



HAL
open science

La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal dans le théâtre atrabilaire de Beckett ?

Thierry Robin

► **To cite this version:**

Thierry Robin. La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal dans le théâtre atrabilaire de Beckett ?. Les Cahiers du CEIMA, 2012, Voix défendues, 8, pp.55-68. hal-01087603

HAL Id: hal-01087603

<https://hal.univ-brest.fr/hal-01087603>

Submitted on 26 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thierry ROBIN

**La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal
dans le théâtre atrabilaire de Beckett ?**

Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraie.

(Blaise Pascal, *Pensées*, fragment 187, 1670)

Le rapport entre le théâtre de Beckett et la voix ne va pas de soi, non pas parce que la prééminence du thème vocal y serait contestable, bien au contraire, mais plutôt parce que le traitement que la voix y subit est éminemment problématique et conjuguée à ses potentiels contraires : le silence – comme dans l'exergue pascalien de cet article – et l'importance du mime notamment, associés à une source individuée toujours questionnée, toujours ténue, toujours déconstruite. Pour étudier les pièces de Beckett, il s'avère aussi souvent nécessaire de pratiquer quelques incursions dans ses romans. Là aussi, les notions de sujet singulier, de voix, de parole et de récit sont abordées avec une cohérence thématique troublante par leur esthétique de noirceur toujours teintée d'un humour infini. S'agissant de Beckett, quelques stéréotypes affluent immédiatement à l'esprit : l'œuvre bilingue en français et en anglais en d'autres termes la diglossie, le pessimisme supposé sans fond, sans fin, la noirceur extrême, le minimalisme, le pathologique et l'infirmité. On songe au malheureux arbre trop fragile pour que l'on puisse s'y pendre et à l'attente qui ne mène à rien dans *Godot*. La thématique abordée dans cet ouvrage est ainsi libellée « voix défendues », je vais tenter de montrer comment précisément, par une esthétique extrême de la voix, une mise en scène très particulière du langage, comme lieu quasi unique de l'expérience humaine, Beckett donne aussi des clefs pour dépasser cette idée de noirceur initiale, qui lui est accolée. En effet, en donnant la parole à des marginaux, des personnes isolées, semi-démentes, estropiées, des clochards, des solitaires, mais aussi et au final à tout un chacun, Beckett souligne surtout la puissance tour à tour poétique, énigmatique, comique, obscure et rédemptrice du langage, seule demeure que puisse habiter l'homme, n'importe quel homme, du plus vain au plus sage, dans les contextes les plus extrêmes.

Thierry Robin

Dès lors, l'accent est mis sur les visages, sur l'intériorité d'une boîte crânienne, sur les méandres de la conscience et de la mémoire. Le théâtre de Beckett est donc habité, traversé par des voix, puissantes, changeantes, colériques, ricaneuses ou comiques, brisées ou exténuées, s'acheminant vers le silence. Peut-être pour la première fois dans l'histoire du théâtre occidental, cette voix fragmentaire, tendue par ses contradictions, trouve-t-elle sa place singulière à travers une esthétique minimaliste, où l'événement représenté est tellement infime que l'on en vient à questionner la notion même d'événement, comme si rien de décisif ne pouvait avoir lieu, rien sauf précisément l'essentiel : une fulgurance de la conscience se retournant sur elle-même et ses apories. Beckett crée donc une forme mettant en valeur le non-événement ou plutôt l'infime, le micro-événement, ou l'exténuation de l'événement pour reprendre l'analyse de François Noudelmann :

Si à l'issue des tragédies le pire est toujours sûr, avec Beckett il devient le principe régulateur de la scène. Il dégage une présence minimum et active, celle de la voix et de la lumière, du regard et du tracé.¹

La question posée par Beckett repose donc tout entière sur cette primauté, cette évidence que tout individu humain est d'abord associé à un espace corporel problématique, un visage, une voix et plus prosaïquement une bouche, carrefour ontologique entre le soi et l'autre, le dedans et le dehors, voie double de la nourriture du corps² et de l'expression de l'esprit. En guise de préambule, je ferai trois citations qui cadrent à mon avis toute l'ambition du théâtre de Beckett :

1 : Sur son esthétique que l'on dit minimale : je reprendrai la célèbre et trop souvent déformée épiphanie de mars 1946, où Beckett comprend que la voix qu'il prêtera à ses personnages désormais sera toujours celle du moins-disant :

I realized that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more, [being] in control of one's material. He was always adding to it; you only have to look at his proofs to see that. I realized that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, in substracting rather than in adding.³

2. Sur la résistance de la voix et du langage, et sur le besoin incoercible d'expression qui définissent paradoxalement l'humain et l'artiste en dépit d'une conscience aiguë du vide, on ne peut que mettre en avant cette citation des *Trois Dialogues avec Georges Duthuit* (discussion sur le travail de trois peintres : Pierre Tal Coat, André Masson et Bram van Velde, publiée en 1949), qui définit toute la force paradoxale de l'œuvre beckettienne :

La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal...

[...] The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.⁴

On comprend dès lors la complexité disjonctive de ce qui est dit dans les œuvres de Beckett : dire l'impossible, après la compréhension que rien n'est à dire, dire et exprimer le désir d'être et d'exprimer par le langage, bien que dans l'absolu, le sens demeure chimérique, fuyant comme le rappelle Clov dans *Endgame* avec une ironie féroce :

HAMM: We're not beginning to... to... mean something?

CLOV: Mean something! You and I, mean something! [*brief laugh*] Ah that's a good one!

HAMM: I wonder [Pause.] Imagine if a rational being came back to earth, wouldn't he be liable to get ideas into his head if he observed us long enough. [*Voice of rational being.*] Ah, good, now I see what it is, yes, now I understand what they're at! [...] And without going so far as that, we ourselves... [*with emotion*]... we ourselves... at certain moments... [*Vehemently.*] To think perhaps it won't have been for nothing!⁵

On ne s'étonnera donc pas que le thème de la voix chez Beckett soit doublé de celui de la voie sans issue de l'existence incarnée, impasse toutefois toujours traversée par le désir, le désir de dire, de parler, créer envers et malgré tout ou plutôt rien. La parole beckettienne illustre sa lucidité extrême et souvent cocasse quant aux limites de ce à quoi peut prétendre tout être humain, entité mortelle, faillible, vaine, contradictoire, provisoire, ou pour reprendre les didascalies de l'extrait précité, tour à tour rationnelle, émotive, véhémence. Cette parole tire sa force de son épuisement⁶ y compris dans ses ressorts créatifs, car la croyance en la nouveauté créatrice, positive, fait rapidement long feu chez Beckett qui se déclare : « weary of its puny exploits, weary of pretending to be able, of being able, of doing a little better the same old thing, of going a little further along a dreary road »⁷. Ce qui demeure donc est le plaisir singulier, souvent comique, peut-être absurde d'articuler, d'avoir une voix, qui ne dira rien de réellement crucial ou imprévu. Nulle bizarrerie dès lors à cette prédiction de Beckett anticipant sur sa vieillesse : « And sometimes I think I shall dribble on to 80 »⁸. *Baver* jusqu'à quatre-vingts ans, voilà une perspective peut-être pas si détestable que cela pour tout un chacun soucieux de meubler le temps le séparant de sa dissolution physique totale. Avoir une voix, parler, pour Beckett, c'est déjà ironiquement quelque chose, et c'est peut-être tout. C'est là aussi le concept d'*incroyable désir* dont parle Alain Badiou dans son ouvrage du même titre. Beckett constate ainsi, même si le silence en est la condition intrinsèque première de sa réalisation et son objectif ultime sans

Thierry Robin

cesse reporté, le plaisir de cette voix qui articule le rien, et persiste, signe, subsiste après le pire, après la famine, la guerre, les camps de concentration, Hiroshima, la colonisation – les plantations en Irlande ou ailleurs –, la bêtise cruelle qui se répète, la voix encore, qui articule avec une délectation insouffrable et une puissance à l'avenant, la possibilité du suicide pour mieux la nier, voici du reste ma dernière et troisième citation :

When his English publisher John Calder arrived in Paris in July 1961, they spent the entire evening which included a very good meal and some choice bottles of wine, talking about suicide. It was shortly after Ernest Hemingway had blown his brains out and Beckett was moved by the news to discuss the many and varied ways in which one could take one's life. On another occasion in the *Falstaff*, however, when the topic of this often discussed solution to the problem of existence was raised, he [Beckett] brusquely replied that such a solution was 'out of the question' [...].⁹

Dont acte, la voix continuera donc à s'exprimer avec cette jubilation aussi féroce que contrariée... Dans un premier temps, il nous faudra délimiter cette primauté du langage et des organes de phonation par une cartographie du corps et de la voix chez Beckett. Puis je montrerai à quel point ces voix beckettiennes de l'exténuation sont aussi un vecteur inattendu du plaisir, que je tenterai ici de définir avant de conclure sur toute la valeur paradoxale et corroborative de l'œuvre théâtrale.

Primauté de la voix, de la répétition : le travail sur le corps du comédien...

Chez Beckett, de façon très condensée, c'est la vie même qui est mise en scène dans ses mécanismes de répétition, d'épuisement et de sauvegarde, tantôt sombres, tantôt comiques, comme le dit si bien Rosset.

La voix qui nous parlait et menaçait de s'éteindre repart et recommence sans cesse, n'aura jamais fini d'en finir, – comme en témoigne toute l'œuvre de Beckett, que résume sur ce point le titre paradoxal et exemplaire d'un opuscule : *Pour finir encore*.¹⁰ Cette voix qui n'en finira jamais est évidemment l'expression du rythme de la vie, sensible dans le rythme des mots, de la musique, de la respiration, bref le rythme de la « voix humaine » qui fut celle de Beckett après celle de Cocteau dans une pièce prémonitoire [...] *La voix humaine*¹¹ [...].¹²

Et c'est une voix humaine étrange et originale que nous présente Beckett.

Son théâtre, celui dont on se souvient le mieux et qui a marqué l'histoire littéraire contemporaine est souvent un théâtre de clochards, de vieillards, d'éclopés qui ne peuvent au final plus que se payer de mots tant le registre

dominant semble être celui de l'épuisement généralisé à la manière du refrain « there are no more » dans *Endgame* : « there are no more bicycle wheels[...] there are no more sugar plums [...] there is no more tide [...] there are no more navigators [...] there are no more rugs [...] there are no more pain-killers [...] there are no more coffins ». Le dernier item de cet inventaire s'avère extrêmement caustique par son retournement inattendu : l'épuisement s'épuise, la mort aussi finit par s'épuiser, et le cycle du désir de recommencer. Et toute l'alchimie, tout le génie de Beckett se trouvent résumés là. Ce qui n'existe plus dans le monde réel se transvase, se transfère dans et vers les mots et existe au moins dans la litanie des épuisements dits sur scène. Paradoxe saisissant : *plus* le monde disparaît, s'épuise, s'amenuise, *plus* la possibilité de dresser la liste des causes et choses perdues devient tentante et colossale. En un mot : le théâtre de Beckett transmue le réel perdu en langage. Sur scène, ce qui domine donc c'est une esthétique minimaliste mais fluide, de la restriction, de la désagrégation, de la déchéance inexorable et sauvagement drôle bien qu'accablante, ce qui n'est pas sans conséquences éprouvantes pour les comédiens censés dire le texte. Comme le dit John Fletcher à propos du jeu requis par les didascalies dans *Endgame*, à partir de l'apostrophe violente de Hamm « you pollute the air! »¹³ :

Note the sudden and violent change of tone, typical of the brooding menace of the situation. Actors find the constant rise and fall in pitch difficult to handle: the problem is to prevent the eruptions sounding merely shrill. This together with the difficulty of remembering one's cues in dialogue as evenly similar as this makes *Endgame* an exhausting play to perform.¹⁴

Nous allons voir que la voix est un des éléments les plus complexes à travailler dans le théâtre de Beckett : parfois c'est la vitesse de prononciation qui est très difficile à exécuter : comme dans *Play*, pièce de 1963 dont les didascalies enjoignent à une réelle torture des interprètes, positionnés dans des urnes funéraires et se remémorant à grande vitesse, en soliloques juxtaposés, un triangle amoureux délétère :

Their speech is provoked by a spotlight projected on faces alone. [...] faces impassive throughout. Voices toneless except where an expression is indicated. Rapid tempo throughout; [...] Three seconds. Voices faint, largely unintelligible.¹⁵

Songeurs encore à *Not I*, (1972) monologue buccal en forme de remémoration possible d'un inceste. Les didascalies s'avèrent éprouvantes à respecter pour l'actrice également, et l'on se rappelle notamment Billie Whitelaw et

Thierry Robin

son interprétation de 1973 : « Mouth recovers from vehement refusal to relinquish 3rd person. [...] Mouth's voice unintelligible behind curtain. [...] Voice continues unintelligible behind curtain, 10 seconds » etc.¹⁶ Un coup d'œil au texte permet de comprendre à quel point ce dernier est saccadé, avec des indications telles que « brief laugh », « good laugh », « silence », « screams », « silence », « screams again », « brief laugh »...

Je reproduis ici un extrait permettant de prendre conscience de la singularité de l'expression à rendre :

MOUTH: . . . out . . . into this world . . . this world . . . tiny little thing . . . before its time . . . in a godfor- . . . what? . . . girl? . . . yes . . . tiny little girl . . . into this . . . out into this . . . before her time . . . godforsaken hole called . . . called . . . no matter . . . parents unknown . . . unheard of . . . he having vanished . . . thin air . . . no sooner buttoned up his breeches . . . she similarly . . . eight months later . . . almost to the tick . . . so no love . . . spared that . . . no love such as normally vented on the . . . speechless infant . . . in the home . . . no . . . nor indeed for that matter any of any kind . . . no love of any kind . . . at any subsequent stage . . . so typical affair . . . nothing of any note till coming up to sixty when- . . . what? . . . seventy? . . . good God! . . . coming up to seventy . . . wandering in a field . . . looking aimlessly for cowslips . . . to make a ball . . . a few steps then stop . . . stare into space . . . then on . . . a few more . . . stop and stare again . . . so on . . . drifting around . . . when suddenly . . . gradually . . . all went out . . . all that early April morning light . . . and she found herself in the- - . . . what? . . . who? . . . no! . . . she! . . . [Pause and movement 1.] . . . found herself in the dark . . . and if not exactly . . . insentient . . . insentient . . . for she could still hear the buzzing . . . so-called . . . in the ears . . . and a ray of light came and went . . . came and went . . . such as the moon might cast . . . drifting . . . in and out of cloud . . . but so dulled . . . feeling . . . feeling so dulled . . . she did not know . . . what position she was in . . . imagine! . . . what position she was in! . . . whether standing . . . or sitting . . . but the brain- . . . what? . . . kneeling? . . . yes . . . whether standing . . . or sitting . . . or kneeling . . . but the brain- . . . what? . . . lying? . . . yes . . . whether standing . . . or sitting . . . or kneeling . . . or lying . . . but the brain still . . . still . . . in a way . . . for her first thought was . . . oh long after . . . sudden flash . . . brought up as she had been to believe . . . with the other waifs . . . in a merciful . . . [Brief laugh.] . . . God . . . [Good laugh.] . . . first thought was . . .¹⁷

Le même caractère saccadé, haché, se trouve dans *Cascando*, pièce de 1962. Ailleurs, ce qui s'avère éprouvant c'est la lenteur du texte interrompu par des tapes sur une table, comme dans *Ohio Impromptu* (1981). Parfois

La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal...

l'acteur n'intervient que pour émettre un long râle inquiétant, comme dans la courte pièce *Breath* (1969). Dans *Waiting for Godot* (1952), la logorrhée de Lucky s'avère aussi être un morceau de bravoure dans la carrière d'un comédien. On oscille là entre vitupération et déblatération exaltée à vitesse maximale. Dans *Happy Days* (1961), la comédienne jouant Winnie doit également être capable de changer abruptement de ton : de la réminiscence fervente aux aigus soudains en passant par le murmure ou le chant. Dans *What Where* (1983), le travail sur la voix se fait très épuré. Les personnages sur scène au nombre de cinq : Bam, Bim, Bem Bom et V – « V » pour la voix de Bam, dans une démarche réflexive marquant le mouvement de la conscience –, sont difficiles à différencier et sont réduits par les didascalies au rang d'ectoplasmes. Ce qui est frappant ici, c'est le jeu sur la stichomythie. Rappelons qu'une stichomythie est un dialogue théâtral où se succèdent de courtes répliques, de longueur à peu près égale, n'excédant pas un vers, produisant un effet de rapidité, qui contribue au rythme enlevé du dialogue. Elle s'oppose ainsi à la tirade. L'impression rendue est une impression étrange de désincarnation, de répétition d'amorces avortées, seules les voix subsistent tantôt lentes et inquiétantes, mécaniques, tantôt rapides.

C'est donc le corps, loqueteux, parfois sale ou maltraité, aveugle, invalide, couvert de haillons, statique, ou fantomatique, mutilé, amputé, *cadavérisé*, ou encore s'enfonçant dans la terre, qui est représenté : « Corpsed », comme le dit Clov¹⁸ – relayant ici la figure de la prosopopée au cœur de *Play*, pièce donnant une voix aux morts. Et au-delà du corps, de façon métonymique c'est le visage, c'est la voix qui résiste paradoxalement face à la désagrégation environnante. La voix de Hamm et celle de Clov, celle de Didi et Gogo, ou encore de Pozzo et Lucky. Si le corps pourrit, se désagrège, se flétrit naturellement, il reste toujours au personnage la joie de pouvoir le répéter à l'envi comme dans *Endgame* :

HAMM: Nature has forgotten us. [...] But we breathe, we change! We lose our hair, our teeth! Our bloom! Our ideals!

CLOV: Then she hasn't forgotten us.¹⁹

L'humour est féroce, dans cette disparition lente du sujet dont il ne subsiste que la voix, on peut encore songer une nouvelle fois à Winnie disparaissant dans le sol dans *Oh Les beaux jours...* (1961).

Dans tous les cas, ce qui captive le spectateur est cette poésie sonore étrange, drôle, ultime, vecteur de résistance et d'humanité dans un contexte sombre d'épuisement, de maladie, de désœuvrement, de solitude, de vieillesse, d'obscurité parabolique. La voix intériorisée ou pas est là jusqu'au bout.

Thierry Robin

La primauté du langage

Chez Beckett, et notamment dans son théâtre, le dépouillement volontaire ou la mise à nu de la scène et de tous les éléments habituels de l'économie dramatique classique (intrigue, personnages, objets) conduisent à la mise en valeur inéluctable du langage et de son lieu d'articulation physique à prendre parfois vraiment au tout premier degré : la bouche. Pour reprendre la phrase fameuse de Joseph Holloway visant Flann O'Brien, que l'on pourrait adapter à Beckett, ses pièces sont délibérément « all talk and no play ». Sentence qui serait assez pertinente pour résumer l'intrigue de *Endgame* par exemple ou de *Waiting for Godot*. Vivian Mercier avait déjà constaté cette absence d'histoire au sens classique en décrivant en un bon mot aussi acerbe que célèbre justement les deux actes de *Waiting for Godot* : « Godot is a play where nothing happens twice ». Ce qui l'emporte alors est bien essentiellement langagier et lié à la voix, l'articulation des mots.

Du reste Alain Badiou le souligne fortement, lui dont l'analyse rappelle alors curieusement le concept de *Sein-zum-Tode* chez Heidegger :²⁰

S'il faut parler, ce n'est pas seulement parce que nous sommes en proie au langage. C'est aussi, et surtout, parce que ce qui est, et dont nous avons l'obligation de parler, s'enfuit, aussitôt que nommé, vers son propre non-être. De sorte que le travail de la nomination est toujours à refaire. Sur ce point Beckett est disciple d'Héraclite : l'être n'est rien d'autre que son devenir-néant.²¹

C'est précisément et paradoxalement dans ce devenir-néant, dans ce mouvement double d'ouverture et de fermeture du texte, accessoirement minimal au point qu'il en devient éminemment polysémique, que l'on peut trouver la beauté du théâtre de Beckett. C'est ce que répond du reste Bernard Lévy à Jean-Luc Vincent, quand ce dernier demande pourquoi il a décidé de mettre en scène *Endgame* au théâtre Louis Jovet de L'Athénée en 2006 . Sa réponse est empreinte de paradoxes et de juxtapositions des contraires, ouverture et fermeture, à la manière d'une bouche articulant des sons et ayant besoin du silence et de l'oppositivité saussurienne des signes pour dire, communiquer²².

Je crois que j'ai d'abord été séduit par l'idée d'interpréter un texte sans chercher à le comprendre entièrement. C'est comme si à chaque phrase, à chaque mot, surgissait une nouvelle question et que la pièce entière restait un questionnement sans réponse, mais avec une force littéraire et esthétique incroyable. L'autre chose qui m'a attiré, c'était l'humour si particulier de Beckett, cette sorte d'ironie qui tire parfois vers le grotesque,

La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal...

vers la méchanceté mais signale toujours une qualité de regard posé sur le monde, sur les hommes et sur soi-même. [...] Je n'ai cessé d'être surpris par le texte et son infinie polysémie.²³

Ouverture/fermeture, absence de sens/polysémie, humour/méchanceté, c'est l'oxymore qui semble caractériser l'œuvre de Beckett, comme l'illustre l'impossible notation chromatique « light black »²⁴ dans *Endgame*. Badiou aussi use des mêmes paradoxes pour décrire la dynamique du texte beckettien et de la voix indispensable pour le porter :

Admettons que le sujet enchaîné à la langue, soit la pensée de la pensée, ou la pensée de ce qui se pense dans la parole. En quoi consiste alors l'effort de la fiction pour le saisir, pour le réduire [...] ? L'écriture, ce lieu d'expérimentation, va annuler les autres fonctions primitives de l'humanité : le mouvement, le rapport à l'autre. **On va tout réduire à la voix.** Planté dans une jarre, ou cloué sur un lit d'hôpital, le corps, captif, mutilé, mourant, n'est plus que le support perdu d'une parole. Comment une telle parole, ressassante, interminable, peut-elle s'identifier elle-même, se réfléchir ? Elle ne le peut – comme Blanchot analysant Beckett l'a parfaitement dit – qu'en revenant au silence qu'on peut supposer à l'origine de toute parole. L'enjeu de la voix est de traquer, à grand renforts de fables, de fictions narratives, de concepts le pur point d'énonciation, le fait que ce qui est dit relève d'une faculté singulière de dire, qui, elle, ne se dit pas, s'épuise dans ce qui est dit, mais reste toujours en-deçà, silence indéfiniment producteur du tumulte verbal.²⁵

Car pendant qu'on attend, qu'on n'en finit pas de finir, ou que l'on se remémore (comme dans *Not I*, *Play*, *Happy Days* ou *Krapp's Last Tape*), ce qui advient, advient essentiellement par et dans le langage en dehors de tout mouvement dans l'espace anecdotique extérieur. À la façon d'un George Berkeley (1685-1753), penseur de l'immatérialisme ou de l'idéalisme empirique, on peut alors s'amuser à se demander, grâce à l'œuvre de Beckett, si cette extériorité est encore importante, voire tout bonnement réelle au sens habituel. Et le texte de Beckett de sombre qu'il paraît d'abord, devient libérateur. L'extrême simplicité de la scène en termes d'accessoires ou de mobilier ne faisant que renforcer cette impression de primauté du langage. Le langage à travers les dialogues ou monologues en vient à constituer le lieu réellement unique de la représentation, son corrélat objectif en étant la bouche comme dans *Not I*.

On le voit, la bouche, la langue, la voix deviennent les seuls vecteurs de l'histoire. Chez Beckett, les personnages vivent dans et par le récit, allant jusqu'à verser parfois dans une forme radicale de scénographie du solipsisme. Les mises en abîme comme les plaisanteries ou les remémorations de Nagg et Nell dans *Endgame* alternent en parallèle, sans interaction ni combinaison

Thierry Robin

réelles, avec des flots de paroles logorrhéiques comme dans le fameux monologue de Lucky à l'acte I dans *En attendant Godot*. Il semble ne se passer strictement rien sur scène en dehors des jeux de langage, de remémoration, d'anamnèse, d'articulation de l'expérience. Le présent est enseveli sous les bribes d'un passé anecdotique. On trouve là la transgression des règles du théâtre classique aristotélien. S'il y a unité de lieu, le lieu devient un non-lieu puisque ce qui compte est intérieur, invisible bien qu'audible, s'il y a unité de temps, ce temps ne s'écoule pas normalement, puisqu'il est subjectif, quand il ne se fait pas répétition infernale, ou stase ou pourrissement languide à la manière des corps mutilés gisant au fond des poubelles dans *Endgame*. S'il y a unité d'intrigue c'est par l'absence absolue d'intrigue. On le voit, le théâtre de Beckett est infiniment paradoxal. La voix, les voix des acteurs occupent tout l'espace pour ne rien dire au final ou ne rien signifier d'autre que cette inéluctable nécessité d'exister, d'être par le langage, par la vitupération, par l'anecdotique. Je ne développerai pas les exceptions que sont *Actes sans paroles I et II* (en 1956, projets motivés par une amitié pour le danseur Deryk Mendel), ou encore *Breath* en 1969, qui ne propose comme texte qu'un long souffle ou râle sur un fond d'ordures jonchant la scène. La pièce *Quad* écrite en 1981 s'inscrit aussi dans la même direction d'un théâtre expérimental tirant vers la performance, la danse contemporaine plutôt que le théâtre habituel, fût-il qualifié d'avant-garde. La voix s'efface alors au profit du corps et du mouvement géométrique s'épuisant vers une absence toujours imminente et repoussée²⁶. En regardant ces pièces, on songe plus au butō japonais des années 1970 ou aux installations d'art contemporain de Damian Hirst, qui du reste adapta *Breath* pour l'écran en 2000 dans le cadre du projet *Beckett on Film*, réunissant 19 réalisateurs pour 19 adaptations de pièces de Beckett.

Le problème central pour Beckett, si problème il y a, se résume donc bien dans le langage et ses apories et ce que l'humain est bien contraint d'en faire. L'idée de voix le hante car c'est le vecteur humain du langage, bouée de sauvetage dérisoire dans un océan de sens fragmenté, même quand ce langage est intériorisé et articulé en soi, pour soi, silencieusement, dans l'obscurité ou plutôt la pénombre de l'esprit. Cette focalisation sur la voix et les organes de phonation se trouve idéalement illustrée, comme je l'ai déjà dit, dans *Not I*, pièce de 1972, où apparaît sur scène une bouche féminine isolée dans l'obscurité. Les mêmes thématiques où ne subsiste plus que la voix se retrouvent dans *Company*, le court roman de 1979, où le protagoniste qui devient anonyme et entité narrative floue déclare dans un jeu de mises en abîmes :

A voice comes to one in the dark. Imagine. To one on his back in the dark. This he can tell by the pressure on his hind parts and by how the dark changes when he shuts his eyes and again when he opens them again.

La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal...

Only a small part of what is said can be verified. As for example when he hears, You are on your back in the dark. Then he must acknowledge the truth of what is said.²⁷

La même prégnance d'une voix indéterminée, intérieure se retrouve dans *Molloy*, roman de 1951, premier de la trilogie se concluant avec *L'Innommable* :

I have spoken of a voice telling me things. I was getting to know it better now, to understand what it wanted. It did not use the words that Moran had been taught when he was little and that he in his turn had taught to his little one. So that at first I did not know what matters. It told me to write the report. Does this mean I am freer now than I was? I do not know. I shall learn. ²⁸(p. 241)

Une beauté paradoxale...

On peut ainsi conclure avec Badiou sur le plaisir du texte à situer sur un plan contemplatif et ontologique :

Ne jamais rien demander, telle est d'abord l'exigence. Et la prose de Beckett est belle d'être animée de ce souci, de ne rien demander à la prose elle-même que de se tenir aussi près que possible de ce dont, en fin de compte, se compose toute existence : la scène vide de l'être, la pénombre où tout se joue, mais qui, elle, ne joue rien ; et les événements qui soudain la peuplent, et qui sont comme des étoiles dans le lieu anonyme, des trous dans la toile distante du théâtre du monde. [...] Saisi par la beauté, ce matériau acceptable de la vie dépourvue de sens (et pourquoi donc la vie aurait-elle un sens ? est-ce une telle aubaine, le sens ?) accède à une sur-existence comparable à celle des galaxies, où tout disparaît de sa faiblesse, de sa répétition, de son obstination, pour n'être plus qu'un point de lumière dans la pénombre de l'être.²⁹

La voix chez Beckett définit donc une esthétique et une poésie de l'absence : de sens, d'ordre, d'absolu. Avec lui, de nouvelles voies théâtrales s'ouvrent vers un infini dedans, une infinie liminarité, se traduisant en autant d'hypostases d'un chaos originel qui s'articule à son tour en autant de voix dans la pénombre de l'être. Ce passage d'une lettre adressée par Beckett à son ami MacGreevy dès août 1937 montre bien tout l'enjeu du projet beckettien avec une touche finale d'humour *tongue in cheek* :

The real consciousness is the chaos, a grey commotion of mind, with no premises or conclusions or problems or solutions or cases or

Thierry Robin

judgements. I lie for days on the floor, or in the woods, accompanied and unaccompanied [...] I used to pretend to work, I do so no longer.³⁰

Et la voix de devenir pure poésie, obscure, inlassable, inclassable assurant un pont entre modernisme et postmodernité radicale.

Thierry Robin
Université de Bretagne Occidentale
CEIMA / EA4249 HCTI

Bibliographie indicative

Sources primaires

- BECKETT Samuel, *Compagnie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.
BECKETT Samuel, *Company*, Londres, John Calder, 1980.
BECKETT Samuel, *Endgame*, Londres, Faber & Faber, 1958.
BECKETT Samuel, *Molloy*, Paris, Les Editions de Minuit, 1951
BECKETT Samuel, *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Les Editions de Minuit, 1976.
BECKETT Samuel, *Samuel Beckett The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber & Faber, 1986.

Sources secondaires

- BADIOU Alain, *Beckett L'Increvable Désir*, Paris, Hachette Littératures, 1995.
COCTEAU Jean, *La voix humaine*, Paris, Stock, repr. 2001 (première publication en 1930).
CRONIN Anthony, *Samuel Beckett The Last Modernist*, Londres, Flamingo, 1996.
FLETCHER John, *Samuel Beckett Waiting for Godot, Endgame, Krapp's Last Tape*, Londres, Faber & Faber, 2000.
KNOWLSON James, *Damned to Fame The Life of Samuel Beckett*, Londres, Bloomsbury Publishing, 1996.
LECOSSOIS Hélène, « "You'll be hungry all the time": Traces of the Irish Famine in Samuel Beckett's *Endgame* and *Not I* », in *Hunger on Stage*, Elisabeth Angel-Perez, Alexandra Poulain, eds., Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008, Part III, "Staging the Irish Famine", 149-160.
LEMONNIER TEXIER Delphine, Geneviève CHEVALLIER & Brigitte PROST, *Lectures de Endgame/Fin de partie de Samuel Beckett*, Rennes, PUR, 2009.

La langue, la bouche, la voix : vecteurs d'un plaisir paradoxal...

NOUDELMANN François, *Beckett ou La scène du pire*, Paris, Honoré Champion, 1998.

ROSSET Clément, *Matière d'art*, St Clément de Rivière, Fata Morgana, 2010.

SAUSSURE Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1995 (édition originale de 1913).

Vidéos

DVD *Beckett on Film 19 films x 19 directors*, Blue Angel Films / Tyrone Productions, 2001.

notes

¹ François Noudelmann, *Beckett ou la scène du pire*, Paris, Champion, 1998, 14-15.

² On notera tout au long de *Endgame* par exemple la prégnance du thème de la nourriture, de l'aliment qui s'épuise et donc de la faim. De la bouillie de Nagg (*Endgame*, *op. cit.*, 10), en passant par le sadisme de Hamm à l'encontre de Clov « I'll give you just enough to keep you from dying. You'll be hungry all the time. [...] I'll give you one biscuit per day » (*Ibid.*, 8). Le thème de la faim est omniprésent « Then you'll say I'm hungry » (*Ibid.*, 23). L'épuisement du sens, des mots fait écho à cet épuisement du thème alimentaire, insistant une nouvelle fois sur ce lieu ontologique primordial : la bouche. Pour une lecture plus approfondie du thème de la faim dans cette pièce, lire : *Hunger on Stage*, Elisabeth Angel-Perez, Alexandra Poulain, eds., Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2008. Part III, « Staging the Irish Famine », chapter 10 : « You'll be hungry all the time: Traces of the Irish Famine in Samuel Beckett's *Endgame* and *Not I* », 149-160.

³ James Knowlson, *Damned to Fame The Life of Samuel Beckett*, Londres, Bloomsbury Publishing, 1996, 352.

⁴ Ce texte fut initialement publié dans la Revue *Transition Forty-Nine*, n° 5, décembre 1949, il est incidemment cité par Anthony Cronin, *Samuel Beckett The Last Modernist*, Londres, Flamingo, 1996, 398. Une édition française des *Trois dialogues* est aussi disponible : Samuel Beckett *Trois dialogues*, trad. Beckett & Edith Fournier, Paris, Les Editions de Minuit, 1998.

⁵ Samuel Beckett, *Endgame*, Londres, Faber & Faber, 1958, 22.

⁶ Ce concept d'épuisement est approfondi par François Noudelmann – dans la droite ligne de Deleuze – dans le chapitre « La mathématique du pire » de son ouvrage *Beckett ou la scène du pire*, *op. cit.*, lire notamment les p. 19-23 dont la citation suivante synthétise la teneur : « Une logique d'excès et d'épuisement anime les gestes des personnages. [...] Les discours subissent logiquement le même sort, soit par la duplication pure et simple des éléments de la phrase, soit par l'exhibition variée du principe de répétition » (*op. cit.*, 21).

⁷ Anthony Cronin, *op. cit.*, 398.

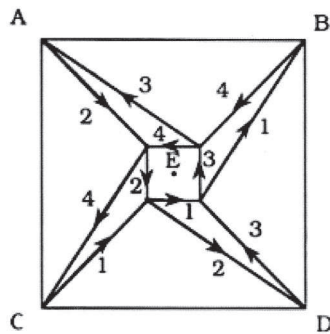
⁸ James Knowlson, *op. cit.*, 405.

⁹ Anthony Cronin, *op. cit.*, 518-519.

¹⁰ L'ouvrage auquel Clément Rosset fait ici allusion est le recueil de textes de Samuel Beckett, *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Les Editions de Minuit, 1976.

Thierry Robin

- ¹¹ Jean Cocteau, *La voix humaine*, Paris, Stock, 2001 (première publication en 1930).
- ¹² Clément Rosset, *Matière d'art*, St Clément de Rivière, Fata Morgana, 2010, 16.
- ¹³ Samuel Beckett, *Endgame*, *op. cit.*, 7.
- ¹⁴ John Fletcher, *Samuel Beckett, Waiting for Godot, Endgame, Krapp's Last Tape*, Londres, Faber and Faber, 2000, 116.
- ¹⁵ Samuel Beckett, *Play*, in *Samuel Beckett The Complete Dramatic Works*, Londres, Faber and Faber, 307.
- ¹⁶ Samuel Beckett, *Not I*, in *Samuel Beckett The Complete Dramatic Works*, *op. cit.*, 374-75.
- ¹⁷ *Ibid.*, 376-377.
- ¹⁸ Samuel Beckett, *Endgame*, *op. cit.*, 20.
- ¹⁹ *Ibid.*, 10.
- ²⁰ Le concept de *Sein-zum-Tode* chez Heidegger renvoie littéralement à l'« être pour la mort ». *L'Être et l'événement* fait ici potentiellement écho à *Sein und Zeit...*
- ²¹ Alain Badiou, *Beckett L'Incrévable Désir*, Paris, Hachette Littératures, 1995, 27.
- ²² Référence à la pensée de Ferdinand de Saussure pour qui « Dans la langue, il n'y a que des différences », cf. Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, (1913)1995, 166.
- ²³ Delphine Texier Lemonnier, Geneviève Chevallier, Brigitte Prost (eds), *Lectures de Endgame! Fin de partie de Samuel Beckett*, Rennes, PUR, 2009, 73-76.
- ²⁴ Samuel Beckett, *Endgame*, *op. cit.*, 21.
- ²⁵ Alain Badiou, *Beckett L'Incrévable Désir*, *op. cit.*, 33-34. C'est moi qui souligne.
- ²⁶ Cet aspect géométrique ou combinatoire de l'épuisement, rappelant l'écoulement cyclique du temps vers une fin inexorable lors d'une partie de jeu d'échecs, se retrouve bien résumée dans le schéma établi par Beckett en guise de didascalie montrant aux acteurs le cheminement à suivre sur scène dans *Quad* :



Samuel Beckett, *Quad*, in *Samuel Beckett The Complete Dramatic Works*, *op. cit.*, 451.

- ²⁷ Samuel Beckett, *Company*, Londres, John Calder, 1980, 7.
- ²⁸ Samuel Beckett, *Molloy*, New York, Grove Press, 1955, 241.
- ²⁹ Alain Badiou, *Beckett L'Incrévable Désir*, *op. cit.*, 77-78.
- ³⁰ James Knowlson, *Damned to Fame*, *op. cit.*, 269.