
Emmanuelle Guedj Université Paris IV-Sorbonne

La dramaturgie Beckettienne porte l'exploration des modalités de l'errance à son paroxysme à de nombreuses reprises. Qu'il s'agisse de thématique, de pratique scénique, de mise en scène mais aussi de la (dé)construction des principes d'énonciation, de la poétique d'un discours qui varie incessamment sur le même thème, ou de l'élaboration d'une cage sonore qui interdit toute fin réelle, le théâtre de Beckett permet d'inscrire dans l'histoire du théâtre l'errance comme modalité opératoire à quasiment tous les niveaux. Nourrie de la thématique irlandaise, cette dramaturgie confirme l'infiltration de cette oxymore qu'est la stase mouvante. Les théâtres « de l'absurde » (Martin Esslin), ou « de la dérision » (Emmanuel Jacquart), y sont étroitement liés.

Il s'agira donc de mettre au jour la progression à l'œuvre dans la dramaturgie Beckettienne en ce qui concerne cette figure du va-et-vient enfermé. Le parcours mènera de Clov dans *Fin de partie* [1957], qui effectue aller-retour et trois petits tours, à May dans *Footfalls* [1976] dont les pas sont d'autant plus systématisés et synchronisés avec le discours de Voix, puis au discours poétisé qui s'auto-engendre et au rocking-chair incessant de *Rockaby* [1981]. L'amplitude du mouvement est d'autant plus rétrécie que le personnage ne fait plus qu'un avec l'objet. Le mouvement pendulaire est progressivement intégré au plus près du corps du personnage qui se confond avec la chaise. Le rétrécissement de l'espace de jeu (scène/hors-scène dans *Fin de partie*, bande délimitée du plateau dans *Footfalls*, puis le rocking chair dans *Rockaby*) tend vers une intérieurisation de plus en plus évidente et vers une concentration de la pièce sur l'errance qui émane du discours.

**Mouvements circonscrits et perpétuels : le frénétisme des pas et petits tours de *Fin de partie* à *Footfalls***

L'errance se manifeste dans des espaces clos au sein desquels, paradoxalement, aucune stabilisation n'est envisageable. Cette errance enfermée n'est pas spécifique à un genre ou à une nationalité mais plutôt à
une époque, voire à toute période historique qui fait suite à une remise en cause profonde des valeurs morales et éthiques comme au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Ainsi en 1947 Albert Camus écrit dans *La Peste* que « [l]a première chose que la peste apporta à nos concitoyens fut l'exil. » (Camus, 71) Il y décrit ensuite les Oranais, désormais confinés dans la ville afin d'éviter la contamination de la peste, comme suit :

> Et par là, échoués à mi-distance de ces abîmes et de ces sommet, ils flottaient plutôt qu'ils ne vivaient, abandonnés à des jours sans direction et à des souvenirs stériles, ombres errantes qui n'auraient pu prendre force qu'en acceptant de s'enraciner dans la terre de leur douleur. (Camus, 72)

Errance enracinée dans un lieu, dans une douleur même, sans que la stabilité ne revienne : tel est bien le motif récurrent dans les œuvres à l'étude. L'enracinement ne donne en rien un sens existentiel qui permettrait à l'être de sortir de l'incertitude de la condition humaine. C'est précisément un questionnement sur l'être et l'humain qui est donné à voir sur la scène de théâtre, et dont les échos avec les formes romanesque ou testimonial témoignent de la résurgence de cette préoccupation particulièrement vivace au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. L'immuabilité frappe avec contradiction le déplacement physique et le parcours mental qui sont fixés dans un mouvement perpétuel. Si le voyage au gré du hasard est remplacé par une régularité quasi militaire, l'existence du personnage demeure toujours en suspens dans ce cadre rigide, en marche, à défaut d'être en évolution. La temporalité est suspendue, et le mouvement devient le corrélat d'une nécrose de la volonté et de la pensée.

Le but, la direction ou le point de chute sont perdus, oubliés, voire inexistants dès le départ. Selon les mots de Beckett dans le texte en prose *D'un ouvrage abandonné* [1967] : « Et même si évidable ce genre de chose pas question que je me déroute pour l'éviter, non, tout simplement pas question que moi je me déroute, tout en n'ayant été de ma vie en route pour quelque part, mais tout simplement en route. » (Beckett, 1972, 10). En dépit de son ironique refus de la déroute, le personnage n'en demeure pas moins engagé dans une dérive aporétique. Bien que les chemins parallèles soient écartés, la déroute est précisément inscrite dans cette route sans fin.

Pour Clov dans *Fin de partie* [1957] et May dans *Footfalls* [1976], le déplacement se dégrade : va-et-vient dégénérés qui animent un espace
resserré et une pensée ramassée en un petit circuit qui patine et qui n’est pas sans rappeler le « quaqua » et « l’Acacacacadémie d’Anthropo-popométie de Berne-en-Bresse » de Lucky dans En attendant Godot (Acte I, p. 55). En termes de théâtre, il s’agit de tendre vers une représentation scénique de la circularité poussée à son paroxysme et de la répétition comme mode opératoire, toujours en cours.

La courte pièce Footfalls, que Beckett composa en anglais avant de la traduire en français, est orchestrée en quatre périodes distinctes les unes des autres par quelques secondes d’obscurité. Le personnage sur scène est une femme, May selon les didascalies, qui arpente la scène avec la rigueur et la régularité d’un métronome perpétuel. La première période donne à entendre un dialogue entre May et Voice, une voix maternelle enregistrée. Dans la seconde, il s’agit d’un monologue de Voice, vraisemblablement la voix dédoublée de May, alors que dans la troisième période il s’agit d’un monologue polyphonique de May dont tout laisse à croire qu’elle a avalé non seulement les voix précédentes mais également celles de leurs doubles en anagrammes. Durant ces trois périodes, May n’a de cesse d’arpenter un parcours long de neuf pas. Si parfois elle s’arrête, elle ne dévie toutefois jamais de ce tracé. Enfin, la quatrième période, très courte, frappe par l’absence du personnage et participe à une mise en scène fugace du vide. Le texte de la pièce est particulièrement codifié ; la mise en espace est étroitement contrôlée comme les didascalies, aussi importantes que les répliques, le confirment : qu’il s’agisse du nombre de pas, de la synchronie pas/texte, de la lumière ou des voix, tout est anticipé par Beckett.


Comme dans une pantomime, les premières minutes de Fin de partie montrent les allées et venues de Clov entre les deux fenêtres de la pièce (FP,
13-15). L'oubli du point d'arrivée ou de l'action à accomplir pousse le personnage à revenir en arrière pour se remémorer la direction initialement empruntée ; on remarque le même procédé dans le discours de quiconque tente d'expliquer quelque chose dont il a oublié un élément. Dans ce cas-là, la répétition des arguments précédents aide, ou non, à reprendre le fil d'une démonstration qui fait fausse route. Le retour en arrière, comme le va et vient, devient la modalité employée pour retrouver un cheminement linéaire visiblement perdu. Ces mouvements pendulaires ont pour extrémités premières les murs gauche et droit de la scène. Toutefois, pour six traversées complètes du plateau, on remarque quatre mini va-et-vient : Clov oublie systématiquement de reprendre l'escabeau et doit retourner sur ses pas. La première fois, il s'agit d'un trajet de deux fois six pas, puis de deux fois trois pas, enfin de deux fois un pas. Avant d'arriver près des poubelles contenant Nagg et Nell, Clov rebrousse chemin, sans que le nombre de pas soit toutefois indiqué par les didascalies. L'emboîtement des mouvements rappelle les poupées gigognes desquelles sortent des miniatures de la poupée contenant. La ligne droite ne se conçoit que ceinte dans un cadre qui rétrécit peu à peu. Le raccourcissement de la distance parcourue accélère le rythme du va-et-vient et donne l'impression d'un mouvement pendulaire impossible à arrêter. À la recherche d'un point de départ initial, dans le raisonnement comme dans le déplacement, le personnage n'a de cesse de revenir en arrière à chaque pas. Clov ne sortira d'ailleurs pas de scène, même lorsqu'il sera prêt à partir. Ce balancement d'une paroi à une autre détermine la sphère d'action du personnage, seulement autorisé à passer de la cuisine à la salle principale : « Je vais, je viens » (FP, 53). François Noudelmann pose alors la question du point fixe et de la demeure :

Pourquoi se poser ici, plutôt que là, pourquoi être proche ou lointain, quelles en seraient les conséquences sur les modalités de l'attente et sur l'ordonnance géométrique de cette base dramaturgique ? L'habitation d'un lieu repose strictement, et avec exactitude, sur la recherche nécessaire et impossible d'un point fixe. (Noudelmann, 47)

À travers cet « espace géométrique » dont parle Noudelmann, Clov fait l'expérience d'un lieu inhabitable, d'une coquille dont la fonction première a été détournée. Même si l'espace parcouru diminue, la fixité est impossible. Le paradoxe de départ qui est de donner à voir l'errance sur une scène de théâtre se résout par la mécanisation de la marche et des raisonnements \textit{ab abstrudum}.
La certitude est aussi impalpable que le point de départ. A la recherche de cette stabilité impossible le personnage se perd en déplacements circulaires et raisonnements tautologiques qui l'empêchent de quitter ce logis. L'impossibilité mentale et physique d'atteindre une cible (sortir du raisonnement circulaire ou quitter le plateau) n'est pas sans évoquer la démonstration absurde de George dans Jumpers [1972 ; 1986] de Tom Stoppard :

There is no beginning. (With a certain relish he notches his arrow into the bowstring.) But it was precisely this notion of infinite series which in the sixth century BC led the Greek philosopher Zeno to conclude that since an arrow shot towards a target first had to cover half the distance, and then half the remainder after that, and so on, ad infinitum, the result was, as I will now demonstrate, that though an arrow is always approaching its target, it never quite gets there, and Saint Sebastian died of fright. (Stoppard, Jumpers, 19)

La démonstration absurde du raisonnement n'est pas loin de décrire les déplacements de Clov qui revient toujours en arrière avant de pouvoir arriver à un point précis du logis. Le paradoxe de Zénon, qui vise à démontrer l'impossibilité du mouvement de la flèche, prend tout son sens dès qu'il s'agit de décrire l'erreur des personnages. De la même manière, la mort n'arrive pas (à l'exception de Nell) dans cette fin de partie qui n'en finit plus de finir. Les personnages Beckettien sont donc en prise avec cette première distance à parcourir avant d'en parcourir la seconde. Bloqués dans cette déviation absurde de l'espace-temps, ils ne peuvent qu'errer. Alors que dans Fin de partie les va-et-vient de Clov sont circonscrits dans le logis composé de la cuisine hors scène et de la pièce principale, les déplacements scéniques de la dramaturgie beckettienne évoluent vers une mécanique proche de l'horlogerie de pointe avec ceux de May.

Ainsi, les neuf pas de May dans Footfalls sont parfaitement chronométrés dans les notes de mise en scène de l'artiste. Ses déplacements ne dépassent pas la rampe à l'avant scène et le chemin tracé est respecté à la seconde près, il n'y a pas d'erreurs possible, donc à priori pas d'erreur. L'erreur réside alors dans l'incapacité du personnage à s'immobiliser physiquement ou à se fixer sur un élément sans se resserrer éternellement. Au total, May arpeste vingt-deux fois la scène, soit onze aller-retours. Contrairement à Clov qui effectue de minis va-et-vient durant ses traversées en long et en large de la scène, May ne rebrousse jamais chemin et toute
longueur entamée est terminée. Elle revient toutefois toujours au même point puisque la rotation s'effectue sur elle-même et que le parcours est identique. Cette rotation n'est possible qu'à l'une ou l'autre des deux extrémités de son trajet, l'arrêt en cours est toutefois possible, notamment lors du dernier : «After three steps halts without facing front.» (F, 243).

La voix enregistrée témoigne de l'enfermement de May et des paroissiens qui l'enserrent. Outre le sol qui répercute le son de ses pas (F, 241), les murs l'emprisonnent : «with her face to the wall», «bows her poor head against the wall» (F, 241). Le récit des quelques escapades de May à la tombée de la nuit évoque de nouveaux lieux clos : «into the little church by the north door, always locked at that hour, and walk, up and down, up and down.» (F, 242). Si May est enfermée dans des schémas de discours répétitifs, ses mouvements sont en adéquation avec le rétrécissement de l'espace. Ils témoignent d'une impossibilité à réellement sortir d'un quelconque cadre. Si elle parvenait à se glisser hors de la demeure, c'était pour recommencer un trajet aller-retour frénétique entre deux points de l'église comme le suggèrent les six occurrences de «up and down» (F, 242). La référence à «the old home» (F, 241) rappelle «le vieux refuge» de Fin de partie (FP, 92). Lorsque Clov quitte le plateau, c'est pour se retrouver dans sa cuisine, dont la superficie est de neuf mètres carrés (FP, 16). Outre la résonance du chiffre neuf entre les deux pièces, ces dernières étouffent toute tentative de fuite par un nouvel enfermement, localisé dans la cuisine ou dans l'église.

Les déplacements de Clov et de May se distinguent également par des motifs circulaires. Vers la fin de la pièce, Clov tourne de plus en plus en rond, ce qui n'est pas sans rappeler les répétitions cycliques des répliques. Lorsque Hamm lui demande ce qu'il fait, Clov répond : «Trois petits tours» (FP, 95). Contrairement aux marionnettes qui s'en vont après ces trois petits tours, Clov demeure dans ce jeu de marionnettes de la fin des temps, et la petite comptine tourne dérisoirement au cauchemar. La réplique s'applique autant aux mouvements scéniques du personnage – «Clov commence à tourner dans la pièce. Il cherche la lunette.» (FP, 100) – que le mécanisme du réveil qu'il est en train de fixer au mur. Le motif circulaire se retrouve à chaque changement de sens de marche dans Footfalls avec la répétition de «wheel» : «[...] synchronous with steps: one two three four five six seven wheel one two three four five six seven wheel.» (F, 239). Dans la troisième période de la pièce la Voix y fera écho tout en continuant le
compte : « Seven, eight, nine, wheel. » (F, 241). Toutefois, l’introduction de la ponctuation ralentit le rythme enchaîné de la première occurrence. Le temps se module, mais le mouvement demeure perpétuel.


**Poétique de l’écho et fragmentation de l’énonciation**

1. Poétique de l’écho et du ressassement : l’espace sonore capitonné de *Footfalls*

Dans *Footfalls* [1976] comme dans sa traduction *Pas* [1978], les sons se font écho à travers des phénomènes de réverbération créés grâce aux nombreuses allitérations et assonances. Doublés, dédoublés, démultipliés, les sons n’en finissent plus de rebondir sur les parois auditives des spectateurs et de hanter l’espace scénique. Il s’agit de répétitions anaphoriques à dimension incantatoire, dont voici trois exemples disséminés dans la pièce :

- M: Mother. […] Mother. | […] | V: Yes, May. (F, 239)
- V: (…) May. […] May. | M: […] Yes, Mother. (F, 240)
- M: Amy. […] Amy. | […] | V: Yes, Mother. (F, 243)

Dans cet exemple d’anamorphose auditive en trois temps, on entend la répétition du nom ou prénom appelé, puis une réponse opérant une reprise anaphorique de la consonne nasale [m]. Dans la seconde citation, c’est au tour de Voice d’appeler, ce qui prolonge la reprise anaphorique du [m] en dépit de l’intervention sonore des termes. À la fin de la pièce, il s’agira d’Amy, anagramme de May. L’effet de miroir sonore inversé participe de la
Les sons étouffés en [m] et [n] continuent de contaminer la pièce, la réponse ci-dessus est ainsi dupliquée dans la bouche de May qui inverse les locuteurs. On y retrouve alors les mêmes propos que ceux précédemment cités mais cette fois entre Amy, le personnage anagrammatique, et Mrs W, double inversé cette autre Mother (le M de Mother se lit à l'envers dans le W de Mrs W), mère d'Amy et non plus de May :

\[
M[ay] : [\ldots] \text{Amy : No, Mother, I myself did not, to put it mildly. Mrs W: What do you mean, Amy, to put it mildly, what can you possibly mean, Amy, to put it mildly? Amy: I mean, Mother, that to say I observed nothing...strange is indeed to put it mildly. (F, 243)}
\]

Les « Amen » (F, 243) évoqués par Mrs Winter font à nouveau entendre ces sonorités nasales. L'univers sonore est capitonné et s'apparente à une cellule. Le terme « amen », que le Latin emprunta à l'Hébreu, souligne l'assentiment du récepteur une fois le discours ou la prière du locuteur terminé. Si Amy l'avait prononcé, comme le croit Mrs Winter, le « Amen » marquerait son adhésion aux propos et confirmerait son approbation de la litanie. Or, telle un spectre, Amy est absente : « I was not there. » (F, 243).

Seule sa parole entendue par Mrs Winter permet de donner voix à son existence. Si le « Amen » rebondit dans l'espace sonore de l'église, difficile d'en identifier son émetteur. May, qui relate cet épisode entre Amy et Mrs Winter, nourrit ici sa voix de celle que nous avons entendue au début de la pièce, la « raptant », comme Écho « rapte » la voix de l'autre pour parler. En
effet, pour reprendre les mots de Paul-Laurent Assoun, elle est « aliénée à la parole de l'autre, elle doit empiéter sur son discours, « mordre » sur la parole du premier venu, du dernier qui a parlé pour en nourrir sa voix avide. (...) Elle ne peut s'extraire du silence imposé qu'en « raptant » la voix de l'autre. » (Assoun, 162). Telle Écho qui peut au mieux s'autoriser à effectuer une répétition sélective de ce qu'elle est condamnée à répéter, May répète le texte de Voice en y ajoutant une modification du prénom. Il ne s'agit plus de May, mais d'Amy, son anagramme. Les deux figures de mères se superposent, tout comme les deux jeunes filles se confondent.

Dans Footfalls, l'écho permis grâce à l'allongement de la voyelle [i:], dit « i long », dans « asleep » / « deep asleep » / « deep sleep » / « no sleep so deep » (F, 239) et « snatch a little sleep » (F, 239) semble mimer l'elongation temporelle de toute la pièce et les effets de réverbération n'en sont que plus importants. L'assonance du [i:] de « how feat she wheels » (F, 241) y fait vraisemblablement écho. Si « wheel » est réitéré à divers moments de la pièce, notamment après le compte des pas par Voice et par May (F, 239 ; 241), le mot est aussi à prendre comme verbe : « to wheel » signifie bien tournoyer, virevolter – à noter que le mouvement s'effectue à partir d'un centre gravitationnel stable, un pivot. Le mot, à la fois verbe et nom, n'est pas sans rappeler la roue de la vie qui tourne, la fortune, le motif circulaire, déjà présent chez Shakespeare et que l'on retrouve dans la configuration même du Globe Theatre de Londres. Il renforce la dimension circulaire de la pièce de Beckett et rappelle la difficulté à aller tout droit du personnage de la première des Autres farces, perdu dans un monde de méandres. La boucle de « one two three four five six seven wheel one two three four five six seven wheel » (F, 239) devient dans les notes de mise en scène de Beckett « seven eight nine wheel ». Sarah Herrdon Gontarsky indique par ailleurs que ces changements seront appliqués à toutes les productions de la pièce, à l'exception des textes publiés avant ces révisions. La boucle « seven eight nine wheel » revient lors de la seconde période (F, 241) et élargit la résonance du refrain à travers la pièce. L'écho se complexifie et les multiples reprises anaphoriques, strictes et non strictes, permettent une déclinaison sonore particulièrement riche. L'écho traverse les parties du texte, et appelle aux résonances mémorielles du spectateur.

Enfin, l'itération de « it all » à la fin de chaque partie, juste avant que les cloches ne se mettent à sonner, permet de jouer avec les sons joués en plus
du texte. On en compte quatre occurrences à la fin de la première partie, deux à la fin de la seconde, puis encore quatre pour clore la troisième partie. La sonorité de « it all » rappelle invariablement le verbe « to toll », qui signifie « sonner le glas pour quelqu’un ». « The chime », le carillon, bien que ne sonnant qu’une seule fois à chaque fois et souvent plus aigu, s’estompe petit à petit selon les didascalias, qui indiquent clairement que les répétitions servent à construire un système sonore complexe.

2. Vers une parole errante : phénomènes d’échos et démultiplication des locuteurs dans Footfalls

Dans la mythologie grecque et romaine, la nymphe Écho fut condamnée par Héra/Junon « à ne plus se servir de sa langue que pour répéter ce qui lui était dit » (Hamilton, 97-98), Ovide la présente comme « Écho, qui renvoie le son » (Ovide, 99). Dans son sens courant, l’écho est la réflexion d’une onde sonore ou électromagnétique renvoyée par un obstacle. En psychologie, le terme fait quant à lui référence à une hallucination au cours de laquelle le sujet croit entendre sa pensée répétée. À travers Footfalls, on devine une nouvelle modalité de l’errance dans les jeux de réverbération qui s’élaborent et laissent deviner la complexité du réseau d’échos dans cette œuvre. Les effets de dialogisme sont à l’œuvre ; l’on songe alors à l’analyse que fait Pierre Longuenesse des effets similaires dans le théâtre de Yeats et à qui on empruntera la phrase suivante pour décrire les modalités mises en place dans Footfalls : « La figure du double est [...] une catégorie psychique autant que métaphysique, celle de l’esprit errant en quête de son impossible incarnation définitive ».

Le jeu des reprises partielles est semblable à la stratégie mise en œuvre par la nymphe Écho pour tenter d’attirer l’attention de Narcisse. Les nombreuses anaphores qui se font entendre au sein de chaque partie de Footfalls, et qui contaminent l’ensemble de la pièce construisent une structure sonore qui se replie peu à peu et engouffre le personnage et les spectateurs dans un espace dérangeant. Il est difficile d’échapper à cette cage sonore, et le spectateur ressemble alors au protagoniste de la première des Autres fois : il se heurte continuellement aux parois qui délimitent le chemin sur lequel il est condamné à avancer. Le texte théâtral est à son tour enserré dans une enclave qui le condamne au ressassement rythmique de tel syntagme ou telle proposition :
Il ne tâtonne pas, malgré le noir, n'allonge pas les bras, n'écarquille pas les mains, ne retient pas les pieds avant de les poser. Si bien qu'il se heurte souvent, c'est-à-dire à chaque virage, aux parois qui enserrent le chemin, à celle de droite quand il vire à gauche, à celle de gauche quand il vire à droite, tantôt du pied, tantôt du sommet de la tête, car il se tient penché, à cause de la rampe, et puis parce qu'il se tient toujours penché, le dos rond, la tête en avant et les yeux baissés. (Autres foirades, 28)

La foirade signifie à la fois l'échec mais aussi l'argumentation erronée, le fonctionnement défектueux. Autant d'expressions de l'inabouti qui confirment l'état concomitant de stase et d'errance qui l'accompagne. Dans l'erreur, le but est à jamais perdu et le personnage continue d'arpenter les mêmes idées et arguments en vain, égaré dans les méandres de l'aberration. Enfermé dans une erreur macrocosmique le personnage illustre la battologie, figure rhétorique plus péjorative que la tautologie, qui se manifeste par la répétition de la même idée avec les mêmes mots. Le personnage représente l'argumentation erroné qui ne mène à rien ; véritable proposition sur patte qui refuse d'ouvrir les yeux et de procéder avec précaution, il se heurte à ses propres limites. Les mouvements sont répétés, le personnage continue de se heurter aux mêmes parois. Incapable d'évolution, il se recroqueville sur lui-même, « le dos rond » tel un coquillage fermé. Pour reprendre les mots d'Adorno « [...] ; chez Beckett, le caractère concret de l'existence qui se referme sur elle-même comme une huître, incapable désormais d'universalité, s'épuisant à se poser elle-même, est manifestement la même chose que l'abstraction qui ne parvient plus à rejoindre l'expérience. » (Adorno, 207). Dans cette vision, la pensée (le personnage) dans le passage de Beckett perd alors toute dimension inspirée ; mécanique et appauvrie elle s'éloigne de l'universalité, de l'ouverture et de la communication. L'épisode n'en résonne toutefois pas moins d'une universalité de l'errance qui touche quiconque s'est un jour interrogé sur l'absurdité du monde.

Si l'enfermement sonore induit par les répétitions rappelle l'enclave dans laquelle se trouve le personnage d'Autres foirades, il évoque au même titre un cocon mortifère au sein duquel May et/ou Amy perdent la raison dans ce piège sonore où l'écho se déchaîne. Les personnages du texte narratif et du texte scénique sont sujets aux mêmes élan avortés, obligés de revenir sur leur pas en raison des limites imposées.
Si les phrases permettent de véhiculer du sens, la venue de nouvelles phrases est d'autant plus difficile que les précédentes parasitent l'oreille du spectateur qui est envahi des sonorités qui rebondissent dans l'espace. Le cheminement phatique du langage est dévié en un ricochet interminable. Cet effet permet de considérer la réverbération des sons et l'écho des répliques comme une modalité poétique de l'errance dans le langage ; la déviation des fonctions du langage permet l'exploration d'un autre sens que l'envoi direct et sans détour d'un message clair et compréhensible par le récepteur. Déroulé, au sens propre comme au figuré, le langage s'engage dans un jeu de balles sonores qui met la compréhension du spectateur en suspens, dans un entre-deux qui continue de produire du sens, mais qui échappe au balisage méthodique et rationnel. Les répétitions endointent l'attention du spectateur qui se retrouve bercé par un rythme sonore qui abrite toutefois quelques variantes d'où un sens différent émane.

Les sons montrent l'impossibilité de la fuite ; la multiplicité de leurs déclinaisons exprime la potentialité créative de la représentation de l'errance, originellement à la croisée de l'erreur et du voyage sans but. Ils deviennent les véhicules d'une parole errante, proférée par des personnages qui ressasissent inlassablement les mêmes épisodes parfois sujets à d'insolentes variations. Brisant le quatrième mur, la voix narrative est directive et invite le spectateur à examiner scrupuleusement le personnage sur scène : « See how still she stands, how stark, with her face to the wall. [Pause.] How outwardly unmoved. », « But let us watch her move, in silence. », « Watch how feel she wheels. » (F, 241). À l'exemple du rat de laboratoire que l'on observe s'agiter en cage, la posture et les mouvements de May sont décomposés et analysés. Les éventuelles questions des observateurs sont même anticipées par la voix : « Does she still sleep, it may be asked? », « Still speak? » (F, 241). Un fois de plus, l'écho vocalique entre « sleep » et « speak » prolonge la dimension poétique de la pièce, y compris dans les directives de Voice. L'espace scénique se mue en un cabinet de curiosité au sein duquel le personnage tourne en rond pour la plus grande satisfaction de cet éminent comité d'observation : le public. Le détaillement de la fonction phatique est alors neutralisé tandis que la fonction poétique est mise en boîte. Ce sont les injonctions de Voice, dont la fonction est tout d'abord conative, qui structure cette expérimentation scénique. La parole, la voix multiple et dédoublée de Footfalls, devient aussi vectrice de circularité,
mimant alors les pas chronométrés de May. Selon les mots de Maurice Blanchot dans *L'Espace littéraire* :

Cette parole est essentiellement errante, étant toujours hors d'elle-même. Elle désigne le dehors infiniment distendu qui tient lieu de l'intimité de la parole. Elle ressemble à l'écho, quand l'écho ne dit pas seulement tout haut ce qui est d'abord murmuré, mais se confond avec l'immensité chuchotante, est le silence devenu l'espace retentissant, le dehors de toute parole. Seulement, ici, le dehors est vide, et l'écho répète par avance, « prophétique dans l'absence de temps ». (Blanchot, 56)

Bien que la première partie de la pièce puisse faire croire à un dialogue, et que les didascalies indiquent clairement quand May et la voix se succèdent, l'omniprésence du phénomène d'écho brouille les pistes et fait croire à une locutrice unique dédoublée qui récolterait l'écho de ses propres paroles. Les réverberations sonores sont autant d'indications qu'il s'agit d'une parole démultipliée et enfermée dans l'extériorité d'un motif verbal qu'elle ne peut que répéter. Les structures du monologue de la voix enregistrée et de May sont similaires. Ainsi, lorsque Voice prend la parole dans la seconde partie de la pièce et déclare « I walk here now. [Pause] Rather I come and stand. [Pause] At nightfall. » (F, 241), on croit entendre May, unique personnage en marche de la pièce, bien que celle-ci soit immobile lorsque ces paroles sont proférées. Néanmoins, comme la liste des soins proposés par May à sa mère le suggère, la vieille femme est grabataire, et il n'a jamais été question d'elle en mouvement. Dans la troisième partie, May relate ses escapades vagabondes, à la nuit tombée. Les premières paroles de Voice dans la seconde partie semblent être celles de May, qui est progressivement décrite à la troisième personne : la focalisation interne se déplace en focalisation externe. Le locuteur initial a été égaré, le discours est ainsi hors de lui, enfermé dans cet « espace retentissant » dont parle Blanchot.

L'épisode de la moquette raconté par la voix, résonne dans les paroles de May qui narre le même épisode entre Mrs Winter et Amy. En s'exprimant à la troisième personne, May se positionne en narrateur omniscient pour dévoiler l'histoire dupliquée d'une jeune femme errante, d'abord sans nom puis prénommée Amy, son double inversé. En dépit de sa démultipliée, May demeure incapable de devenir « je » et devient « jeu » de miroir et d'observation pour elle-même. Elle fait sienne la parole de la voix qu'elle a absorbée et déclinée à nouveau. Ce qui dans la première partie est un dialogue à deux voix est par la suite « ingéré » par May :
L'échange entier est englouti par May qui ressasse :

[...] Amy. [Pause. No louder.] Amy. [Pause.] Yes, Mother. [Pause.] Will you never have done? [Pause.] Will you never have done ... revolving it all? [Pause.] It? [Pause.] It all. [Pause.] In your poor mind. [Pause.] It all. [Pause.] It all. [...] (F, 243)

Le rythme et l’enchaînement sont strictement identiques ; seul le prénom donne l’impression de changer, diversion illusoire puisque les lettres que le composent sont simplement inversées. Rien ne change et tout est réutilisé.

Réitérant le dialogue à une voix cette fois, May efface les stigmates de la narration du récit, notamment les indications de changement de locuteurs. Il n’y a pas de discours rapporté mais plutôt un discours absorbé tel quel, sans adaptation. May se réappropri la parole maternelle de manière artificielle. Incapable de retrouver la première personne du singulier elle s’inscrit alors dans une continuité de parole englobée, mais non assimilée. La langue maternelle est plaquée, ressassée, incomprise peut-être, telle une relique mise sous verre, collectionnée et hors d’usage.

Hors d’elle-même, la parole se recroqueville non seulement vers une sonorité en ping-pong, mais également dans un écho des paroles capturées qui disent autre chose en répétant toutefois la même chose. Si cette poétique du ressassement fait sens, c’est un sens en circuit fermé qui réussit néanmoins à dire toute la détresse de l’enfermement et du cul-de-sac. Le dérèglement mental du personnage ne signifie pas perte de sens, mais bien nouveau sens à la suite. Le premier mot du dernier monologue de May est bien « sequel » (F, 242), dans cette filiation de la répétition obsessionnelle May succède à la mère. Motif obsessionnel que l’on retrouve notamment dans Rockaby.

3. Du ressassement à l’aporie dans Rockaby

Beckett composa sa courte pièce Rockaby à la demande de Daniel Labeille, professeur d'études théâtrales à Cayuga Community College of SUNY. La pièce fut créée le 8 avril 1981 à Buffalo (New York, Etats-Unis) et fut jouée par Billie Whitelaw. Le texte fut publié la même année. Sur scène
une femme est assise sur un rocking-chair, ou siège à bascule, qui se balance inlassablement en synchronie avec un enregistrement de sa voix. Ce texte déclamé, que Knowlson qualifie de poème (Knowlson, 662), évoque le cheminement vers la résignation d’une femme qui se heurte à l’échec : « The woman in Rockaby is rocked from cradle to grave, as the poem moves through overlapping cycles of need and disillusionment into a final dismissal of life – ‘Fuck life’ says the woman’s voice with startling crudeness – and an acceptance of death. » (Knowlson, 663) La pièce comprend quatre parties : au début de chacune d’entre elles une voix enjoint au « narrateur » de poursuivre : « more. ». Comme dans Footfalls il s’agit d’une suite, d’une continuité, et encore une fois, une filiation entre une mère et sa fille. Une voix enregistrée continue donc le récit poétisé dont les répétitions et les refrains créent un effet d’échos qui accompagne le va-et-vient du rocking-chair. L’injonction de continuer est la seule réplique dotée d’un signe de ponctuation. La seule qui se termine donc, contrairement au reste de la pièce qui reste suspendu une fois le silence présent sur scène. Les autres répliques sont rangées sur la page et le retour à la ligne confirme le caractère versifié du texte qui pourrait être déclamé en marquant une pause à la fin de chaque ligne. Le texte se construit à partir du ressassement des mêmes éléments auxquels quelques nouveaux vers s’ajoutent avant d’être répétés à leur tour. Les répétitions se font à l’intérieur de chacune des quatre parties, et se font entendre d’une partie à l’autre. Le recyclage, ou le ruminement de ses segments versifiés, crée un effet de patinage qui empêche le sens d’avancer puisque la pensée revient toujours en arrière : elle s’accroche à un déjà-dit, peut-être de peur de l’inconnu à venir. L’enregistrement des voix permet également de repasser en boucle des discours fatigués d’être ressassés. On pense notamment à Krapp dans Krapp’s Last Tape [1958] qui n’a de cesse de s’enregistrer et de réécouter ses bandes sonores et qui précède les personnages de May dans Footfalls et du personnage féminin dans Rockaby.

Chaque nouvelle partie amorce une étape supplémentaire vers la résignation du personnage. Elle est en quête d’autrui dans la première : « another living soul » (Roc., 276), et à l’affût de sa semblable recroquevillée mais postée à la fenêtre dans la seconde : « one other living soul | at her window | gone in like herself » (Roc., 277). La troisième l’évoque plus repliée encore, prête à se satisfaire d’un frémissement de store comme signe de présence humaine – « one blind up no more » (Roc., 279). Enfin, le store
est baissé dans le quatrième monologue, l'autre n'est autre que la femme elle-même, double de sa mère se berçant au gré des mouvements du siège à bascule en attendant la fin : «let down the blind and stopped | time she went down | down the steep stairs | time she went right down | was her own other | own other living soul» (Roc., 281). La femme du récit s'enfonce en elle-même, reprenant la posture, «into the old rocker» (Roc., 280), et visiblement la folie de sa mère, «gone off her head» (Roc., 280). Le personnage du récit et celui sur scène se superposent alors. La femme bercée écoute le récit de son propre recueillement. Le mouvement pendulaire cesse enfin, signe d'endormissement à première vue car tel est le but avoué des berceuses, ou bien de mort à l'instar de la mère : «dead one night | in the rocker» (Roc., 280).

Le texte se construit à partir de répétitions au sein de chacune des quatre parties de la pièce, à cela s'ajoutent des répétitions de vers à travers les quatre parties. Le réseau des reprises strictes élabore une poétique du piétinement. Battus, rebattus, les vers «rassis» finissent par former un tout d'autant plus compact et illustrent ce vers de Beckett, «the chum of stale words», tiré du poème «Cascando». Ainsi, dans la première réplique enregistrée, ce ne sont que dix-sept vers qui sont ressassés sur la cinquantaine de vers que comprend la réplique. Certains vers reviennent plus que d'autres, mais la proportion de vers originaux est d'un peu plus de 30% tandis que le reste est élargi à partir de reprises strictes ou partielles, de répétitions entrelacées ou d'omissions. La proportion entre nouveaux vers et vers repris est quasiment la même dans les seconde et troisième parties, tandis que la dernière partie est construite sur un équilibre quasi équivalent entre nouveaux vers et reprises. Si l'on extrait les dix-huit vers de la première séquence, on remarque que plusieurs d'entre eux reviennent hanter le reste du poème (le nombre d'occurrence dans toute la pièce est indiqué entre parenthèses) : «till in the end (5) | the day came (3) | in the end came (4) | close of a long day (13) | when she said (2) | to herself (5) | whom else (7) | time she stopped (16) | [...] | going to and fro (8) | all eyes (6) | all sides (9) | high and low (9) | for another (6) | another like herself (4) | another creature like herself (1) | a little like (5) | [...] | another living soul (4) | [...] | all eyes like herself (1) | [...]» (Roc., 275-276). Les reprises strictes (soit la reprise du même vers) des éléments de la première séquence reviennent principalement dans la seconde et la troisième. D'autres apparaissent dans la seconde et sont reprises
dans la troisième comme « at her window » (6), « quiet at her window » (6), « facing other windows » (5) ou « only other windows » (4). Des vers tels que « sitting at her window » (3) ou « till the day came » (2) ne sont répétés que dans la troisième partie. Enfin, moins d’un quart des vers des séquences précédentes surviennent dans la quatrième partie ; de nouveaux vers spécifiques à cette dernière séquence sont repris une à deux fois : « rocked » (2), « those arms at last » (2) ou « and rocked » (2).

Si les reprises strictes ne suivent pas une logique particulière, un refrain émerge toutefois au travers de toute la pièce. On entend ainsi l’enchaînement des vers suivants « to herself | whom else | time she stopped | time she stopped | going to and fro » à trois reprises dans la première réplique enregistrée. Le refrain est tronqué dans la seconde puisque l’on n’entend plus que « whom else | time she stopped | time she stopped | going to and fro », à deux reprises cette fois. Dans la troisième, c’est le dernier vers qui est tronqué tandis que le premier resurgit : « to herself | whom else | time she stopped | time she stopped », s’il n’a qu’une seule occurrence du refrain, les phénomènes d’échos font entendre à nouveau « time she stopped | time she stopped » à la clôture de cette avant dernière partie. Enfin, le refrain est d’autant plus réduit à sa version la plus restreinte puisque l’on n’entend plus que « to herself | whom else | time she stopped » une seule fois, comme si le refrain lui-même peinait à jouer sempiternellement le même morceau. Cet épuisement du refrain, va néanmoins de pair avec un autre refrain, exclusif à cette partie, que l’on entend trois fois : « went down | in the end went down | down the steep stair | let down the blind and down | right down | into the old rocker » (Roc, 280-281).

Les reprises non strictes rendent le motif des répétitions d’autant plus resserré. Ainsi, les statistiques ci-dessus ne fonctionnent que pour des reprises identiques. Toutefois, on remarque que les répétitions de parties de vers rendent le nombre de vers originaux d’autant plus restreint. En effet, dans l’exemple suivant, on entend bien la reprise partielle dans le troisième vers des deux premiers : « till in the end | the day came | in the end came | close of a long day » (Roc, 275). Le procédé est identique dans l’extrait suivant : « so in the end | close of a long day | went back in | in the end went back in » (Roc, 276). L’écho fait ainsi entendre une version raccourcie et déformée des premiers vers. Si la reprise semble avoir pour but la simplification (au même titre que l’expression « in a nutshell » ou « en deux
mots ») elle ne peut en aucun cas se substituer aux détours préalables. Ainsi, le récit ne peut se débarrasser de ces détails répétitifs qui font pourtant patiner l’histoire puisqu’ils miment précisément cette attente en vain. Cette surcouche langagière contamine jusqu’aux derniers mots de la pièce : « rock her off | rock her off » (Roc, 282). Récit lent pour une résignation interminable, la langue hésite à tout dire d’un coup, à raccourcir une histoire qui se perd dans l’immobilisme de l’espoir déçu d’une issue à la solitude. Des références à l’Autre, un(e) autre, sont ainsi égrainées dans le texte : « for another | another like herself | another creature like herself | a little like » (Roc, 275) au début de la première partie et repris dans le dernier tiers de celle-ci sous la forme « another living soul » (Roc, 276). Dans la seconde partie, on retrouve « one other living soul » (Roc, 277) dont l’article numérique souligne le désespoir de la femme ; tandis qu’il s’agit de « another creature there » (Roc, 279), l’autre est devenue elle-même dans la dernière partie : « was her own other | own other living soul » (Roc, 281). Une fois de plus, la recherche de l’Autre se décline en synonymes (« living soul » et « creature ») et les variations sur l’altérité et la similitude (« another »), « one other » et « own other ») n’ont de cesse de résonner dans le texte. Le motif est alors répété, repris et remanié, mais le message initial est le même. La quête est vaine et si le personnage se tourne vers elle-même pour trouver cet autre absent, la circularité et l’enfermement n’en sont que plus flagrants.

Si la pièce donne l’impression d’une fin enfin atteinte, elle n’en demeure pas moins une variation sur la déviation ; la déroute poétique du langage contribue à l’élongation temporelle de cette fin si dure à atteindre. Elle élabore une poétique de la déviation et du ressassement pour mieux éviter de toucher à la fin. L’écho permet aussi de piéger la fin pour qu’elle dure le plus longtemps possible en une agonie vocalique et langagière. C’est en cela que l’on peut parler d’aporia et reprendre les mots de Derrida :

(... cet autre mot grec d’aporia que j’ai arrêté il y a longtemps, au titre de titre pour cette occasion, sans bien savoir où j’allais, sauf qu’en ce mot il devait y aller du « ne pas savoir où aller » du non-passage, de l’épreuve de ce qui se passe et passionne en ce non-passage, nous paralysant en cette séparation de façon non nécessairement négative : devant une porte, un seuil, une frontière, une ligne, ou tout simplement le bord ou l’abord de l’autre comme tel. (Derrida, 31)
Bien qu'il semble y avoir passage dans Rockaby puisque le personnage ferme les yeux, se tait et cesse de se balancer, la pièce entière met en scène l'immobilisme paralysant de l'être qui ne sait plus dans quelle direction aller. Le piétinement laisse place au mâchonnage des mots remis en bouche et qui ne cessent de resurgir.

Si c'est tout d'abord avec Clov que le corps automatisé se synchronise avec la divagation de l'esprit, les effets poétiques abordés dans Footfalls et Rockaby permettent de souligner à quel point l'errance se manifeste dans le discours. La traîtrise du langage dans son abandon de la fonction performative prend véritablement corps sur scène avec les allers et venues incessants de personnages égarés. Si les personnages sont tous à la recherche d'une origine introuvable, voire d'une arrivée inatteignable, ils font écho à l'incompréhension de l'Homme qui, face à l'innommable, ne peut retracer le lien logique qui a mené au désastre. En cela, les modalités de l'errance se superposent à celles rencontrées dans le Théâtre de l'Absurde tel que Martin Esslin le définit :

[...] the Theatre of the Absurd strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought. While Sartre or Camus express the new content in the old convention, the Theatre of the Absurd goes a step further in trying to create a unity between its basic assumptions and the form in which these are expressed. (Esslin, 24)

On retrouve dans le Théâtre de l'Absurde une utilisation de modalités qui permettent de dire l'impasse dans laquelle se trouve le discours, la déroute du sens laisse entrevoir la dérision de l'être humain. Comme Knowlson l'évoque, les personnages beckettiens sont aussi les héritiers d'Ixion, de Tantale et de Sisyphe, condamnés à un mouvement perpétuel, dans une situation aussi dérisoire que désespérée.
BIBLIOGRAPHIE :

Sources primaires


Ouvrages de référence


BERTON Danièle et SIMARD Jean-Pierre, dir., 2007, Création théâtrale : adaptation, schèmes, traduction, St-Étienne, PUSE.


http://english.fsu.edu/jobs/num02/Num2EnochBrater.htm


LONGUENESSE, Pierre. « Jeux de voix et jeux de doubles dans deux pièces de W. B. Yeats : The Words upon the Window-Pane, et A Full Moon in March » au colloque « La voix et le masque dans l'œuvre de W. B. Yeats : le théâtre des identités », 6-7 février 2009, Université Lille 3.


Notes :


5 Pour reprendre les mots de Ruby COHN : « Footfalls follows Play and Not I into limbo, and yet limbo becomes paradoxically concrete. Footfalls beats metronomic times as M paces back and forth on a brightly lit strip of stage board—thirty lengths back and forth, or two hundred seventy steps. », (Cohn,133).

6 C’est moi qui souligne.


8 « Will you never have done? Will you never have done… revolving it all. [Pause.] It? [Pause.] It all. [Pause.] In your poor mind. [Pause.] It all. [Pause.] It all. » (F, 240)

9 « Tells how it was. [Pause.] Tries to tell how it was. [Pause.] It all. [Pause.] It all. » (F, 241)

10 « Will you never have done? Will you never have done… revolving it all. [Pause.] It? [Pause.] It all. [Pause.] In your poor mind. [Pause.] It all. [Pause.] It all. » (F, 243)

11 Dernière phrase de la communication de Pierre LONGUENESSE au colloque « La voix et le masque dans l’œuvre de W. B. Yeats : le théâtre des identités », Lille 3 (en association avec Georgia State University).

autant de mots qu'il en avait dit. Il insiste et, trompé par l'illusion d'une voix répondant à la sienne: «Viens ici, dit-il, réunissons-nous!» À nul son la nymphe n'était prête à jamais répondre plus volontiers: «Unissons-nous!» lui renvoya Écho.» (OVIDE, 99).


14 Concernant la généalogie de la pièce, voir James KNOWLSON (661-664).

15 «But May's eternal pacing reflects more than a psychologically disturbed personality. It assumes almost mythic status, harking back to Ixion on his wheel, Tantalus tortured by hunger and thirst, or Sysiphus pushing his stone forever uphill. May's own eternal chore, however, is an inner compulsion rather than a preordained punishment. Yet, ordained or self-imposed, the end result is the same: her pacing is inexorable and her distress is inescapable.» KNOWLSON (616).