

This item is the archived peer-reviewed author-version of:

L'abstraction du corps dans les pièces théâtrales et radiophoniques de Samuel Beckett

Reference:

Verhulst Pim.- L'abstraction du corps dans les pièces théâtrales et radiophoniques de Samuel Beckett
La revue des lettres modernes - ISSN 0035-2136 - 7(2020), p. 195-219
Full text (Publisher's DOI): <https://doi.org/10.15122/ISBN.978-2-406-11051-4.P.0195>
To cite this reference: <https://hdl.handle.net/10067/1739740151162165141>

L'ABSTRACTION DU CORPS DANS LES PIÈCES THÉÂTRALES ET RADIOPHONIQUES DE SAMUEL BECKETT

À l'époque où Billie Whitelaw répétait *Footfalls* (*Pas*) en 1976, elle demanda à Beckett : « Am I dead¹ ? » (« Suis-je morte ? »). Ce à quoi l'auteur répondit de manière énigmatique : « Let's just say you're not quite there. » (« Disons que tu n'es pas tout à fait là »). Cette présence équivoque du corps dans la pièce rappelle un précédent datant de vingt ans auparavant, nommément le personnage de Miss Fitt, dans la pièce radiophonique *All That Fall* (*Tous ceux qui tombent*), qui explique à Maddy Rooney : « I suppose the truth is I am not there, Mrs Rooney, just not really there at all. » (*AF*, 14) ↔ « À vrai dire je pense que je ne suis pas là, madame Rooney, tout simplement pas là. » (*TCT*, 34). Bien que ces exemples soient séparés par deux décennies, ils se réfèrent tous deux à la conférence de Jung, à laquelle Beckett avait assisté à la clinique de Tavistock en 1935, où il était question d'une jeune fille qui n'était « jamais vraiment née² ». Outre ces liens intertextuels et intratextuels associés à un trouble psychique, la notion de « n'être pas là » relie également *Footfalls* et *All That Fall*, aux supports respectifs pour lesquels ces pièces furent conçues.

Quand Beckett commença à écrire pour la radio, il opérait une distinction très claire entre ce dernier médium et le théâtre : celle-là était destinée aux voix, celui-ci aux corps. Vers le milieu des années Cinquante, cependant, une convergence se produisit, selon laquelle la présence du corps dans le théâtre de Beckett était progressivement repensée à la lumière de l'influence exercée par le médium radiophonique. Malgré son premier désaveu, le corps représente une présence presque constante dans les premières pièces de Beckett pour la radio, même si son statut demeure complexe et ambigu.

En commençant par *All That Fall*, avant de passer à *Embers* (*Cendres*) et, brièvement, à d'autres pièces radiophoniques, la présente étude avance l'idée que l'expérience de Beckett avec la radio, à la fin des années Cinquante et au début des années Soixante, contribua, dans une mesure significative, à l'approche innovante du corps développée dans son dernier théâtre, grâce à un processus d'abstraction physique qui atteint, dans *Footfalls* – pièce écrite au milieu des années Soixante-dix – son point culminant.

DEFINIR L'ABSTRACTION EN LIEN AVEC LE CORPS

Le terme *abstraction* est loin de représenter un concept nouveau, dans les études beckettiennes. Pascale Casanova³ a étudié cette notion sur le plan du style, dans l'œuvre en prose, tandis qu'Erik Tønning⁴ s'est concentré sur les pièces pour la scène et pour la télévision, les analysant notamment en lien avec la fascination de Beckett pour la musique et l'art. Plus récemment, Charlotta Einarsson a utilisé le terme *abstraction* pour étudier le corps dans le théâtre de Beckett, s'appuyant sur la théorie des affects et la phénoménologie. Selon cette critique, les personnages du théâtre mettent en œuvre une grande variété de ce qu'elle appelle des « faux mouvements⁵ » (*mis-movements*), y compris « stase, immobilité, répétition, etc. », qui « ne produisent pas de connaissance, au sens conventionnel », et qui, enfin, conduisent le corps à « *mal*-apparaître [*dys-appear*] à la perception ». Ces « faux mouvements » expriment « un niveau supérieur d'abstraction » qui, à son tour, produit une « réduction

¹ Billie Whitelaw, *Billie Whitelaw... Who He? An Autobiography*, London, Sceptre, 1996, p. 143.

² James Knowlson, *Beckett*, Oristelle Bonis trad., Arles, Actes Sud, « Babel », 2007, p. 299. L'énoncé est cité p. 986.

³ Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur : anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, « Fiction & Cie », 1997.

⁴ Erik Tønning, *Samuel Beckett's Abstract Drama : Works for Stage and Screen, 1962-1985*, Oxford, Peter Lang, « Stage and Screen Studies ; 10 », 2007.

⁵ Charlotta Palmstierna Einarsson, *A Theatre of Affect : The Corporeal Turn in Samuel Beckett's Drama*, Stuttgart, Ibidem Verlag, 2017, p. 50.

phénoménologique⁶ ». Alors qu'Einarsson identifie l'origine de cette esthétique dans l'utilisation par Beckett du « corps comme une forme de technologie⁷ », incluant parfois les pièces pour la télévision dans son étude, elle n'adopte pas une approche intermédiaire pour aborder cette question, passant complètement sous silence les pièces radiophoniques, sans doute parce que ce médium est phénoménologiquement différent de ceux de la télévision ou du cinéma.

Comme Anna McMullan l'explique dans une étude capitale : « Dans le médium radiophonique, le corps n'est pas défini par l'image visuelle du corps, mais est évoqué par le langage, la voix, la musique et les effets sonores, et il dépend donc de l'imagination de l'auditeur pour s'incarner⁸ ». Contrairement à Einarsson, McMullan étend son analyse à différents média, allant jusqu'à déclarer que « les expériences que Beckett avait faites avec la radio influencèrent assurément sa manière ultérieure de présenter le corps dans les média visuels et sur scène⁹ », et que « son expérience avec la radio a pu encourager Beckett à mettre à l'épreuve les frontières de l'incarnation [*embodiment*] au théâtre¹⁰ ». Selon McMullan, « les corps dans le dernier théâtre de Beckett sont de nature intermédiaire¹¹ », puisque « Beckett utilise les propriétés spécifiques de présenter ou de projeter le corps dans un médium, et puis les réutilise pour en reconfigurer [*refigure*] les possibilités et les propriétés dans un autre ». Ainsi, ses pièces radiophoniques deviennent « un laboratoire expérimental¹² » dans lequel il explore différentes configurations de la corporalité. Nous sommes parfaitement d'accord avec cette assertion, mais tandis que McMullan consacre bon nombre de chapitres pénétrants à la question de l'incarnation dans le théâtre, le mime, la télévision, la radio et le cinéma, les liens entre ces différents genres et média restent implicites, en sorte que sa conclusion reste sans étayage, en dernière analyse.

En partant de l'observation formulée par McMullan que les œuvres de Beckett pour la radio sont « plus abstraites¹³ », dans le sens où « le corps organique y est dispersé », nous allons adopter la définition phénoménologique de l'adjectif *abstract* donnée par le *Cambridge Dictionary* en ligne : « quelque chose qui existe en tant qu'idée, sentiment ou qualité, non en tant qu'objet matériel ». Cette mise en évidence de la matérialité – et de l'immatérialité – rend la définition de l'abstraction appropriée à une étude du corps et de la voix dans des formes de représentation artistique telles que le théâtre, la radio et la télévision.

On pourrait, avec raison, critiquer cette approche, au motif qu'elle exclut des genres de nature plus textuelle, comme le roman ou la prose en général, traitant ainsi l'incarnation abstraite du dernier théâtre beckettien comme un développement reposant strictement sur la dimension dramatique. Stanley E. Gontarski, par exemple, souligne le lien entre Mahood, « [p]iqué [...] dans une jarre » (*I*, 67), dans *L'Innommable*, et les personnages semblablement entravés dans *Play*, suggérant que « Beckett était retourné à sa fiction à la recherche de tropes, puisque l'iconographie scénique rappelle moins celle des premières pièces beckettiennes que celle des narrations en prose¹⁴ ». Bien entendu, les œuvres en prose mériteraient de trouver leur juste place dans ce développement esthétique, mais la ligne directe que Gontarski discerne entre les romans et le théâtre néglige le rôle d'adjuvants potentiels que d'autres média purent jouer, surtout la radio, en permettant de franchir l'intervalle séparant la prose et le théâtre beckettien, dans l'approche qu'ils élaborent de la voix et du corps.

⁶ *Idem*, p. 55.

⁷ *Idem*, p. 50.

⁸ Anna McMullan, *Performing Embodiment in Samuel Beckett's Drama*, New York, Routledge, 2010, p. 67-68.

⁹ *Idem*, p. 69.

¹⁰ *Idem*, p. 107.

¹¹ *Idem*, p. 56.

¹² *Idem*, p. 77.

¹³ *Idem*, p. 69.

¹⁴ Stanley E. Gontarski, « Staging Himself, or Beckett's Late Style in the Theatre », *SBT/A*, n° 6 : « Samuel Beckett: Crossroads and Borderlines », 1997, p. 87-97 (p. 93).

MELANGER LES GENRES ?

Le 27 août 1957, quand Beckett prit connaissance du projet de mettre en scène *All That Fall*, il insista, dans une lettre à son éditeur américain Barney Rosset, que c'était « a specifically radio play, or rather radio text, for voices, not bodies » (L3, 63) ↔ « tout spécialement une pièce pour la radio, ou plutôt un texte pour la radio, avec des voix et non des corps » (L3, 145). Il distingua rigoureusement ce texte des pièces pour la scène, ajoutant : « It is no more theatre than End-Game [*sic*] is radio and to “act” it is to kill it. Even the reduced visual dimension it will receive from the simplest and most static of readings [...] will be destructive of whatever quality it may have and which depends on the whole thing's coming out of the dark. » ↔ « Ce n'est pas plus du théâtre que End-Game n'est de la radio et le “jouer”, c'est le tuer. La dimension visuelle, même réduite, qu'il recevra à partir de la plus simple et de la plus statique des lectures [...] détruira ce qui en fait l'éventuelle qualité et qui tient à ce que tout cela sort du noir. » Dans cette même lettre, il exprime aussi un jugement mutuellement exclusif au sujet du théâtre et de la télévision, quand il déclina la réalisation d'une version filmée de *Acte sans paroles I*, insistant : « [...] it is a codicil to End-Game, and as such requires that this last extremity of human meat – or bones – be there, thinking and stumbling and sweating, under our noses [...]. » (64) ↔ « [...] c'est un codicille à End-Game qui exige en tant que tel que cette dernière extrémité de la viande humaine – ou des os – soit là, pensant et trébuchant et suant, sous notre nez [...]. » (146). Cette qualité charnelle ne souffrirait donc pas sa mise à distance par l'écran. À cette époque, Beckett visait clairement à préserver un cloisonnement rigoureux entre les genres, déclarant : « If we can't keep our genres more or less distinct, or extricate them from the confusion that has them where they are, we might as well go home and lie down. » ↔ « Si nous ne sommes pas capables de maintenir nos genres plus ou moins distincts, ou de les extraire de la confusion qui les a mis où ils sont, nous pouvons aussi bien rentrer chez nous et aller nous coucher. »

Alors que ces observations sont souvent interprétées comme offrant la preuve irréfutable que Beckett était hostile à l'intermédialité et à l'adaptation, on leur rendrait mieux justice en les lisant dans leur contexte historique : une époque juste avant que l'auteur ne commençât à expérimenter avec différents genres et média à un point inconnu chez lui jusqu'alors : expériences dont il apprit beaucoup. Sa remarque au sujet de *Acte sans paroles I* montre qu'il associait déjà, non seulement la radio mais aussi la télévision, à une perte de la présence physique, sans y discerner une désincarnation complète. Ainsi, d'un genre ou médium à l'autre, il semble y avoir un continuum et un degré variable de présence physique.

LE STATUT VARIABLE DU CORPS DANS *ALL THAT FALL*

On pourrait pardonner à celui qui désirerait mettre *All That Fall* en scène parce que, de toutes les pièces radiophoniques, celle-ci reste la plus proche du théâtre. Beckett semble en reconnaître autant quand il évoque son deuxième scénario pour ce médium, *Embers*, à Barney Rosset le 23 novembre 1958, décrivant ce texte comme une « attempt to write for radio and not merely exploit its technical possibilities » (L3, 181) ↔ « tentative d'écrire pour la radio et pas seulement d'exploiter ses possibilités techniques » (L3, 263). Le corps joue un rôle essentiel, quoique complexe, dans cette pièce, malgré les protestations du contraire exprimées par Beckett. Le personnage principal, Maddy Rooney, est tout sauf désincarné. Celle-ci est décrite comme étant composée de « [c]ent kilos de cellulite » (TCT, 55), et comme une « vieille folle, pourrie de chagrin et de remords et de bonnes manières et de prières et de graisse et de douleurs et de stérilité » (12). À cause de sa corpulence, elle avance en traînant les pieds et en haletant, au point que son corps constitue une source presque constante de bruit pendant la pièce. Comme

elle l'explique au chef de gare, Mr Barrell, Maddy préférerait être allongée au lit, « en train de fondre tout doucement, sans douleur, [...] et finir plate comme une limande sous les couvertures » (29). On pourrait donc la décrire comme une femme enfermée dans un corps, aspirant à devenir pure voix ou, comme elle le formule elle-même avec regret : « Ah partir en atomes, en atomes ! (*Frénétique.*) ATOMES ! » (20). On voit ici une image éloquente qui permet de comprendre le processus présidant au destin de la pièce radiophonique, dont l'univers est réduit à d'infimes particules avant d'être reconstitué dans l'imagination de l'auditeur. Le corps de Maddy n'est pas ordinaire, fermement ancré dans une réalité physique et tangible ; au contraire, il est constamment "abstractivé" en sorte d'adopter différentes formes, qualités et fragments qu'il convient d'envisager de manière acoustique.

Initialement, Miss Fitt perçoit Maddy comme « une espèce de grosse tache pâle » (*TCT*, 34), et celle-ci va jusqu'à se désigner elle-même, dans la version française, comme « une balle de son » (23), quand Mr Slocum demande comment il doit s'y prendre pour la hisser dans sa limousine. Alors que ce syntagme représente assurément un équivalent précis et idiomatique de l'anglais « bale » (*AF*, 9 ; "botte" de foin, de blé, etc.), l'homophonie suggère le sens acoustique du mot *son*. En français, le jeu de mots acquiert un sens supplémentaire quand Jerry rend à Dan un article supposément perdu dans le train ou sur le quai : « On dirait comme une petite balle. (*Un temps.*) Et cependant ce n'est pas une balle. » (75). Comme le mystérieux objet de Dan, Maddy se manifeste parfois dans l'univers sonore de la pièce radiophonique comme une *ball/balle* émettant des sons, et pourtant elle n'est pas tout à fait *ball/balle*, puisqu'elle conserve les restes éparpillés ou fragmentés d'un corps physique. Ce jeu de mots métaphorique situe Maddy dans un lien de parenté direct avec le narrateur de *L'Innommable* qui se décrit, à un moment donné, comme « a big talking ball » (*U*, 16) ↔ « une grande boule parlante » (*I*, 30).

L'incarnation complexe de Maddy dans *All That Fall* résulte partiellement du fait qu'elle n'est pas seulement perçue, mais qu'elle perçoit aussi, ce qui nécessite de la doter d'une qualité matérielle ou physique – quelque rudimentaire soit-elle – autre que sa voix. Dans ce que nous pouvons interpréter comme un aparté adressé à l'auditeur, elle signale aux autres personnages :

Je vois la scène, les collines, la plaine, le champ de courses avec ses kilomètres de clôture blanche et ses trois tribunes rouges et ce petit bijou de gare de campagne, oui, et vous-mêmes, je ne plaisante pas, et par-dessus toutes ces laideurs l'azur qui se couvre, oui, je me tiens là et je vois tout ça, avec des yeux... (*la voix se brise*)... des yeux... (*TCT*, 41)

L'auditeur peut connaître l'univers fictionnel de *All That Fall* seulement grâce à Maddy, qui lui apporte les nécessaires informations visuelles. Dans ce sens, elle est l'entité focalisante, ou "l'œil" de la pièce radiophonique. Après sa rencontre avec Christy sur sa charrette, Mrs Rooney poursuit son chemin, en traînant les pieds. Elle compose alors une évocation d'elle-même qui aboutit à l'image d'un globe oculaire écrasé ou obstrué. Ainsi, elle se décrit au moyen d'une comparaison visuelle : « Oh let me just flop down flat on the road like a big fat jelly out of a bowl [...]. » (*AF*, 5) ↔ « Ah, me répandre par terre comme une bouse [...]. » (*TCT*, 12). Elle développe l'image : « A great big slop thick with grit and dust and flies, they would have to scoop me up with a shovel. » ↔ « Une grosse bouse couverte de poussière et de mouches, on viendrait m'enlever à la pelle. » On peut relier cette description à la remarque de son mari Dan, qui lui dit : « You are quivering like a blancmange. » (21) ↔ « Tu trembles comme une feuille. » (51). Le "blanc-manger", évoqué dans l'original anglais, fait écho au « jelly », un désert anglais à base de gélatine. Pendant que Maddy parle à Mr Tyler perché sur sa bicyclette, une camionnette passe très bruyamment. Or, comme le note Dirk Van Hulle¹⁵, en se qualifiant de « jelly », et dénonçant la poussière de la camionnette comme « vile » (7) ↔ « saleté » (17),

¹⁵ Dirk Van Hulle, « Beckett and Shakespeare on Nothing, or, Whatever Lurks Behind the Veil » *Limit(e) Beckett*, n° 1, 2010, p. 123-136 (p. 128 ; URL : <<http://www.limitebeckett.paris-sorbonne.fr/one/vanhulle.html>> ; page consultée le 20 janvier 2020).

Maddy se trouve associée à ce « vile jelly » qu'est le globe oculaire de Gloucester, quand Cornwall l'arrache de son orbite dans *King Lear* de Shakespeare (Acte III, sc. 7). Elle est à la fois « jelly » et corps, autrement dit, un « œil de chair », expression que Beckett emprunta peut-être au livre *Christian Mysticism* (1899) – comme le suggère Erik Tønning¹⁶ – et réutilisa plus tard dans *Mal vu mal dit*, où la vieille femme, par moments, ne peut plus être vue : « Ni par l'œil de chair ni par l'autre. » (*MV*, 20). L'« autre », ici, est « l'œil de l'esprit » : l'imagination, qui est cruciale pour l'expérience auditive des pièces radiophoniques.

Outre l'œil, Maddy se trouve associée à l'oreille, fait qui nécessite de recourir à la traduction en français. Quand Dan Rooney se plaint que sa femme n'écoute pas ce qu'il dit, Maddy proteste : « Non, non, je suis tout ouïe. » (*TCT*, 64). Il s'agit encore d'un jeu de mots, comme celui dans lequel *balle de son* pouvait s'entendre comme « boule de sonorité ». Dans la mesure où elle est l'agent focalisant de la pièce radiophonique, une source d'information visuelle, Maddy fonctionne aussi comme ce que Bartosz Lutostanski appelle un « auriculariseur », l'instance chargée de percevoir et de médiatiser l'information acoustique communiquée à l'auditeur¹⁷. En raison de son double statut comme instance audiovisuelle qui à la fois perçoit et est perçue, son degré d'incarnation dans *All That Fall* est variable, passant constamment de l'état d'une « tache pâle », d'une « boule de son » ou d'un « œil de chair », à celui d'un œil et d'une oreille conçus comme organes de perception. Comme le narrateur de *L'Innommable*, elle apparaît comme composée de parties disparates, rassemblées au hasard, et qui parfois s'agrègent avant de se désintégrer à nouveau, « une oreille, une bouche, avec quelques débris d'entendement au milieu » (*I*, 155), « un œil quelque part dans le tas ». Cependant, quelque fragmentée qu'elle puisse paraître parfois, Maddy maintient toujours les rudiments d'une qualité physique. Par conséquent, elle n'exemplifie pas complètement l'assertion beckettienne selon laquelle la radio serait un médium destiné avant tout à la voix, et non au corps.

Le seul personnage dans *All That Fall* qui incarne la vision beckettienne de ce médium est Miss Fitt qui, par contraste avec l'obèse Maddy, n'est « qu'un sac d'os » (*TCT*, 37), et qui a besoin de se « remplumer ». En tant que personnage éthéré, qui est pratiquement toute voix – qualité soulignée par le ton haut-perché utilisé dans l'enregistrement de la BBC –, Miss Fitt se rapproche de la conception beckettienne des voix qui émergent du noir, un aspect qui est renforcé par son épithète « the dark Miss Fitt » (14, 16) ↔ la « brune demoiselle Fitt » (182, 184). Elle explique son étrange situation à Maddy, comme suit :

À vrai dire je pense que je ne suis pas là, madame Rooney, tout simplement pas là. Je vois, j'entends, je sens, et ainsi de suite, je m'acquiesce des gestes habituels, mais le cœur n'y est pas, madame Rooney, le cœur n'y est pas du tout. Laissez à moi-même, sans personne pour me retenir, je serais vite envolée... dans ma vraie patrie. (*TCT*, 34)

C'est exactement ce qui se passe à Miss Fitt dans la pièce radiophonique. Abandonnée par les autres personnages qui attendent sur le quai, et n'étant plus engagée dans leur conversation, elle s'efface soudainement du champ sonore, sans effectuer de sortie audible. Encore plus que Maddy Rooney, donc, le personnage de Miss Fitt met en question la perspective d'une mise en scène théâtrale de *All That Fall*. Il faudrait la montrer en train de quitter la scène, d'une façon ou d'une autre, alors que, à la radio, elle s'évanouit tout simplement dans les airs, suivant le principe radiophonique *Esse est audiri*, pour adapter la suggestion d'Everett Frost¹⁸. Parce que Miss Fitt est un personnage relativement mineur, cet obstacle n'arrête pas les praticiens du théâtre dans leur désir de mettre cette pièce radiophonique en scène, comme on le constate en

¹⁶ Erik Tønning, « “Nor by the Eye of Flesh nor by the Other” : Fleshly, Creative and Mystical Vision in Late Beckett », *SBTA*, n° 22 : “*Samuel Beckett : Debts and Legacies*”, 2010, p. 223-239.

¹⁷ Bartosz Lutostanski, « A Narratology of Radio Drama : Voice, Perspective, Space », p. 117-131 in Jarmila Mildorf et Till Kinzel (dir.), *Audionarratology : Interfaces of Sound and Narrative*, Berlin, De Gruyter, « Narratologia », 2016 (p. 120-121).

¹⁸ Everett Frost, « Mediating On : Beckett, *Embers*, and Radio Theory », p. 311- 331 in Lois Oppenheim (dir.), *Samuel Beckett and the Arts : Music, Visual Arts and Non-Print Media*, New York, Garland, 1999 (p. 316).

lisant les dizaines de demandes d'autorisation conservées dans les fonds des Éditions de Minit à l'IMEC, et aux Grove Press Records à l'University of Syracuse. Beckett a presque systématiquement refusé ces requêtes, sauf dans le cas d'une lecture publique.

LE CORPS EVANESCENT DANS *EMBERS*

Pour combattre ces demandes de manière active, Beckett plaça le corps au centre de son scénario suivant pour ce médium, exploitant les spécificités de l'incarnation radiophonique de telle manière que l'adaptation pour le théâtre serait impossible, du moins dans sa vision de l'époque, et selon laquelle les deux genres s'excluaient mutuellement. *Embers* repose entièrement sur la question de ce qui est réel et ce qui ne l'est pas ; une pièce où un personnage similaire à Miss Fitt a un rôle plus crucial à jouer.

Ada, la femme de Henry, est supposément assise auprès de lui sur le rivage, au bord de l'eau, mais le texte ainsi que l'enregistrement fournissent des informations contradictoires concernant la réalité de sa présence. Les ébauches de cette pièce radiophonique révèlent clairement que Beckett s'efforçait de communiquer l'état ontologique d'Ada, en sorte que la (ré)écriture devient véritablement un moyen pour saisir les spécificités du médium. Dans le manuscrit, quand Ada rejoint Henry, elle dit : « I brought the rug¹⁹. » (“j'ai apporté le plaid”). Beckett barra la phrase, la remplaçant par une autre – « Raise yourself up till I slip ~~it~~ ^{my shawl} under you. » ↔ « Soulève-toi que je glisse mon châle. » (*Cen.*, 48) –, qui est conservée dans la version publiée (*E*, 39). Cependant, le manuscrit contenait aussi un récit qui y conférait un contexte réaliste, et qui fut encore supprimé : « Is that the old scarf I brought back that time from Lucerne²⁰? » (“Est-ce le vieux châle que j'ai rapporté autrefois de Luzerne ?”). Bien que Beckett ait finalement conservé l'article vestimentaire, et qu'Ada soit apparemment en mesure de le glisser sous le séant de Henry, la présence d'un prétexte vraisemblable pour son origine l'aurait ancré – et aurait ancré aussi celle qui l'apporte – plus fermement dans l'univers physique de Henry. Une confirmation explicite de sa présence eût été donnée dans sa réplique « I'm glad I put on my jaegers²¹. » (“je suis heureuse que j'aie mis ma flanelle”), que Beckett supprime, la reformulant comme « I hope you put on yr. jaegers²². » La qualité corporelle se voit ainsi transférée d'Ada à Henry.

Le passage fut encore modifié dans le deuxième tapuscrit, par le biais de deux ajouts : la didascalie « *No sound as she sits.* » (*E*, 39) ↔ « *Elle s'assied sans bruit.* » (*Cen.*, 49), et la réplique « Chilly enough I imagine [...]²³. » ↔ « Plutôt frais j'imagine [...]. » Ada s'assied sans bruit, contrairement à Henry, qui se lève avec un « [s]lither of shingle » (35) ↔ « [b]ruit de galets qui s'éboule » (37), quand il s'assied ou se lève (*Cen.*, 56). Le fait qu'Ada doit deviner la température est aussi un élément qui situe le personnage dans un autre espace que celui où son mari évolue.

D'autres variantes génétiques témoignent de l'hésitation de Beckett quant à l'espace où il convenait de situer Ada, et comment transmettre cette qualité au moyen de la radio. Initialement, les réactions d'Ada face aux cours de musique et d'équitation d'Addie, telles que Henry les imagine, étaient : « You are silent today²⁴. » et « What are you thinking of ? » (“Tu es silencieux aujourd'hui.” “À quoi penses-tu ?”). Beckett les supprima au moment du deuxième tapuscrit, essayant « Poor Addie²⁵ » (“Pauvre Addie”), avant de restituer les

¹⁹ BDMP10, EM, 09r.

²⁰ BDMP10, EM, 12r.

²¹ BDMP10, EM, 09r.

²² BDMP10, EM, 09r. « Did you put on your jaegers, Henry ? » (*E*, 39) ↔ « As-tu mis ta flanelle, Henry ? » (*Cen.*, 49).

²³ BDMP10, ET2, 03r.

²⁴ BDMP10, ET1, 05r.

²⁵ BDMP10, ET2, 05r.

premières répliques dans le troisième tapuscrit²⁶. Les diverses répliques d'Ada suggèrent des interprétations contradictoires : dans la première, elle est assise avec Henry sur la place, sans accès aux pensées de son mari ; dans la seconde, elle se trouve dans sa tête, et peut assister aux scènes au fur et à mesure qu'elles se déroulent dans son esprit, et éprouver de l'empathie pour la détesse de leur fille.

Le fait que Beckett souhaitait finalement conserver de légers indices est clair au regard de la révision qu'il apporte à la réplique prononcée par Ada quand Henry revient du bord de l'eau, pour la rejoindre : « Don't stand there ~~looking at me~~ ^{staring}²⁷. » (« Ne reste pas là à ~~me regarder~~ fixer du regard »). Quand elle répète la phrase après le deuxième aller et retour de Henry vers les vagues, Beckett la révisé aussi, cette fois sur le troisième tapuscrit de la pièce, à : « Don't stand there gaping. Sit down²⁸. » (« Ne reste pas là bouche bée. Assied-toi »). Que Henry soit en train de la fixer du regard ou bouche bée, il n'a plus de contact visuel direct avec Ada, ce qui complique encore la question de la présence de cette dernière.

Comme avec *All That Fall*, les révisions se poursuivent dans la traduction en français, *Cendres*, où Ada dit littéralement à Henry : « Ne reste pas là à voir tes fantômes. Assis. » (*Cen.*, 57). Tandis que Beckett conserve l'ambiguïté de la phrase, dans le sens où elle pourrait se référer à n'importe quelle chimère issue de son imagination – que ce soient les cours d'Addie ou Ada elle-même –, elle suggère plus ouvertement la possibilité que sa femme puisse être une apparition spectrale. Comme dans l'objectif d'accentuer la polarité avec son mari, Beckett modifie d'autres phrases, dans la traduction, pour souligner le statut charnel de Henry, par exemple, quand la raison pour laquelle il se dirige vers l'eau – « Stretch my old bones. » (*E*, 42) – devient : « Remuer ma vieille viande. » (56). Henry se voit associé à la chair vivante, alors que sa femme est rapprochée de la mort.

De telles révisions sont complètement en harmonie avec la caractérisation d'Ada dans le troisième tapuscrit d'*Embers*, qui contient de nombreux ajouts faits à la main, et qui furent utilisés dans la réalisation faite par la BBC mais jamais inclus dans les versions publiées de la pièce. Par exemple, Beckett lui attribua une « (low remote ^{expressionless} voice throughout²⁹). » (« voix lointaine ^{et atone} pendant tout le dialogue »), et il allongea aussi ses formes verbales de « they're » (« ils sont ») à « they are », ou l'auxiliaire à la forme négative de « didn't » à « did not ». Ces deux interventions confèrent une qualité fantomatique à sa voix, comme si elle émanait d'outre-tombe, alors que celle de Henry conserve un aspect plus vivant.

Finalement, la plupart du matériel textuel – dans la version publiée – et acoustique – dans l'enregistrement – renforce l'impression qu'Ada n'est pas une personne réelle mais un fantôme imaginé par Henry. Toutefois, Beckett considérait cette ambiguïté comme essentielle à l'expérience de la pièce, encore plus lors de l'émission radiophonique que sur le papier. Comme il l'expliqua dans un entretien avec le magazine *L'Avant-scène* : « La parole sort du noir... *Cendres* repose sur une ambiguïté : le personnage a-t-il une hallucination ou est-il en présence de la réalité ? La réalisation scénique détruirait l'ambiguïté³⁰. » Même quand son fidèle metteur en scène, Roger Blin, lui proposa d'en faire une adaptation pour la scène, Beckett refusa de donner son autorisation pour la même raison : « [...] when you listen, you don't know if Ada exists or not, whether she only exists in the imagination of the character Henry³¹. » (« quand vous écoutez, vous ne savez pas si Ada existe ou non, si elle n'existe que dans l'imagination du personnage d'Henry »). Blin avait inventé une ruse très habile pour traiter ce problème du point de vue visuel :

²⁶ BDMP10, ET3, 06r.

²⁷ BDMP10, ET2, 05r.

²⁸ BDMP10, ET3, 07r (formulation maintenue dans la version finale : *E*, 42).

²⁹ ET3, 04r, 07r.

³⁰ Paul Mignon, « Samuel Beckett », *L'Avant-Scène*, n° 313, 1964, p. 8.

³¹ Roger Blin, « Interview with Roger Blin by Joan Stevens », p. 301-314 in Lois Oppenheim (dir.), *Directing Beckett*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1994 (p. 310).

I think I would have had a kind of pebble beach. Cork pebbles, or something light, but all the pebbles mounted on a pivot. And at a particular moment, as Ada comes in, the pebbles would have turned, would have shown a dark underside, like a kind of shadow that spreads out and lays down beside the man³².

(“Je pense que j’aurais créé une sorte de plage de galets. Des galets en liège, ou quelque chose de léger, mais tous les galets montés sur un pivot. Et à un moment donné, quand Ada entre, les galets auraient pivoté, montrant leur face cachée, obscure, comme une sorte d’ombre qui se répand et se pose aux côtés de l’homme”)

Mais, malgré les efforts déployés par Blin, et par d’autres qui proposèrent de travailler avec des écrans, ou même dans le noir, Beckett soutenait avec fermeté qu’il était impossible de reproduire de manière adéquate, sur la scène, l’ambiguïté de l’incarnation radiophonique et son aptitude à estomper les frontières entre le spectral et le physique. Toute tentative de montrer une présence visuelle conduisait, en fin de compte, à supprimer toute ambiguïté.

L’ATTENUATION DE LA PRESENCE CORPORELLE DANS LES PIÈCES RADIOPHONIQUES

À en juger d’après les exemples de *All That Fall* et d’*Embers*, dans ses deux premières pièces radiophoniques, du moins, Beckett recourut à certaines représentations stéréotypées du corps et de la voix qui remontent, historiquement, à la tradition victorienne des histoires de fantômes, et aux premiers enregistrements sur des cylindres de cire ou sur des disques de phonographes, aussi bien qu’aux premières diffusions radiophoniques de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles. Comme l’ont démontré les historiens du film et du son, « la voix désincarnée a eu depuis longtemps le pouvoir de provoquer le malaise des auditeurs, parce qu’elle met en avant la séparation antinaturelle de la voix et du corps³³ » – un effet aussi appelé *acousmatique*³⁴, c’est-à-dire quand on ne peut déterminer visuellement la source d’un son. Tandis que les émissions cherchant à jouer sur le suspens exploitèrent cette qualité avec des résultats heureux, « les metteurs en scène radiophoniques s’évertuèrent pendant les années Vingt et Trente à naturaliser les voix radiophoniques au moyen d’une publicité cherchant à incarner les vedettes dans des photographies et des histoires personnelles³⁵ », en mettant à profit la culture florissante des magazines et films.

Ainsi, vers la fin des années Cinquante, il était devenu habituel pour des dramaturges produisant dans le domaine de la radio comme Beckett – mais aussi pour Dylan Thomas, dans *Under Milk Wood* (*Au bois lacté*, 1954), et Harold Pinter, dans *A Slight Ache* (*Une petite douleur*, 1958) – de remanier un cliché vieux déjà de quelques décennies dans le champ de l’enregistrement sonore, et de l’exploiter afin de créer une expérience auditive saisissante qui reproduisait les incertitudes épistémologiques et ontologiques affectant également la littérature moderniste et postmoderniste. Aujourd’hui, ces évocations de présences désincarnées ou fantomatiques à la radio se limitent généralement aux pièces d’époque ou de genre, comme *The Haunting of M. R. James* (BBC Radio 4, 2018), une histoire d’après la vie de l’auteur victorien d’histoires fantastiques – M. R. James (1862-1936) –, située au XIX^e siècle. Beckett abandonna cette approche vers la fin des années Cinquante et au début des années Soixante.

Dans *Pochade radiophonique* (*Rough for Radio II*), le corps reste encore au centre, puisque Fox est torturé par un personnage muet appelé Dick, qui remplit l’ambiance sonore avec une

³² *Ibidem*.

³³ Allison McCracken, « Scary Women and Scarred Men : *Suspense*, Gender Trouble, and Postwar Change, 1942-1950 », p. 183-208 in Michele Hilmes and Jason Loviglio (dir.), *Radio Reader : Essays in the Cultural History of Radio*, New York, Routledge, 2002 (p. 184).

³⁴ Le terme *acousmatique* fut utilisé pour la première fois par Pierre Schaeffer, dans le contexte de la musique électro-acoustique, ou “musique concrète” (*Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966). La notion fut ensuite développée par Michel Chion en lien avec l’aspect sonore des films (*Le Son au cinéma*, Paris, « Cahiers du cinéma », éditions de l’Étoile, 1985).

³⁵ *Ibidem*.

série de sons comme « *Sifflement.* » (PR, 65), « *formidable percussion* » et « *Petit cri de Fox.* » (71). Cependant, l'essentiel de cette pièce radiophonique porte sur le mystérieux objectif de l'interrogatoire, et moins sur la question de savoir si ce que nous entendons est réellement présent.

Dans *Words and Music (Paroles et musique)*, le corps occupe une position encore moins centrale, étant seulement vaguement évoqué, chez Croak, par « *Bruit de pantoufles traînantes.* » (PM, 64), et le répété « *Coup de masse.* » (67) ou « *coup de masse contre le sol* » (66 ; cf. 77), comme pour contraster sa présence physique en tant que maître, avec l'absence de matérialité de Paroles et Musique, en tant que ménestrels.

Dans *Esquisse radiophonique (Rough for Radio I)*, la présence corporelle de « Lui » est suggérée indirectement, soit par le « *Déclit.* » (ER, 90, et *passim*) des boutons qui activent Voix et Musique, les divers bruits produits par le téléphone, ou par les rideaux, une fois que l'homme a accompagné sa visiteuse importune à la porte : « *Bruit de rideaux tirés brutalement, crépitemment en deux temps des lourds anneaux courant sur la tringle.* » (93-94). Dans le manuscrit, Beckett contemplait l'utilisation du bruit d'une porte se fermant dans cette scène – « *Bruit de porte fermée doucement*³⁶. » – mais décida enfin de le supprimer.

Comme ces exemples le montrent, Beckett réduisit progressivement mais sûrement l'expression de la présence physique dans ses pièces radiophoniques, se concentrant sur des éléments non-somatiques, tels que la voix et la musique. Le point culminant de ce processus était *Cascando*, que Clas Zilliacus décrit comme « une suite d'*Esquisse [radiophonique]* dans le sens où elle rompt tout lien avec le monde extérieur³⁷ », et communique « un matériau purement mental, sans dimensions ou associations d'ordre spatial ». Il semblerait donc que Beckett avait réussi à complètement évincer le corps de ses pièces radiophoniques vers le début des années Soixante. Cependant, comme Llewellyn Brown l'observe, « dans le contexte de la radio, si le corps est évacué dans le sens d'une existence imaginaire, il persiste dans son lien énigmatique avec la voix³⁸ ». Toutefois, dans *Cascando*, Beckett était allé jusqu'aux limites dans sa réduction du corps à l'état de voix pure, ainsi épuisant les possibilités de ce médium à cet égard. Alors que le corps ne sera jamais tout à fait expulsé de ses œuvres pour le théâtre, il subira un processus de changement radical au cours de décennies suivantes, dans lequel sa relation à la voix aura un rôle à jouer aussi.

ATTENUATION DE LA PRESENCE CORPORELLE
DANS LES PIÈCES POUR LE THÉÂTRE ET LA TÉLÉVISION
OH LES BEAUX JOURS, PLAY, EH JOE

OH LES BEAUX JOURS

Les critiques ont souvent noté que l'utilisation du magnétophone dans *Krapp's Last Tape (La Dernière bande)* fut inspirée par les visites faites par Beckett aux studios d'enregistrement de la BBC à Paris, et sa rencontre avec Donald McWhinnie³⁹. Dans le contexte de la présente étude, cependant, ce qui paraît plus important que cette rencontre entre le théâtre et la radio est le fait que *Krapp* prolonge l'expérimentation beckettienne avec les corps immobilisés, statiques ou dysfonctionnels que l'on trouve dans *En attendant Godot* ou *Fin de partie*. Comme Hamm, Krapp passe le plus clair de son temps assis à sa table mal éclairée, pratiquement enchaîné à un objet technologique qui est devenu une extension de son corps et de son esprit.

³⁶ BDMP10, FM, 05r.

³⁷ Clas Zilliacus, *Beckett and Broadcasting : A Study of the Works of Samuel Beckett for and in Radio and Television*, Åbo, Åbo Akademi, 1976, p. 122.

³⁸ Llewellyn Brown, *Beckett, Lacan and the Voice*, Stuttgart, Ibidem Verlag, « Beckett in Company », 2016, p. 278.

³⁹ Knowlson, *Beckett, op. cit.*, p. 717-718.

Alors qu'elle paraît, de prime abord, moins affectée par la technologie, la pièce suivante, *Oh les beaux jours*, témoigne d'un choix plus radical à cet égard, puisque le protagoniste féminin est, comme chacun le sait, enterré dans le sable « *jusqu'au-dessus de la taille* » (*OBJ*, 11) pendant le premier acte, et « *jusqu'au cou* » (59), pendant le second, ce qui l'oblige à affronter, directement, le soleil brûlant. Cette posture limite considérablement les mouvements de Winnie, la conduisant à faire des gestes mesurés et heurtés, comme un automate ou une figure se dressant au centre d'une boîte à musique, ou autre semblable appareil. Le fait que cette qualité de marionnette ou de figure mécanique préoccupait Beckett pendant qu'il écrivait la pièce apparaît dans sa lettre à Barbara Bray du 10 octobre 1960 : « I put the tip of my little finger into the imbedded female solo machine, to the extent of writing a few stage directions and a scrap of dialogue [...]. Mais le cœur n'y est pas, seul le bout du petit doigt. » (*L3*, 365) ↔ « J'ai mis le bout du petit doigt dans la machine de la femme en solo enterrée, allant jusqu'à écrire quelques indications scéniques et un fragment de dialogue [...]. Mais le cœur n'y est pas, seul le bout du petit doigt. » (*L3*, 439-440). Il semblerait que, sous l'influence technologique de la radio, et au fur et à mesure de son développement, *Oh les beaux jours* porte moins sur la question du corps, et progressivement plus sur la voix, dont la source – la tête de Winnie qui dépasse son « *mamelon* » (*OBJ*, 11) – reste visible sur la scène.

Si l'on peut identifier quelque part dans l'œuvre beckettienne la transition du corps théâtral au corps radiophonique, *Oh les beaux jours* semblerait représenter un tel moment. Cela ne signifie pas, pourtant, que le corps devienne superflu. Après tout, le théâtre est un médium visuel, et le spectacle est l'aspect crucial de l'expérience qu'il offre. Par conséquent, quand le directeur du département théâtral de la BBC, Martin Esslin, demanda à Beckett, en 1968, l'autorisation de diffuser la pièce à la radio, celui-ci déclina : « To my sorrow I have to say no to Happy Days on radio. I won't weary you with my reasons. You know them well. I am absolutely convinced of their cogency. I have not the right to renege on my work. » (*L4*, 108) ↔ « À mon grand regret, je dois dire non à Happy Days à la radio. Je ne vous fatiguerai pas avec mes raisons. Vous les connaissez bien. Je suis absolument convaincu de leur bien-fondé. Je n'ai pas le droit de renier mon travail. » (*L4*, 204).

Malgré ce refus de la part de Beckett, il est intéressant de signaler la manière dont sa conception de Winnie changea avec le passage du temps. En 1962, il écrivit au metteur en scène George Devine : « I don't think yellow is right for Winnie's bodice, with so much of it about. » (*L3*, 499) ↔ « Je ne pense pas que le jaune convienne pour le corsage de Winnie, avec déjà tellement de jaune autour. » (*L3*, 569). Il suggéra, alors : « The best colour here is the one that makes her most visible and enhances her fleshiness, perhaps pink. » ↔ « La meilleure couleur ici est celle qui la rendra la plus visible et mettra en valeur son côté pulpeux, rose peut-être. » En 1983, en commentant pour Nancy Illig une mise en scène italienne de la pièce au Teatro Mercadante à Naples, Beckett décrit une Winnie devenue quasi éthérée :

Don't much like the hat. Too solid. Winnie is birdlike. Ihr Reich ist in der Luft. If she were not held in this way she would simply float up into the blue. She is all fragility, flimsiness, delicacy. This should be suggested (discreetly) whenever possible – costume, gesture, speech. This weightlessness. In the production I directed in London I established a recurrent Haltung of the arms (e.g. when she turns to the bag) suggesting wings. She poises over the bag. Hat is [in] keeping. Flimsy, lacy, feathery. (*L4*, 608)

↔

Je n'aime pas beaucoup le chapeau. Trop mastoc. Winnie est comme un oiseau. Ihr Reich ist in der Luft. Si elle n'était pas maintenue comme elle l'est, elle flotterait simplement dans l'azur. Elle est toute fragilité, légèreté, délicatesse. Cela devrait être suggéré (discrètement) chaque fois que possible – costume, gestes, élocution. Cette apesanteur. Dans la production que j'ai mise en scène à Londres, j'ai instauré une Haltung répétée des bras (par ex. quand elle se tourne vers le sac) qui fait penser à des ailes. Elle est suspendue au-dessus du sac. Le chapeau est dans le même ton. Léger, comme de la dentelle, comme une plume. (*L4*, 733)

Comme le confirment ces remarques contrastées au sujet du même personnage, sur une période de vingt années, l'image que Beckett se faisait de Winnie avait évolué d'une figure corpulente

comparable à Maddy, pestant contre le « [m]audit corset » (*TCT*, 20) qui l'enferme, et qui lui donne l'impression d'être une « [v]ieille peau qui pète, vieux crâne qui éclate », à une autre plus conforme à la nature impalpable de Miss Fitt, qui serait bientôt "vite envolée dans sa vraie patrie" (34), si elle n'était pas retenue. Il est bien connu que Beckett révisait ses premières pièces à la lumière de son esthétique minimaliste ultérieure, par exemple, en élaguant les répliques, ou en ajoutant des jeux formalistes. Il se pourrait donc que *Oh les beaux jours* témoigne de cette même tendance à la révision, mais l'influence du corps radiophonique sur son remaniement ultérieur au théâtre peut aussi rendre compte de la présence scénique de Winnie, telle que nous l'avons esquissée.

PLAY

Play (*Comédie*), l'une des pièces de Beckett qui est la plus marquée par l'intermédialité, manifeste sa poursuite de l'incarnation théâtrale. Sur le plan conceptuel, cette pièce suit *Oh les beaux jours* de manière presque logique, réduisant la représentation corporelle aux têtes de deux femmes et un homme, qui sont ensuite rendus fantomatiques par les jarres – suggérant des urnes funéraires – dont elles dépassent le bord. Dans le manuscrit, Beckett précise même que l'« age & appearance⁴⁰ » ("l'âge et l'apparence") des trois personnages devraient être « abstracted » ("rendus abstraits"), mais il se ravise ensuite – « Faces so petrified beyond age and expression⁴¹ » ("visages pétrifiés, sans âge et dénués d'expression") – barrant les mots une nouvelle fois et décidant d'adopter la didascalie telle qu'elle apparaît dans la version publiée : « *Faces so lost to age and aspect as to seem almost part of urns.* » (*Pl.*, 53) ↔ « *Visages sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres.* » (*Com.*, 9).

Alors que l'effet d'abstraction créé par cette image scénique paraît résulter de la formulation verbale se rapportant aux arts visuels⁴², plutôt qu'à la radio, il repose sur le processus d'abstraction décrit ci-dessus. Beckett accélère aussi le rythme du débit, réduisant les personnages de l'état d'être réels, en chair et en os, à celui d'appareils mécaniques ou à des porte-voix servant de simples véhicules pour la parole. Il fit un premier essai de cet effet dans l'enregistrement en français de *Cascando*, pièce qui est encore une fois médiatisée par la technologie radiophonique⁴³. Par conséquent, la voix est mise en avant encore davantage dans *Play* que dans *Oh les beaux jours*, aux dépens du corps, mais la parole et la source qui l'émet n'ont pas encore été dissociées. De même, gardant à l'esprit la scission rigoureuse que Beckett opère entre théâtre et télévision dans sa lettre à Barney Rosset, il n'est pas étonnant qu'il eût exploré leur dissociation d'abord dans *Eh Joe* (*Dis Joe*), avant de la transposer à la scène.

EH JOE

Par contraste avec le théâtre, que Beckett associait à la corporalité, le médium télévisuel, comme celui de la radio, acquiert aussi une qualité spectrale. La voix féminine – « [...] *basse, nette, lointaine, peu de couleur, débit un peu plus lent que le débit normal et strictement maintenu.* » (*DJ*, 82-83) – revient dans celle qui hante Joe, telle que Beckett la décrit dans une lettre à Alan Schneider : « *Voice should be whispered. A dead voice in his head.* » (*L4*, 22) ↔ « *La voix doit être chuchotée. Une voix morte dans sa tête.* » (*L4*, 119). Cette voix reprend la qualité "atone" et mortifiée d'Ada dans la pièce radiophonique, *Embers*, alors que le « listening

⁴⁰ BDMP8, ET1, 01r.

⁴¹ BDMP8, ET1, 01r.

⁴² Voir Olga Beloborodova et Pim Verhulst, « Human Machines Petrified : *Play*'s Mineral Mechanics and *Les Statues meurent aussi* », *JOBS*, n° 28 /2, 2019, p. 179-196.

⁴³ Pour une étude plus détaillée de la relation intermédiaire entre *Cascando* et *Play*, voir Olga Beloborodova et Pim Verhulst, « "Mixing Media", or the Bee and the Bonnet: *Play* Between Theatre, Radio, Television and Film », *SBT/A*, n° 21, issue 1, 2020, p. 9-24.

look⁴⁴ » (“regard de celui qui écoute”) de Henry – évoqué encore par Beckett dans sa correspondance avec Schneider, prend modèle sur le regard auditivement absorbé de Krapp.

La voix dans *Krapp's Last Tape* était manifestement une voix enregistrée, trouvant son origine dans le protagoniste, mais émanant à présent de la bande magnétique. En revanche, la voix de *Eh Joe* n'a pas de source visuellement identifiable, du moins, pas au départ. Elle émerge progressivement de l'imagination de Joe, alors qu'il est clair qu'elle ne lui appartient pas. Alors, après avoir été désincarnée, elle s'incarne à nouveau dans Joe par le biais d'un processus qui transforme le corps humain en un médium radiophonique et magnétophonique, capable à la fois de relayer et de faire réentendre des voix provenant d'une autre source, située ailleurs : défunte même. Par conséquent, la voix, quoiqu'elle soit “Autre”, est aussi la sienne.

DU FRAGMENT DE CORPS A UNE AMBIGUÏTE SANS RESOLUTION
NOT I, THAT TIME, FOOTFALLS

Après s'être attaché à l'écriture des textes en prose durant la seconde moitié des années Soixante – à l'exception du “*dramaticule*” *Va-et-vient* –, Beckett continua à explorer le potentiel théâtral de ces découvertes intermédiaires au début des années Soixante-dix, avec une série de pièces que l'on considère souvent comme composant une nouvelle “trilogie” : *Not I / Pas moi, That Time / Cette fois* et *Footfalls / Pas*.

La première de ces pièces, *Not I (Pas moi)*, part des images scéniques d'*Oh les beaux jours* et de *Play*, dans le sens où elle réduit encore la corporalité – de l'état de tronc ou de têtes décollées, à une simple bouche –, mais la voix et le corps, quelque morcelés soient-ils, restent associés, suggérant que la présence physique d'une Bouche est nécessaire pour que la voix puisse résonner au théâtre. En laissant Bouche constamment dénier d'être la source du monologue, Beckett subvertit, sur le plan du langage, ce qui doit paraître incontestable aux spectateurs. La seconde figure qui partage avec elle l'espace scénique ne semble pas émettre de son, non plus. Au contraire, elle assume la fonction d'écoute déjà manifeste chez Krapp et Henry, représentant peut-être une partie du psychisme scindé de Bouche, possibilité qui est suggérée par le nom *Auditeur*, entre autres.

D'un côté, *That Time (Cette fois)*, semble reculer par comparaison avec l'avancée marquée par *Not I (Pas moi)*, en restituant un visage suspendu en l'air ; d'un autre côté, cette pièce représente la première fois que Beckett dissocie la voix du corps, dans son théâtre ; une opération qu'il répétera dans *Rockaby (Berceuse)*. Comme le rendent clair les didascalies initiales de *That Time*, indiquant la présence d'« *une seule et même voix, la sienne* » (CF, 9), mais au lieu de provenir de lui directement, elles « *lui arrivent des deux côtés et du haut* ». Une différence cruciale par rapport à *Eh Joe* est que la voix est celle du protagoniste lui-même, non celle d'une femme qui l'assaille, provoquant les efforts paniqués de « *serre-kiki mental* » (DJ, 84), afin de la faire taire.

Un autre élément nouveau, sur les plans télévisuel et radiophonique, est que Beckett autorise l'utilisation de bandes préenregistrées. Ainsi, la « Note » accompagnant le texte, et qui traite les trois voix, donne les précisions suivantes : « [...] the switch from one to another must be clearly faintly perceptible. If threefold source and context prove insufficient to produce this effect it should be assisted mechanically (e.g. threefold pitch). » (TT, 97) ↔ « *Il faut néanmoins que le passage d'une voix à l'autre, sans être accusé, soit perceptible. Effet à assister mécaniquement, au niveau de l'enregistrement, au cas où n'y suffirait pas la diversité de provenance et de contexte.* » (CF, 25).

Peut-être l'exemple le plus innovant à cet égard se trouve dans *Footfalls*. Comme dans *Embers*, avec la présence d'Ada, l'ambiguïté essentielle repose sur la question de savoir si la

⁴⁴ Samuel Beckett, *No Author Better Served : The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Maurice Harmon (éd.), Cambridge, Harvard UP, 1998, p. 203.

femme qui arpente la scène, en parlant à elle-même et à sa mère, est réelle. Est-elle physiquement présente, sa mère demeurant un produit de son imagination, ou est-ce le contraire, comme le suggéra John Calder, qui résuma le texte succinctement comme étant « une pièce au sujet d'une vieille femme, au seuil de la mort et de l'oubli, et qui se persuade que sa fille avortée a grandi, devenant pleinement adulte, et vivra pour perpétuer sa mémoire⁴⁵ ».

En effet, laquelle des deux est le fantôme dans la pièce ? S'il s'agit de l'invisible mère, sa nature physique est, en effet, manifestée seulement par sa voix qui, comme nous l'avons appris dans *Embers* et *Eh Joe*, ne suffit pas à prouver l'incarnation, du moins, non à la radio ou à la télévision. En dissociant la voix du corps, Beckett reprend là où il avait laissé la question avec *Eh Joe*, mais il fait un pas de plus en rendant la présence de la mère ambiguë, alors que la femme de la pièce télévisuelle était clairement décédée.

Amy, en revanche, est bien visible, mais ce fait ne garantit pas davantage sa réalité physique. L'éclairage de la pièce – « [...] *dim, strongest at floor level, less on body, least on head.* » (Ff, 109) ↔ « [...] *faible, froid. Seuls sont éclairés l'aire et le personnage, le sol plus que le corps, le corps plus que le visage.* » (Pas, 7-8) – obscurcit sa présence corporelle au point qu'elle disparaît presque, ou fond dans l'obscurité. Cette représentation visuelle ne diffère pas sensiblement de la solution proposée par Blin pour la mise en scène d'*Embers*, que Beckett ne trouvait pas satisfaisant à l'époque, mais qu'il a pu garder à l'esprit depuis.

Ce qui est le plus intéressant, en lien avec la radio, est l'utilisation du son dans la pièce. Comme Beckett le précise dans les didascalies, au sujet des mouvements de May : « *Steps : clearly audible rhythmic tread.* » (Ff, 80) ↔ « *Pas : nettement audibles, très rythmés.* » (Pas, 7). Elle écoute ses pas, et les compte, déclarant : « [...] *the motion alone is not enough, I must hear the feet, however faint they fall.* » (111) ↔ « [...] *le mouvement à lui seul ne suffit pas, il me faut la chute des pas, si faible soit-elle.* » (12). Le bruit de ses pas confirme l'existence de May pour elle-même, mais il ne constitue pas une marque objective de sa réalité corporelle pour les spectateurs. Ces derniers sont libres de s'aligner sur l'imagination de la fille, ou sur celle de la mère, et d'entendre les pas tels qu'ils sont filtrés par la perception subjective de chacun des deux personnages.

Alors que le son fonctionne, dans une certaine mesure, en tant que marque de la présence physique dans *Embers*, en distinguant Henry et Ada, il n'opère plus sans ambiguïté dans *Footfalls*, et il en va de même pour la visibilité. On ne peut plus se fier aux sens, dès lors que ces derniers se trouvent face à des formes de matérialité et une qualité éphémère qui se mêlent les unes aux autres, et cette ambiguïté trouve un beau reflet dans les diverses représentations visuelles de May/Amy dans les mises en scène successives : une vieille fantomatique dans la première mise en scène de 1976, au Royal Court Theatre (Billie Whitelaw) ; une femme, d'âge mûr, aux cheveux gris en 2001, au Gate Theatre/RTÉ, dans la version pour *Beckett on Film* (Susan Fitzgerald) ; et une jeune fille légèrement spectrale, vêtue de blanc, pour la reprise de la pièce au Royal Court Theatre (Lisa Dwan).

CONCLUSION

Il semblerait donc que vingt ans après avoir distingué théâtre et radio en termes d'incarnation et de qualité vocale, Beckett eût reconnu son erreur, et qu'il eût répudié cette même répartition quand il écrivit *Footfalls* en 1975, une pièce théâtrale nourrie de ses expériences précédentes avec les média technologiques. Alors qu'il considérait précédemment que l'incarnation spectrale était la prérogative de la seule radio, et qu'elle serait anéantie par une mise en scène, dans *Footfalls*, nous le voyons expérimenter avec cette possibilité sur scène,

⁴⁵ [Trad. de :] « [...] a play about an old woman about to die and be forgotten and who persuades herself that her aborted daughter has grown to middle age and will live to remember her [...] » (Cité in Julie Campbell, « Staging *Embers*: An Act of Killing? », *SBT/A*, n° 7 : « *Beckett versus Beckett* », 1998, p. 91-104 [p. 97]).

ainsi revenant sur ses propres préjugés théâtraux. *Footfalls* est peut-être la pièce par excellence dans laquelle la conceptualisation beckettienne du théâtre, sous l'influence des qualités incorporelles de la radio, revient à son point de départ, pour atteindre son expression théâtrale la plus puissante : Miss Fitt, passant par Ada, s'y est métamorphosée en Amy/May.

S'il n'est pas complètement désincarné, le dernier théâtre de Beckett s'est "ré-incarné" (*re-embodied*⁴⁶) chemin faisant, comme Anna McMullan le formule. Partant d'une représentation assez directe et conventionnelle de la corporalité dans les premières pièces, nous passons à une forme métaphorique d'incarnation, dans les pièces radiophoniques, où le son et la voix servent de substituts acoustiques, avant d'arriver à l'« incarnation métonymique ⁴⁷ » qu'Anna McMullan discerne dans les dernières pièces.

Si le résultat n'est pas complètement abstrait comme les dernières pièces radiophoniques, il a été rendu abstrait à tel point qu'il devient presque impossible de séparer le réel de l'idéal, le physique de l'immatériel ou, comme l'observe Erik Tønning : « Dans *Not I, That Time* et *Footfalls*, une image qui est fondamentalement statique devient le point focal de redéfinitions protéiformes : les spectateurs se trouvent constamment sommés à réévaluer ce que nous croyons voir⁴⁸. » À l'exception sans doute de *Breath (Souffle)*, que Sozita Goudouna choisit de traiter – précisément pour cette raison – dans sa récente étude⁴⁹, Beckett n'abandonne jamais complètement la présence du corps physique sur scène. En tant que telles, même « les dernières pièces exploitent la spécificité du théâtre⁵⁰ », quoique cette spécificité soit constamment réinterrogée à la lumière d'autres média dramatiques, comme la radio. Les dynamiques intermédiaires que nous venons d'examiner illustrent donc le rappel important que fait Erik Tønning, quand il déclare que les « techniques d'« abstraction »⁵¹ » sont toujours « au service d'une nouvelles concrétion » : dans ce cas d'espèce, la "ré-incarnation" iconique du corps théâtral, après qu'elle a été morcelé et dissous par les ondes.

Pim VERHULST
[Trad. Llewellyn Brown]

SIGLES ET EDITIONS UTILISES

- AF *“All That Fall” and Other Plays for Radio and Screen*, London, Faber & Faber, 2009.
C *Catastrophe et autres dramaticules*. Paris, Minuit, 2006.
Cen. *Cendres* in DB.
CF *Cette fois* in C.
Com. *Comédie et actes divers*. Paris, Minuit, 2009.
DB *La Dernière bande* suivi de *Cendres*. Paris, Minuit, 2007.
DJ *Dis Joe* in Com.
E *Embers* in AF.
ER *Esquisse radiophonique* in Pas.
Ff *Footfalls* in AF.
I *L'Innommable*. Paris, Minuit, 1992.

⁴⁶ McMullan, *Performing Embodiment in Samuel Beckett's Drama*, op. cit., p. 4.

⁴⁷ *Idem*, p. 111.

⁴⁸ Erik Tønning, *Samuel Beckett's Abstract Drama : Works for the Stage and Screen 1962–1985*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 166.

⁴⁹ Sozita Goudouna, *Beckett's “Breath” : Anti-Theatricality and the Visual Arts*, Edinburgh UP, « Edinburgh Critical Studies in Modernism, Drama and Performance », 2018.

⁵⁰ McMullan, *Performing Embodiment in Samuel Beckett's Drama*, op. cit., p. 107.

⁵¹ Tønning, *Samuel Beckett's Abstract Drama*, op. cit., p. 118.

- L3* *The Letters of Samuel Beckett*, t. 3, “1957-1965”, George CRAIG, Martha Dow FEHSENFELD, Dan GUNN, Lois More OVERBECK (éd.). Cambridge UP, 2014.
- L3* *Lettres*, t. 3, “1957-1965”, George CRAIG, Martha Dow FEHSENFELD, Dan GUNN, Lois More OVERBECK (éd.), Gérard KAHN trad., Paris, Gallimard, 2016.
- L4* *The Letters of Samuel Beckett*, t. 4, “1966-1989”, George CRAIG, Martha Dow FEHSENFELD, Dan GUNN, Lois More OVERBECK (éd.). Cambridge UP, 2016.
- L4* *Lettres*, t. 4, “1966-1989”, George CRAIG, Martha Dow FEHSENFELD, Dan GUNN, Lois More OVERBECK (éd.), Gérard KAHN trad. Paris, Gallimard, 2018.
- OBJ* *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*. Paris, Minuit, 1996.
- Pas* *Pas* suivi de *Quatre esquisses*. Paris, Minuit, 2009.
- Pl.* Play in *AF*.
- PM* *Paroles et musique* in *Com*.
- PR* *Pochade radiophonique* in *Pas*.
- TCT* *Tous ceux qui tombent*. Robert PINGET trad. Paris, Minuit.
- TT* *That Time* in *AF*.
- U* *The Unnamable*, London, Faber & Faber, 2010.