



Le geste... · Catherine Naugrette · Beckett ventriloque

ISBN : 979-10-231-3926-6

Le geste
sur les scènes
des XX^e et XXI^e siècles



Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

En tant qu'objet d'étude, le geste théâtral demeure insaisissable et ambigu : il peut soutenir ou contredire la parole, il peut transposer un mouvement de l'âme ou être libéré de tout référentiel psychologique. Il est la composante la plus éphémère de la performance du comédien, qui charrie en lui une tradition gestuelle à laquelle il peut faire référence. Il est aussi un lieu de dépôt : chaque spectateur, de l'extérieur, l'investit de son propre imaginaire et de sa propre culture, car le geste est un signe que l'on peut à la fois décoder collectivement et encoder individuellement.

Ce volume propose une étude du geste et de sa plasticité en s'intéressant au dialogue entre invention et tradition sur les scènes européennes. S'orientant principalement vers la pratique scénique, les auteurs de cet ouvrage interrogent la fonction poétique et esthétique du geste aussi bien dans la mise en scène actuelle de textes anciens que dans les créations contemporaines.

L'ensemble témoigne d'une volonté d'ouvrir la recherche sur le geste à un champ d'exploration en constante résonance avec la dimension temporelle : des mémoires incarnées dans l'acte gestuel à la transmission pédagogique d'une certaine pratique ; du potentiel esthétique de l'éternelle présentification du geste à la temporalité qui est propre à la relation entre le texte et sa mise en scène.

As an object of study, the theatrical gesture remains elusive and ambiguous: it can support or contradict speech, it can transpose a movement of the soul or be devoid of any psychological reference. It is the most ephemeral component of the actor's performance, carrying with it a tradition it can refer to. It is also a repository: each spectator, from the outside, invests it with their own imagination and culture, because the gesture is a sign that can be decoded collectively and codified individually.

This volume proposes a study of gesture and its plasticity, focusing on the dialogue between invention and tradition on European stages. Focusing primarily on stage practice, the authors question the poetic and aesthetic function of gesture in both current productions of ancient texts and contemporary creations.

Overall, this volume reflects a desire to open up research on gesture to a field of exploration that is constantly in resonance with the temporal dimension: from memories embodied in a gesture to the teaching of some acting techniques; from the aesthetic potential of the eternal presentification of gesture to the temporality specific to the relationship between the text and its staging.

Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2025

Couverture : Michaël BOSQUIER

Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac) / 3 d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

Catherine Naugrette
 IRET, université Sorbonne Nouvelle

Il y a plusieurs façons de diviser et de classer les quelque trente-deux textes écrits par Beckett entre la fin des années 1940 et la fin des années 1980, que l'on rassemble sous le terme générique de « théâtre beckettien ». Sous ce dénominateur commun, on trouve en effet différentes sortes d'œuvres : des pièces, longues ou brèves, pour la scène ; des actes sans paroles, des pièces radiophoniques, des dramaticules pour la télévision ; des esquisses, des pochades, des fragments. Il y a non pas un seul mais plusieurs théâtres de Beckett, non pas un seul geste d'écriture mais une succession de langages dramatiques et de supports scéniques et médiatiques, dont l'emploi par l'écrivain relève d'un phénomène analogue à celui que Gilles Deleuze met en avant dans sa postface à *Quad et autres pièces pour la télévision*, au travers de ce qu'il appelle les « langues » de l'œuvre beckettienne : soit les diverses possibilités ou combinatoires que l'écriture beckettienne « épuise¹ » successivement.

Selon Gilles Deleuze, trois « langues » existent en effet dans l'œuvre, trois manières d'épuiser le possible. « Appelons, dit-il, *langue I*, chez Beckett, cette langue atomique, disjonctive, coupée, hachée, où l'énumération remplace les propositions, et les relations combinatoires les relations syntaxiques : une langue des noms ». La « *langue II* qui n'est plus celle des noms » est alors « celle des voix, qui ne procède plus avec des atomes combinables, mais avec des flux mélangeables² ». Puis vient « une *langue III* qui ne rapporte plus le langage à des objets énumérables et combinables, ni à des voix émettrices, mais à des limites immanentes qui ne cessent de se déplacer, hiatus, trous ou déchirures³ » : une *langue III* qui se définit comme étant la langue de « l'Image », sonore ou visuelle, et qui correspond au geste énoncé par Beckett lui-même, lorsqu'il écrit dans le texte précisément intitulé *L'Image* : « c'est fait j'ai fait l'image⁴ ».

Rappelons que c'est plus particulièrement cette langue III, « née dans le roman (*Comment c'est*), traversant le théâtre (*Oh les beaux jours*, *Acte sans paroles*,

1 Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, postface à *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

2 *Ibid.*, p. 66.

3 *Ibid.*, p. 69.

4 Samuel Beckett, *L'Image*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 18.

Catastrophe) », qui pour Deleuze fonde la spécificité de ce qu'il nomme « l'œuvre-télévision » de Beckett. La langue III, souligne-t-il, « trouve dans la télévision le secret de son assemblage, une voix préenregistrée pour une image chaque fois en train de prendre forme⁵ ».

184 Réduite à son essence (on pourrait presque dire à sa quintessence), l'image récupère alors une force, une puissance inégalées auparavant, une « énergie potentielle » qui, pour être éphémère et dissipative, n'en est pas moins « fantastique » : « L'énergie de l'image est dissipative. L'image finit vite et se dissipe, parce qu'elle est elle-même le moyen d'en finir. Elle capte tout le possible pour le faire sauter⁶ ». Dans des œuvres comme *Quad*, *Trio du fantôme, ... que nuage...*, *Nacht und Träume*, toutes des pièces parmi les dernières de l'auteur et réalisées par Samuel Beckett pour la télévision dans les années 1975-1980, l'image portée par l'écran accomplit ainsi « son opération propre », au sein de diverses combinatoires : « *Quad* sera Espace avec silence et éventuellement musique. *Trio du fantôme* sera Espace avec voix présentatrice et musique.... *Que nuage...* sera Image avec voix et poème. *Nacht und Träume* sera Image avec silence, chanson et musique⁷ ». Les deux dernières pièces constituant les cas les plus extrêmes sans doute de l'épuisement de l'image chez Beckett.

Première constatation : de même que l'on peut, comme Deleuze, distinguer dans l'évolution globale de l'œuvre trois phases différentes dans l'épuisement des possibles, on peut retrouver au sein du théâtre beckettien trois étapes qui, selon une évolution à peu près chronologique, correspondent à l'épuisement successif de ses possibilités textuelles et scéniques, et qui marquent à chaque fois une évolution nouvelle de l'écriture et de son aventure théâtrale. On peut ainsi repérer un premier théâtre, fondé sur des pièces encore (assez) longues, écrites pour la scène et avec des personnages encore plus ou moins identifiés, soit la trilogie *En attendant Godot* (1948), *Fin de partie* (1954/56) et *Happy days* (1961). Même si l'on peut déjà distinguer des différences et une évolution de l'une à l'autre – nous y reviendrons –, il est également possible d'y adjoindre plusieurs autres textes dramatiques, *Krapp's last tape* (1958/59), *Play* (1963), *Va-et-Vient* (1965), *Catastrophe* (1982), tous écrits pour la scène également.

Viendrait ensuite la série des « actes divers », « esquisses » ou « pochades », soit les pièces radiophoniques (*Tous ceux qui tombent*, *Cendres*, *Paroles et musique*, *Cascando*), les mimodrames (*Actes sans paroles I et II*), l'embryon dramatique *Souffle* et les premiers essais pour la télévision ou le cinéma, *Eh Joe* et *Film*. Cet autre ensemble, qui s'étend

5 G. Deleuze, *L'Épuisé*, op. cit., p. 74.

6 *Ibid.*, p. 77

7 *Ibid.*, p. 79.

de la fin des années cinquante à la fin des années soixante, et qui est écrit par Beckett parallèlement aux pièces du *théâtre I*, trouve sa cohérence dans sa diversité et son hétérogénéité mêmes. Il constitue le *théâtre II*, dont le principe est l'expérimentation (*l'épuisement* dirait Deleuze) systématique des moyens et des différents procédés d'une écriture dramatique, déclinée à travers toutes ses formes, toutes ses possibilités : tantôt sans le support de la scène mais avec celui du son et de l'écoute, la voix pouvant être conjuguée à la musique ; tantôt avec une forte présence scénique mais sans parole aucune, avec l'emploi d'un langage purement gestuel ; tantôt avec le seul médium de l'écran, qu'il soit télévisuel ou filmique... Comme le déclarait Beckett à propos des pièces radiophoniques, qui représentent la part la plus importante de ce *théâtre II*, « l'expression radiophonique exige une écriture particulière. On écrit autrement pour elle : la parole sort du noir⁸... ».

Quant aux dramaticules, que Beckett écrit principalement du début des années soixante-dix au début des années quatre-vingt, on peut considérer qu'ils appartiennent soit au *théâtre I*, soit au *théâtre III*, selon qu'ils conservent encore ou non une forme dramatique identifiable, qu'ils relèvent davantage d'une langue des noms, des voix ou de l'image. Un bon exemple de cette dernière ambivalence étant offert par le dramaticule *Quoi où*, d'abord écrit pour la scène puis adapté par Beckett pour la télévision en 1985.

Enfin, et c'est là ce qui m'intéresse dans cette étude, on pourrait encore aller plus loin dans la différenciation des textes théâtraux, en adoptant une autre perspective, un autre angle d'attaque : celui des voix. Critère qui conduirait d'ailleurs à réévaluer la position deleuzienne quant aux pièces télévisuelles, puisqu'à cette aune nouvelle, elles semblent bien ne pas relever seulement d'un langage ni d'un faire de l'image, mais aussi bien d'une mise en voix de l'image, d'un déploiement sonore des voix, dissociées de toute source émettrice. Dans le cadre des expérimentations à l'œuvre dans le théâtre beckettien apparaîtrait ainsi une nouvelle catégorie, à côté des pièces radiophoniques, fondées sur une partition des voix, des bruits et de la musique, des pièces sans paroles, explorant le seul langage des gestes, une catégorie qui traverserait les textes écrits pour la scène et ceux écrits pour la télévision, autrement dit les pièces mettant en œuvre une dissociation de la voix et de l'image, des voix et des gestes : celles où Beckett fait œuvre, si l'on veut, de ventriloque.

8 Dans un entretien avec Paul-Louis Mignon, publié dans *L'Avant-Scène*, n° 313.

LA TENTATION DE LA VENTRILOQUIE

On peut repérer chez Beckett plusieurs modèles venus des arts du spectacle vivant, du cirque, du music-hall ou encore du cabaret – ce sont là les influences les plus connues –, mais aussi de l'art de la marionnette et concomitamment de la ventriloquie. Le théâtre beckettien s'inscrit ainsi de façon déterminante dans le courant esthétique qui, de Diderot à Edward Gordon Craig, de Tadeusz Kantor à Alfred Jarry, élabore ce que l'on pourrait appeler, au sein même du théâtre, la tentation de la marionnette. Une telle tentation se trouve exprimée de façon d'abord descriptive et métaphorique dans les romans, puis incarnée de façon de plus en plus active et concrète dans les textes de théâtre. Ainsi, Beckett connaît et apprécie particulièrement le texte écrit par Heinrich von Kleist en 1810, intitulé « Sur le théâtre de marionnettes », essai fondateur quant

186

à la pensée du statut et de la fonction des marionnettes dans les arts du spectacle. Quand il se trouve à Berlin en 1971, pour monter *Oh les beaux jours* en allemand au Schiller Theater, il le cite à l'actrice (Eva-Katharina Schulz) pour obliger cette dernière à économiser ses effets et à parvenir à un maximum de précision gestuelle et vocale. Quand, en octobre 1976, il est à Londres pour le tournage de *Trio du fantôme* à Ealing, il a de nouveau recours au texte de Kleist, « pour expliquer que les mouvements de son unique personnage visible doivent répondre à une triple exigence d'économie, de grâce et d'harmonie ». À cette occasion, rapporte James Knowlson, « il nous renvoie, Ronald Pickup (l'interprète) et moi-même, à l'essai de Heinrich von Kleist, "Sur le Théâtre de marionnettes", où, par le truchement du narrateur, l'auteur soutient que les marionnettes possèdent une agilité, une symétrie, une harmonie et une grâce bien supérieures à celles de tout danseur (et *a fortiori* de tout comédien), car elles sont dépourvues de ces hésitations de la conscience qui sans arrêt désarçonnent les humains⁹ ». Enfin, un autre jour à midi, dans un *pub* proche des studios, Beckett raconte « en dégustant sa Guinness l'étonnante histoire de l'ours escrimeur imaginée par Kleist¹⁰ » : « Il ne suffisait pas que l'ours, à l'instar du meilleur escrimeur, parât tous mes coups ; il ne répondait à aucune de mes feintes (ce que nul escrimeur au monde ne voudrait imiter) : me regardant droit dans les yeux, comme s'il eût voulu lire dans mon âme, et si mes coups ne semblaient pas sérieux, il ne bougeait pas¹¹ ».

9 James Knowlson, *Beckett*, trad. Oristelle Bonis, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2007, p. 1012.

10 *Ibid.*

11 Heinrich von Kleist, « Sur le Théâtre de marionnettes », dans *Anecdotes et petits écrits*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, coll. « Critique de la Politique », 1981, p. 108.

Une telle constance dans le recours au modèle marionnettique pour le théâtre n'est pas sans éveiller des échos et des rapprochements avec les romans ou les poèmes, dans lesquels déjà le terme de « pantin » apparaît à plusieurs reprises. Dans *Murphy*, les personnages, à l'exception du personnage éponyme, sont qualifiés de « pantins ». Lorsque le narrateur passe en revue les Neary, Kelly, Couniham et autres figures de ce roman, il déclare : « Ils pleurnichent tôt ou tard, les pantins de cette histoire, à l'exception de Murphy, qui n'est pas un pantin¹² ». De même, dans *L'Innommable*, le Je qui prend en charge la narration déclare d'emblée, dès le début du roman : « Je vais avoir de la compagnie, pour commencer. Quelques pantins¹³ ».

Se dessine ainsi le modèle structurel récurrent dans l'œuvre beckettienne, on pourrait dire le dispositif, d'un personnage-narrateur qui, pour combler sa solitude, se donne de la « compagnie », par le biais de quelques personnages-pantins qu'il manipule à son gré. Ce principe fondateur ayant même tendance à s'accroître au fil des textes, par exemple dans *Comment c'est*, où non content de tirer les ficelles de ses pantins, le narrateur les affuble de noms monosyllabiques : Pim, Kram, Krim, puis Bom ou Bem, qui résonnent en écho aux clowns russes de l'époque stalinienne qui sont l'un des modèles de *Godot*, avant d'être repris dans *Quoi où*.

Ce lien entre le manipulateur et le pantin se manifeste avec plus de force encore grâce au passage au théâtre, dans l'évidence que lui confère la scène, par le langage des gestes, des objets et des corps. Se retrouvent alors à l'envi semblables relations, semblables duos, voire quatuors. Pozzo et Lucky dans *En attendant Godot*, Hamm et Clov dans *Fin de partie*, le metteur en scène et le protagoniste dans *Catastrophe*, Bam, Bem, Bim et Bom dans *Quoi où*, pour ne citer que ceux-là. Comme le montre la spectaculaire entrée de Pozzo et de Lucky dans *En attendant Godot*, celui-là dirigeant celui-ci au moyen d'une corde passée autour du cou, c'est bien l'image d'un pantin animé par le manipulateur qui est montrée au spectateur. Tout en évoquant (avec le fouet que tient Pozzo et qu'il fait claquer) la métaphore corollaire de l'animal et de son maître, de la bête de cirque et de son dresseur, la corde constitue l'équivalent de la ficelle par laquelle les impulsions sont données à la marionnette :

POZZO (*d'un geste large*). Ne parlons plus de ça. (*Il tire sur la corde.*) Debout ! (*Un temps.*) Chaque fois qu'il tombe il s'endort. (*Il tire sur la corde.*) Debout, charogne ! (*Bruit de Lucky qui se relève et ramasse ses affaires. Pozzo tire sur la corde.*) Arrière ! (*Lucky rentre à reculons.*) Arrêt ! (*Lucky s'arrête.*). Tourne¹⁴ !

12 Samuel Beckett, *Murphy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951, p. 92.

13 *Id.*, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953, p. 8.

14 *Id.*, *En attendant Godot* [1952], Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 29.

« JE VOYAIS LE VENTRILOQUE »

Or, derrière l'image du manipulateur de marionnette se cache chez Beckett une autre figure, celle du ventriloque, qui pose la question même de l'origine de l'œuvre à travers celle de la voix. « Je crois, peut-on lire dans *L'Innommable*, que Murphy parlait de temps en temps, les autres aussi peut-être, je ne me rappelle pas, mais c'était mal fait, je voyais le ventriloque¹⁵... »

188 Il est vrai que dans les romans comme dans les nouvelles et dans les pièces de théâtre beckettien, « c'est entièrement une question de voix », comme l'explique le narrateur de *L'Innommable*: « Mais c'est entièrement une question de voix, toute autre métaphore est impropre. Ils m'ont gonflé de leurs voix, tel un ballon, j'ai beau me vider, c'est encore eux que j'entends¹⁶ ». Chaque narrateur, chaque personnage se trouve ainsi affronté au même dilemme, à la même impossibilité qu'énonce le racontant de *L'Innommable*, parlant de sa propre voix :

Elle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais, c'est autour de cela qu'il faut tourner, c'est à propos de cela qu'il faut parler, avec cette voix qui n'est pas la mienne mais qui ne peut être que la mienne, puisqu'il n'y a que moi, ou s'il est d'autres que moi, à qui cette voix pourrait appartenir, ils ne viennent pas jusqu'à moi, je n'en dirai pas davantage, je ne serai pas plus clair¹⁷.

À cette question première, qui est donc celle de l'origine, telle qu'elle ouvre *L'Innommable* – « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? » –, ne peut répondre, dans le théâtre du moins, qu'une dramaturgie des voix, qui passe là encore par la démultiplication et la gestion des figures au travers du modèle du pantin, c'est-à-dire l'acte marionnettique ou encore la ventriloquie, venue comme bien des personnages et des gags beckettien, du monde du cirque ou du music-hall.

Si les derniers dramaticules, qu'il s'agisse des textes écrits pour la scène ou pour la télévision, sont particulièrement représentatifs de ce phénomène de ventriloquie, les voix se dédoublant, se multipliant, se désincarnant et se dissociant des corps, des têtes, des bouches, oscillant enfin entre féminin et masculin, on en trouve les premiers essais dans les dispositifs mis en place dès la première période du théâtre beckettien, avec *La dernière Bande* (1958-59) et *Dis Joe* (1965). Dans *La dernière Bande*, il s'agit, grâce à l'utilisation de ce qui est pour l'époque une nouvelle technologie, c'est-à-dire

15 *Id.*, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 103.

16 *Ibid.*, p. 64.

17 *Ibid.*, p. 34.

un magnétophone, du dédoublement à travers le temps et les différentes périodes de sa vie, de la voix du personnage en scène ; Krapp, s'écoutant lui-même, se réécoutant, commentant ce que raconte sa voix enregistrée au fil des années. Là, le « truc » si l'on peut dire est à vue, et la machine est exhibée qui fait parler et met en scène les anciennes figures de Krapp comme autant de pantins désincarnés.

Dans *Dis Joe*, en revanche, première pièce pour la télévision, la source de la voix enregistrée est cachée et l'on entend seulement la voix d'une femme, là où l'on voit l'image filmique de l'homme dans sa chambre, à qui la diseuse raconte la triste histoire d'une jeune fille et de sa mort, plus près, toujours plus près, jusqu'à ce que l'image du visage de l'homme apparaisse en gros plan, hanté par la voix qui est en lui, dans sa tête. Un tel dispositif sera repris dans *Trio du fantôme* (1976), où sur fond de voix féminine, la caméra parcourt longuement une chambre avant de se fixer sur une silhouette masculine, assise, qui tient qui plus est dans ses mains crispées un magnétophone, d'où sortira, non pas l'histoire enregistrée de sa vie comme dans *La Dernière bande*, mais la musique du *Trio du fantôme* de Beethoven, mettant ainsi au jour l'autre versant de la ventriloquie : l'absence, c'est-à-dire la mort.

Trio du fantôme, écrit et réalisé pour la BBC en 1976, prend ainsi sa source dans le *Cinquième trio pour piano* de Beethoven (opus 70, n° 1), plus précisément le Largo, dont les notes résonnent en ouverture. Ce morceau, communément appelé « Le Fantôme », correspond bien à la qualité spectrale qui est celle de cette œuvre qui représente un homme semblant flotter dans l'atmosphère d'une chambre tandis que lui parvient faiblement une voix féminine, « un murmure à peine audible », dit le texte : « Ma voix doit être un murmure à peine audible¹⁸ ». Le seul « signe de vie » de la silhouette de l'homme assis est donné par ses deux mains « crispées sur un petit magnétophone ». L'instrument préféré de Krapp fait ici retour et permet d'imaginer que la silhouette masculine à peine visible sur l'écran est peut-être la sienne, ou ce qu'il est devenu. À la fin, S soulève le magnétophone, s'assied, indécis, reprend finalement la pose du début, courbé sur le magnétophone : la pose de Krapp. La musique s'amplifie tandis que la caméra opère un « lent *travelling* avant jusqu'au gros plan de la tête complètement inclinée sur le magnétophone, à présent serré dans les bras, invisible¹⁹ ».

Dans *... que nuages...*, pièce pour la télévision écrite en 1977, la poésie se trouve encore à la source de la création dramatique et elle est de nouveau portée par la présence d'une voix solitaire. Le titre choisi : *... que nuages...*, est extrait de la dernière strophe d'un poème de Yeats, *La Tour* (1926), dont des bribes sont ressassées par la voix (V) dans

18 *Id.*, *Quad et autres pièces pour la télévision*, op. cit., p. 21.

19 *Ibid.*, p. 35-36.

la pièce : « ... nuages... que nuages... passant dans le ciel... lorsque l'horizon pâlit... ou le cri d'un oiseau qui sommeille... parmi les ombres appesanties²⁰ ». La combinatoire est cette fois celle d'un « homme assis sur un tabouret invisible, courbé sur une table invisible », en longue robe de chambre et calotte gris pâle : H, doublé de H₁, sur le plateau, avec « chapeau et long pardessus sombres ou robe de chambre et calottes claires » ; du « gros plan d'un visage de femme limité autant que possible aux yeux et à la bouche » ; et de V, la « Voix de H²¹ ».

Nacht und Träume (1982), enfin, présente une version minimaliste du dispositif, avec un Rêveur (A), Tel qu'il se rêve (B), avec les Mains dont il rêve D (droite) G (gauche) : on entend une voix d'homme qui fredonne doucement d'abord les sept dernières mesures du Lied de Schubert qui donne son titre à la pièce, puis les trois dernières, puis de nouveau les sept dernières, puis de nouveau les trois dernières.

190

DES VOIX DANS LE NOIR

La dissociation des corps, ou pour mieux dire des visages et des voix, se réalise ainsi, comme très souvent chez Beckett, par le biais de la mise en place d'un dispositif puis d'une combinatoire de ses variations, jusqu'à épuisement dirait Deleuze, qui s'opère aussi bien sur scène que sur écran. Par exemple, dans *Cette fois* (1975), dramacule conçu comme « le frère de *Pas moi* », on retrouve encore, côté scène, le système réalisé par Beckett dans ses créations télévisuelles, à savoir une combinaison / visage-image + voix enregistrée /, dans un dispositif légèrement différent. Seul est visible « le visage du Souvenant à environ 3 mètres au-dessus de la scène et un peu décentré » : « Vieux visage blême légèrement incliné en arrière, longs cheveux blancs dressés comme vus de haut étalés sur un oreiller ». Les « Bribes d'une seule et même voix, la sienne, ABC lui arrivent des deux côtés et du haut respectivement. Elles s'enchaînent sans interruption sauf aux endroits indiqués²² ». Une note précise à la fin qu'« ABC se relaient sans solution de continuité à part les deux interruptions de 10 secondes. Il faut néanmoins que le passage d'une voix à l'autre, sans être accusé soit perceptible. Effet à assister mécaniquement au niveau de l'enregistrement, au cas où n'y suffirait pas la diversité de provenance et de contexte²³ ».

20 *Ibid.*, p. 50.

21 *Ibid.*, p. 39.

22 *Id.*, *Catastrophe et autres dramacules (Cette fois – Solo – Berceuse – Impromptu d'Ohio – Quoi où)* [1986], Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 9.

23 *Ibid.*, p. 25.

Le visage du Souvenant, qui fait image et rappelle, comme dans les autres pièces analogues, des tableaux représentant la figure christique, de Zurbaran ou de Domenico Fetti, concentre l'attention des spectateurs, rappelant ainsi les techniques illusionnistes des ventriloques, manipulant notre regard et notre écoute, nous faisant oublier d'où vient la voix, en jouant sur les limites de la perception.

Cette fois inaugure par ailleurs une longue suite de pièces que l'on pourrait qualifier de spectrales, dans lesquelles est atteinte, selon les termes mêmes de Beckett, « l'extrême limite de ce qui est possible au théâtre²⁴ ». Que ce soit dans les textes écrits pour la scène ou les œuvres pour la télévision, l'univers dramatique est ainsi peuplé de silhouettes fantomatiques, de visages à demi effacés, à peine visibles dans l'obscurité ou le flou, détournés, penchés, perchés, comme flottant dans un espace inidentifiable, auxquels parviennent des voix dans le noir, ces voix qui toutes sont endeuillées et qui, par leur poésie même, nous mettent en rapport avec les morts et les fantômes.

Comme le dit déjà ce très beau passage d'*En attendant Godot* :

ESTRAGON. — Toutes les voix mortes.

VLADIMIR. — Ça fait un bruit d'ailes.

ESTRAGON. — De feuilles.

VLADIMIR. — De sable.

ESTRAGON. — De feuilles.

Silence.

VLADIMIR. — Elles parlent toutes en même temps.

ESTRAGON. — Chacune à part soi.

Silence.

VLADIMIR. — Plutôt elles chuchotent.

ESTRAGON. — Elles murmurent.

VLADIMIR. — Elles bruissent.

ESTRAGON. — Elles murmurent.

Silence.

VLADIMIR. — Que disent-elles ?

ESTRAGON. — Elles parlent de leur vie.

VLADIMIR. — Il ne leur suffit pas d'avoir vécu.

ESTRAGON. — Il faut qu'elles en parlent.

VLADIMIR. — Il ne leur suffit pas d'être mortes.

ESTRAGON. — Ce n'est pas assez.

24 Propos rapportés par J. Knowlson, *Beckett, op. cit.*, p. 985.

Silence.

VLADIMIR. — Ça fait un bruit de plumes.

ESTRAGON. — De feuilles.

VLADIMIR. — De cendres.

ESTRAGON. — De feuilles.

*Long silence.*²⁵

192 Côté scène, cette petite musique des voix mortes (des « voix d'urne » écrivait Paul Celan) résonne dans toutes les dernières pièces : dans *Pas* (Footfalls) en 1975, *Berceuse* (Rockaby) en 1979, *Impromptu d'Ohio* en 1980, *Quoi où* en 1983, qui est la dernière pièce écrite par Beckett. Dans *Pas*, créée à Londres en 1975, une vieille femme, May – « *cheveux gris en désordre, peignoir gris dépenaillé, cachant les pieds, traînant sur le sol* » – arpente la scène en un va-et-vient incessant, tandis qu'elle s'adresse à la voix de sa mère, ressassant « tout ça », dans sa « pauvre tête ». Dans *Berceuse*, pièce créée à Buffalo aux États-Unis en 1981 dans une mise en scène d'Alan Schneider, une femme appelée F – « *vieillie avant l'heure. Cheveux gris en désordre. Grands yeux. Visage blanc sans expression. Mains blanches serrant les bouts des accoudoirs* » – est assise dans une berceuse tandis qu'une voix lui parvient, et que les deux, mouvement et voix, se trouvent unis dans un même mouvement, un même balancement :

F — Encore.

Un temps. Voix et balancement ensemble.

V jusqu'au jour enfin

fin d'une longue journée

où elle dit

se dit

à qui d'autre

temps qu'elle finisse

temps qu'elle finisse

finisse d'errer

de-ci de-là²⁶.

Ces personnages féminins, vieilliss, blanchis, qui tentent de calmer leur angoisse par la régularité d'un mouvement répété et le ressassement d'une parole raréfiée, trouvent

25 S. Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p. 81.

26 *Id.*, *Catastrophe et autres dramatiques*, op. cit., p. 41-42.

parallèlement leur écho et leurs doubles masculins dans les autres dramatiques écrits à cette même époque.

Ainsi, *Impromptu d'Ohio*, écrit en 1981 à la demande de Stanley Gontarski, présente deux figures, E : l'Entendeur, et L : le Lecteur, qui sont, comme le précise la didascalie, « aussi ressemblants que possible²⁷ », c'est-à-dire revêtus d'un long manteau noir et portant de longs cheveux blancs. Tous deux sont assis à une table de bois blanc. L lit, tandis que E ponctue sa lecture de coups donnés sur la table. Là encore, on retrouve la combinaison d'une voix (dissociée), non enregistrée cette fois, avec une image picturale. Comme l'écrit Michael Billington : *Impromptu d'Ohio* constitue « du théâtre minimaliste brillant qui démontre que Beckett utilise la scène à la manière d'un peintre pour créer des images qui vous hanteront jusqu'à la tombe ». De fait, pour créer l'univers scénique de cet impromptu, Beckett se réfère sans doute à différents tableaux, à Rembrandt en particulier. Ainsi que le souligne le même critique : « Beckett associe une puissante image puritaine droit sortie de Rembrandt à un langage tout à la fois concret et allusif ». Mais se construit ici une nouvelle variation par rapport au dispositif, avec cette fois l'image scénique d'un personnage dédoublé, scindé en deux et construit en miroir, entre celui qui dit (qui lit) et celui qui écoute :

E — Entendeur

L — Lecteur

Aussi ressemblants que possible.

E assis de face [...]. Tête penchée appuyée sur la main droite. Main gauche sur la table.

Long manteau noir. Longs cheveux blancs.

L assis de profil [...]. Tête penchée appuyée sur la main droite. Main gauche sur la table. Devant lui un livre ouvert aux dernières pages. Long manteau noir. Longs cheveux blancs.

[...]

« L (*lisant*). Il reste peu à dire. Dans une ultime –

E frappe sur la table de la main gauche (toc).

Il reste peu à dire.

Un temps. Toc. »

Ce sont bien là les invariants du dernier théâtre beckettien, qui tout en atteignant au presque rien, acquiert un étrange pouvoir de fascination, une étrangeté qui trouble et subjugué. Plus clairement peut-être que toute autre pièce de Beckett, celle-ci renvoie à cette « pureté de l'esprit » qui depuis si longtemps séduit l'homme et l'écrivain.

27 *Ibid.*, p. 59.

Enfin, dans *Quoi où* (1983), pièce d'abord écrite pour le théâtre puis complètement repensée pour l'écran, Beckett s'inspire à la fois de la musique et de la poésie. Deux vers d'un poème de Thomas Moore : « Souvent dans la nuit calme » ont inspiré le thème profond de l'œuvre :

Autour de moi la triste mémoire rassemble
La lumière des jours d'antan.

En parallèle, le *Voyage d'Hiver* de Schubert²⁸ fournit à la pièce sa structure, les différentes séquences suivant, comme dans le cycle des *Lieder*, l'ordre des saisons : « C'est le printemps », dit V (la voix de Bam) ; puis « C'est l'été » ; ensuite « C'est l'automne » ; enfin, « C'est l'hiver » – « Sans voyage », ajoute V.

194 *Quoi où* met ainsi en scène et sur écran une série d'interrogatoires mystérieux menés par Bam, ou plutôt par la voix de Bam, avec successivement Bem, Bim et Bom, toutes des figures dont on ne perçoit que très obscurément les visages, flottant là encore sur fond d'ombre et de lumière floutée, de même que les voix ne nous parviennent qu'assourdis, fatiguées, au bord de l'épuisement, le passage de l'une à l'autre se faisant dans le même souffle, reprenant la technique des ventriloques, qui permet de créer une voix proche et une voix lointaine.

Dans cette dernière pièce écrite par Beckett, cette longue série de paroles détachées s'achève enfin sur ce que dit la voix, en une parole détachée que l'on pourrait dire testamentaire :

V — C'est bon.
Je suis seul.
Au présent comme si j'y étais.
C'est l'hiver.
Sans voyage.
Le temps passe.
Comprenne qui pourra.
J'éteins.

Quelque chose a eu lieu, qui est de l'ordre de la ventriloquie, c'est-à-dire du théâtre :

28 Cycle de *Lieder* composé par Schubert un an avant sa mort, en 1827, à partir de vingt-quatre poèmes du poète Wilhelm Müller.

Le souffle qu'on retient et puis... (*il expire*). Puis parler, vite, des mots, comme l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et parler ensemble, dans la nuit²⁹.

BIBLIOGRAPHIE

- BECKETT, Samuel, *Murphy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951.
—, *En attendant Godot* [1952], Paris, Éditions de Minuit, 1997.
—, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
—, *Fin de partie* [1957], Paris, Éditions de Minuit, 1998.
—, *Catastrophe et autres dramatiques (Cette Fois – Solo – Berceuse – Impromptu d'Ohio – Quoi où)* [1986], Paris, Éditions de Minuit, 1997.
—, *L'Image*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.
DELEUZE, Gilles, *L'Épuisé*, postface à *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
KNOWLSON, James, *Beckett*, trad. Oristelle Bonis, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2007.
VON KLEIST, Heinrich, « *Sur le Théâtre de marionnettes* ». *Anecdotes et petits écrits*, « *Critique de la Politique* », Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1981.

NOTICE

Catherine Naugrette est professeur en esthétique et histoire du théâtre aux universités de la Sorbonne Nouvelle et de Louvain-la-Neuve. Elle a également présidé entre 2010 et 2019 la Section 18 (Arts) du Conseil national des universités (CNU). Rédactrice en chef de la revue d'études théâtrales *Registres* (Presses de la Sorbonne Nouvelle), elle a publié de nombreux textes et ouvrages concernant les questionnements esthétiques ainsi que la poétique du théâtre contemporain, parmi lesquels *L'Esthétique théâtrale* (Armand Colin, 3^e éd. 2016), *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain* (Circé, 2004), *Le Théâtre de Samuel Beckett* (Lausanne, Ides et Calendes, 2017 et Athènes, Papazissis, 2020).

29 Samuel Beckett, *Fin de partie* [1957], Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 90-91.

RÉSUMÉ

On peut repérer chez Beckett plusieurs modèles venus des arts du spectacle vivant, tels que le cirque, le music-hall ou encore le cabaret – ce sont là les influences les plus connues –, mais aussi de l'art de la marionnette et plus précisément de la ventriloquie. Tout en s'inscrivant dans le courant esthétique qui, de Diderot à Edward Gordon Craig, de Tadeusz Kantor à Alfred Jarry, constitue ce que l'on pourrait appeler, la tentation de la marionnette, le théâtre beckettien emprunte également, dans sa gestion des voix et des corps, les gestes propres à un art et une technique plus particuliers, qui sont ceux du ventriloque. Du côté de la scène ou de l'écran télévisuel, Beckett conduit ainsi dans ses derniers dramatiques l'expérience théâtrale à ses limites les plus extrêmes, lorsque les voix se séparent des corps et acquièrent une existence propre, détachée des vivants et des morts.

196

MOTS-CLÉS

Théâtre, arts du spectacle, marionnette, ventriloquie, gestes, corps, voix

ABSTRACT

Several models derived from the performing arts can be traced in Beckett's plays: circus, music-hall or cabaret amongst the best-known, but also puppet-shows and more precisely ventriloquism. If it belongs to the aesthetic trend which, from Diderot to Edward Gordon Craig, from Tadeusz Kantor to Alfred Jarry, partakes of what can be called the temptation of the puppet, Beckett's theatre also borrows, in its management of voices and bodies, from the gestures belonging to the specific art and technique of the ventriloquist. Whether on the stage or on the TV screen, Beckett thus carries theatrical experience, in his last short dramatic pieces, to its most extreme limits, as voices separate themselves from bodies and reach a life of their own, cut off from the living and the dead.

KEYWORDS

Theater, performing arts, puppets, ventriloquism, gesture, body, voice

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Silvia De Min & Aida Copra	
L'usage du geste expressif dans l' <i>acting training</i> de Michel Saint-Denis : le London Theatre Studio (1935-1939)	31
Cecilia Carponi	
Vevold Meyerhold et Eugenio Barba : une exploration au cœur des secrets de l'acteur-danseur	49
Emily Lombi	
Le geste acrobatique : espace de rencontre entre cirque et théâtre	65
Léa de Truchis de Varennes	
Geste primitif et corps allégorique chez Romeo Castellucci	77
Kenza Jernite	
Le geste entre répétition et révolution. D' <i>Antigone</i> de Sophocle à Motus, en passant par Bertolt Brecht et le Living Theatre	91
Daniela Sacco	
Le geste et la parole dans le théâtre stanislavskien	113
Henrique Buarque de Gusmão	
L'évidence du geste dans les mises en scène du Nouveau Théâtre. Du geste d'encodage au geste de rupture	127
Mathilde Dumontet	
Le geste théâtral, entre présence et évanescence : étude d'un cas-limite avec le beau geste cyranesque	141
Clémence Caritté	
Du texte à la scène ou de la violence verbale au geste dansé	157
Marine Dregoncourt	
Masques et <i>playback</i> : traditions du geste et devenirs de l'acteur dans le théâtre de Susanne Kennedy	171
Corentin Jan	
Beckett ventriloque	183
Catherine Naugrette	
Carlo Boso et la pédagogie de l'Académie internationale des art du spectacle (AIDAS)	197
Aida Copra	

