et actif. D'après Sarrazac, le personnage réflexif du drame moderne est un personnage divisé : pour qu'il soit observateur et spectateur de lui-même, il se scinde en deux : « Entre montreur – ou conteur, ou rhapsode – et montré ; [le dramaturge moderne] transforme du même coup le personnage agissant de la forme dramatique originelle en un personnage réflexif » (Sarrazac, 2011, p.18). Simultanément, l'*impersonnage* est un personnage-témoin⁸ de sa propre vie passée, affirme Sarrazac. Il est le martyr qui met sa vie en danger, et qui « accepte l'épreuve du supplice » pour témoigner de sa souffrance (p. 20). Pour le dire clairement, c'est l'acte du dédoublement du corps qui donne au personnage le statut de martyr ; quand il devient observateur de sa propre décomposition :

Ni héros ni même « personnage agissant » (*prattontes*) (l'auteur souligne), la figure tragique moderne ne combat pas, n'agit pas, ne décide pas. Elle subit. Tout au plus s'efforce-t-elle d'être, en plus de martyr, *témoin* (l'étymologie est la même). Témoin d'elle-même, de ses propres souffrances. (Sarrazac, 2013, p. 202)

⁸ « Le latin a deux termes pour désigner le témoin. Le premier, *testis*, dont vient notre "témoin", signifie à l'origine celui qui se pose en tiers entre deux parties. Le second, *superstes*, désigne celui qui a vécu quelque chose, a traversé de bout en bout un événement et peut donc en témoigner. » (Kuntz, 2011, p.28)

Sarrazac affirme que l'*impersonnage* est témoin de l'action. Il est donc passif, et sa passivité vient du fait qu'il est témoin de sa propre Passion. L'« [i]mpersonnage est le témoin de sa propre vie, vie non pas individuelle et fixée mais nomade et transpersonnelle. Il est un témoin, un tiers, qui témoigne non plus pour le Christ mais pour l'Homme. » (Sarrazac, 2011, p. 18). Le personnage moderne témoigne donc de la Passion de l'Homme, du sujet moderne. Pour se faire témoin, il met en œuvre un parcours dans sa mémoire pour attester d'une expérience vécue dans le passé. C'est ainsi que l'action du drame moderne, au lieu de progresser vers l'avant, se fait souvent rétrospective. Sarrazac explique que pour être le témoin de sa propre vie, il faut se mettre en scène, se médiatiser et cela nécessite le geste de dédoublement du corps. Le personnage s'adresse à lui-même, par une sorte du dédoublement, qui exige la présence d'un autre ; la mise en jeu d'une altérité subjective. Ainsi, pour témoigner, l'*impersonnage* du drame moderne et contemporain réalise un clivage entre son corps et sa voix ; devient à la fois personnage-acteur et personnage-spectateur ; montreur et montré, narrateur et dramaturge de son propre jeu.

Pas moi

La dramaturgie beckettienne à partir des années soixante s'inscrit dans cette mouvance testimoniale. L'un des exemples radicaux de cette démarche est la pièce *Pas moi* (1973) dans laquelle Beckett met en scène un personnage dédoublé. La voix décalée du corps du personnage est matérialisée par une bouche parlante. Le morcellement corporel est représenté par la co-présence de deux corps sur scène : l'un qui joue la Bouche, dont seulement les lèvres sont visibles par le spectateur, et l'autre qui joue l'Auditeur, une silhouette silencieuse, privée de cette voix-bouche. Un projecteur se fixe sur la Bouche isolée d'une actrice, au-dessus de la scène, tout le reste de son corps étant plongé dans

le noir. L'appareil illumine aussi un Auditeur capuchonné tout en noir, presque invisible, figé au fond de la scène. Celui-ci ne fait qu'observer et écouter cette Bouche qui pourrait être la sienne. Ainsi, nous assistons à un clivage spatial entre un corps muet et une voix incarnée en une bouche, l'organe de la parole. Le texte est un récit autoréflexif dans lequel une vieille femme, réduite à sa bouche, atteste d'une vie passée, sans amour et souffrante. Abandonnée par ses parents après une naissance prématurée, elle est demeurée pratiquement muette pendant toute sa vie. Rien d'important ne lui est arrivé jusqu'à l'âge de soixante-dix ans, où une sorte d'« épiphanie » l'affecte profondément et l'amène à parler. Depuis lors, elle n'arrive plus à se taire.

Dans *Pas moi*, Beckett met en scène une partie du corps, la Bouche, un organe mutilé qui s'engage à témoigner. De quoi ? Elle raconte d'une manière saccadée et décousue les fragments de l'histoire de vie d'une femme. Ainsi, un matin d'avril, alors qu'elle errait dans un champ cherchant sans but des coucous pour fabriquer une couronne, elle est saisie par une voix entendue dans son crâne ou dans son oreille comme une sorte de « bourdon », ce qu'elle ne reconnaît pas tout de suite, mais qui fait émerger ses souvenirs, lui donne le pouvoir de s'exprimer. Ce moment crucial et déterminant de sa vie revient et est répété à maintes reprises dans le texte, précédé par « toute cette lumière matinale » (*Pmoi*⁹, p. 82), « après... brusque illumination... » (p. 83, 84, 85, 88, 93), « tel un rayon de lune... » (p. 84), « toute cette clarté... » (p. 86). Dans ce récit soliloqué, la Bouche, corps-témoin, en prenant son existence à rebours, dans une sorte de posture testimoniale essaie de (se) raconter.

Quoiqu'elle ne connaisse pas bien la raison de son très long silence, sa réaction initiale est de supposer une « idée de punition... [par Dieu] d'un péché quelconque... » (p. 84). Mais plus tard, elle découvre qu'elle ne souffre plus, « Dieu est amour... » (p. 91) car elle est sortie d'un état de mutisme, passée à un état de parole. Nous n'arrivons

⁹ Désormais les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle « *Pmoi* » suivi du folio.

jamais à comprendre ce qui lui est arrivé à ce moment spécifique, « ce matin-là d'avril » (p. 82) dans une prairie ; s'il s'agissait d'un accident traumatique, d'une révélation religieuse, ou simplement d'un fait imaginé qui l'a poussée à se livrer. Or, elle nous dit que depuis lors, elle ne peut plus se taire, et pense qu'elle doit avouer quelque chose par rapport à son passé ; elle s'engage donc à se souvenir.

Le texte est composé de phrases brouillées, disjointes ; beaucoup de répétitions, de points de suspension, d'interrogation, et d'exclamation dans ses aveux, et ainsi, la narration tourne en rond et la bouche se répète sans cesse. Elle déclare qu'elle n'arrive pas à découvrir le message ou le sens que le « bourdonnement » cherche à lui transmettre, mais insiste pour dire qu'elle est, en tout cas, obligée d'avouer ce que cette « voix » lui suggère. Le fil conducteur de son discours est qu'elle n'a aucun contrôle sur cette logorrhée qui la traverse :

aucune idée de ce qu'elle raconte ... et ne peut arrêter... impossible arrêter... elle qui un instant d'avant... un instant !... rien pu sortir... pas un son... aucun son d'aucune sorte... la voilà qui ne peut arrêter ... imaginez !... ne peut arrêter le flot... et le cerveau plus qu'une prière... là quelque part une prière... à la bouche pour qu'elle arrête... un instant de répit... rien qu'un instant... et pas de réponse... comme si elle n'entendait pas... la bouche... on ne pouvait pas ... pas une seconde... comme folle... la bouche devenue folle... (p. 89)

Ce corps-bouche parlant et étranger à lui-même est témoin de la voix de l'autre qui le traverse. Il se montre surpris par le fait que l'accès soudain à la parole lui fait réaliser d'emblée qu'il souffre moins qu'avant : « dès qu'elle se rend compte... soudain... peu à peu... qu'elle ne souffre pas... imaginez ! ... ne souffre pas ! ... » (p. 83). S'étonnant du fait d'avoir pu supporter son silence si longtemps et d'être restée vivante jusqu'à l'âge de soixante-dix ans, la Bouche affirme :

pratiquement muette... toute sa vie... à se demander comment... quel miracle... elle avait pu survivre... comment elle avait vécu... toujours plus avant ... coupable ou non... toujours plus avant... jusqu'à ses soixante... (p. 92).

Toujours est-il qu'elle est hantée par cette illumination mystérieuse qui l'a amenée à parler, éprouve une impression de noirceur et d'obscurité : « quand soudain... peu à peu... tout s'éteint... toute cette lumière matinale... début avril... la voilà dans le... le noir... » (p. 82). Ce bourdonnement sourd entendu dans son crâne pendant toute sa vie semble être la raison de cette tension marquée dans le texte par l'image de l'apparition-disparition permanente de la lune :

Elle entend toujours le bourdon... soi-disant... dans l'oreille... et un rayon de lune va-et-vient... va-et-vient... tel un rayon de lune... à cache-cache dans les nuages... [...] et tout le temps ce rayon... un tel rayon de lune... mais sans doute pas ... certainement pas... toujours même endroit... tantôt clair... tantôt voilé... (p. 83, 84, 85)

L'instance locutrice de la Bouche est égarée dans ses propos contradictoires, elle se trouve produite par la langue qui la parle. Les mots lui ouvrent une voie vers la lumière, la vie et l'émancipation en même temps qu'ils sont considérés comme l'instrument de la détresse, de l'obscurité et de la mort. Restant toujours dans l'oscillation entre le dit et le déni de celui-ci, la Bouche ne peut s'arrêter, continue à (se) dire et à vivre à l'abri de la parole étrangère qui l'habite. Enfin, elle clôt son monologue en disant : « Chaque matin nouvelle... rendue à la prairie... matin d'avril... visage dans l'herbe... seule au monde... avec les alouettes... reprendre là... reprendre de – » (p. 92, 93, 95).

L'instance énonciative de *Pas moi* témoigne de la contradiction qui existe dans la parole livrée : la frontière entre la lumière et l'obscurité, la vie et la mort se brouille

plusieurs fois dans le texte. Pourtant, le retour sans fin de la Bouche sur le début de l'histoire et son accent mis sur l'évènement déclencheur de sa sortie du mutisme, révèle sa volonté à recommencer le récit et à se souvenir encore pour se reconstruire à nouveau. Catherine Cyr à propos des pièces monologuées dans le théâtre moderne et contemporain déclare :

Paradoxe notable, le monologue qui, traditionnellement, est privilégié pour exprimer les fluctuations de la vie intérieure du personnage, émane ici d'un quasi « impersonnage », d'une construction fictionnelle inassignable qui, dans [ces pièces], n'a de cesse d'osciller entre effacement et tentative de recomposition de soi. (Cyr, 2017, p. 88)

Le dispositif du témoignage relève de ce paradoxe à travers le dédoublement du corps et de la voix, et conduit le personnage à devenir le témoin de son propre détachement, lui permettant de se reconstruire dans le processus de remémoration. Sylvie Chalaye affirme à ce propos :

Le témoignage au théâtre se fait alors reconstruction du corps, matérialisation grâce à la libération de la parole et à la levée du secret... cette reconstruction passe par la voix et la musique, par une vibration, une résonance qui délie la parole, lève le secret, ouvre les orifices et permet le sacrifice. (Chalaye, 2011, p. 133)

Ce sacrifice de l'acte du témoignage, qui exige le dédoublement, favorise « l'émergence – difficile, entravée – de tout sujet » (Bourrassa, 2017, p. 11). Par ailleurs, le texte de *Pas moi* est écrit à la troisième personne. La Bouche se souvient en s'exprimant avec le pronom « Elle », et refuse obstinément de prendre la parole à la première personne. Cette dualité est manifeste dès le début de la pièce à travers la présence de l'Auditeur sur scène, celui qui accompagne la Bouche par ses gestes brefs. Ce personnage est décrit dans la didascalie comme une « *haute silhouette, sexe indéterminé, enveloppée d'une ample djellaba avec capuchon, faiblement éclairée de tout son long* » (*Pmoi*, p. 81). Sa réaction est limitée à : « *une sorte de haussement des*

bras dans un mouvement fait de blâme et de pitié impuissante » (p. 81). Ce geste est exécuté pendant de brèves pauses dans le monologue où la Bouche semble écouter une voix intérieure que le public n'entend pas. Il semble que l'Auditeur par ces petits signaux de blâme essaie de lui faire accepter que l'histoire qu'elle raconte est la sienne, mais la Bouche insiste avec une énergie terrible pour dire qu'elle ne lui appartient pas : « Quelque chose qu'elle... quelque chose qu'il faut qu'elle –... quoi?... qui?... Non !... elle !... (*pause et premier geste*)... » (p. 82). Ces phrases accompagnées des interventions de l'Auditeur divisent le texte en six « parties » qui sont très similaires mais pas tout à fait identiques. Autrement dit, la division ou le clivage que le sujet éprouve entre le moi du présent et le moi du passé se montre à travers cette tension énonciative entre les pronoms « elle » et « je ». L'Auditeur, ainsi, pourrait-il représenter une part du personnage qui essaie de se réconcilier avec lui-même ? Progressivement, ce personnage abandonne son geste impuissant. À la troisième occurrence, il est à peine visible, et à la cinquième occurrence il n'est plus visible du tout, de sorte qu'il n'y a pas vraiment de cinquième fois : « ne sachant ce que c'est... ce que c'est qu'elle – ... quoi?... qui?... non... ELLE !... (*pause sans geste*)... » (p. 94). Le reniement obstiné du pronom personnel « je » par la Bouche démontre qu'elle ne peut pas faire coexister l'instance d'énonciation avec son moi. L'emploi de la troisième personne « elle » est un masque-couverture qui met à distance la locutrice de sa propre histoire, comme si celle-ci était arrivée à quelqu'un d'autre. Beckett à travers cette division du couple (Auditeur-Bouche) dessine le rapport paradoxal du sujet avec lui-même, et montre qu'ils ne parviennent pas finalement à devenir un seul.

Comme l'observe Sarrazac, le personnage du théâtre moderne, pour témoigner d'une expérience passée, se pose comme un tiers pour jouer à la fois le rôle de l'acteur et du spectateur de son récit. Pour y parvenir, il se dédouble en deux parties : un « je » et un « autre » ; celui qui conduit ou relate une expérience, et le témoin. À ce propos, le chercheur affirme : « pour accéder au statut de témoin, l'*impersonnage* doit se situer en un endroit précis : une sorte de promontoire, qui n'est autre que le seuil de la mort.

Personnage-rhapsode ou personnage-témoin, il se pose en tiers –*testis*– par rapport à lui-même [...] » (Sarrazac, 2011, p. 19).

De fait, le personnage de *Pas moi*, pour attester de sa propre vie, se place en tiers et construit une altérité subjective par l'emploi du pronom « elle ». La voix énonciatrice scinde le corps en deux entités : Auditeur-spectateur, et Bouche-acteur. Ainsi le personnage devient à la fois témoin de lui-même (je) et témoin de la voix de l'autre (elle) qui parle à travers lui. Cette réflexivité, condition de tout témoignage de soi, est basée sur la tension dans la situation d'énonciation et dans d'autres éléments dramaturgiques comme l'espace-temps auquel nous reviendrons dans la prochaine section.

Dis Joe

Dis Joe (1970) est un dramacule de Beckett écrit pour la télévision. Le personnage principal est un homme dans la cinquantaine du nom de « Joe », qui, au début de la pièce, se trouve dans sa chambre, assis sur son lit, muet. La didascalie indique que la caméra le montre d'abord aller regarder par la fenêtre, la refermer, puis, regarder derrière la porte, la refermer (à clé), enfin regarder dans le placard, le refermer aussi. Il s'assied ensuite sur le lit et se détend un peu. Puis, la caméra fixe son visage en une série de gros plans, de plus en plus rapprochés. Joe entend par à-coups la voix d'une femme, désincarnée, venue du hors scène et s'adressant directement à lui. Ce dernier est sous l'emprise de cette voix dominante qui contrôle et crée le récit. Le dédoublement du corps et de la voix dans cette pièce est représenté par un corps masculin muet sur scène, et une *voix off* féminine, absente, qui hante l'espace scénique comme la pensée du personnage. La Voix de la narratrice exprime les souvenirs les plus douloureux de Joe, lui rappelle qu'elle n'est pas la première à venir le hanter. Ce fut d'abord la voix de son père, retentissant depuis des années dans sa tête jusqu'à ce

qu'il trouve un moyen de l'étouffer métaphoriquement. Puis, elle lui rappelle que c'était la voix de sa mère, de plus en plus faible « jusqu'à ce que tu l'achèves... » (*DJ*¹⁰, p.85), et beaucoup d'autres, tous ceux qui aimaient cet homme pitoyable, et dont maintenant il essaie de faire taire les voix dans sa tête. « Et te voilà à présent... Une seule passion... Tuer tes morts dans ta tête... » (p. 85).

La Voix se souvient aussi des moments tendres du début de leur relation. « Nous tenant la main échangeant les serments... Que ma diction te plaisait... » (p. 86). Et un peu plus tard, elle se moque de lui, en disant qu'elle a trouvé un autre homme meilleur que Joe, plus gentil, plus fort, plus intelligent, plus beau, et fidèle. Elle se moque de lui aussi parce qu'il a su faire taire les autres voix du passé, mais ne pouvait pas arrêter la sienne, celle qui lui parle à présent. Dans sa façon de parler, la Voix est accusatrice, elle s'adresse directement à Joe et lui demande souvent d'avouer quelque chose avec la phrase « Dis Joe... » qui revient pratiquement dans chaque paragraphe du monologue. Mais qu'est-ce que Joe doit dire, lui qui ne peut qu'écouter ? La Voix révèle toutes les souffrances que causent pour l'homme ses souvenirs. Le plus violent de ses témoignages correspond à une mise en scène de la mort, au moment où elle raconte l'histoire d'une petite amie de Joe qui s'est suicidée par amour pour lui. La Voix accuse Joe et demande s'il s'est déjà demandé ce qui est arrivé à cette fille, celle qu'il a abandonnée ? « Jamais su ce qui s'est passé ? Elle n'a rien dit ?... Innocente envolée avant l'heure... Vierge-sainte-priez-âme-repos... Tu veux que je te raconte ?... Ça ne t'intéresse pas ?... Eh bien je le fais quand-même... » (p. 88). Et ensuite, la Voix donne une longue description des tentatives de suicide de la jeune fille pour rappeler ce passé atroce à Joe.

Ainsi, la Voix met le personnage au supplice en l'empêchant d'oublier les événements du passé. Elle oblige Joe à imaginer ce que cette horreur a dû être pour cette femme

¹⁰ Désormais les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle « *DJ* », suivi du folio.

qu'il avait séduite et abandonnée, celle que la Voix présente comme pâle, étroite, allongée sur les pierres froides de la plage de galets, ses mains creusant des trous. « Ce moment-là imagine... Ce moment-là dans sa tête... pour faire ça... » (p. 91).

Parfois, dans la dramaturgie moderne, la parole demande l'écoute de l'autre imaginaire, ce qui donne à la voix une dimension spectrale. La parole de l'autre dans *Dis Joe* est délocalisée. La voix locutrice n'appartient pas au personnage Joe, elle est séparée, désolidarisée du corps qu'elle habite. La provenance de cette voix énonciatrice, celle du lointain, n'est pas déterminée, mais à travers le monologue de cette femme absente, on peut supposer qu'elle pourrait appartenir à une des amantes de Joe. Peut-être abandonnée, elle aussi ? Serait-elle une voix de l'intérieur, une hallucination qui envahit le crâne de Joe ? « Tu sais cet enfer de quatre sous que tu appelles ta tête... C'est là où tu m'entends, non ?... Dans ton idée... » (p. 84). Provient-elle d'outre-tombe, étant donné qu'elle ne parle que de personnes proches qui sont toutes mortes ? Nous pouvons aussi considérer que la Voix serait le produit de la conscience chrétienne de Joe :

Comment va ton Seigneur ces temps-si ?... Toujours profitable ?... A la passion de Notre-Joe... Attends que Lui s'y mette... A te dire des choses... Quand tu en auras fini avec toi... Tous tes morts remorts... Vissé sur ton lit dans ta pourriture... Santé passable pour une ruine pareille... Silence du tombeau sans les vers... pour prix de tes efforts... Jusqu'à ce que, une nuit... « Insensé ton âme »... Du fil à retordre pour tes thugs... Jamais pensé à ça ? ... Dis Joe... Quand Lui s'y mettra... à te dire des choses... Quand tu en auras fini avec toi... Si jamais tu y arrives... (p. 87)

Les références au Seigneur rappellent que Joe est un chrétien et ainsi jouent sur son sentiment de culpabilité envers son passé et sa peur de la punition. Quelle que soit la provenance de la Voix, le harcèlement qu'elle fait subir au personnage est cruel. Il se

décline en questions incessantes, reproches, moqueries, mépris. La Voix est sans doute pour lui un bourreau comme était Voix de Bam pour Bam dans *Quoi où*.

À propos de la source des voix locutrices dans le drame moderne et contemporain, Françoise Heulot-Petit déclare que l'instance énonciative se fait plurielle dès qu'elle convoque d'autres paroles venues du passé :

Les « paroles rapportées », vocable emprunté à l'analyse traditionnelle du discours, peuvent être utilisées dans le monologue de manière plus large, recouvrant alors le discours direct, indirect libre jusqu'aux limites de la polyphonie, du versant où une instance énonciative est décelable (*voix dissociée*) (l'auteure souligne) jusqu'au moment où elle devient une bouche parlante traversée par une voix (*voix traversante* [...]) (l'auteure souligne). L'autre est donc encore présent parce que sa parole se fait entendre, mais c'est une parole réactivée, un surgissement issu du silence, celui du passé. (Heulot-Petit, 2009, p. 211)

La chercheuse ajoute que l'action dans les pièces modernes ne réside que dans la lutte instaurée dans la parole monologuée par l'auteur. « Cette lutte avec l'autre, lutte avec soi, lutte avec l'autre en soi, constitue un conflit porteur de tensions dans le drame. » (Heulot-Petit, p. 2). L'impersonnage est donc constamment mis en tension par les voix anonymes et étrangères en lui et hors lui. Une forme de résistance à la présence de l'autre dans la parole se manifeste. Le personnage Joe est parlé par une voix spectrale qui le traverse, l'interpelle et l'interroge. Il est martelé par la présence de la Voix.

Dis Joe nous met face à la cruauté du châtement rétrospectif de Joe par la présence d'une voix persécutrice et persistante qui guette le personnage, se lance sur lui et le force à se remémorer les pires souvenirs. Elle accable Joe, lui montre le malheur qu'il a engendré et enfin l'invite à accueillir la mort. Par ailleurs, la voix serait aussi un intermédiaire entre Joe et son passé : elle lui permet de se relier au passé, et ainsi d'assumer le moi du passé.

Sandrine Le Pors, dans *Le théâtre des voix*, nomme le personnage sous écoute du drame moderne un « personnage vocal¹¹», transmetteur de voix. Dans cette optique, les voix proches ou lointaines sont émises de sources locutoires distinctes du personnage, comme c'était le cas du personnage du Souvenant dans *Cette fois*. Sauf que la voix enregistrée du personnage présente dans l'espace scénique (à travers les haut-parleurs) dans *Cette fois* se substitue à une voix hors-champ et spectrale dans *Dis Joe*. Le témoignage dans le drame moderne – et c'est bien le cas dans *Dis Joe* – est une tentative de reconstruction du personnage souvent par la voix de l'autre.

La logique du témoignage, [...] institue une énonciation qui met en présence un sujet structurellement divisé par l'Autre auquel il s'adresse et un destinataire lui-même divisé par l'opacité de celui qui l'interpelle, opacité qui en appelle à sa croyance, à ce qu'on nomme significativement son « intime conviction. » (Piret, 2011, p. 158)

Le geste testimonial est toujours un acte de restitution de la voix du passé. Dans *Dis Joe* la voix féminine qui traverse le personnage, révèle, dévoile, et lui fait entendre une parole immanente. La Voix narratrice de *Dis Joe*, à la différence de celle de la Bouche dans *Pas moi*, à la fin du récit, ne tente pas de reprendre l'histoire et de continuer à parler afin que le sujet puisse vivre par le pouvoir des mots. Au contraire, elle suggère à Joe le désir de la mort (volontaire ou naturelle). Elle est décidée à s'arrêter et à terminer l'histoire de Joe : « Dis Joe... Si tu étais à cours de nous... Plus âme morte qui vive à éteindre... » (*DJ*, p. 85). Les paroles de la Voix sont interprétées plutôt comme une invitation au « silence du tombeau » : « Dis Joe... Si ça continuait... Le

¹¹ Sandrine Le Pors, dans le chapitre consacré aux « voix sous l'audition » distingue les textes dans lesquels la voix dissociée du personnage est sans /hors lui. Elle présente les diverses pratiques de traverses de la voix sous écoute, et présente ce personnage comme « un espace transitoire récepteur des voix. » (2011, p. 107) Elle le définit aussi comme celui qui est « davantage "destinataire" qu' "émetteur" » (p. 124).

souffle dans ta tête... Moi dans ta tête te soufflant des choses... Dont le sens t'échappe... Jusqu'à ce que tu viennes... Te rejoindre à nous... Dis Joe... » (p. 87).

En ce qui concerne le contenu du texte, la Voix de *Dis Joe* dépasse le rôle de témoin que jouait la Bouche de *Pas moi*, en révélant au lecteur-spectateur la mort que Joe a indirectement provoquée, et en lui rappelant sa responsabilité dans le suicide de la jeune fille qu'il a, jadis, quittée. Sur le plan formel, il s'agit de deux différentes modalités de présence de la voix : dans la première pièce, l'instance locutrice et le personnage coïncident tandis que dans *Dis Joe*, la voix étrangère déborde le cadre du locuteur et se localise dans un hors lieu par une radicale dissociation du personnage.

À la fin du texte, la Voix adopte une posture prophétique témoignant de l'avancée vers la mort du sujet Joe. Elle jouerait ainsi le rôle de l'Ange de la mort, clôturant le récit de Joe sur la description de la mort de la jeune femme suicidée, qui pourrait aussi être le sort de Joe : une pétrification dans la mort. Sandrine Le Pors explore trois configurations de traverses de la voix dans les textes dramatiques modernes et contemporains parmi lesquels le processus qu'elle nomme « l'expérience prophétique » mérite l'attention. Elle l'attribue à un personnage tendu à l'écoute, son oreille recevant la confidence des choses révolues : un personnage traversé par la voix de la prophétie qui lui parle d'ailleurs (2011, p. 120, 121). Cette voix prophétique, on la retrouve dans *Dis Joe* comme une incitation à la mort :

Voilà l'histoire... Tu l'as eue... Le plus clair... Maintenant imagine...
Imagine... Le visage dans les pierres... Les lèvres sur une pierre... *Une pierre...* Joe à bord... la grève dans l'ombre... *Joe Joe...* Aucun son... Pour les pierres... *Les pierres...* Dis-le, Joe, personne ne t'écoute... Dis « Joe », ça desserre les lèvres... *Les lèvres...* Imagine les mains... *Imagine...* Le solitaire... Contre une pierre... *Une pierre...* Imagine les yeux... *Les yeux...* Clair d'âme... Mois de juin... Quel an de grâce... Les seins... Dans les pierres... *Les mains...* Jusqu'au départ... Imagine les mains... *Imagine...* A quoi est-ce qu'elles jouent... Dans les pierres... *Les pierres* » (*DJ*, p. 91)

Dans le drame moderne et contemporain, être témoin de soi-même, de sa propre vie, exige un dédoublement du corps et une altérité à constituer. Celle-ci met le sujet face à un rapport conflictuel voire tensionnel à l'autre. Dans *Dis Joe* le personnage-témoin est divisé : une part de lui agit comme une altérité vocale, et une part corporelle observe et/ou écoute la profération des voix autres qui l'entourent ou le traversent.

Le rapport conflictuel entre le personnage et la voix, entre le moi et l'autre rend poreuse la frontière entre l'intérieur et l'extérieur du corps. La rencontre avec l'autre exige d'être au bord de soi, et cette rencontre ne peut se faire sans difficulté. Le Pors déclare que la construction du personnage théâtral est le résultat de cette mise en tension. La chercheuse, en citant Jean Pierre Ryngaert, affirme que « le personnage se redéfinit et peut-être se reconstruit, notamment dans l'écart entre la voix qui parle et les discours qu'elle émet. » (Ryngaert, 2003, cité par Le Pors, 2011, p. 93). Ce lieu de l'entre-deux c'est là où le sujet de l'énonciation ou « sujet à l'écoute¹² » émerge. « Le sujet qui est impossible à voir et ne se fait représenter que par les signifiants de sa parole. » (Cliche, 2017, p. 32). Celui, inassignable et indicible, dont la trace ne réside que dans le corps du texte.

¹² Le Pors rapproche les personnages « à l'écoute » du drame moderne du « sujet à l'écoute » décrit par Jean Luc Nancy : « Le sujet de l'écoute ou le sujet à l'écoute [...] n'est pas un sujet phénoménologique [...] il n'est peut-être aucun sujet sauf à être le lieu de la résonance, de sa tension et de son rebond infini, l'ampleur du déploiement sonore et la minceur de son repliement simultané — par quoi se module une voix dans laquelle vibre en s'y retirant le singulier d'un cri, d'un appel ou d'un chant [...] le bruissement auquel nous tendons ou prêtons l'oreille. » (Nancy, 2002, p. 45, cité par Le Pors, 2011, p. 127).

Impromptu d'Ohio

Beckett, dans *Impromptu d'Ohio* (1982), ne représente pas le dédoublement du personnage à travers la fragmentation figurale ou vocale du corps comme c'était le cas dans les pièces précédentes. Au lieu de la division entre corps et voix, ici, nous sommes devant la coexistence de deux corps quasi-identiques. La pièce représente deux acteurs sur scène qui incarnent, par leur ressemblance physique surprenante, la division intérieure du sujet-personnage : le dédoublement entre l'ego et l'alter ego, ou entre le moi et l'autre. Dans la représentation télévisuelle de la pièce, l'auteur utilise d'ailleurs la technique du montage pour produire des images-miroirs des personnages. Deux vieillards, un couple de jumeaux qui ne se distinguent pas l'un de l'autre (Lecteur et Entendeur) « aussi semblables que possible » (*IO*¹³ p. 59), sont assis à l'angle d'une table. Ayant le même profil et la même posture, leurs attitudes sont identiques : « Tête penchée appuyée sur la main droite. Main gauche sur la table » (p. 59) Sauf qu'il y a un livre devant le Lecteur qui est ouvert aux dernières pages. Leur visage est caché au public par les mains droites, appuyées sur la tête. Le corps du comédien (le buste), comme dans les autres pièces, est immobile. Toute l'action de la pièce consiste en ce que le Lecteur lit à haute voix dans le livre posé devant lui. Alors que tout au long, le personnage Entendeur, non seulement l'écoute, mais interrompt de temps à autre la lecture de son compagnon par un geste indicatif, « Toc », en frappant sur la table, avec sa main gauche, afin de signaler au Lecteur de reprendre l'avant-dernière phrase. Aussi on entend le « Toc » quand le Lecteur arrive à plusieurs reprises à la phrase « Il ne reste rien à dire », là où l'Entendeur intervient pour s'assurer que la lecture se continue par le Lecteur, et que la fin du récit n'est pas arrivée. Les deux personnages scéniques fonctionnent l'un pour l'autre comme un miroir. Mais un autre miroir se trouve aussi dans la pièce : le livre dans lequel leurs images sont reflétées, à la fois pareilles et

¹³ Désormais, les références à cette pièce seront indiquées par le sigle « *IO* » suivi du folio.

différentes. Il s'agit donc d'une structure autoréflexive composée de deux dimensions : théâtrale et narrative, et qui renvoient l'une à l'autre.

Quant au récit que le Lecteur lit à l'Entendeur, c'est celui d'un homme triste et sans nom, « il », qui un jour quitte son logement où « ils » vivaient ensemble, apparemment avec sa bien-aimée qu'il aurait perdue, pour s'installer sur une île à côté du lac des cygnes, là où il souffrirait moins. Jour après jour, le personnage arpente l'île, toujours vêtu de son long manteau noir et coiffé de son chapeau du Quartier Latin – qui ressemble beaucoup au chapeau noir posé sur la table. Or, dans ses rêves, cet homme se rend compte qu'il a fait une erreur de quitter son appartement et son ambiance familière après de longues années de vie partagées avec son être cher. Le personnage du récit, incapable de dormir, commence à être hanté par « sa vieille terreur nocturne » (p. 63). Une nuit, alors qu'il est assis, la tête dans les mains, il est visité par un mystérieux messager surgi de nulle part, qui lui explique qu'il a été envoyé par sa bien-aimée pour le reconforter. Il sort ensuite un volume usé de la poche de son long manteau noir et lit jusqu'à l'aube, moment où il disparaît « sans un mot » (p. 65). Par la suite, l'homme étranger réapparaît de temps en temps, et lit à nouveau la triste histoire. L'étape finale est atteinte lorsque le messager dit à l'homme triste qu'il a encore vu la bien-aimée, et qu'elle lui a demandé de ne plus revenir rendre visite à l'homme triste. Ainsi, à cette dernière occasion, le visiteur lit une dernière fois la sombre histoire, puis ils restent tous les deux assis en silence « comme devenus de pierre » (p. 66), inconscients de l'aube qui se lève et des bruits de la ville qui se réveille. À ce moment, l'Entendeur frappe sur la table pour que le Lecteur continue à lire le récit, mais, pour une fois, le Lecteur n'a plus rien à lire « Il ne reste rien à dire. » (p. 67) Il ferme le livre qu'il lisait. Le Lecteur ne peut plus continuer à raconter car le livre a déjà annoncé la mort des deux personnages. À ce moment, à l'instar des deux hommes de « l'histoire » du livre qui se transforment en pierre, les deux personnages sur scène font exactement le même geste : levant la tête, ils se regardent droit dans les yeux, pétrifiés dans un

silence pesant, et la lumière de la scène s'éteint. Cette image finale, sur laquelle se clôt la pièce, coïncide avec la rencontre du personnage de L'Entendeur et de son double. C'est alors que les deux (Entendeur et Lecteur) deviennent un ; ce regard final prolongé renvoie au « cher visage » et « mots muets » du texte (p.62, 65). L'Entendeur, pendant qu'il écoute son histoire lue par son double, n'ose pas le regarder dans les yeux. C'est seulement à la fin du récit qu'il y arrive, lorsque le narrateur du livre, le messager, annonce qu'il a vu « le cher visage et entendu les mots muets », et c'est à ce moment que le Lecteur affirme qu'il n'a rien à dire. Par conséquent, le visage dont il est question, ne serait-il pas son propre visage, celui de l'Entendeur ?

Comme dans les autres pièces de Beckett, dans *Impromptu d'Ohio*, l'indétermination du locuteur et du système de l'adresse est mise en œuvre, ce qui rend plus ambigu le lieu d'où émane la parole. Le Lecteur est à la fois le personnage, le locuteur et le narrateur du récit. Par ailleurs, Beckett, en employant ici le dispositif du double et le procédé de la mise en abyme, crée de multiples altérités. La pièce présente deux instances narratives : l'une se trouve dans le présent scénique, et l'autre dans le passé narratif du livre lu. Ces instances entrent dans un jeu interactif, dans ces deux moments hétérogènes (le présent et le passé). Autrement dit, la voix locutrice déborde l'espace mimétique du théâtre et s'immisce dans l'espace diégétique du livre.

Le procédé de mise en abyme nous aide à mieux comprendre que L'Entendeur et le Lecteur ne sont que des moitiés d'un moi divisé qui se reconnaissent à travers un livre qui leur raconte l'histoire d'un dédoublement. La spécificité d'*Impromptu d'Ohio* réside dans le fait que sa structure est un récit dans le drame et que la pièce se déroule à travers la lecture d'un livre. Les paroles du texte sont produites par la lecture de ce livre qui présente une narration neutre et impersonnelle.

L'instance locutrice du Lecteur comme celle de la Bouche dans *Pas moi*, se pose en distance par rapport à elle-même en utilisant le pronom personnel « il » comme s'il

s'agissait de l'histoire d'un inconnu. Le locuteur-Lecteur provoque l'effacement de son propre moi quand il lit une autobiographie à la troisième personne. Le « Je » énonciatif du personnage étant absent dans cette pièce, il se fragmente en « il » et « ils ». La seule exception concerne la fin du récit du livre où l'homme inconnu annonce qu'il ne reviendra plus visiter l'homme triste. À ce moment, ce dernier utilise le pronom « je » : « J'ai vu le cher visage et entendu les mots muets. » (p. 65). Le pronom « ils » génère aussi son ambiguïté propre : il peut référer en même temps à divers duos, soit à la dyade composée de l'homme visiteur et de l'homme triste, au couple formé par l'homme triste et sa bien-aimée, et, enfin, il renvoie aussi au couple constitué par le Lecteur et l'Entendeur. L'interchangeabilité des pronoms, l'alternance de points de vue, et la confusion de l'adresse de la parole révèlent la complexité de la rencontre du moi avec l'autre. On peut aussi se demander si l'Entendeur n'est pas l'auteur de son propre récit autobiographique lu par son double.

Le geste testimonial dans cette pièce est mis en scène par la forme du redoublement. Avec *Impromptu d'Ohio*, nous nous apercevons que le dispositif testimonial peut adopter des formes variées et hétérogènes. Le témoignage de soi n'est donc pas juste un mode discursif, mais une mise en scène, une sorte d'« exposition de soi » (Fabris, 2011, p. 187) ; ce qui se montre dans cette pièce par les effets de mise en miroir et par le dispositif du redoublement. Le témoignage est donc à la fois un acte d'auto-énonciation et d'auto-représentation. Joseph Danan affirme à ce sujet : « Le témoin raconte et se dédouble puisque de narrateur, il peut à tout moment devenir acteur de la scène vue. Il se dédouble et même se démultiplie. C'est ainsi dans la vie. » (2011, p.125).

Dans les trois pièces parcourues, le dédoublement du corps adopte des modalités différentes. Dans *Pas moi*, une partie isolée et détachée du corps devient le réceptacle de la voix de l'autre. La Bouche vient témoigner du bourdonnement qui murmure dans l'oreille du personnage. Dans *Dis Joe*, la voix est a-corporelle et désincarnée, entendue

du hors scène. Une voix *off* dissociée du corps ajoute de l'ambiguïté et de l'incertitude quant à son origine. *Impromptu d'Ohio* met en scène un personnage s'incarnant dans deux corps. À travers le dispositif du redoublement et la mise en abyme, le corps et la parole témoignent d'une altérité plurielle. Toutes ces figures de dédoublement attestent, dans le théâtre de Beckett, de la dislocation du sujet parlant et de son impossible réconciliation avec son unité : or, paradoxalement, la disparition du « je » du personnage se fait au profit d'une altérité démultipliée se présentant aussi, au final, comme le lieu de la résistance du sujet face à la disparition totale.

2.2 Les enjeux spatiaux

Dans la mesure où paroles et personnages théâtraux se libèrent des règles établies pour se réinventer, la scène moderne revêt, elle aussi, de nouvelles caractéristiques. Désormais, l'espace théâtral met en œuvre la brisure de l'unité de lieu en accueillant la « présence » scénique des nouvelles techniques artistiques qui se sont offertes et mises à la disposition de la fragmentation des formes dramatiques. Le dispositif, en regroupant les composantes de nature hétérogène telles que la lumière, le corps, le son, établit un partage et un dialogue libre entre ces éléments et organise un espace ouvert, pluriel et incertain. Par exemple, les appareils sonores tels que le magnétophone ou le haut-parleur, par l'effet du découpage, deviennent des instruments propices à l'émergence de voix hétérogènes et fragmentées. De même, les appareils visuels tels que la caméra ou le projecteur de lumière s'associent, à leur manière, à la configuration de l'image du corps.

Dans cette partie j'analyserai les rapports que le corps du personnage beckettien entretient avec les matériaux scéniques en rapport avec l'espace. Quel rôle joue la

dynamique de l'espace pour que le personnage dramatique s'incarne ? Comment les dispositifs visuels et sonores dans quelques pièces théâtrales et télévisuelles, engendrent-ils une esthétique de la fragmentation et de la multiplication des figures et des voix ? Nous montrerons que l'émergence ou encore la construction du personnage dramatique résulte de la tension entre la lumière et l'ombre. Ce phénomène permet l'apparition non seulement figurale du personnage sur scène, mais aussi vocale, par le partage des voix.

Trio du fantôme

Écrite en 1982 pour la télévision, *Trio du fantôme* met en scène une figure masculine, Silhouette, et une voix féminine hors-scène identifiée par la lettre V. La pièce est divisée en trois sections : I (Pré-action), II (Action) et III (Ré-action), avec de nombreuses indications scéniques numérotées dans chacune de ces parties. La voix *off* n'est présente que dans les deux premières sections. Dans la dernière, elle disparaît complètement pour donner la place au langage musical. À la différence de *Dis Joe*, la voix énonciatrice dans cette pièce n'est pas une voix narratrice, mais plutôt une voix présentatrice dont le rôle consiste à annoncer des actions, des états et des images scéniques (à l'écran) plutôt qu'à raconter une histoire. La Voix ouvre la pièce en interpellant le téléspectateur et en lui demandant d'ajuster la réception :

2. V._Bonsoir. Ma voix doit être un murmure à peine audible. Veuillez régler votre récepteur en conséquence. (*Pause.*) Bonsoir. Ma voix doit être un murmure à peine audible. Veuillez régler votre récepteur en conséquence. (*Pause.*) Quoi qu'il arrive, elle ne sera ni amplifiée, ni atténuée. (*Pause.*) Regardez (longue pause.) Au fond, une fenêtre. (*Pause.*) À droite, la porte indispensable. (*Pause.*) À gauche, le long du mur, une sorte de grabat. (*Pause.*) Lumière : faible, omniprésente. Pas de source visible. Luminosité globale, dirait-on. Faible luminosité. Pas d'ombre.

Couleur : aucune. Tout gris. Nuances de gris. (*Pause.*) Couleur : aucune.
 Tout gris [...] (*Tf*¹⁴, p. 21)

La Voix, en captant le regard et l'écoute du téléspectateur, le fait entrer dans l'espace du jeu, et l'inscrit dans un huis clos presque vide, avec quelques objets (grabat, miroir et tabouret). Dès lors, à travers l'adresse directe, l'espace du jeu déborde l'espace scénique filmé pour se constituer en univers du téléspectateur. L'attention de ce dernier est guidée vers les lieux et les détails que la Voix choisit à sa place. À propos du fusionnement de ces deux espaces, Liviu Dospinescu affirme :

Dans *Trio du fantôme*, pièce pour la télévision de S. Beckett, on vit précisément cette « manifestation » particulière de l'espace, du temps et du sujet, à la manière d'une hypertrophie de l'univers de la scène et des vécus du spectateur. La particularité réside en l'effacement du clivage, propre à la théâtralité, d'une part entre espace de jeu (ici, télévisuel) et espace du spectateur, d'autre part entre temps du représenté et temps de la représentation [...] En même temps, l'espace de jeu déborde de la scène (télévisuelle) dans l'espace du spectateur pour l'englober. Le spectateur se trouve ainsi absorbé dans le jeu. Dans *Trio du fantôme* on va voir la façon dont le spectateur passe de la posture d'observateur extérieur à la scène à celle d'actant dans l'univers théâtral, en réalisant sa fonction d'observateur à l'intérieur de la pièce même. (2007, p. 23, 24)

Ainsi, la Voix agit comme un élément à la fois intra-fictionnel et, puisqu'elle se fait didascalie parlante, extra-scénique, sur le même plan que l'auteur ou le metteur en scène. Parallèlement, l'abondance des indications scéniques en italique, dans un texte écrit pour la télévision qui doit organiser les mouvements des caméras, de la lumière et la situation de l'espace, rend la frontière entre les voix dramatiques poreuse. Autrement dit, la voix *didascalique* (l'auteur) et la voix énonciatrice (V) collaborent ensemble

¹⁴ Désormais les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle « *Tf* » suivi du folio.

dans la construction de l'espace. Ce débordement spatial et ce rôle pluriel de la voix nous rappelle le retour du *rhapsode* dans le drame que nous avons abordé dans le chapitre I. Rappelons que l'éclatement lié au principe de la rhapsodie, engendre une brisure dans l'unité des paradigmes du drame comme la fable, le dialogue, le corps, et l'espace, ce qui permet à l'auteur-rhapsode de jouer un rôle intrusif et pluriel et de se faire entendre comme une instance à la fois intérieure et extérieure au drame.

Il faut bien noter que la Voix – murmurante, neutre et sans intention, contrairement à celle que l'on trouve dans *Dis Joe* (une voix accusatrice, harcelante) – est totalement au service de la mise en espace du corps et du décor. En effet, l'emploi du dispositif télévisuel permet à Beckett de pratiquer un nouveau langage¹⁵ : celui de l'Image (visuelle ou/et sonore) et de l'espace. De fait, *Trio du fantôme* investit principalement le langage non-verbal au détriment du verbe ou de la parole. Or, les mots de la Voix, dans les sections I et II de la pièce, se révèlent n'être qu'un instrument pour décrire non seulement l'espace, le volume du son, la lumière « V.– Lumière : faible, omniprésente [...] Luminosité globale, Pas d'ombre » (p. 21), mais aussi le mouvement de personnage et de caméras. Ces dernières suivent les instructions de la Voix afin de montrer au téléspectateur étape par étape l'image que les mots décrivent :

6. V.– Poussière. (Pause.) Connaissant cela, le genre de mur –

7. *Maintien du très gros plan du mur.*

5 secondes.

8. V.– le genre de sol –

¹⁵ Dans *L'Épuisé*, Deleuze explore, dans l'ensemble des œuvres beckettiennes, trois langues différentes qu'il formule ainsi : Langue I « des noms et des mots », Langue II «des voix émettrices», Langue III « des images et des espaces ». Il ajoute que les pièces télévisuelles de Beckett s'inscrivent dans cette troisième langue, celle qui force les paroles à devenir images. « L'image pure s'insère dans le langage, dans les noms et les voix [...]. La langue III peut réunir les mots et les voix aux images » (Beckett, 1992, p. 73, 74).

9. *Coupe franche sur très gros plan du sol.*

5secondes.

10. V.– regardez encore.

11. *Coupe franche sur le plan général en A.*

5 secondes. (Tf, p. 22)

À la différence de *Dis Joe* dans laquelle une seule caméra fixe filme le personnage, dans *Trio du fantôme*, trois caméras sont présentes : A (plan général), B (premier plan), C (plan rapproché). Leurs mouvements, le passage de l'une à l'autre, les *travellings* avant ou arrière, contribuent tous à la construction des images à l'écran. Celles-ci privilégient généralement la coupe franche entre les très gros plans de la porte, de la fenêtre, du sol, du mur, du grabat, du miroir, successivement annoncés par la Voix, en passant par le plan moyen, puis le retour sur le plan général de la chambre et inversement. Après avoir décrit tour à tour et avec minutie l'espace de la chambre, la Voix annonce la présence d'un être vivant : « 30. V.– Seul signe de vie une silhouette assise. » (p. 24) Il est penché en avant, le visage caché, serrant dans les bras un petit magnétophone. Le personnage n'est pas identifiable jusqu'à ce que la caméra se déplace en position C et qu'elle nous présente un gros plan d'un homme désigné comme « une silhouette assise » (p. 24). Le corps de S fait partie, en quelque sorte, des objets de l'espace-chambre, nommé et placé même au dernier degré d'importance, comme un objet parmi d'autres.

Dans la deuxième section, la Voix décrit les actions de S (silhouette) dans l'espace, en même temps que les trois caméras aux différents plans, accompagnées par la musique (Largo du Cinquième Trio avec piano de Beethoven¹⁶) diffusée hors-scène,

¹⁶ Le titre *Trio du fantôme* « fait référence au Trio de Beethoven pour piano, violon et violoncelle, Op. 70 n° 1, dit *Le Fantôme*, dont Samuel Beckett utilise le deuxième mouvement, *Largo assai ed espres-sivo*, comme élément musical de cette œuvre ». (*Tf*, p. 18) Les passages

accompagnent le personnage de S dans ce « tour guidé » de la chambre. S, n'étant pas conscient de la présence invisible de V (il ne semble pas l'entendre), semble se transformer en un corps robotique : « 1. V.– Il va maintenant croire entendre la femme approcher. 2. *S lève la tête brusquement, se tourne vers la porte sans relever le buste, visage entrevu furtivement, attitude tendue* » (p. 27). La Silhouette est considérée comme à mi-chemin entre l'ombre et la chose : une image imprécise, toujours partielle, morcelée. En effet, ce sont souvent les fragments de son corps – oreille, main, dos... – qui sont indiqués dans les didascalies :

7. V.– Maintenant jusqu'à la porte.

8. *S (silhouette) se lève, pose le magnétophone sur le tabouret, va à la porte, écoute, l'oreille droite collée à la porte, dos à la caméra. 5secondes.*

9. V.– Personne. (*Pause 5 secondes.*) Ouvrir.

10. *De la main droite, S pousse la porte dans le sens des aiguilles d'une montre, l'ouvrant à demi, regarde au dehors, dos à la caméra. 2secondes.*

11. V.– Personne.

12. *S retire la main, la fenêtre se referme lentement d'elle-même. S se tient là indécis, dos à la caméra. 2secondes.*

13. V.– Maintenant jusqu'à la fenêtre.

14. *S va à la fenêtre, se tient là indécis, dos à la caméra. 5secondes.*

15. V.– Ouvrir.

16. *De la main droite, S pousse la fenêtre dans le sens des aiguilles d'une montre, l'ouvrant à demi, regarde au dehors, dos à la caméra. (5secondes)*

17. V.– Personne. (p. 28)

musicaux sont identifiés avec une extrême précision, à la mesure près, dans les indications liminaires de la pièce.

Dans la troisième section, dont la Voix *off* est totalement absente, ce sont les caméras et la musique qui accompagnent le corps muet de la silhouette dans ses arpentages. Nous sommes donc témoins de la retraite progressive de la voix dans la pièce, jusqu'à son silence. En revanche, la présence de la musique augmente dans cette section. Ainsi, la pièce entre dans un autre champ sonore, comme si Beckett choisissait de remplacer la Voix par la musique, pour dépasser ainsi le langage articulé à travers le son.

Autant la Voix complétait et accompagnait les mouvements des trois caméras dans les sections I et II, autant la musique désormais entretient une relation étroite avec ces appareils. Ces derniers montrent à nouveau la silhouette qui répète les mêmes actions mais cette fois-ci sans les intrusions de la Voix et avec le rythme de la musique¹⁷. Celle-ci devient audible chaque fois que le gros plan montre les sections de la chambre rectangulaire ou s'approche des parties du corps de Silhouette courbé sur le magnétophone. « *Travelling avant de B à C d'où plan rapproché de S et de la porte. Magnétophone maintenant identifiable. Musique, légèrement plus fort. 5 secondes.* » (p. 24). Le volume de la musique reflète les états intérieurs du personnage et les accentue : il augmente quand le personnage est assis, penché sur l'appareil, de sorte que le spectateur ne sait plus si la musique sort du magnétophone dans le bras de S, ou si elle vient de l'extérieur. Puis, lorsque la caméra s'éloigne, au plan moyen et au plan général, la musique s'affaiblit.

Beckett fait des dispositifs audio-visuels des agents scéniques à part entière. La présence active de la musique, surtout en l'absence de la Voix, loin de combler les silences, exacerbe l'amenuisement du langage verbal et s'associe à la fragmentation des images du corps et de l'espace. La multiplication des plans de caméra, et la juxtaposition de points de vue (les plans objectifs et subjectifs) mettent en évidence,

¹⁷ « Le deuxième mouvement du Trio [de Beethoven], que Beckett utilise, nous fait assister à la composition, décomposition, recomposition d'un thème à deux motifs, à deux ritournelles. » (Deleuze, 1992, p. 84).

d'une part, les limites entre l'espace extérieur et intérieur, et, d'autre part, participent au procédé de morcellement du corps de Silhouette. «*Travelling avant à partir de C sur gros plan de la tête, des mains, du magnétophone. Mains crispées, tête penchée, visage caché.* » (p. 24, 25). Par rapport au morcellement du corps et de l'espace dans cette pièce, Véronique Védrenne affirme :

L'utilisation du gros plan est une manière, chez Beckett, de dé-tailler, de morceler le corps pour en détacher un fragment investi par le désir où se niche la problématique du sujet. C'est précisément dans ce fragment détaillé que se loge la présence de l'absence à l'origine du surgissement de l'Image. A cette fragmentation du corps correspond le découpage de l'espace par plans assemblés en coupes franches qui viennent re-présenter l'intérieur de la chambre d'une manière géométrique qui le déréalise en en faisant une série interchangeable de surfaces planes, [...] L'on passe ainsi, sur les injonctions de V (Voix féminine), par une série de coupes franches, du plan général en A aux très gros plans du mur, du sol, de la porte, de la fenêtre et du grabat, qui parcourent en l'anéantissant l'espace de la chambre. (2001, p. 333)

Cette décomposition de l'espace se réalise à la première étape par l'énumération de la Voix *off*. Elle épuise les trois potentialités de l'espace : la porte à l'est, la fenêtre au nord, le grabat à l'ouest. Ensuite, le mouvement des caméras, (situées au sud), et la combinatoire de coupes franches complètent cet épuisement : « La fragmentation est le premier pas d'une dépotentialisation de l'espace, par voie locale », affirme Deleuze dans *L'épuisé* (p. 86). La technique de découpage, en isolant les parties déterminées de l'espace de la chambre et du corps de Silhouette, en représente un paysage fragmenté à l'écran. En même temps, le montage d'un certain nombre de gros plans, de la porte, de la fenêtre et du grabat, participe à la composition des images à l'écran.

Ce que déploie ici Beckett, relève de ce que Arnaud Rykner identifie comme une écriture du « dispositif », lequel remet en cause l'unité de lieu en abolissant les frontières entre les langages artistiques et les matériaux scéniques et en regroupant des

composantes de nature hétérogène telles que la lumière, le corps et le son, établissant un partage et un dialogue libre entre eux pour créer un espace ouvert, pluriel, incertain et continu. Le dépassement des frontières permet à l’imaginaire de s’ouvrir aux espaces hétérogènes sans limites. Rykner présente le « dispositif¹⁸ » comme un concept qui « se révèle particulièrement à même de rendre compte des formes ouvertes de la théâtralité moderne. » (Rykner, 2008, p. 91)

[le dispositif] propose des nouvelles modalités du réel qui ne sont ni des valeurs prédéfinies, mais impossibles à actualiser, ni des formes vides, ni des formes-sens définitivement bloquées [...] Loin de privilégier un matériau à un autre (texte, image, musique, danse, etc.), il les fait coexister ; loin de se contenter de les juxtaposer, il les fait s’entrechoquer pour créer un nouvel espace de visibilité et d’écoute ; loin de se borner à l’une des trois dimensions du spectacle [...] il vise à les articuler en un processus continu et ouvert, et non en un système cohérent mais fermé. (p. 100)

Ainsi, la brisure de l’unité de l’espace et la perméabilité entre les éléments scéniques engendrées par le dispositif, aboutissent à la production d’espaces *autres*. Ces deniers basculent « l’espace du dehors dans l’espace du dedans, l’ouïe dans la vision et réciproquement. » (Rykner, 2004, p. 193). De ce fait, dans *Trio du fantôme*, les appareils audio-visuels avec les procédés de découpage et de montage donnent une possibilité d’émergence à des espaces divergents. Le dispositif théâtral privilégié produit des espaces virtuels et abstraits qui dialoguent ensemble ; l’espace hors-scène de la Voix, l’espace du jeu de la Silhouette, et l’espace virtuel de l’écran.

Le dispositif remet en cause la frontière entre l’intérieur et l’extérieur. La chambre de S n’est pas un espace totalement clos, la porte et la fenêtre en tant que lieux du passage

¹⁸ Georgio Agamben, pour sa part, définit ainsi le dispositif : « tout ce qui a, d’une manière ou d’une autre, la capacité de capturer, d’orienter, de déterminer, d’intercepter, de modeler, de contrôler et d’assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants. » (Agamben, 2007, p.31).

et du seuil sont mises en avant. En l'occurrence, la frontière entre l'espace scénique et le monde extérieur est transgressée par le changement de plan de la caméra. Dans la dernière section, le plan rapproché sur la fenêtre ouverte par S dirige le point de vue du téléspectateur vers l'espace du hors scène : « 17. *Coupe franche sur ce que l'on voit de la fenêtre. Nuit, Pluie qui tombe dans la pénombre. Bruit de pluie légèrement plus fort. 5 secondes* » (*Tf*, p. 33). La caméra nous montre, à travers la fenêtre, la pluie nocturne et l'obscurité au dehors. A cet instant, les points de vue de S et du téléspectateur se situent ensemble au seuil de l'intérieur et l'extérieur. Le va-et-vient de la caméra brise l'unité de l'espace scénique intérieur. Ensuite, le gros plan de caméra suivant S qui va ouvrir la porte s'ajuste sur ce qui apparaît devant la porte ouverte : un petit garçon dans le couloir. Le plan rapproché se fixe quelques secondes sur le visage de l'enfant qui bouge légèrement la tête de droite à gauche et inversement, puis, il s'éloigne lentement « *jusqu'à ce qu'il disparaisse dans l'obscurité au bout du couloir. 5 secondes sur le couloir vide.* » (p. 35). Ensuite, S ferme la porte et va s'asseoir à sa place initiale.

Nous pouvons supposer que le monde extérieur évoquerait chez le personnage de S l'attente de l'autre, celui qui, apparemment, ne viendra pas ; peut-être l'arrivée « de la femme » que la Voix suggère : « V.- Il va maintenant croire qu'il entend la femme approcher. » (p. 27), celle dont le garçon messager affirme l'absence par un mouvement de tête « de droite à gauche ». (p. 35) Aussi, chaque fois que l'écran montre, à partir des ouvertures (porte, fenêtre), le paysage extérieur, l'espace et le corps du personnage se referment, la caméra détourne notre regard de la réalité externe (la pluie nocturne, le couloir noir et vide) vers l'intérieur de la chambre qui ne montre que l'espace intime, exigü, où se tient le personnage.

Par ailleurs, la caméra braquée en permanence sur le corps dépersonnalisé et sans voix du personnage, agit comme un « œil » à l'instar des projecteurs tournés vers les trois têtes dans *Comédie*. Dans *Dis Joe*, là aussi, la caméra est fixée sur le personnage. Or

celui-ci regarde directement dans l'œil de cette caméra alors que S, ayant la tête baissée, souvent le dos à la caméra, néglige la présence de celle-ci dans la chambre.

Il faut aussi évoquer la place de l'objet-miroir dans *Trio du fantôme* comme une surface qui reflète le regard de l'autre et auquel le personnage échappe. S va deux fois devant le miroir. D'abord, dans la section II, le point de vue de la caméra (plan général) ne montre pas son visage au téléspectateur. C'est la vision de la Voix qui décrit S en train de se regarder qui lui est offerte : « *S s'approche du mur, regarde son visage dans le miroir pendu au mur, invisible du point A. V. (Surprise) Ah !* » (p. 29). Le visage de S se dérobe ; il ferme et rouvre les yeux, et incline la tête. Dans la section III, S se retrouve encore devant le miroir. Son visage est toujours invisible du point A de la caméra, mais lorsque le plan rapproché montre le miroir, cette fois le téléspectateur peut voir le visage de S et sa réaction : « *Coupe franche sur le gros plan du visage de S dans le miroir. 5 secondes. Les yeux se ferment. 5 secondes. Les yeux s'ouvrent. 5 secondes. La tête s'incline. Sommet du crâne vu dans le miroir. 5 secondes.* » (p. 34). S apparaît angoissé ou étonné de se voir. C'est comme si le miroir reflétait, à ce moment, une image du corps de S que celui-ci ne supportait pas.

Or, l'espace du dehors est aussi inaccessible, pour S, que l'image de son corps. Dans la séquence finale, le gros plan de caméra accompagnant la musique amplifiée s'approche de la tête de S, complètement inclinée vers le magnétophone, et il y reste jusqu'à la fin du mouvement musical. Puis, S lève la tête et pour la deuxième fois son visage apparaît devant la caméra, cette fois-ci avec les yeux ouverts. Faisant un lent *travelling* arrière jusqu'au point A, la caméra reste fixe cinq secondes. Enfin, un fondu au noir succède au plan général de la chambre. À travers ce dispositif visuel et sonore, Beckett montre le caractère fugitif du visage de S, faisant de celui-ci une figure qui se situe dans l'entre-deux du vivant et de la marionnette, flottant entre le réel et l'imaginaire. Le visage caché, invisible, effacé du personnage, tout au long de la pièce, ne devient visible que quelques instants avant de s'abolir aussitôt dans le flux du noir

et du néant. Le dispositif audiovisuel, par les techniques du découpage et du montage, construit un espace dans lequel les images visuelles et sonores ne cessent de « se composer et de se décomposer » (Deleuze, 1992, p.75). Les mouvements des caméras et les variations de la musique accompagnant les gestes du personnage construisent ainsi un espace dynamique, ambivalent et ouvert qui se constitue comme un lieu à la frontière du visible et de l'invisible.

Berceuse

Berceuse est une pièce de théâtre écrite en 1981. Dans le noir absolu, un seul personnage sur scène, une vieille femme vêtue d'une robe de soirée noire, nommée « F », se berce dans une chaise à bascule tout en écoutant sa propre voix enregistrée : « V ». Cette voix *off* neutre et monotone chante le récit du passé de la femme à la troisième personne et sous forme de ritournelles. La bande s'arrête trois fois, et la vieille dame demande qu'elle recommence de nouveau jusqu'à ce que sa tête s'incline et s'affaisse sur le fauteuil, ses yeux se fermant avant que le balancement ne s'arrête. Dans *Berceuse*, encore une fois, Beckett remet en cause le principe d'adéquation en séparant le corps et la voix. Il s'agit d'une voix enregistrée hors-scène en tant qu'énonciatrice, et d'un corps quasi inerte, sous écoute de cette voix, essayant de la reconnaître. Le personnage sur scène n'est pas totalement silencieux comme c'était le cas dans les pièces *Cette fois*, *Dis Joe*, et *Trio du fantôme*, mais ses répliques sont réduites au mot « Encore ! », réclamé à la bande magnétique à plusieurs reprises, comme à la répétition de certains refrains qui font écho aux expressions du poème diffusé par la bande : V « temps qu'elle finisse / temps qu'elle finisse » (*Ber*¹⁹, p. 42, 43, 44, 45, 48). Lorsque F répète le dernier vers du poème à la fin de chaque strophe, la voix enregistrée et celle de la femme se superposent. Ainsi, les deux voix

¹⁹ Désormais les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle « *Ber* » suivi du folio.

narrative et scénique provenant de deux espaces différents se rejoignent, la locutrice et l'auditrice ne font qu'un, et ceci engendre un effet choral dans l'espace : « *Ensemble : écho de "temps qu'elle finisse", fin du balancement, légère baisse de l'éclairage.* » (p. 49). À ce moment, la narration s'arrête, après un temps long silencieux, puis, F, en disant « encore », relance le mouvement de la berceuse et fait revenir la voix pour que le récit reprenne. Ce principe de la répétition nous rappelle le geste de l'Entendeur dans *Impromptu d'Ohio* où, à plusieurs reprises, ce personnage frappait sur la table pour que le récit du Lecteur (son double) continue.

Ici, la ritournelle raconte l'histoire d'une femme fatiguée qui déambule par ici et par là, décidant de s'installer tous les jours devant sa fenêtre et de regarder dehors en quête d'une « âme vivante », celle de son semblable :

à l'affût d'un autre
 d'un autre comme elle
 d'un autre être comme elle
 un peu comme elle
 errant comme elle (p. 42)

Jusqu'à une nuit où elle renonce à cette recherche de l'autre, baisse le store de la fenêtre et descend « tout en bas » pour s'installer dans la vieille berceuse de sa mère et attendre la mort. Ce rituel qu'évoque la voix narrative représente aussi le destin de la mère de F, elle-même « morte un jour/ non/ une nuit/ fin d'une longue journée /dans sa berceuse. » (p. 50). Autrement dit, le personnage se prépare à affronter sa fin, dans le fauteuil où sa mère s'est éteinte avant elle. Cette âme vivante que F cherche, pourrait faire allusion à celle de la mère, en tant qu'objet du désir perdu du personnage qu'il tente de rejoindre par une mort semblable :

V s'asseoir dans la vieille berceuse
 celle de sa mère
 celle 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 (p. 49)

La « berceuse », rappelant aussi le chant maternel, deviendrait à la fois le lieu et l'objet des retrouvailles mère/fille. Concernant les indications de mise en scène, les mouvements de la voix et ceux de la berceuse suivent un rythme parallèle. Dès que la voix enregistrée commence à parler, la femme se met à se balancer à l'aide de ses mains sur les accoudoirs, et quand la bande s'arrête, F et la berceuse s'immobilisent, comme si la voix narrative commandait le balancement de la berceuse. Au fur et à mesure que la voix avance, le ton de la voix de F se fait de plus en plus bas et l'éclairage de l'espace s'atténue aussi. En même temps, le mouvement des yeux s'affaiblit à chaque arrêt de la voix et ils se ferment peu à peu vers la fin. « *Tantôt fermés, tantôt grands ouverts. Moitié-moitié section 1. De plus en plus fermés section 2 et 3. Fermés définitivement au milieu de section 4* » (p. 54).

D'ailleurs, Beckett se sert des indications scéniques pour mettre en avant la séparation entre le corps et la voix du personnage. L'éclairage du spot, concentré sur le *visage* de F et sur la *berceuse*, morcelle les parties du corps en isolant les mains, la bouche, les yeux et l'oreille. Le reste du corps se situe plutôt dans l'ombre. Les mains sont forcément éclairées, et par les mouvements compulsifs sur les accoudoirs de la berceuse, elles contribuent au déplacement pendulaire du corps, qui est presque

inanimé, entre l'obscurité et la lumière. De plus, le maquillage blanc du visage et des mains (signe de pétrification), la couleur noire du costume (signe de la mort) et l'espace noir de l'arrière-plan de la scène accentuent cette mise à distance et l'isolement des parties du corps. Hélène Lecossois-Guérinée qui, dans ses travaux, a étudié le lien du corps beckettien avec la fragmentation dans l'espace affirme que :

Beckett transforme et déforme le corps grâce au costume ou à d'autres moyens de mise en scène (décor, lumière...). Alors que le propre de la scène est de donner à voir, d'exposer, [...] Beckett choisit de cacher, de dissimuler. On assiste à un effacement progressif du corps. (2000, p. 54)

A l'instar de *Pas moi* où la djellaba de l'Auditeur efface les traits de son visage et de son corps et où le personnage se confond avec l'obscurité de l'espace scénique pour que l'attention du spectateur soit plutôt portée sur la Bouche, dans *Berceuse*, la couleur noire du vêtement de F masque bien son corps pour mettre en relief, par son contraste, le maquillage blanc des mains et du visage : « *Visage blanc sans expression. Mains blanches serrant les bouts des accoudoirs.* » (*Ber*, p. 53). Cette mise en espace et mise en lumière du corps contribuent à la fragmentation et à la réification de celui-ci. Comme les autres dramaticules de Beckett dans lesquels il ne reste du corps du personnage que le buste et certains membres, ici, nous sommes face à un corps quasi inanimé dont les yeux, les oreilles et les mains, découpés, apparaissent et agissent de façon distincte sur la scène.

Par ailleurs, le dispositif sonore favorise le dédoublement entre le personnage scénique et sa voix narrative, entre celui qui écoute et l'autre qui raconte le récit. A l'instar des haut-parleurs dans *Cette fois*, qui étaient au service du morcellement de la voix, la bande magnétique de *Berceuse*, en créant un espace *off* (hors-scène), dont provient la voix de l'autre, participe au dédoublement du personnage de F, permet qu'il se voit en train se remémorer. Ainsi, la bande sonore, en produisant un espace hétérogène, relie

la voix du dehors et celle du dedans, et met au centre un personnage qui peut percevoir sa propre altérité.

Or, les jeux de la lumière et de l'ombre, la bande sonore ainsi que le maquillage et le costume participent tous à la décomposition du personnage, faisant de son corps un corps fragmenté et à la présence de plus en plus ténue. Néanmoins, le personnage beckettien, vis-à-vis de cette tendance à la fragmentation et à l'effacement progressif, résiste. La berceuse figure l'objet de la reconstitution du personnage, un véhicule dont l'aller-retour entre l'ombre et la lumière, entre l'absence et la présence, ramènent le souvenir du temps passé dans le présent. Beckett nous présente un corps aux frontières flottantes, un corps liminal qui oscille sans cesse entre l'apparition et la disparition, comme l'affirme Hélène Lecossois-Guérinée :

Beckett figure un corps incertain, qui tend à se dissoudre et à se recomposer à la fois. Ce corps semble avoir la capacité de se répandre dans l'espace sans jamais disparaître totalement. Le costume apparaît comme un voile qui efface le corps de l'acteur et qui en altère les contours, le rendant ainsi malléable. (2000, p. 63)

Les dispositifs audiovisuel jouent sur les modalités d'inscription du corps dans l'espace et participent de l'émergence de l'image scénique du corps. Ainsi, l'espace beckettien « célèbre de façon paradoxale, à la fois l'omniprésence et la disparition progressive du corps. » (Lecossois-Guérinée, 2008, p. 259).

Par ailleurs, l'espace de la chambre de *Berceuse* est clos, mais contrairement à ce qu'on observe dans *Trio du fantôme*, ici, la fenêtre et l'escalier évoqués par V, sont des espaces dramatiques qui ne se trouvent que dans le texte. Comme dans les autres pièces beckettiennes, ces espaces sont toutefois toujours considérés comme des seuils entre l'extérieur et l'intérieur, mais aussi entre le haut et le bas de la maison : « temps qu'elle

finisse d'errer / de-ci de-là / temps qu'elle rentre / s'asseoir à sa fenêtre / tranquille à sa fenêtre / unique fenêtre / face à d'autres fenêtres... » (*Ber*, p.44). F étant attachée à passer le temps devant sa fenêtre, la quitte pour donner fin à sa quête de l'autre : « si bien qu'enfin/ fin d'une longue journée/ elle descendit/ l'escalier raide /baissa le store et descendit/ tout en bas / s'asseoir dans sa vieille berceuse » (p. 49).

L'extérieur chez le personnage beckettien évoque souvent l'attente de l'autre, celui qui ne viendra jamais. Le personnage de F, comme celui de S dans *Trio du fantôme*, finit par se retirer du monde extérieur et se réfugier dans le monde intérieur. Ainsi, son corps se referme et se retrouve isolé. Le personnage arrête de chercher, d'errer à l'extérieur ; en revanche, ses yeux « affamés de voir et d'être vue » se tournent vers l'intérieur pour retrouver l'image et la voix de l'autre en soi :

les yeux fermés
 se fermant
 elle si longtemps
 tout yeux
 yeux affamés
 toutes parts
 en haut en bas
 de-ci de-là
 à sa fenêtre
 histoire de voir
 d'être vue
 jusqu'au jour enfin
 fin d'une longue journée
 où elle se dit
 à qui d'autre
 temps qu'elle finisse

baisse le store et finisse (p. 51)

Ainsi, dans *Berceuse*, la bande magnétique est en mesure de reproduire à plusieurs reprises la voix intérieure/ extérieure qui hante le personnage beckettien. Les matériaux de l'espace (éclairage, son, costume, accessoires) sont au service de la mise en morcellement du corps et de la voix d'une part, et de l'espace, d'autres part.

Dans le prochain chapitre, nous aborderons les drames radiophoniques et étudierons comment la technique de la voix enregistrée rompt la frontière entre l'intérieur et l'extérieur et engendre un espace a-topique propice à l'émergence des corps spectraux.

CHAPITRE III

CORPS SPECTRAL : DES VOIX SANS CORPS

Après avoir abordé deux esthétiques corporelles dans le drame beckettien, nous analyserons ici la poétique du « corps spectral », des voix sans corps, en nous appuyant sur quatre pièces radiophoniques de Beckett. Nous avons vu, dans les chapitres précédents, dans quelle mesure l'auteur, en utilisant la scène du théâtre et le médium de la télévision, met en œuvre le dédoublement du corps et celui du personnage. Avec les textes radiophoniques, il pousse à l'extrême la dissociation entre le corps et la voix; nous fait assister à la mise en scène d'un corps totalement sonore. Si dans *Pas moi* et *Comédie*, du corps du personnage, il ne reste qu'un organe, celui de la parole (une bouche ou une tête), dans les pièces radiophoniques comme *Cascando*, *Paroles et Musique* et *Cendres*, à défaut du corps de chair, la voix des personnages et la musique (instrumentale et langagière) dominant, et la présence du corps se montre à travers les dispositifs sonores.

Par ailleurs, l'espace dramatique reste toujours sans référence dans la didascalie autant que dans le dialogue. Les voix, nomades et erratiques du théâtre radiophonique engendrent des espaces a-topiques ainsi que des paysages sonores fantômes. Selon Elise Van Haesebroeck, l'atopie « se caractérise par la déstructuration de l'espace, c'est-à-dire la remise en question de la frontière entre extérieur et intérieur ainsi que celle de l'existence d'un centre » (2010, p. 8). Le médium de radio, en supprimant la présence visuelle et scénique du corps, brouille la frontière entre l'absent et le présent ; entre l'espace réel et celui imaginaire ; entre le physique et le spectral. D'ailleurs,

l'absence totale de plateau, d'écran, et de lumière ajoute à l'indétermination spatiale et met en ondes une orchestration de voix spectrales, ce qu'Élisabeth Angel-Perez place du côté de la « poétique de l'ombre ». Cette dernière s'attache à une nouvelle phénoménologie qui donne une autre modalité, paradoxale, de la présence du corps : « moins on le voit [matériellement], plus on le voit » (Angel-Perez, 2013). Aussi, si le corps est absent, situé dans un non-espace théâtral, il habite l'imaginaire de l'auditeur. Pour le lectorat, ce corps se donne à lire dans le texte, il se matérialise par les mots (description du visage, etc.) alors que pour l'auditeur, il se donne aussi à entendre (musique, pas, soupirs, sabots, pantoufles). En ce qui concerne la spectralité, Angel-Perez, dans l'introduction de son article intitulé « Spectropoétique de la scène²⁰ » (2006), définit ce qu'elle entend par « spectral » :

le spectral, c'est ce qui n'existe pas vraiment, ce qui relève du spectacle, de la vue (spectre vient du verbe latin, « specio », qui signifie « regarder »), du simulacre (« spectrum ») –, et un aspect morbide qui nous rappelle sans cesse, pour le dire avec Blanchot que « l'œuvre attire celui qui s'y consacre vers le point où elle est à l'épreuve de son impossibilité » et que, du vécu, l'œuvre ne peut être que la trace : « les souvenirs sont nécessaires mais pour être oubliés, pour que dans cet oubli, dans le silence d'une profonde métamorphose, naisse à la fin un mot, le premier mot d'un vers. » (Blanchot 105). Le spectre, c'est aussi ce qui, dans les mots de Freud, dans « Le Petit Hans », « est demeuré incompris [et] fait retour comme une âme en peine, il n'a de repos jusqu'à ce que soient trouvées résolution et délivrance » (Freud 180), c'est ce qui reste, ce qui rémane, la mémoire, la cendre (« Il y a là cendre », écrit Derrida dans *Feu la cendre*) [...] (Angel-Perez, 2006, p. 1)

²⁰ Dans cet article, Angel-Perez en s'appuyant sur les travaux de Jacques Derrida et de Georges Didi-Huberman, s'attache à déplacer le concept du « spectral » dans les domaines de la dramaturgie et de l'art du spectacle.

D'après Angel-Perez, la tentation spectrale dans le théâtre moderne et contemporain consiste à « figurer le corps absent, sculpter l'absence, mettre en signe l'irreprésentable. » (p. 1). La chercheuse ajoute que dans un monde envahi par les cendres et les fantômes, la présence n'est plus ontologie mais « hantologie²¹ ». S'appuyant sur le terme de Derrida, Angel-Perez affirme que le théâtre contemporain est hanté par la question de l'absence. Ou, plutôt, par celle de la représentation de l'absence. Dans cette perspective, et en nous appuyant sur le concept de « spectralisation du corps », nous cherchons dans ce chapitre à montrer dans quelle mesure Beckett met le corps absent au centre dans ses pièces radiophoniques.

Dans ce but, nous aborderons, premièrement, le personnage vocal et ses différentes modalités de présence. Ensuite, nous verrons comment le dispositif sonore et la technique radiophonique, en créant des espaces invisibles et a-topiques, favorisent l'émergence des corps spectraux.

3.1 Le personnage vocal et les diverses modalités d'émergence des voix

La technologie radiophonique, qui permet la production d'un théâtre sans la présence effective des corps, met en avant, ici, la corporalité des voix et des sons. Certes, le corps dans le médium radiophonique n'est pas défini par l'image visuelle mais comme Anna McMullan l'explique, par « le langage, la voix, la musique et les effets sonores et il dépend donc de l'imagination de l'auditeur pour s'incarner» (2010, p. 67, 68). Ainsi, le corps du personnage s'efface pour que sa présence soit totalement vocale dans un espace abstrait. Autrement dit, la radio soustrait la chair du corps pour travailler la matérialité de la voix. Cette dernière, se substituant au corps, ne cesse de trouver de

²¹ Ce mot renvoie au néologisme de Derrida qui s'inspire d'une phrase de Karl Marx. Derrida a écrit un essai intitulé *Spectres de Marx* (1993), dans lequel il présente l'hantologie comme la manifestation de l'ontologie d'une trace à la fois visible et invisible, issue du passé, qui hante le présent.

nouvelles modalités de présence. L'idée de « personnage vocal » est au centre du théâtre radiophonique. Selon la définition de Sandrine Le Pors dans *Le théâtre des voix*, le personnage vocal, est celui qui, peut prendre une multitude de figures dans le théâtre moderne :

Voix précédant le personnage, s'en détachant, s'y infiltrant, le débordant, le commentant ou encore le poursuivant. L'une des orientations majeures est en effet de placer le personnage vocal – aussi bien individuel, que choral, que mis en (hypothèse par les) voix ou traversé par les voix ou encore devenu « locuteur-écoutant » – sous le signe d'une migration. (2011, p. 163)

Or, le théâtre radiophonique adopte la possibilité des voix désincarnées dans un non-lieu acoustique où le sujet-personnage se donne à entendre. Dans le monde de la voix sans corps, parce qu'ils se soustraient au regard et sont en partie intangibles, les locuteurs et les interlocuteurs ont l'air mystérieux et inquiétants. Le drame radiophonique de Beckett exprime la tension entre le mouvement de disparition du corps, d'une part, et celui de sa refiguration dans les voix, d'autre part. Nous allons étudier, dans chacune de ces pièces radiophoniques, comment et selon quelles modalités la voix spectralise le corps.

Paroles et Musique

Paroles et musique a été écrite d'abord en version anglaise en 1962 pour la radio, puis en version française en 1972. La pièce met en scène trois personnages présents et parlants : Croak, dans le rôle d'un vieux châtelain, et deux figures-voix personnifiées : « Paroles » (une voix masculine) et « Musique » (un orchestre de chambre), que Croak désigne comme, respectivement, Jo et Bob. L'ambiance du drame évoque un espace

noir indéterminé où Croak, dans le rôle d'un lord tyrannique, pour sa soirée de divertissement, impose à ses serviteurs Paroles et Musique de lui « jouer un duo » improvisé sur trois thèmes : l'amour, la vieillesse, le visage. Cet exercice (ou cette performance) sous contrainte n'aura pas lieu sans conflit et rivalité.

Dans *Paroles et Musique*, Beckett, en divisant l'énonciation en trois entités vocales et désincarnées, fait un pas de plus dans la séparation du corps et de la voix. Au niveau de l'espace, le lieu où ces trois personnages résident reste imprécis. Croak dit seulement : « J'ai du retard. Pardonnez (*Un temps*). Dans l'escalier. [...] Pardonnez. (*Un temps*) dans la tour. » (*Pmoi*²², p. 65). À l'opposé de *Cette fois*, où nous observons le corps référent du Souvenant sur scène, ici, il est possible de supposer que le drame se déroule « à l'intérieur d'une conscience individuelle » (Poulain, 2011, p. 125), celle d'un sujet artiste que Beckett essaie de mettre en scène et en ondes. Croak est le référent des deux autres instances sonores : Paroles et Musique, et les trois personnages constituent ensemble les entités d'un seul et même sujet. Ils échangent des répliques et réagissent l'un par rapport à l'autre ; tantôt parlant, tantôt répondant via les gestes musicaux. Nous rencontrons encore une fois le motif du maître et de l'esclave, familier, nous l'avons vu, dans d'autres œuvres de Beckett. Croak, qui essaie d'exercer son autorité sur les deux autres locuteurs, fait preuve de peu de contrôle sur ces deux personnages sonores. À la fin de la pièce, Paroles accepte son échec à créer un poème en se taisant, et laisse la mélodie se propager dans l'espace. Ainsi, ce n'est que Musique qui semble vaincre ce duel.

Paroles et Musique se battent pour triompher l'un sur l'autre et Croak, les forçant à travailler ensemble, ne cesse de supplier ces deux instances pour qu'elles se réconcilient : « ... Soyez amis. (*Un temps*.) Bob » (p. 64), « Mes réconforts. (*Un*

²² Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972. Désormais les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle « *Pmoi* » suivi du folio.

temps.) Jo chéri. » (p. 67). Sa demande devient par ailleurs agressive lorsqu'il est mécontent et insatisfait du discours produit : « Ensemble. (*Coup de masse.*) Ensemble ! (*Un temps. Violent coup de masse.*) Ensemble, chiens ! » (p. 69).

La réaction de Paroles face à Croak est toujours de répondre *humblement* par le mot « Milord » qui fait allusion à un vieil homme noble et riche. Celui-ci donne des ordres à Paroles et Musique qui sont soumis aux commandements de leur supérieur. Beckett, à travers la mise en conflit de deux langages (verbal et musical), montre l'appauvrissement des mots et du verbe face à l'art de la musique. À titre d'exemple, Paroles se sent doublement en détresse devant Croak et Musique : essayant de prouver le pouvoir du verbe, Paroles implore sans cesse Musique pour qu'il se taise et lui laisse la possibilité de s'exprimer. Or Croak exige que Musique se manifeste plus fortement, ce qui empêche que Paroles « Jo » soit entendu.

Ce duel n'aboutit pas, et vers la fin, Paroles, épuisé, échoue à organiser les mots en discours, ne fait que suivre les suggestions musicales données par Musique et va jusqu'à solliciter la répétition de la Musique. En revanche, la Musique se fait discours proposant des compositions dans lesquelles chacun des thèmes suggérés par Croak est pris en considération. Musique, identifiée par l'auteur comme « Bob », devient comme un personnage à part entière. « *Coup de baguette sur un pupitre. Musique amour exagérément expressive, assez douce...* » (p. 66).

Quant à Croak, échouant à réconcilier ces deux modes d'expressions, il se retire de l'espace dramatique vers la fin de la pièce pour laisser Paroles et Musique s'arranger entre eux.

Or, la question qui nous intéresse ici est la suivante : comment ces deux instances sonores du théâtre radiophonique (la parole et la musique), qui font voler en éclats le corps de chair, créent-elles un drame intime où le corps fait constamment retour par différentes voies ? Dans quelle mesure ces voix sans corps représenté construisent-elles et déconstruisent-elles le corps et le font-elle surgir comme un corps spectral ?

Nous envisageons la manifestation du corps dans la pièce à travers ses contenus énonciatifs et didascaliques. Par exemple, les thèmes évoqués dans le jeu de la soirée sont tous liés au corps et au corporel ; le premier sujet que Paroles expose avant l'arrivée de Croak, porte sur la « paresse ». Il présente celle-ci comme la passion la plus puissante de l'âme :

PAROLES. – [...] La paresse est de toutes les passions la passion la plus puissante et à vrai dire il n'est nulle passion plus puissante que la passion de la paresse, elle est de toutes les tempêtes qui dévastent l'être la tempête qui le dévaste le plus et à vrai dire – (*L'orchestre reprend plus fort. Fort, implorant*) Pitié ! (*L'Orchestre faiblit, se tait.*) La tempête qui le dévaste le plus et à vrai dire il n'est nulle tempête qui autant que celle-là dévaste l'être à ce point, par passion entendre un mouvement de l'âme qui de plaisir saisie voire de douleur réels ou imaginées réels zou imaginés s'y précipite ou s'enfuit, de tous ces mouvements et qui saurait les nombrer de tous ces mouvements et ils sont légion la paresse est celui qui meut le plus et à vrai dire il n'est nul mouvement qui autant que celui-ci celle-ci celle-là meut l'âme dans un sens comme dans l'autre [...] (p. 63, 64)

Nous constatons que dans le discours de Paroles, les mots (douleur, passion, plaisir) sont en rapport avec le corps. Lorsque Croak arrive et commande le thème de l'« amour », Paroles essaie de répéter le même monologue en remplaçant la paresse par l'amour, mais les réactions de Croak incitent Musique à modifier son discours et à le varier davantage :

PAROLES. – À savoir cet amour quel est cet amour qui plus fort que les sept mortels et autres grands moteurs de l'âme meut ainsi l'âme et l'âme quelle est cette âme qui plus fort que par ses autres moteurs par l'amour est ainsi mue ? (*Prosaïque*)

L'amour de la femme s'entend, si c'est ainsi que l'entend
Milord.
Croak. – Las ! (p. 67)

Croak qui semble être en regret de perdre l'amour de la femme aimée, essaie de solliciter l'aide de Musique pour que cette fois le langage musical exprime ce qu'il souhaite entendre à propos de l'amour. Par ailleurs, les interventions de Croak sortent d'un corps souffrant représenté dans les didascalies comme souvent « *angoissé* » (p.66, 67, 68, 74, 75), « *en gémissement* » (p. 67, 71, 74), ou poussant un « *soupir déchirant* » (p. 66). Concernant la tonalité et le registre de la voix de Paroles, ils ne sont jamais monotones et neutres. Ils représentent un corps passionné qui se transforme d'un état à l'autre : au début il est « *humblement* » (p. 64, 65, 68), puis « *avec emphase* » (p. 65), « *prosaique* » (p. 67), « *solennel* » (p. 68), et progressivement devient, « *bafouillant* » (p.69), « *avec lassitude* » (p. 71), « *froid* » (p. 73), « *implorant* » (p. 78) et s'exprime à la fin avec une voix « *douce et romantique* » (p. 75) et « *lyrique* » (p. 76). Quant à Musique, il s'exprime, selon les didascalies, de façon « *exagérée* » et « *expressive* » (p.66), « *chaleureuse et sentimentale* » (p. 72, 73), ou encore « *timide* » (p. 73). La présence du corps affleure donc dans le texte par toute une gamme de manifestations sensibles et expressives. Le deuxième thème commandé par Croak est la « *vieillesse* » laquelle évoque le passage du temps sur le corps. Paroles essaie de ménager maladroitement son vieux maître en lui rappelant son corps usé :

PAROLES (*bafouillant*). – Vieillesse est lorsque... lorsque...
de l'homme s'entend... si c'est ainsi que l'entend
Milord...vieillesse est lorsque... si vous êtes un homme...
étiez un homme... à croupetons... crachotant... sur les
tisons... (p. 69)

Croak, *angoissé*, appelle alors Musique afin qu'il joue sur le thème : « Oh ! (*Un temps*)
Bob ! Vieillesse. (*Un temps. Violent coup de masse.*) Vieillesse. » (p. 69). Musique se

remet ensuite à jouer, mais Croak n'arrive pas à ajuster les paroles avec la musique : « Ensemble, chiens ! » (p. 69). Mais, au fil de la progression de la fable, l'harmonie entre Paroles et Musique augmente. Musique joue plutôt le rôle du guide et Paroles essaie de s'accorder à Musique, et de prendre en compte ses corrections et ses suggestions. Dès lors, Paroles réunit ses phrases morcelées et coupées pour composer une chansonnette sur la vieillesse, qu'il peine à interpréter, en compagnie de Musique.

PAROLES (*essayant de chanter doucement, accompagné de Musique*).

Vieillesse est lorsque à croupetons
 Crachotons sur les tisons
 Le temps que la sorcière
 Finisse de bassiner
 Et t'apporte ton arrow-root
 Tu la vois venir
 Dans les cendres qui aimée
 Ne fut pas conquise
 Ou conquise pas aimée
 Ce genre d'ennui
 Venir dans les cendres
 Comme dans cette vieille lumière
 Le visage dans les cendres
 Vieille lumière des étoiles
 Là dehors sur la terre
 À nouveau répandue (p. 72)

Ce visage qui vient dans les cendres appartient à qui ? À la sorcière de la mort ? Ou à la femme bien-aimée du maître ? L'identité du personnage évoqué par ces mots importe moins ici qu'une sorte de composition lyrique de laquelle les personnages s'approchent. L'amour et la vieillesse amènent Croak à annoncer le dernier thème de la soirée, soit le « visage » : Croak. – « Le visage (*Un temps*.) Le visage. (*Un temps*.) Le visage. » (p. 72). Ici, Paroles fait resurgir un souvenir sur l'amour physique entre le jeune Croak et sa bien-aimée d'autrefois. Paroles figure une absence en la défigurant. Il décrit le corps de la femme en en donnant un tableau morcelé :

PAROLES. – Roue de la noire chevelure en désordre comme si éparse sur l'eau, le front barré d'une ride profonde telle qu'en creuse la douleur mais ici à attribuer tout compte fait plutôt à l'attention extrême qu'exige je ne sais quel transport intime, les cils... (*Un temps.*)... Les narines...rien ... un peu pincées si l'on veut, les lèvres –

CROAK (*angoissé*). – Lily !

[...]

PAROLES. – Le tout si blanc et immobile que n'était le tumulte des seins que le souffle écarte en les soulevant et ramène ensuite à leur... ouverture normale – (p. 74, 75)

Musique fait ensuite irruption avec son orchestre pour rehausser la dimension lyrique de la scène décrite ; celle de l'extase du corps de Lily ? Ensuite, Paroles s'efforce à nouveau de composer d'autres chansonnettes sur le thème du visage, mais ses mots apparaissent tous vides de sens et suscitent perpétuellement les gémissements de Croak. Celui-ci, déçu de cette collaboration artistique entre les mots et la musique, se tait, le bruit de ses pantoufles, traînantes, s'éloignant, indique qu'il quitte la scène. Après le départ de Croak, c'est le tour du corps de Paroles de s'épuiser, en se réduisant à un « *profond soupir* » pour laisser la Musique occuper tout l'espace sonore.

PAROLES. – Musique. (*Un temps. Implorant.*) Musique !

Un temps.

MUSIQUE. *Coup de baguette et récapitulation des musiques précédentes ou musique source seule.*

Un temps.

PAROLES. – Encore. (*Un temps. Implorant.*) Encore !

MUSIQUE. *Répète dernière musique telle quelle ou à peine variée.*

Un temps.

PAROLES. *Profond soupir.* (p. 78)

Beckett, dans ce texte, déploie en un paysage intérieur les luttes d'un auteur-compositeur avec la créativité, et malgré l'absence physique du corps dans la fiction le drame radiophonique, nous observons que la passion pour le corps y est omniprésente, tout aussi présente dans le propos (la souffrance, le désir, et l'érotisme) que dans le geste et la voix des personnages (hurlements, gémissements, cris, soupirs).

Parole et Musique évoquent chacun à sa manière une passion que le sujet Croak aimerait retrouver, surtout sa passion pour le corps, puis pour le visage de la femme aimée autrefois. Et malgré la dissociation et la désharmonie entre Paroles et Musique, elles parviennent à créer une partition musicale proche d'un poème. Dans cette dramaturgie sonore, la matérialité des mots, des sons et de la musique donne corps à la pièce.

Dans *Paroles et Musique*, la texture acoustique, le rythme, la mélodie, en somme le mouvement corporel qui crée la musique, amplifiant tout l'espace, vient hanter le corps de la langue, disloque les mots, épuise et efface la parole pour laisser dominer un corps spectral : la musique pure. Ainsi, comme le souligne Alexandra Poulain dans son analyse des œuvres radiophoniques de Beckett : « Loin de situer ses drames de la création poétique exclusivement sur la scène de l'esprit, Beckett fait une utilisation paradoxale du médium radiophonique dont il se sert au contraire pour remettre le corps en scène. » (Alexandra Poulain, 2011, p. 135).

Cascando

Cascando est une pièce d'abord écrite en anglais en 1962, pour la radio, puis traduite en français en 1963. En écrivant ce texte, Beckett radicalise son projet de séparation du corps et de la voix. La pièce met en scène trois personnages scéniques : Ouvreur, Voix et Musique, et un personnage fictif nommé Maunu que les trois autres cherchent à construire et qui leur échappe. L'Ouvreur est le narrateur mais aussi le metteur en ondes de l'œuvre, celui qui organise l'orchestre en donnant la parole à Voix et à Musique et en répétant régulièrement : « J'ouvre. [...] Et je referme. [...] » (*C*²³, p. 47).

Le lieu où se déroule le drame de *Cascando*, est encore plus ambigu et imprécis que dans *Paroles et Musique*. Ces deux pièces radiophoniques mettent en scène le processus d'un sujet artiste au moment de la création, mais dans cette dernière pièce, les personnages sans noms autres que leur fonction, apparaissent au lecteur ou à l'auditeur plus abstraits que ceux de *Paroles et Musique*. Aussi, la phrase de l'Ouvreur, « on dit c'est dans sa tête », sans cesse répétée, engendre le doute sur la réalité de ces sons, voire la matérialité des référents, et cela renforce l'aspect fantomal de la pièce. Le leitmotiv d'Ouvreur, les phrases : « j'ouvre », « je ferme », rappelle celui du personnage principal dans la pièce *Quoi où*. Comme la Voix de Bam qui répétait : « J'allume », « Et j'éteins », « et je recommence », les énoncés performatifs de l'Ouvreur consistent à ouvrir, à fermer et à rouvrir constamment une boîte, qui autorise la Voix et la Musique à se faire entendre. La vocation d'Ouvreur est de manipuler les deux sons en jouant sur ses souvenirs afin de créer un récit, celui de Maunu. Il le déclare ainsi : « Comme ça, à volonté. C'est ma vie, je vis de ça. J'ouvre, et je ferme. Qu'est-ce que j'ouvre ? On dit, il n'ouvre rien, il n'a rien à ouvrir, c'est dans sa tête. » (p. 52) Ouvreur est l'instance créatrice d'un auteur qui veut finir son

²³ Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972. Désormais les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle « C » suivi du folio.

histoire en cherchant ses mots et sa voix. C'est lui qui décide entre Paroles et Voix, qui s'exprime et à quel moment. Lui-même prend la parole en alternance ou simultanément avec les deux :

OUVREUR (*avec Voix*). – Et je referme.

Silence.

J'ouvre l'autre.

MUSIQUE. -----

OUVREUR (*avec Musique*). – Et je referme.

Silence. (p. 52)

Voix raconte l'histoire d'un vieil homme nommé Maunu qui n'a pas de voix dans l'œuvre : il n'existe qu'à travers le récit de Voix. Le thème central de la pièce est la manière dont Ouvreur, à travers les interventions de Voix et de Musique, s'encourage lui-même à imaginer, raconter et terminer l'histoire de Maunu, qui n'est que son histoire à lui. S'il réussit, il pourra enfin se reposer et dormir. Et cela est justement en rapport avec le titre de l'œuvre : « Cascando ²⁴ ». Donc, ce que cherche le personnage Ouvreur, c'est de finir cette histoire, d'arriver au bout de sa traversée créatrice et d'accéder au silence. Il le révèle par le truchement du monologue fragmenté de Voix²⁵ :

VOIX (*bas, et haletant*). – histoire... si tu pouvais la finir... tu pourrais te reposer... tu seras tranquille... pourras dormir... pas avant... oh je sais... j'en ai fini... des mille et des une... fait que ça ... ça ma vie... en me disant... finis celle-ci ... c'est la bonne... après tu seras tranquille... pourras dormir... plus d'histoires...plus de mots... et la finissait...et pas la bonne...

²⁴ Le mot « Cascando », qui signifie cascade, se rapproche en italien du sens de « Calendo », terme musical qui implique la diminution du volume et la décélération du tempo.

²⁵ Le monologue de la VOIX ressemble à ce que nous avons rencontré chez Bouche dans *Pas moi*.

pas tranquille...tout de suite une autre... à commencer...à finir. (p. 47)

Ce récit brisé, décousu, avec des répétitions, donne à entendre, par bribes, l'histoire que Ouvreur cherche à inventer, soit celle de Maunu, avec ses promenades nocturnes dans le village, vers la mer, ses échecs et ses souffrances. L'errance, la misère et la fuite de Maunu dans le récit, se reflètent dans les haltes et la respiration de Voix à plusieurs reprises. Il semble qu'il échappe aussi à Ouvreur qui, à travers Voix, tente de s'en saisir et d'écrire son histoire :

VOIX. – (...) il se relève... genoux d'abord... mains à plat... dans la boue... tête basse... puis début... énorme...allons... il repart... il descend... allons...dans sa tête... voir dans sa tête... un abri... un creux...dans les dunes... une grotte... vague souvenirs... d'une grotte...dans sa tête...il descend... moins d'arbres... plus de talus... il a changé...pas assez... (p.50)

Le personnage de Voix tantôt cherche à se représenter Maunu et à décrire ses actions, tantôt évoque son désir de trouver une bonne histoire pour mettre fin à toutes les histoires. Lorsqu'il convoque ce désir, la musique s'ajoute à la parole et la suit :

VOIX (*ensemble*). – Pas lâcher... la finir...

MUSIQUE -----

ç'est la bonne... je la tiens... cette fois...

ca y est... presque... Maunu –

(p. 59)

La musique dans *Cascando* renforce la parole et l'accompagne. Voix et Musique se répondent amicalement, s'accompagnent s'il est nécessaire et restent en harmonie. Musique, avec ses suggestions, dramatise davantage le récit et remplit aussi les moments de silence dans la narration. Plus on avance dans le texte, plus l'intensité des accords sonores diminue et Musique et Voix faiblissent parallèlement, comme le titre de la pièce le suggère. Voix essaie d'atteindre à la dernière histoire avant de s'éteindre mais il prolonge le récit à l'aide d'Ouvreur qui répète (*avec Voix*). – « Allons ! Allons ! » (p. 58). Enfin, Ouvreur qui gère le discours de la voix et rythme la musique, étant content de sa direction d'orchestre, les rejoint pour que la quête de l'histoire à élaborer et l'avancée de la parole aboutissent au silence.

Quant au récit de Maunu, il s'achève, ou plutôt, Voix laisse en suspens son histoire, alors que le personnage dérive à bord d'une barque sur la mer, du côté de l'île, regard tourné vers l'infini : «... cap au large...large partout... plus de terre... sa tête... voir dans sa tête...Maunu – » (p. 58). Car, même si elle est tendue vers le silence, la trajectoire du personnage beckettien – comme celle de l'histoire à raconter – n'est jamais terminée :

VOIX (*ensemble*). presque... encore quelques... encore

MUSIQUE -----

quelques... encore quelque... j'y suis... presque... Maunu...

c'est lui... c'était... je l'ai vu... presque – (p. 58)

Selon la définition proposée par Sandrine Le Pors du « personnage vocal », comme instance mise en retrait dans les voix, celui-ci peut émerger sous différents régimes. L'un de ceux-ci consiste à effacer le corps visible pour ne garder du personnage que sa seule dimension vocale. Nous nous demandons dès lors dans quelle mesure nous pouvons parler de spectralisation du corps dans une œuvre comme *Cascando* où les personnages sont tous désincarnés, sans support charnel. Ou pour reprendre les mots d'Élisabeth Angel-Perez, comment « la voix, seul témoin du corps martyr, s'élève sur scène pour parler d'un corps qu'elle spectralise » ? (2013, p. 6).

Dans *Cascando*, Beckett s'attache à une forme particulière de représentation du personnage. Sa démarche consiste à effacer totalement la matérialité du corps pour le reproduire autrement dans le texte. Ainsi nous sommes confrontés à la disparition du corps référent et à l'apparition des personnages fantomatiques. Contrairement à *Croak* dont le corps physique est plus concret et imaginable, par ses effets sonores dans le texte, *Cascando* ne donne aucune référence corporelle sur le corps d'Ouvreur, à part « c'est dans sa tête », ce qui installe le dispositif imaginaire. Quant à Maunu, le personnage fictif de l'histoire qui s'échafaude dans la pièce, il apparaît dans les descriptions de Voix par son physique ; enveloppé dans son « vieux manteau », ployant sous la « masse énorme » de son corps. Il est représenté comme un corps pesant qu'il souffre de supporter et emmener partout avec lui : « énorme... masse énorme... il ébranle... lourde masse... dans le sable... » (C, p. 52). La lourdeur du corps empêche le personnage d'avancer. Il tombe sans cesse, retombe et se relève plusieurs fois. À l'instar de l'énonciation morcelée qui prend en charge sa pénible avancée, le corps souffrant de Maunu se livre en petits fragments, en lambeaux.

Aussi, les voix qui décrivent et écrivent le corps de Maunu ne cessent de le faire apparaître – partiellement – dans le texte. Il apparaît d'abord comme un visage sans traits identifiables et en partie voilé : « visage dans la boue... » (p. 50), « visage dans le sable... » (p. 51), « visage dans les galets... » (p. 54) et « visage dans l'eau » (p. 57).

Cette tendance paradoxale à effacer le « visage » en le mentionnant à répétition donne un aspect spectral au corps du personnage. Selon Marjorie Colin, la répétition de la chute du personnage de Maunu vient elle aussi insister sur le corps fragmenté et l'impossible déploiement d'une stature harmonieuse :

La répétition de l'enfouissement, qui se précise dans ses variations – sable, galets, boue, planches et eau –, est en revanche porteuse de sens quant à la représentation d'un corps dégénéré qui est désormais incapable de se maintenir verticalement et qui est sans cesse projeté au sol. (2020, p. 5)

Ainsi, paradoxalement, en tentant de le faire advenir, la voix narrative défait le corps du personnage. Le corps de la phrase se décompose aussi par les points de suspension, les interruptions et les bégaiements de Voix dans le texte. L'imaginaire du corps ne cesse de revenir : « Le corps s'absente alors pour ne plus laisser «voir» que la voix, ce «métacorps», qui en décrit la et les passions : la voix, ou ce qu'il reste du corps. » (Angel-Perez, 2011, p. 29).

L'histoire de Maunu fait écho au désir, souvent rencontré chez le personnage beckettien, de persister, de se relever après être tombé. Ce désir de persister se manifeste aussi chez Voix à travers les multiples reprises de la narration. Même si les mots parlent d'une envie de silence, de repos et de sommeil – qui font écho au désir de mort –, ils ne doivent pas s'arrêter avant d'avoir fini d'inventer et de raconter la dernière histoire, celle qui sera la meilleure :

VOIX (ensemble). – dormir... plus chercher... le
chercher...

MUSIQUE

--

dans l'ombre...le voir... le dire... pour qui... c'est ça...
n'importe...

jamais lui... jamais le bon... recommencer... dans
l'ombre...le voir...

plus de ça... cette fois... c'est la bonne... ca y est...
presque... finir-

(C, p. 54, 55)

Le personnage de Maunu se tient dans l'ombre ; c'est celui qui est parlé, celui qui se trouve mis en récit, ou pour le dire avec Sandrine Le Pors, « mis en hypothèse » (2011, p. 163) par les voix ; il n'existe que par la voix des autres, à savoir l'Ouvreur et la Voix.

Cascando constitue la mise en mots et en espace d'un sujet fragmenté en plusieurs voix mais résistant à son anéantissement. Ici, Beckett, à travers le dispositif du théâtre radiophonique, élabore un trio de voix spectrales. L'absence visuelle du corps dans le théâtre radiophonique, ajoutée à l'absence de référentialité spatiale dans *Cascando*, invitent l'auditeur à imaginer l'invisible. Les personnages sortis de la figuration, rentrent dans l'ombre et donnent à percevoir quelque chose d'invisible. Le spectral, d'après Angel-Perez, « c'est le vide, le deuil, l'absence qui s'offrent au regard, comme devenus lisibles²⁶. » (2006).

L'aporie du théâtre beckettien réside dans le fait qu'au prix du passage à l'ombre, le sujet parvient à se révéler. *Cascando* présente « le paradoxe qui consiste à absenter le

²⁶ En ce qui nous concerne, dans cette pièce de Beckett les personnages se matérialisent par l'écoute.

corps du visible alors qu'il n'est question que de lui et que le lexique reflète cet envahissement. » (Angel-Perez, 2011, p. 36). À l'instar du rhapsode, le personnage beckettien déchire et recoud son corps qui est aussi celui de l'œuvre – les mots, le son, la musique – dans un processus dynamique et répétitif, sans fin.

3.2 La poétique de l'espace : les dispositifs sonores et la spectralité

Le dispositif radiophonique problématise l'espace dramatique, ôtant la frontière entre la voix vivante et celle médiatisée. Le procédé technique de l'enregistrement et de la voix *off* permet de matérialiser l'éclatement du personnage à travers la résonance de ses propres voix. La technologie complexifie la relation entre l'intériorité et l'extériorité, crée une tension entre l'absence et la présence du corps. Ainsi, l'espace radiophonique se prête à la dissociation du corps et de la voix et permet l'émergence des voix spectrales. Ce théâtre des voix invisibles situe le personnage dramatique dans la liminarité : un entre-deux du corps vivant et médiatisé.

Aussi, la dématérialisation de l'espace propre au drame radiophonique crée une incertitude autour de la présence du corps ainsi qu'à propos de la réalité des lieux évoqués. En revanche, loin de toute contrainte matérielle, elle permet au dramaturge de figurer des espaces et des voix invisibles. Le théâtre radiophonique suscite un drame de l'espace mental. Proche de l'intériorité, la radio est un médium idéal pour évoquer le langage et le monde du rêve. L'absence d'image et de support visuel renforce l'indétermination des locuteurs et des interlocuteurs. Aussi, l'enregistrement des sons crée un espace obscur qui favorise une dramaturgie des voix spectrales. Comme l'avance René Farabet : « Enregistrer, c'est voler des ombres, et la radio est le théâtre des ombres [...] Enregistrer, c'est plonger soudain le son dans le noir.» (2011, p. 56).

En réponse à la question « qu'est-ce qu'un spectre ? », Jacques Derrida répond : « Un spectre, c'est quelqu'un ou quelque chose qu'on voit sans voir ou qu'on ne voit pas en voyant, c'est une forme, la figure spectrale, qui hésite de façon tout à fait indécidable entre le visible et l'invisible » (2002) Dans cette perspective, Élisabeth Angel-Perez, inscrit le processus de spectralisation, comme un mouvement entre « le montré et l'immontré, voire l'immontrable » (2006, p. 1).

Selon ces deux définitions, le spectral se tient constamment dans une position intermédiaire à la frontière de la présence et de l'absence, et son apparition est caractérisée par la tension qu'il introduit entre le visible et l'invisible. La dynamique spectrale repose donc sur un jeu d'apparition et de disparition. Cela produit une incorporation paradoxale : le corps spectral est celui qui s'absente et se révèle en même temps sous formes de spectres sonores. Le personnage radiophonique acquiert ainsi un statut à la fois tangible et intangible.

Dans cette partie, nous chercherons à montrer dans quelle mesure, dans le drame radiophonique où l'espace est essentiellement vocal et où la parole des personnages constitue à elle seule leur existence, les figures spectrales se donnent à voir et à entendre. Il s'agit d'observer comment les dispositifs sonores, la voix, le bruitage et le décor acoustique, participent à la matérialisation de l'absence du corps dans l'espace.

Cendres

Cendres, une pièce radiophonique écrite en anglais en 1959 et traduite en français la même année, nous fait assister à un drame des voix spectrales. À l'instar des autres dramacules que nous avons analysés, dans *Cendres*, l'origine des voix est incertaine. La pièce met en ondes, sur fond de bruit maritime, les pensées intimes d'un personnage nommé Henry. Sa parole intérieure est composée d'une polyphonie de voix : celle de

son père, de sa femme (Ada), de sa fille (Addie) et de deux personnages de fiction (Bolton et Holloway). Cette pièce radiophonique met en ondes l'extériorisation des voix qui résonnent à l'intérieur du crâne du personnage en brouillant les frontières entre souvenirs, réalité et fiction. Le narrateur, qui est lui-même le personnage principal, se tient assis sur un littoral. Son monologue ouvre la pièce. Il fait appel à son père disparu en mer pour qu'il soit son interlocuteur : « Qui à côté de moi aujourd'hui ? (*Un temps*.) Un vieil aveugle à moitié louf. (*Un temps*.) Mon père, revenu d'entre les morts, pour être à côté de moi. Comme s'il n'était pas mort. » (*Cen*²⁷, p. 38). Ici, l'auditeur est directement plongé dans le monde imaginé par Henry et confronté à la question de ce qui est réel et de ce qui ne l'est pas, surtout quand Henry souligne : « Est-ce qu'il m'entend ? Oui, il faut qu'il m'entende. (*Un temps*.) Pour pouvoir répondre ? (*Un temps*.) Non, il ne répond pas. » (p. 38). Tout au long de la pièce le père reste muet et Henry imite sa voix quand il rappelle ses mots. Henry est donc à la fois le locuteur et l'allocataire des voix qu'il entend.

Par ailleurs, le personnage informe le lecteur-auditeur d'une évidence pour attirer son attention sur le caractère artificiel du son de la mer, comme s'il n'était pas tout à fait réel, ou comme si l'on ne voyait pas ce que c'était, ne savait pas ce que c'était :

Je dis que ce bruit qu'on entend, c'est la mer. Nous sommes assis sur la grève (*Un temps*.) j'aime autant le dire parce que le bruit est si étrange, ça ressemble si peu au bruit de la mer, qu'à moins de voir ce que c'est on ne saurait pas ce que c'est [...] (*Cen*, p. 38)

²⁷ Samuel Beckett, *La dernière bande suivi de Cendres*, Paris, Minuit, 1959. Désormais les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle « *Cen*. » suivi du folio.

Les autres voix qui traversent²⁸le personnage sont celles d’Ada, et d’Addie dont les présences physiques restent plus ambiguës. Lorsque sa femme est convoquée par Henry, elle répond avec sa voix et accompagnée par des sons réels, puis les deux personnages commencent à échanger sous forme de dialogue. Par ailleurs, la didascalie attribue à Ada une voix *lointaine* qui prend une qualité atone et mortifiée pendant tout le dialogue, ce qui confère un aspect fantomatique à sa voix comme si elle émanait d’outre-tombe : « HENRY. – Tu vas t’asseoir à côté de moi ? ADA. – Oui. (*Elle s’assied sans bruit.*) Comme ça ? (*Un temps.*) Ou tu aimes mieux comme ça ? » (p. 49). Le déplacement d’Ada est sans bruit contrairement aux mouvements d’Henry qui s’assied ou se lève avec « *bruits de ses pas sur les galets.* » (p. 37, 56, 57).

D’ailleurs, il semble qu’Ada n’a pas accès à toutes les pensées et l’activité mentale d’Henry. Ils parlent ensemble de leur fille, mais les scènes où Henry ainsi que l’auditeur entendent la voix et les « *hurlements d’Addie* », au milieu de sa conversation avec ses professeurs de piano et d’équitation, restent inaudibles à Ada et ne provoquent aucune réaction de la part de cette dernière. La voix d’Addie transporte l’auditeur à un autre moment et à un autre endroit. Ces images sonores appartiennent à des souvenirs qui submergent l’esprit d’Henry et qu’il essaie d’actualiser dans les échanges avec sa femme. Notamment, à la fin de chaque scène imaginée à propos d’Addie, la réaction d’Ada est : « Tu es dans la lune ? [...] Tu rêves ? [...] Ne restes pas là avec tes fantômes... » (p. 54, 55, 57). Elle n’entend donc pas ces voix mémorielles qui assaillent Henry. Ici, l’auditeur/le lecteur se questionnent sur l’endroit où se trouve Ada ; pourrait-elle, comme le père, revenir d’entre les morts pour combler les moments de solitude de son mari ? L’absence d’espace scénique ajoute à cette ambiguïté propre au dispositif radiophonique et son aptitude à estomper les frontières entre l’intérieur et

²⁸ Ces voix qui s’inscrivent dans l’énonciation du personnage et qui la parasitent rappellent le dispositif des « voix traversantes » théorisé par Françoise Heulot-Petit dans « Présences de l’autre : éléments de dramaturgie du monologue et de la pièce monologuée contemporaine », 2009.

l'extérieur, entre le spectral et le physique. Il n'y a que les indices sonores en tant que marque de la présence ou de l'absence scénique distinguant les mouvements d'Henry d'Ada avec le bruit ou le silence. En plus du son des pas qui témoignerait de la présence physique d'Henry, son état corporel est évoqué comme suit :

HENRY. Une idée comme ça, tâcher d'aller jusqu'au bord de l'eau (*Un temps. Soupir.*) Et revenir. (*Un temps.*) Remuer ma vieille viande.

ADA. Eh bien, remue-la. (*Un temps.*) Ne reste pas là à cogitasser. (*Un temps.*) (p. 56)

Ici, aucun indice sonore ou textuel ne donne la preuve de la présence physique d'Ada à côté de Henry. Le « paradoxe phénoménologique²⁹ » dont parle Angel-Perez se trouve bien dans *Cendres* où la présence se fait ambiguë, toujours dans l'entre-deux, entre le passé et le présent, entre le rêve et le réel ; le personnage spectral beckettien, ici, ressemble plutôt à un mort-vivant. Contrairement à l'effet produit sur lui par les paroles du père, qu'Henry rapporte et théâtralise, il semble qu'Henry se laisse envahir par la résurrection soudaine des voix d'Ada ou d'Addie. Les scènes évoquées qui se rapportent à ces deux personnages fonctionnent comme une mémoire involontaire sur laquelle Henry n'a pas de contrôle. Henry se présente dans le rôle d'un écrivain très préoccupé de raconter une histoire en mettant en scène deux personnages fictifs, Bolton et Holloway. Bolton est emprisonné dans sa chambre, regardant par la fenêtre, au milieu d'une nuit d'hiver glaciale. Il attend Holloway, son ami et médecin, pour qu'il

²⁹ Il s'agit d'« une nouvelle phénoménologie à inventer, qui définirait le voir au théâtre, non pas en raison de ce que le théâtral circonscrit le visible, mais, pour le dire avec Merleau-Ponty, parce que ce faisant, il donne à penser l'immensité de ce qui ne l'est pas. Le " perdre de vue ", au théâtre, ne serait donc plus une tragédie, mais peut-être au contraire une garantie d'ontos : seule l'entrée dans l'ombre permettrait de voir la chose pour ce qu'elle est (et non pas la chose pour ce qu'elle n'est pas : pour reprendre l'exemple de Heidegger, l'heure pour la montre). Le paradoxe des phénoménologues — qui tient que ce qui est visible n'est pas toujours vu et que ce qui est invisible est visible — dessine au théâtre une poétique de l'ombre ». (Angel-Perez, 2013, p. 2)

vienne mettre fin à ses souffrances, non pas parce qu'il est malade, mais parce qu'il se sent seul ! Holloway entre chez lui, mais il semble que la guérison que son ami lui suggère par une injection létale, est au-delà de l'éthique médicale et impossible à prescrire. Est-ce que Bolton lui demande de mettre fin à sa vie ? La question demeure irrésolue : les personnages se regardent fixement dans les yeux. Henry n'arrive jamais au bout de cette histoire et ne fait que répéter : « deux vieillards, grande détresse, pas un bruit. » (p. 71).

Ici, nous sommes face à un autre mode de remémoration auquel Henry a recours pour tenter d'échapper à la vacuité de sa vie. À l'instar du personnage d'Ouvreur dans *Cascando*, Henry a toujours raconté des histoires :

HENRY. – Autrefois, je n'avais besoin de personne, tout seul, ça allait, des histoires, il y en avait une fameuse sur un vieux, Bolton qu'il s'appelait, je ne l'ai jamais finie, jamais fini aucune, jamais fini rien, tout a toujours duré toujours [...] Des histoires, des histoires, des années d'histoires, des années des années d'histoires, tout seul, ça allait, puis le besoin, soudain, d'un autre, à côté de moi, n'importe qui, un étranger, à qui parler, imaginer qu'il m'entend, des années de ça, puis maintenant d'un autre, d'un autre qui... m'aurait connu, autrefois, n'importe qui, à côté de moi, imaginer qu'il m'entend, ce que je suis... devenu. (p. 40 et 44)

Le narrateur essaie de raconter un récit qu'il ne peut jamais finir. Le récit fait écho au malaise de Henry remarqué par Ada. Comme il n'a jamais arrêté de se parler, Ada lui recommande d'aller visiter un spécialiste du même nom, Holloway : ADA. – « Pourquoi viens-tu ici [à la mer] tout le temps ? (*Un temps.*) Tu as le cerveau atteint, tu devrais voir Holloway, il vit encore n'est-ce pas ? » (p. 59). Cette ambiguïté entre le médecin fictif dans le récit de Henry et celui, réel, que mentionne Ada est

intéressante. Rosemary Pountney, dans « *Embers* »: *An interpretation*, note à ce propos :

Through Henry's likeness to Bolton, the possibility emerges that Bolton is a pseudonym, a mask or persona for Henry himself. Moreover, since Holloway in Henry's story bears some resemblance to a doctor of that name, Henry's fiction now seems to contain elements of fact. He lives disguised in his stories (as does Mouth in *Not I*) [...] It is possible to establish something of Henry's current situation and state of mind. But the meaning of the Bolton and Holloway story remains ambiguous. That it is significant is apparent from the amount of text devoted to it. We have considered the possibility that Bolton might represent Henry and Holloway his doctor or psychiatrist. It is also sometimes suggested that Bolton and Holloway represent the two sides of Henry's nature. That the two men are mutually dependent and yet irreconcilable might thus hint at Henry's life of inaction, paralysed between opposing forces. (1993, p. 271)

Mis à part le lien qu'on peut supposer entre l'histoire de Bolton/Holloway et celle de Henry dans leur ressemblance et différence, c'est moins le contenu de l'histoire qui compte que l'acte de narrer. Ce récit et ce jeu fictionnel participent à la construction de l'espace mental du personnage. Henry ne peut être réduit au silence. Il n'y a pas d'autre réalité que le son de la mer et les mots dont dépend l'existence du personnage. Henry, tout au long de son monologue intérieur, traverse maintes fois la frontière entre le rêve, la fiction et les souvenirs.

En ce qui concerne les dispositifs sonores, ils remettent en question la notion d'espace dramatique. L'enregistrement de la voix *off* ainsi que l'emploi du microphone ou du haut-parleur dans le drame radiophonique contribuent à la déconstruction de l'unité spatiale, et organisent l'extériorisation des voix intérieures. Le dispositif radiophonique en brouillant la distinction entre deux réalités, intérieure et extérieure, engendre un

espace illimité et sans frontière entre l'imaginaire du personnage et celui de l'auditeur. Par exemple, dans *Cendres* la cohabitation du dehors et du dedans est si forte que même si la mer est partout présente avec Henry, l'on peut aussi imaginer que le bruit de la mer n'est que le produit de son imagination. La pièce commence et s'achève avec le bruit de la mer. Néanmoins, elle se termine sur une contradiction : « Rien, pas un bruit. *Mer.* » (p. 72), Le personnage déclare cette phrase alors que le lecteur-auditeur entend toujours les vagues. Cette ambiguïté empêche de distinguer si le bruit de la mer est réel ou si le son des vagues n'est qu'un bourdonnement qui hante l'esprit de Henry. À cet endroit où son père a disparu, Henry semble être condamné à passer tout son temps à écouter le bruit des vagues. Malgré ses tentatives d'y échapper, le bruit de la mer l'accompagne partout. L'espace mental du personnage est hanté par la mort de son père et par la voix de la mort qui est aussi celle de la mer :

HENRY. Aujourd'hui elle est calme, mais souvent je l'entends là-haut chez moi ou quand je me promène dans la campagne et commence à parler oh juste assez haut pour ne plus l'entendre, personne n'y fait attention. (*Un temps*) C'est-à-dire que je parle tout le temps à présent, tout le temps et partout. Une fois je suis parti en Suisse pour ne plus l'entendre la salope et là-bas j'ai parlé sans m'arrêter tout le temps. (*Un temps.*) (p. 40)

Le personnage rapporte que peu importe la distance qu'il parcourt loin de la mer, allant jusqu'en Suisse, il ne peut échapper à son bruit. Parler sans arrêt consiste à tenter de couvrir le bruit de la mer. L'espace maritime provoque en lui paradoxalement l'inquiétude et la paix. Le fait de se raconter des histoires et des souvenirs l'aide à moins entendre ce bruit étrange, toutefois, il se trouve irrésistiblement attiré vers le rivage. Ainsi, le paysage sonore est omniprésent dans toute la pièce et le bruit des vagues augmente et diminue continuellement, devenant plus audible dans chaque pause : « *Mer audible pendant tout ce qui suit chaque fois qu'un temps est indiqué.* » (p. 37). La mer gronde en arrière-plan, elle signale la présence spectrale de la mort du

père. Henry est hanté par cette figure « griffeuse ! », et « suceuse ! » (p. 51) qui à l'instar d'un monstre a engouffré son père, dont le corps n'est jamais revenu : « On n'a jamais retrouvé ton corps tu sais, ça a tout bloqué. » (p. 39).

Aller à la mer peut relever d'une hantise liée à la culpabilité du personnage mais peut aussi constituer un moyen pour combler le vide du père absent. Henry se souvient de la dernière fois qu'il a vu celui-ci vivant, à la mer, quand il lui a demandé de se baigner avec lui. Il a refusé et son père a fini par se noyer. Yannick Hoffert affirme que l'élément aquatique dans les œuvres beckettiennes révèle le caractère invisible de l'espace mental et l'imaginaire de la perte et de la division intérieure :

L'eau exprime dans ce contexte le ressassement de la culpabilité et, par conséquent, l'impossibilité pour le personnage de trouver un lieu de paix en lui-même. De façon semblable, dans *Cendres*, la mer se fait figure d'une angoisse qu'Henry ne peut fuir, même en se réfugiant dans « les montagnes suisses ». (1959, 40) La présence de l'espace maritime suggère un malaise que le personnage ne peut éluder, comme en témoigne son désir d'entendre « des bruits durs! Secs! » (1959, 59), au lieu de la permanente « suction » (1959, 60) qui caractérise la mer intérieure d'une angoisse qui engloutit. Plus généralement, l'eau est un des lieux où s'exprime l'absence de coïncidence entre le sujet et lui-même. De manière récurrente, les figures théâtrales beckettiennes sont des êtres divisés qui ne se reconnaissent pas dans ce qu'ils sont ou dans ce qu'ils ont été. L'eau est un des révélateurs d'une telle division. (Yannick Hoffert, 2008, p. 49)

Nous pouvons aussi affirmer que l'espace maritime est, dans *Cendres*, un espace liminaire, un entre-deux entre le rêve et le réel ; celui de la rencontre impossible de la vie et de la mort, du passé et du présent. La mer est à la fois le lieu de l'absence et de la présence du père de Henry et celui-ci est déchiré entre le désir et l'angoisse de noyer

le bruit de la mer. Dans ce contexte, le monologue intérieur, les dialogues avec les personnes du passé et les histoires fictives permettent au personnage de couvrir le son obsédant de la mer, ce bruit sourd qui le ramène à la disparition de son père en même temps qu'ils l'inspirent et lui permettent de fuir la solitude et l'ennui³⁰.

Le son de la mer – des vagues venant, de façon répétée, heurter la grève – définit l'espace de la pièce. Or, le paysage sonore dans *Cendres* ne se résume pas à ces bruits ni à celui des pas de Henry sur les galets. Des sons enregistrés sont également utilisés dans les récits fictifs et dans les souvenirs. Ces sons font s'effriter la frontière entre le dehors et le dedans. Le dispositif sonore radiophonique enchâssant différentes formes de discours du personnage, interroge le son, à la fois imaginaire et réel. Henry se réfère fréquemment aux bruits entendus et non entendus dans l'espace radiophonique. Par exemple, quand il dit : « Ferme les yeux et écoute-moi ça, on dirait quoi ? Une goutte ! Une goutte ! », là, le bruit de goutte est rapidement amplifié : (*Bruit de gouttes qui tombent, de plus en plus fort, brusquement coupé.*) Non. ! Encore ! (*Même bruit, de plus en plus fort.*), (*Bruit coupé. Un temps.*) » (*Cen*, p. 44). Puis l'amplification recommence. Henry, dans ses va-et-vient entre les dialogues avec son père, avec sa femme, et le récit fictif des deux vieillards, invoque aussi d'autres sons. À un moment, il crie pour que les bruits des sabots continuent : « Sabots ! (*Un temps. Plus fort.*) Sabots ! (*Bruit de sabots au pas sur des pavés.*) Ils meurent rapidement. « Encore ! (*Sabots comme avant.*) » (p. 39), répète Henry.

Beckett utilise différents effets sonores pour mettre en ondes l'espace intérieur du personnage, tels que « bruits d'une porte claquée avec force », « bruit de coup de règle

³⁰ Pour atteindre ce but, Henry n'hésite pas à manipuler sa propre voix tout au long de son histoire, assumant les différents accents de son père, de Bolton, d'Holloway et du maître de musique de sa fille. Il interprète les paroles de Bolton et d'Holloway avec différents tons de voix, tout en assumant sa voix narrative lorsqu'il n'est pas à l'intérieur de son histoire.

sur le bois d'un piano », « bruits des galets qui s'éboulent », « le choc des deux cailloux » (p. 40). En revanche, les effets sonores utilisés dans le récit fictif sont différents ; dans l'histoire de Bolton et Holloway, les sons évoqués par Henry ne produisent que des images vocales, demeurant audibles seulement sur le plan du langage. Par exemple, il décrit l'extérieur de la maison de Bolton ainsi : « Dehors le silence, pas un bruit, la chaîne du chien peut-être ou une branche qui geint si on reste là à écouter... » (p. 42) Et à propos de l'intérieur de la maison, il n'y a « aucun bruit d'aucune sorte, que le bruit du feu. » (p. 41, 42, 43, 44, 45). Ce bruit du feu s'achemine aussi vers le silence et les ténèbres :

Silence de mort, pas un bruit, que le feu, il baisse... pas un bruit, plus de flammes, que des cendres. Que des cendres, braise qui meurt, ce bruit-là, ces lueurs, Holloway, Bolton, Bolton, Holloway, deux vieillards, grande détresse, monde tout blanc, pas un bruit. (*Un temps.*) (p. 43, 44)

Ici, la braise et les cendres représentent le silence de la mort. Même si l'auditeur n'entend pas tous ces sons et silences évoqués dans l'histoire de Henry, Beckett parvient à nous les transmettre par la langue, à l'instar de la répétition de la phrase « pas un bruit », qui devient elle-même une sorte de musique et donne une sonorité à la pièce.

Ainsi, l'accumulation et la superposition de tous ces sons réels et imaginaires, audibles et inaudibles, engendre un univers de fiction cauchemardesque dans lequel les sons du passé s'entremêlent aux bruits du temps présent. Ainsi, mêlés à la parole, qui est aussi une composante sonore, tous les bruits, audibles ou sourds, contribuent ensemble à la construction de l'espace dramatique dans *Cendres*.

Esquisse radiophonique

Esquisse radiophonique est un court texte écrit en français en 1961, et traduit plus tard en version anglaise en 1973. La pièce est divisée en deux scènes : la première consiste en un dialogue entre un homme et une femme désignés par « Lui » et « Elle », entrecoupé de Musique et Voix. Le sketch s'ouvre sur l'homme qui reçoit la visite d'une femme anonyme qui suppose qu'on lui a demandé de venir écouter des sons, bien que l'homme insiste sur le fait qu'il ne demande jamais à quiconque de venir ; il lui permet néanmoins d'entrer. Le but de la visite de la femme est d'écouter de la musique et une voix, deux sons énigmatiques qui sont les compagnons du personnage Lui. La même idée est présentée dans *Cascando*, mais dans *Esquisse radiophonique*, la voix et la musique semblent provenir d'une source extérieure, comme un appareil de radio :

Elle. – C'est ces deux boutons-là ?

Lui. – Oui.

Elle. – Qu'à appuyer ? (*Un temps.*) C'est en direct ? (*Un temps*)
Je vous demande si c'est en direct. (*Er*³¹, p. 90)

L'homme affirme que ces sons sont toujours là et continuent « sans arrêt et tout le temps » (p. 89). Le texte nous fait comprendre que la vie de cet homme dépend complètement d'un flux de musique et d'un autre de paroles qui s'enchaînent sans cesse, et se font entendre lorsqu'il tourne deux boutons. Voix et Musique sont activées et désactivées comme si elles étaient diffusées simultanément sur deux stations de radio distinctes. La femme qui prétendait venir les écouter demande plus tard à l'homme : « Je ne peux pas aller les voir ? » (p. 90), or, ni la Voix ni la Musique ne sont visibles !

³¹ Samuel Beckett, *Pas suivi de quatre esquisses*, Paris, Minuit, 1978. Désormais les références à cette œuvre seront indiquées par le sigle « *Er.* » suivi du folio.

Et leur intensité est de plus en plus faible. La femme écoute le flux de musique qui émane de l'appareil lorsque l'un des boutons est tourné ; elle est surprise de trouver que la musique semble être produite par plus d'un instrument :

Musique.

Silence.

Elle. – (*étonnée*). Mais ils sont plusieurs !

Lui. – Oui.

Elle. – Combien ?

Lui. – Cinq... six... À droite, madame, à droite.

Déclic.

Voix.

Elle. – (*avec la voix*). On ne peut pas avoir plus fort ?

Voix. (*plus fort*).....

Silence.

Elle. – (*étonnée*). Mais il est seul !

Lui. – Oui.

Elle. – Tout seul ?

Lui. – Quand on est seul on est tout seul. (p. 91)

Elle découvre que la musique est multiple mais que la voix est solitaire. Ici, comme dans *Cascando* et *Paroles et Musique*, Beckett expose le rapport conflictuel et complexe de ces deux expressions sonores – vocale et musicale. De plus, le personnage appelé Lui apparaît navré que la voix et la musique ne soient pas diffusées ensemble :

Elle. – Qu'est-ce que ça donne ensemble ?

Lui. – A droite, Madame.

Déclic.

Musique. *Très brève, puis*

Musique. } *Ensemble*

Voix.

Silence.

Elle. – Ils ne sont pas ensemble ?

Lui. – Non.

Elle. – Ils ne peuvent pas s’entendre ?

Lui. – Non. (p. 91)

Par ailleurs, il ne s'agit pas simplement d'allumer et d'éteindre une radio. La Voix et la Musique sont des personnages à part entière. Lorsque les deux boutons sont tournés en même temps, la musique et les mots sont entendus simultanément ; les deux sources sonores, néanmoins, ne sont pas ensemble, comme l'observe la femme. Alors, ces deux sources peuvent être fusionnées, mais ne peuvent ni se voir ni s’entendre. Les entendre est aussi devenu un besoin pour Lui, ce qui est incompréhensible pour la femme ainsi que pour les autres personnages :

Elle. – (*avec voix*). Moins fort.

Voix. – (*moins fort*).....

Silence.

Elle. – Ça vous plait, à vous ?

Un temps.

Lui. – J’en ai besoin

Elle. – Besoin ? de ça ?

Lui. – C’est devenu un besoin. (*Un temps.*)

A droite, madame.

Déclic.

Musique..... (p. 92)

L'homme ne quitte jamais cet endroit car il semble se contraindre à écouter ces deux sons qu'il n'arrive ni à décrire ni à définir. Néanmoins, Musique et Voix ne sont jamais directement désignées par l'interlocuteur, comme si leur existence n'était pas clairement établie. La femme utilise des pronoms indéfinis pour les évoquer. Elle interroge : « C'est vrai que ça joue tout le temps ? », « Et ça parle tout le temps ? » (p.89), « Ils ne sont pas ensemble ? » (p. 91). Enfin, la femme, dont le rôle reste mystérieux dans la pièce, ne pouvant aider l'homme, quitte l'endroit en le laissant à ses « besoins » (p. 93).

Dans la deuxième scène, l'homme passe une série d'appels téléphoniques de plus en plus désespérés. Le personnage, affolé, téléphone à son médecin. Découvrant que celui-ci est absent, il insiste auprès de sa secrétaire que l'affaire est extrêmement urgente et demande de se faire rappeler par le médecin. Dans cette section, c'est l'homme lui-même qui recherche des soins médicaux, ce qui nous permet d'établir un parallèle avec l'histoire de Bolton et Holloway dans *Cendres*. Le récepteur est décroché mais l'on n'entend que son côté de la conversation téléphonique avec une suite de phrases saccadées et morcelées : « Oui... ce qu'il y a... ils s'arrêtent... S'AR-RÊTENT... ce matin... mais non... je sais qu'il n'y a rien à faire... mais non... c'est moi... MOI... comment ?... » (p. 96). Il raccroche le téléphone et injurie, à voix basse, la secrétaire.

Le personnage Lui reçoit ensuite un retour d'appel mais c'est seulement pour l'informer qu'il est impossible de localiser le médecin. L'homme revient alors à ses sons. Quand, après plusieurs appels avortés, quelqu'un rappelle enfin pour savoir ce qui s'est passé, l'homme révèle dans un ton de détresse extrême que les sons ne sont pas seulement de plus en plus faibles, et qu'« ils s'arrêtent... ». Il semble que la réponse de son interlocuteur (que nous n'entendons pas car il est à l'autre bout du fil) indique que ce rapprochement des deux sources sonores est liée à leur mort, comme les derniers râles se ressemblent tous. Lui insiste pour joindre le docteur.

Le téléphone sonne une troisième fois, et il semble que la secrétaire du médecin informe l'homme qu'il ne pourra pas venir le voir avant le lendemain à midi car il doit s'occuper, en toute urgence, de deux accouchements. Les sons de l'appareil (la voix et la musique) reprennent ensemble et deviennent de plus en plus faibles et finalement cessent complètement. Après une longue pause, l'on entend l'homme murmurer avec *souffle* : « Demain... midi. » (p. 97). Tout au long de la pièce, la Musique et la Voix progressent lentement vers la mort, ne se rejoignent que pour leurs derniers soupirs.

En ce qui concerne la présence corporelle du personnage Lui dans la pièce, elle est suggérée indirectement, soit par le « Déclat » des boutons qui activent Voix et Musique, et les divers bruits produits par le téléphone, ou par les rideaux indiqués dans la didascalie : « *Bruit de rideaux tirés brutalement, crépitement en deux temps des lourds courants sur la tringle.* » (p. 93, 94). Quant aux voix narratives, elles sortent de corps identifiables et référentiels même si ces derniers sont désignés par les pronoms impersonnels *Elle* et *Lui*, ce qui augmente l'incertitude au sujet de leur identité.

Esquisse radiophonique propose un décor plus réaliste. En comparaison des trois autres pièces radiophoniques, dans celle-ci, l'espace où se passe le drame est plus vraisemblable ; des sons et des mots émergent d'un appareil, c'est-à-dire de quelque part comme un studio de radio ou d'une pièce qu'habiterait le personnage Lui. De ce fait, *Esquisse radiophonique* n'est pas seulement écrite pour la radio mais elle utilise aussi la radio dans son imagerie. Dans *Cendres*, les sons étaient uniquement audibles pour le protagoniste Henry tandis qu'ici, la voix et la musique sont réelles et audibles pour tous les personnages. Ce qui apparaît comme une situation alarmante et angoissante chez le personnage d'*Esquisse radiophonique*, à savoir le rapprochement et la cessation du flux sonore, est considéré dans *Cascando* comme une sorte d'accomplissement à la fois des mots et de la musique. Lui hanté par la musique et la voix, est devenu l'esclave de ces deux sources sonores ; il ne peut quitter son poste d'écoute car les sons sont continus et sont devenus un besoin pour lui. Ici, Beckett n'a

pas pénétré dans les flux des voix intérieures, nous ne sommes donc pas dans l'intériorité de la pensée du personnage. Quand la femme lui demande si les deux sons sont diffusés dans les mêmes conditions, Lui répond : « Je ne comprends pas... On ne peut pas les décrire, Madame. » (p. 92, 93). Beckett ne donne aucune indication quant à la musique entendue, il n'a pas non plus précisé les propos de la Voix. On ne sait pas non plus à qui appartiennent ces voix et ces sons qui arrivent à Lui, mais elles sortent d'une machine énigmatique qui franchit la frontière entre les réalités intérieure et extérieure.

Dans toutes ces pièces radiophoniques, Beckett met de l'avant les tensions entre des sons (internes et externes), et entre des composantes verbales et non verbales, c'est-à-dire entre la parole et la musique. Le rapport paradoxal du personnage Lui avec les deux sources sonores s'inscrit dans la lignée des personnages beckettien clivés, oscillant entre l'écoute des voix et des sons qui les habitent et l'immersion dans le silence. Ainsi, la présence de Voix et de Musique, pour Lui, est tout aussi menaçante que leur absence.

Matérialiser la pensée d'un sujet hanté par diverses sources sonores est rendu possible, dans *Esquisse radiophonique*, par le moyen des techniques de l'enregistrement des sons, de la voix et de la musique. Ainsi, présentant un personnage irrémédiablement séparé des autres et de présences immatérielles (voix, musique) qui, peu à peu, le désertent, cette courte pièce, dans le tissage des dialogues, de la musique et des effets sonores, fait de l'espace dramatique un creuset depuis lequel s'expriment la détresse et la solitude qui hantent l'imaginaire beckettien.

CONCLUSION

Les diverses mutations que le théâtre occidental subit dans ses formes dramatiques, depuis la fin du XIXe siècle, lui permettent de pouvoir se renouveler continuellement. La crise du drame, qui s'inscrit dans le contexte généralisé d'une remise en cause du réel et de sa représentation au théâtre, a ainsi favorisé l'émergence de formes nouvelles parmi lesquelles la fragmentation – de la fable, de l'action, du personnage – fait saillie. Samuel Beckett, auteur phare du théâtre contemporain, a diversement investi cette esthétique du fragment, en particulier à travers la construction de personnages caractérisés par le morcellement identitaire et corporel.

Dans ce mémoire, nous avons cherché à analyser l'imaginaire du corps non-unifié dans le drame beckettien et son déploiement dans la parole et dans l'espace. Il s'agissait de démontrer comment l'esthétique de la liminarité, dans les œuvres de notre corpus, en produisant une dynamique énonciative et spatiale, participe à une reconstruction du personnage dramatique. Nous nous sommes donc interrogée sur le mécanisme d'un processus ambivalent : comment le corps beckettien et ce qui en reste (la voix) pouvaient-ils se transformer dans le texte et sur la scène ? Étréci, défait et décomposé, en quoi le corps opère-t-il un processus qui permet au personnage, paradoxalement, se recomposer dans l'espace ?

Devant ces questions, nous avons formulé une hypothèse : en considérant le corps comme une interface aux frontières floues et ouvertes qui oscille sans cesse entre le dehors et le dedans, entre l'ombre et la lumière, entre la parole et le silence, nous pouvons envisager, grâce aux dynamiques d'énonciation et aux constructions spatiales

privilégiées, une trajectoire qui permet au personnage de se reconstruire en permanence.

Pour témoigner de ce processus de décomposition-recomposition, nous avons réuni les courtes pièces de Beckett qui nous donnent le mieux à voir et à entendre ce procédé de réinvention du personnage. Nous avons choisi des œuvres relevant de trois genres médiatiques différents : théâtral, télévisuel et radiophonique.

Pour soutenir notre réflexion, nous avons analysé les pièces de notre corpus dans la perspective de la poétique du drame moderne et contemporain, de manière à pouvoir rendre compte de ce que l'esthétique du corps liminaire engendre dans la reconstruction du personnage dans ces pièces. Pour ce faire, nous nous sommes notamment appuyée sur les travaux de Jean-Pierre Sarrazac autour de la notion d' « impersonnage », soit un locuteur aux contours flous et mouvants, loin de toute fixité et en reconfiguration permanente.

Ainsi, nous avons proposé trois types de corps non-unifié. Dans un premier temps, nous avons abordé l'esthétique du corps fragmenté en étudiant *Comédie*, *Quoi où* et *Cette fois*. Pour ce faire, nous avons convoqué trois dispositifs énonciatifs importants dans le drame moderne et présents chez Beckett : le polylogue, la choralité et la rhapsodie. Nous avons démontré que dans chacune de ces pièces, les instances locutoires et le système d'adresses sont pluriels, incertains et instables, ce qui révèle le rapport conflictuel et la rencontre tensionnelle du moi avec l'autre au sein de la parole. Nous avons aussi pu observer que l'interaction entre les diverses voix hétérogènes à l'intérieur d'une seule parole et le mécanisme de la répétition-variation créent un effet de choralité dans les œuvres. Le dispositif choral fragmente et, tout à la fois, démultiplie le personnage.

La mise en tension des voix chorales a ouvert la porte à l'analyse de l'esthétique rhapsodique. Ainsi, nous avons mis en lumière que le rhapsode, une instance supérieure située à la fois à l'intérieur et l'extérieur du drame, agence la polyphonie des voix énonciatives avec des opérations d'assemblage et de découpage des différentes composantes du drame. Nous avons observé que l'ensemble de ces procédés discursifs instaure, dans l'œuvre, une dynamique de l'entre-deux qui favorise le processus de décomposition-recomposition du personnage.

Dans le deuxième chapitre, nous avons étudié l'esthétique du corps dédoublé à la lumière du concept de personnage réflexif, ce qui nous a permis d'observer que le dispositif testimonial, en établissant un clivage entre le corps et la voix, permet au personnage de se reconstruire dans l'acte d'auto-énonciation et d'auto-représentation. Nous avons étudié la façon dont Beckett représente ce personnage-témoin : ce dernier se met en scène à travers un récit autoréflexif et devient à la fois l'acteur et le spectateur de son propre jeu. Nous avons ainsi remarqué les différents mécanismes du dédoublement du corps dans les pièces *Pas moi*, *Dis Joe* et *Impromptu d'Ohio*, et nous avons pu en dégager un point commun : la division du sujet parlant au profit d'une altérité plurielle dans la parole. Nous avons pu affirmer que cette tension constituée entre le moi et l'autre permet au personnage de se construire rétrospectivement dans l'acte de remémoration.

Ensuite, nous avons analysé le rapport du corps avec l'espace dans *Trio du fantôme* et *Berceuse*, et avons relevé que le dispositif scénique met en tension les frontières entre les composantes scéniques pour créer un espace ouvert, pluriel et hétérogène qui participe à la recomposition du personnage. Dans *Trio du fantôme*, les mouvements des caméras et la musique contribuent à la fragmentation du corps et de l'espace au moyen de techniques de montage et de découpage. Au terme de ce parcours, nous avons montré, dans *Berceuse*, que l'éclairage, jouant sur la lumière et l'ombre, et la bande sonore, reliant la voix du dehors et celle du dedans, favorisent un morcellement du

corps et de la voix du personnage. De ce fait, nous avons constaté que la reconfiguration du personnage est le résultat d'un processus ambivalent d'apparition-disparition que le dispositif privilégié engendre dans l'espace.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous avons abordé l'esthétique du corps spectral en nous penchant sur les pièces radiophoniques de Beckett. Nous avons pu soutenir que dans cette dramaturgie sonore la matérialité des mots, des sons et de la musique donnent corps à la pièce. Dans un premier temps, nous avons étudié le personnage vocal et ses modalités de présence dans les pièces *Paroles et Musique* et *Cascando*. En nous appuyant sur la notion de « spectralisation du corps » proposée par Élisabeth Angel-Perez, nous avons constaté que l'imaginaire du corps, même lorsque celui-ci s'efface, ne cesse de revenir dans les textes. Aussi, nous avons montré que Beckett, par le biais des voix radiophoniques, brouille la frontière entre les espaces réel et imaginaire et que cette indétermination spatiale invite l'auditeur à imaginer l'invisible. Dans les deux pièces, nous avons observé des personnages sans références corporelles ni spatiales, divisés en plusieurs instances sonores. Nous avons souligné que ces personnages diversement désincarnés font constamment émerger le corps dans le texte.

De même, nous avons pu montrer que l'absence visuelle et scénique du corps n'est pas le signe de sa disparition mais, qu'au contraire, la figuration du corps surgit dans la matérialité de la voix et à travers les différents effets sonores. Ces derniers nous ont conduits à vouloir étudier le rapport des dispositifs sonores avec la spectralité qu'ils génèrent dans l'espace dramatique. Ainsi, nous avons relevé l'ambiguïté que la technique de l'enregistrement des sons crée entre la voix vivante et médiatisée. L'analyse des pièces *Cendres* et *Esquisse radiophonique* nous a permis de découvrir que les personnages dans ces pièces, hantés par des présences sonores, se construisent dans l'entre-deux des voix intérieures et extérieures. À la lumière du concept de « phénoménologie paradoxale » théorisé par Angel-Perez, nous avons pu remarquer

le rapport tensionnel que les personnages entretiennent avec l'espace et l'environnement sonore.

Dans *Cendres*, les sons radiophoniques transgressent la frontière entre l'espace mental et son extériorité ; dans *Esquisse* radiophonique, par le truchement de l'appareil radiophonique, le son franchit la frontière entre la réalité intérieure et extérieure du personnage. Ainsi, la dynamique des effets sonores réels et fictifs met en ondes des personnages dans un espace sans bords, indéterminé et inquiétant.

En somme, dans les analyses que nous avons menées, nous avons pu constater que la crise du drame ne se résume pas à une fragmentation ni à un éclatement des composantes du texte. Le nouveau régime figural et énonciatif que le drame moderne et contemporain met en place, particulièrement avec Beckett, présente aussi des possibilités de reconstruction du corps du drame, de l'espace dramatique et, surtout, du personnage en tenant compte de multiples modes de présence de l'absent. Ainsi, le personnage beckettien ne se caractérise pas uniquement par sa réduction, son morcellement ou sa décomposition, mais il se pose également comme une composante en perpétuelle reconstruction. Mouvant, inassignable, oscillant entre apparition et disparition, mais ne disparaissant jamais complètement, il n'a de cesse de résister à son effacement. Ce que la structuration du personnage moderne met devant nos yeux nous invite à poser la question suivante: peut-on envisager le corps liminaire comme une subjectivation en cours et inachevable ?

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Beckett, Samuel (1972), *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit.

_____ (1986), *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Minuit.

_____ (1963-1974), *Oh les beaux jours suivi de Pas moi*, Paris, Minuit.

_____ (1992), *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'épuisé* par Gilles Deleuze, Paris, Minuit.

_____ (1959), *La dernière bande suivie de Cendres*, Paris, Minuit.

_____ (1978), *Pas suivi de quatre esquisses*, Paris, Minuit.

Études sur le corpus

Angel-Perez, Elisabeth (2006), *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 229 p.

Bernard, Michel (1995), *Samuel Beckett et son sujet : une apparition évanouissante*, Harmattan, 304 p.

Deleuze, Gilles (1992), *L'épuisé* dans *Samuel Beckett, Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit. Dospinescu, Liviu (2007), « Mise en scène, spectation et interprétation : le transfert phénoménologique dans *Trio du fantôme* de Samuel Beckett », vol. 2, coll. « du Cirp », p. 19

Hoffert, Yannick (2008), « Des éléments aux traces: Elements and Traces », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 2008, vol. 20, 2008, p. 49-60.

- Grossman, Evelyne (2004), *La Défiguration*, Artaud, Beckett, Michaux, Paris, Minit.
- _____ (2008), « À la limite... : Lecture de *Cette fois* de Samuel Beckett », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 19, p. 51-66. Borderless Beckett / Beckett sans frontières <http://dx.doi.org/10.2307/25781819>
- Hubert, Marie-Claude (1994), « Corps et voix dans le théâtre de Beckett à partir des années soixante. », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°46, p. 203-212. DOI : <https://doi.org/10.3406/caief.1994.1842>
- _____ (2015), « Beckett : un monde de vieillard », *Recherches & Travaux*, n° 86, p.45-53, en ligne URL: <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/733>; DOI: <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.733>
- Colin, Marjorie (2020), « Poétique du corps en souffrance dans le théâtre de Beckett », dans *Les chantiers de la création*, n°12, en ligne, URL: <http://journals.openedition.org/lcc/3596>; DOI: <https://doi.org/10.4000/lcc.3596>
- Lecossois-Guérinée, Hélène (2000), « Mise en scène d'un corps labile dans les « pièces courtes » de Samuel Beckett », dans *Études irlandaises*, n°25-1, p. 51-64; DOI : 10.3406/irlan.2000.1533
- _____ (2008), « Les vestiges du corps dans le théâtre de Samuel Beckett », dans *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 20, Des éléments aux traces: Éléments and Traces, p. 259-269 URL: <https://www.jstor.org/stable/25781876>
- McMullan, Anna (2010), *Performing Embodiment in Samuel Beckett's Drama*, New York, Routledge, p. 67-68.
- Naugrette, Catherine (2005), Samuel Beckett (1906-1989), *Nouveaux territoires du dialogue*, dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud-Papiers. p. 87-91.
- Taban, Carla (2012), « mises en scène et en texte de la mémoire dans *Cette fois* », *L'Esthétique de la trace chez Samuel Beckett : Écriture, représentation et mémoire*, en ligne, Rennes, Presses universitaires de Rennes : <http://books.openedition.org/pur/55699>. ISBN: 9782753557314. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.55699>.
- Pountney, Rosemary (1993), *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 1993, vol. 2, BECKETT IN THE 1990s, p. 269-274.

- Poulain, Alexandra (2011), « Le corps ouvert : de la scène de torture à la Passion dans trois pièces radiophoniques de Beckett », *Passion du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Lille, Presse Universitaires du Septentrion, p.123-136.
- Richard, Charlotte (2021), *Poétique du second théâtre beckettien*, Paris, Classique Garnier, 388 p.
- Védrenne, Véronique (2001), « Images beckettienes: De la mise en scène du corps à l'effacement du sujet dans *Trio du Fantôme* », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 11, p. 331-338, en ligne, <http://www.jstor.org/stable/25781384>

Poétique du drame moderne et contemporain

- Abirached, Robert (1994), *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris, Gallimard. 518 p.
- Angel-Perez, Elisabeth (2011), « Le Corps (ou ce qu'il en reste) sur la scène anglaise contemporaine », *Passion du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Lille, Presse Universitaires du Septentrion, p. 29-34.
- _____ (2013), « Eloge de l'ombre : les paradoxes du corps spectral dans le théâtre anglais contemporain », *Miranda*, en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/miranda/3354> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.3354>
- Baillet, Florence (2005), « L'hétérogénéité », *Nouveaux territoires du dialogue*, dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud-Papiers, p. 26-30.
- Bourrassa, Lucie (2017), Poétique de la parole : subjectivation et incarnation, *Voix et Image : poétiques de la parole. Le parler dans l'écrit*, vol. 43, n°1(127), p. 7-12.

- Busque, Marie-Christine (2010), Compte rendu de [CHÉNETIER-ALEV, Marion, *L'oralité dans le théâtre contemporain : Herbert Achternbusch, Pierre Guyotat, Valère Novarina, Jon Fosse, Daniel Danis, Sarah Kane*, Saarbrücken, Allemagne, Éditions universitaires européennes, 2010, 576 p. *L'Annuaire théâtral*, n°49, p. 207-211 en ligne <https://doi.org/10.7202/1009313ar>
- Dospinescu, Liviu (2008), « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », dans *Tangence*, n° 88, p. 45-61.
- Heulot-Petit, Françoise (2009), « Présences de l'autre: éléments de dramaturgie du monologue et de la pièce monologuée contemporaine », *Monologuer*, réunies et présentées par François Dubor et Christophe Triau, Paris, la Licorne, 307 p.
- Grossman, Evelyne (2004), *La Défiguration*, Artaud, Beckett, Michaux, Paris, Minuit. 128 p.
- Le Pors, Sandrine (2011), *Le théâtre des voix*, Rennes, Presse universitaires de Rennes. 188 p.
- Martinez, Ariane (2005), « Ritournelle et répétition-variation », *Nouveaux territoires du dialogue*, dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud-Papiers. p. 46-50, 225 p.
- Mégevand, Martin (2005), « Choralité » dans *Nouveaux territoires du dialogue*, dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud-Papiers. p. 36- 40.
- Ryngaert, Jean-Pierre et Sermon, Julie (2012), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. Paris, Théâtrales. 176 p.
- Rykner, Arnaud (2008), Du dispositif et de son usage au théâtre. *Tangence*, n° 88, p.91-103. <https://doi.org/10.7202/029755ar>
- Sarrazac, Jean-Pierre (1999), *L'avenir du drame*, Strasbourg, Circé, 203 p.
- _____ (2001), « L'impersonnage. En relisant "La crise du personnage" ». *Études théâtrales*, n° 20, « Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire », p. 41-50.
- _____ (2004), « Un nouveau partage des voix », *Études théâtrales*, n°31-32(2), p.13-24. doi:10.3917/etth.031.0013.
- _____ (2005), « Le partage des voix », *Nouveaux territoires du dialogue*, dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, Actes Sud-Papiers, p.11-16.

- _____ (2010), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé. 256 p.
- _____ (2011), « Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur », *Études théâtrales*, vol. 51-52, n°. 2-3, p. 11-25.
- _____ (2012), *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil. 416 p.
- _____ (2013), « Sept remarques brèves sur la possibilité d'un tragique moderne – qui pourrait être un tragique (du) quotidien », *Études théâtrales*, vol. 56-57, n° 1-2, p. 197-207.
- Triau, Christophe (2003), « Choralités diffractées : la communauté en creux », *Alternatives théâtrales*, n° 76-77, 2e trimestre, p. 5-11.

Autres sources

- Agamben, Giorgio (2007), *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, trad. De l'italien par M.Rueff.
- Borie, Monique (1997), *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes sud, coll. « Le temps du théâtre », 304 p.
- Chevarie-Lessard, Guylaine (2019), *La voix, entre l'audible et le visible*. Québec, Nota bene, 252 p.
- Chalaye, Sylvie (2011), « Qu'as-tu fait de ton frère : Traumatisme et témoignage : le dispositif testamentaire des dramaturgies contemporaines des diasporas », *Études théâtrales*, n° 51-52, p. 129-135, en ligne <https://doi.org/10.3917/etth.051.0129>
- Cliche, Anne-Élaine (2017), « Écrire pour parler la parole. Ferron, Beaulieu, La Rocque », *Voix et Image : poétiques de la parole. Le parler dans l'écrit*, vol. 43, n°1(127), p. 23- 42.
- Cyr, Catherine (2017), « Mouvances identitaires et inflexions corporelles de la parole dans Yukonstyle de Sarah Berthiaume et Nacre C de Dominick Parenteau-

- Lebeuf », *Voix et Image : poétiques de la parole. Le parler dans l'écrit*, vol. 43, n°1(127), p. 79- 92.
- Derrida, Jacques (2002), « Penser à ne pas voir », *Penser à ne pas voir — Écrits sur les arts du 0visible 1979- 2004*, éd. par Ginette Michaud, Joana Masó, et Javier Bassas, Paris, La Différence, p. 58-59.
- Elise, Van Haesebroeck (2010), « Utopie, hétérotopie, atopie sur la scène du Théâtre du Radeau », *Agôn*, n° 3, en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/agon/1570> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1570>
- _____ (2010), « Utopie, hétérotopie, atopie sur la scène du Théâtre du Radeau », *Agôn*, n° 3, en ligne, URL : <http://journals.openedition.org/agon/1570> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1570>
- Fabris, Adriando (2011), « Représentation théâtrale et témoignage », *Études théâtrales*, l'Harmattan, n°51-52, p. 187.
- Farabet, René (2011), *Théâtre d'ondes, théâtre d'ombres*, éd., champ social. 163 p.
- Genette, Gérard (2007), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 128 p.
- Montini, Chiara (2015), L'impossible récit: L'autobiographie au miroir de l'autotraduction (*Company/ Compagnie*). *Roman 20-50*, n°60, p. 83-94. <https://doi.org/10.3917/r2050.060.0083>
- Pavis, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 640 p.
- Piret, Pierre (2011), « Inactualité Et Théâtralité Du Témoignage. », dans *Études Théâtrales*, 51-56.
- Rykner, Arnaud (2008), Du dispositif et de son usage au théâtre. *Tangence*, n° 88, p.91-103. <https://doi.org/10.7202/029755ar>
- Sophie, Rouleau (2007), « Passages: l'orchestration des solitudes ou la scène composée par le rythme », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, département du théâtre, 78 p.
- Ubersfeld, Anne (1996b), *Lire le théâtre III : le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 217p.