



HAL
open science

BECKETT ET LES TECHNIQUES : QUELS DEFIS POUR LES PRATIQUES SCENIQUES ACTUELLES ?

Julie Valéro

► **To cite this version:**

Julie Valéro. BECKETT ET LES TECHNIQUES : QUELS DEFIS POUR LES PRATIQUES SCENIQUES ACTUELLES?. Registres, revue d'études théâtrales, 2012. hal-01807816

HAL Id: hal-01807816

<https://hal.science/hal-01807816>

Submitted on 5 Jun 2018

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.

**BECKETT ET LES TECHNIQUES : QUELS DEFIS POUR LES PRATIQUES SCENIQUES
ACTUELLES ?
Julie Valero**

Texte paru dans la revue *Registres*, « Beckett et les autres arts », n° Hors-série III, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012.

En 1936, Samuel Beckett écrit à Eisenstein : il souhaite devenir réalisateur et lui demande pour cela la possibilité de venir étudier à ses côtés, à Moscou. Mis en quarantaine par une attaque de variole, Eisenstein ne prend jamais connaissance de la lettre. La demande de Beckett reste sans réponse¹.

En 1964, alors qu'il suit le tournage de *Film*, l'écrivain irlandais est fasciné par les problèmes techniques que soulève l'idée de son scénario. Reprenant le témoignage d'Alan Schneider, Jean-Jacques Mayoux dans son introduction à *Paroles et Musique, Comédie et Dis Joe*, explique :

« Ce qui intéressait Beckett c'était justement la technique de l'affaire. La radio avait donné à son imagination un nouveau langage, la télévision lui avait offert la possibilité de structures expressives nouvelles, et voici que maintenant il y avait une nouvelle série de problèmes parce qu'il avait trouvé l'emploi d'un langage symbolique nouveau pour sa vision propre. »²

A trente ans d'écart, ces deux événements doivent se lire comme l'intérêt jamais démenti du dramaturge pour les techniques de son temps. L'écriture de pièces radiophoniques (bien que les premières ne fussent que des commandes émanant de la BBC principalement), la réalisation de films ou l'introduction dans l'écriture à la fois théâtrale et romanesque de motifs techniques sont les signes évidents de cette curiosité vis-à-vis de ce que Jean-Jacques Mayoux nommait, en 1972, les « *mass media* »³. Mais de la communication mécanique, dont Krapp fait les frais, nous sommes passés ces dernières années à une communication numérique qui remet encore en question l'exercice théâtral. Doit-on, à ce compte, se contenter de re-lire *La Dernière Bande* ou

¹ K. Waugh et F. Daly, <http://www.iol.ie/~galfilm/filmwest/20beckett.htm>. J. Knowlson évoque également cet épisode célèbre de la vie du jeune auteur dans la biographie qu'il lui consacre : « Un temps, il caresse même sérieusement l'idée de partir à Moscou pour s'inscrire à l'Institut national du film, allant jusqu'à écrire à Sergueï Eisenstein afin de lui demander de le prendre en stage. [...] Sa démarche auprès d'Eisenstein restera bien sûr sans résultats. » (*Beckett* (1996), Actes, Sud, 1999, p. 302).

² Jean-Jacques Mayoux, Introduction à *Paroles et musiques, Comédie, Dis Joe*, Paris, Aubier-Flammarion, 1972, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 96.

Bing, de revoir *Film*, d'entendre *Paroles et Musique* et, de là, de re-dire à quel point espace radiophonique, image télévisuelle ou cinématographique se prêtaient sans conteste à la dissociation beckettienne ? L'illustration de cette dissociation par des moyens techniques, on la voudrait plus riche d'enseignement, plus propre à ouvrir des directions de recherches artistiques et expérimentales pour demain.

Dès lors, que faire de l'expérience artistique que Beckett inventa en se confrontant aux techniques de son temps ? Comment ré-activer ces matériaux, cette impulsion beckettienne ? Sans jouer aux apprentis sorciers et tenter de deviner ce que Beckett aurait fait d'Internet, on aimerait ici replacer son expérience dans le cadre des pratiques scéniques actuelles, pour mieux saisir peut-être les enjeux théâtraux qu'elle a su questionner et l'héritage qu'elle nous lègue, les défis devant lesquels elle nous laisse.

Le premier concerne l'écriture et ses processus : l'ambition qui anima Beckett de se tenir au plus près d'une pensée en train de se dire trouve des échos frappants dans les recherches menées aujourd'hui autour de l'écriture numérique. On a souvent évoqué le théâtre de Beckett comme un théâtre de la dissociation ; quel(s) enjeu(x) celle-ci recouvre-t-elle pour le comédien ? Dans un univers théâtral où la question de la présence, ou du moins de son entièreté, est sans cesse mise à mal, où les objets sont tour à tour les alliés ou les adversaires impitoyables des hommes, quel(s) rapport(s) le comédien est-il susceptible d'entretenir à son environnement ? Enfin, c'est le plus souvent « l'association d'une technique et d'une vision » qui est saluée dans les essais radiophoniques, télévisuels ou cinématographiques de l'auteur irlandais, l'adéquation parfaite entre effet et intention, signifiant et signifié : la radio, la télévision offraient à Beckett les possibilités d'un nouveau langage, elles inauguraient également une nouvelle expérience sensible pour l'auditeur/télespectateur/lecteur. Vers quelle(s) nouvelle(s) expérience(s), les NTIC portent-elles les artistes d'aujourd'hui ?

Expériences d'écritures

Andrew Renton distingue, parmi les premières œuvres de Beckett, *Watt*, écrit entre 1941 et 1944, comme un tournant, plus précisément, un point de départ vers la recherche méthodique d'un « système qui, une fois « programmé », créerait un texte automatiquement »⁴. Et sans doute dès les premières lignes du roman, entend-on ce rythme particulier de progression de l'écriture qui semble, tout à la fois, inventorier l'ensemble des possibilités à la disposition du personnage, et avancer selon une démarche binaire, « Ce banc, propriété sans doute de la ville, ou du public sans distinction, n'était certes pas à lui, mais pour lui il était à lui. »⁵. A l'œuvre dans une production romanesque qui conserve encore quelque chose de la trame narrative, le

⁴ Andrew Renton, « L'angoisse d'auto-régénération de Samuel Beckett », dans *Europe*, « Samuel Beckett », n° 770-771, Juin-juillet 1993, Paris, pp. 153-160, p. 153.

⁵ S. Beckett, *Watt*, Paris, Les Editions de minuit, 2007, p. 7.

développement d'un système d'écriture conduit deux décennies plus tard à la composition de textes tels que *Bing* ou *Sans* (1967), d'œuvres telles que *Quad* (1981).

Chacune repose sur un principe de répétition. La progression de *Bing* se fait par la ponctuation nerveuse du texte par ce mot-son qui est aussi le titre de l'œuvre, « Plafond blanc rayonnant un mètre carré jamais vu bing peut-être par là une issue une seconde bing silence »⁶. *Sans* « inclut sa propre répétition, montrant par là que l'œuvre à laquelle nous avons affaire est un fragment d'un système en perpétuelle recomposition. [...] [*Sans*] naît d'un procédé qui recourt à de minuscules déplacements syntaxiques et lexicaux pour créer une série séquentielle de phrases »⁷. Quand à *Quad*, il expose un « processus d'épuisement total des possibilités »⁸. Déjà, au moment de l'écriture du scénario de *Film*, Beckett s'appliquait à proposer au réalisateur et à l'acteur le maximum de possibilités pour une même action : « Le chat et le chien devant être tous deux expulsés, Beckett fournit dix-sept diagrammes de leur éviction, chien dehors, Buster revenant chercher le chat et le mettant dehors, chien rentré, chien expulsé, chat rentré, chat expulsé, chien rentré puis expulsé, etc. »⁹

Rythmes binaires, répétitions systématiques, séries séquentielles : l'écriture de Beckett est qualifiée d' « ultra-moderniste » et rapprochée du « système de composition musicale dodécaphonique de la seconde école de Vienne »¹⁰. Mais cet art de la combinaison et cette obsession de la systématisation de l'écriture dès les années 40, s'inscrivent à la fois dans une tradition, celle de la littérature combinatoire qui naît au XVII^e siècle, et dans un contexte de recherches expérimentales, les premières tentatives d'écriture assistée par ordinateur¹¹. Dans sa thèse sur les théâtres virtuels, Clarisse Bardiot replace les jeux sur le langage, propres à un auteur tel que Beckett, sur un terrain qui favorisera le développement de la poétique permutacionnelle :

« Bien qu'il ne soit pas encore question d'informatique, le collage en littérature ouvre sur des pratiques combinatoires favorisant des jeux de langage. Par ailleurs, une esthétique de la variation et de la métamorphose qui structure/déstructure le langage en en faisant jouer les rouages jusqu'à la dislocation peut être considérée comme une pratique combinatoire explicite. Jeux et variations sont les ressorts dramatiques des pièces de nombreux auteurs de théâtre tels que Marinetti, Tzara, Gertrud Stein, Beckett, Tardieu... »¹²

⁶ Paris, Minuit, 1972, p. 64.

⁷ A. Rewton, *Ibid.*, p. 155-156.

⁸ *Ibid.*

⁹ J.-J. Mayoux, *op. cit.*, p. 120.

¹⁰ *Ibid.*, p. 155.

¹¹ Primo Lévi écrit, en 1966, une pièce en un acte, *Le Versificateur*, qui relate l'histoire d'un homme ayant acquis une machine, le versificateur, permettant de composer des poèmes automatiquement. L'année suivante Pierre Moretti et Jean Baudot composent la première pièce entièrement générée par ordinateur (*Equation pour un homme actuel*).

¹² Clarisse Bardiot, *Les Théâtres virtuels*, Mémoire de doctorat, Sous la direction de Béatrice Picon-Vallin, Université Paris 3, 2005, p. 362.

On pense au début lancinant de *Paroles et musique* et aux multiples réajustements de ces quelques phrases autour de la passion de la paresse, dont on ne distingue plus, ni à la lecture ni à l'écoute, le début de la fin, les ressassements des progressions.

Il est par ailleurs tout à fait frappant de reconnaître dans la description et la classification, que propose Clarisse Bardiot des écritures dans le contexte de ces théâtres d'un nouveau genre, de nombreux traits caractéristiques des « manipulations » verbales beckettiennes. La narration dans les médias numériques, en effet, dépend de la stratégie adoptée par l'artiste pour donner accès au spectateur aux données qu'il lui propose et qui peuvent être de tous types (texte, image, son, musique, etc.), et pour mettre en relation entre elles ses données. Clarisse Bardiot distingue trois grands types d'écriture dont l'usage n'est pas hermétique de l'une à l'autre : le texte animé, l'écriture hypermédia et l'écriture procédurale. De ces trois types d'écriture se dégagent différents enjeux replacés dans le cadre des problématiques soulevées par les écritures théâtrales contemporaines : l'oralité, la fragmentation, l'accent mis sur les processus.

On relève dans les travaux cités par la chercheuse une tendance forte à l'oralité à laquelle l'écriture beckettienne n'a jamais été étrangère. L'abondance d'un lexique argotique, l'emploi et la récurrence de structures relevant de la langue orale, le manque de ponctuation ou encore les décalages de registre de parole entre les personnages sont fréquents chez Beckett, dont les personnages cherchent souvent leurs mots, à l'image de Krapp, dans *La Dernière bande*, qui « hésite » à de nombreuses reprises devant l'emploi de certains mots, ou se laissent aller à un parler cru, « ton ex-putasse » dit F1 à H dans *Comédie*. Cette oralité renforce la sensation de matérialité de la langue que l'on peut avoir à la lecture de Beckett.

Ainsi, force est d'imaginer qu'il se serait sans doute rapidement laissé convaincre par les dispositifs interactifs permettant aujourd'hui de jouer en direct, sur scène, avec des écritures visibles, du texte animé : on recense un nombre de plus en plus grand d'artistes ayant recours à ce type de procédés à un degré plus ou moins avancé de complexité technique. C. Bardiot évoque le dispositif interactif imaginé par Flavia Sparacino en 1995¹³, *Improvisational Theatre Space* qui permettait à des amateurs ou des professionnels d'interagir en direct avec leurs propres pensées, sous la forme de textes animés projetées dans l'espace. Depuis d'autres dispositifs ont été mis au point (voir par exemple le travail de Philippe Boisnard et Caroline Leplae¹⁴), et de nombreux artistes de théâtre réfléchissent à la matérialisation de la langue sur leur plateau : on peut penser, dans deux registres différents, aux travaux de Jean-François Peyret (*Tournant*

¹³ <http://alumni.media.mit.edu/~flavia/research.html>

¹⁴ http://www.digitalarti.com/fr/blog/philippe_boisnard/softwarelogiciel_eyes_of_ear_v110_3

autour de Galilée, 2008, *Re : Walden*, 2010) ou d'Antoine Defoort et Halory Goerger (&&&& &&&, 2008)¹⁵.

L'association de fragments et la « navigation » parmi ceux-ci est une autre caractéristique des écritures numériques. Les fragments peuvent être de tous types, à la fois image, son, texte, et la « navigation » est tant le fait de l'artiste qui la conçoit que du spectateur qui est invité à la pratiquer. La précision maniaque des indications scéniques beckettiennes peut difficilement être assimilée à un encouragement à la balade, à la promenade du spectateur, voire du metteur en scène. Mais l'invitation à lire, à entendre différemment qu'offrent certains objets artistiques n'est pas tout à fait éloignée de préoccupations beckettiennes : celle de se tenir au plus près d'une pensée en train de se faire, même s'« il semble que pour Beckett l'activité « mentale » soit à peu près de même nature que celle d'un ordinateur ». Les procédés utilisés par l'auteur irlandais rapprocheraient alors son écriture de ce que Clarisse Bardiot nomme l'écriture procédurale, écriture générée entièrement ou partiellement par des ordinateurs : l'assemblage des éléments de l'écriture, ou de la représentation, se fait alors selon un protocole computationnel défini au préalable. Procédure qui automatise l'écriture, selon un vœu tout à fait beckettien.

Certains artistes jouent de ces assemblages automatisés : ce fut le cas de deux moments particuliers du spectacle *Tournant autour de Galilée* de Jean-François Peyret ; en fonction des déplacements de l'animal présent sur scène, les acteurs étaient conduits à jouer telle ou telle scène. Quatre ans auparavant, avec *Les Variations Darwin* (Théâtre National de Chaillot, 2004), le même auteur donnait déjà à voir les conséquences de l'application d'un logiciel à un texte : un extrait de *La Filiation de l'homme et la sélection liée au sexe* de C. Darwin (1871) se déconstruisait dans un mouvement tout à fait beckettien¹⁶. Du même coup, il démontrait aussi que c'est avant tout de la prestation, de l'investissement d'un comédien dans un texte que dépend sa compréhension.

Augmentation, diminution du comédien : une présence troublée

Samuel Beckett a poussé à son paroxysme la dissociation entre voix et corps des personnages dramatiques contemporains : corps empêtrés dans des jarres, voix lointaines mais intarissables, les êtres qui peuplent son théâtre entretiennent à la scène un mode de présence problématique, voire déficient. Krapp est-il *plus* là parce qu'il donne à entendre un autre lui-même, un lui-même révolu, rapporté sur bandes magnétiques d'ailleurs ? Quelle est la valeur d'une présence immobile, contrainte qui finit par disparaître, telle Winnie dans son mamelon ?

¹⁵ Un ouvrage collectif consacré à ces questions, et intitulé *Graphies en scène*, sera bientôt publié aux éditions Théâtrales (printemps 2011).

¹⁶ La partition est disponible à l'adresse : <http://www.theatrefeuilleton2.net/darwin/variations.htm>

Rapportant sa voix passée sur scène, donnant à entendre une partie de lui-même normalement invisible au spectateur, Krapp, dans *La Dernière Bande*, s'apparente à un personnage « augmenté » ; le magnétophone serait une prothèse qui donnerait au spectateur un accès direct au passé de cet homme. Comme de nombreux « acteurs » des arts numériques, Krapp, au centre du plateau, reste maître de faire entendre sa voix ou pas, de revenir en arrière ou d'accélérer la bande. C'est lui dans une certaine mesure qui maîtrise cette voix, partenaire de jeu inorganique. Krapp, par là, est un « hyper-personnage »¹⁷. Sans doute devrions-nous plutôt parler de personnage prothétique : s'il est augmenté de lui-même, Krapp n'est pas moins un être diminué, « Très myope », « dur d'oreille »¹⁸. L'écoute des bandes vient ainsi suppléer des sens déficients : c'est elle qui rapporte des souvenirs fréquemment de l'ordre de la sensation, « je tends l'oreille », « Je les ai revus tout à coup »¹⁹, etc.

Ce que met en avant *La Dernière bande* c'est avant tout la médiation qu'impose l'utilisation de la machine, c'est par elle, grâce à elle, que Krapp peut soliloquer avec lui-même ; les conditions du dialogue qu'il entretient avec lui-même sont ainsi troublées par un comportement machinique. La bande est avancée, rembobinée, et le dialogue connaît des soubresauts, n'évoluant plus selon des conditions linéaires. Ces « sauts » sont indiqués par des grands tirets cadratins :

« Ce que soudain j'ai vu alors, c'était que la croyance qui avait guidé toute ma vie, à savoir – (*Krapp débranche impatientement l'appareil, fait avancer la bande, rebranche l'appareil*) – grands rochers de granit et l'écume qui jaillissait dans la lumière du phare »²⁰.

Constituant à mon sens l'un des héritages les plus urgents de l'œuvre de Beckett, la remise en question, par la technique, des conditions du dialogue théâtral est relativement peu prise en compte dans les écritures ou les pratiques scéniques contemporaines : de Sarah Kane à Daniel Danis, ce sont surtout les rapports que l'homme entretient à lui-même, sa mémoire, son langage qui sont interrogés. Clarisse Bardiot rappelle la confusion qui peut être à l'origine d'un délaissement de ces préoccupations dans le théâtre contemporain actuel :

« Pour la plupart des gens, comme pour Benjamin, [le vivant et le direct] signifient surtout l'absence de médiatisation. Cependant, selon Auslander [*Liveness : Performance in a Mediatized Culture*, 1999], l'opposition binaire entre le vivant et le

¹⁷ Comme le rappelle C. Bardiot, c'est Claudio Pinhanes qui proposa le terme d'hyper-acteur en 1996 (C. Bardiot, *op. cit.*, p. 248-249).

¹⁸ *La Dernière bande* (1959), Paris, Minuit, 2002, p. 8.

¹⁹ *Ibid.*, p. 15 et p. 16.

²⁰ *Ibid.*, p. 23.

médiatisé est réductive, car contrairement à ce qui est dit et répété à l'envie dans le discours dominant, ces deux formes tendent à se rapprocher l'une de l'autre, dans un jeu de miroirs infinis »²¹

Pour elle, le spectacle vivant doit « dépasser l'opposition homme-machine », accepter les hybridations entre vivant et médiatisé pour « proposer une autre définition du spectacle vivant. »²²

C'est ainsi un peu à contre-courant que certains, tels que Jean-François Peyret, interrogent inlassablement les conditions de la communication verbale actuelle ; « mon réalisme », dit-il, « m'oblige à m'apercevoir qu'on peut m'entendre où je ne suis pas, que ma voix peut être conservée dans une machine [...] modifiée par elle, etc. »²³. Ce « réalisme » pousse le metteur en scène à plonger ses comédiens dans des environnements augmentés complexes susceptibles de déformer leur voix, leur image, de troubler leur présence. Lui demandant sans arrêt de se confronter à la machine, il voudrait que le comédien puisse penser comme elle, il « est bien placé pour le faire : étant lui-même une sorte de machine, une machine à mémoire – le doute pèse de savoir si l'on peut penser qu'il pense ce qu'il dit (vaste programme) – et étant un imitateur professionnel, il doit pouvoir se mettre dans la peau d'une machine, non ? »²⁴. Dans une lignée tout à fait beckettienne (héritage revendiqué d'ailleurs), Jean-François Peyret tente de répondre aux questions que Krapp et son magnétophone soulèvent : accepter la médiation d'une machine c'est aussi se confronter aux limites de son propre pouvoir sur elle, et, de là, inventer de nouvelles relations avec son environnement.

Depuis 2004 et l'introduction dans son théâtre de techniques de traitement sonore en temps réel, les comédiens doivent accepter, durant les répétitions, de jouer avec des paramètres qu'ils ne maîtrisent pas entièrement : avertis des « effets » appliqués à leur voix, à leur image ou aux lois qui régissent les espaces dans lesquels ils évoluent, ils ne sont cependant pas en mesure d'en maîtriser le déclenchement, le volume ou l'intensité. Il devient alors pour eux nécessaire de considérer les créateurs « techniques » (ingénieurs, régisseurs, compositeurs) comme de véritables partenaires de jeu. La question est d'autant plus criante lorsque l'on introduit sur un plateau des avatars. Lors d'une étape de travail qui confronta les comédiens du projet *Re : Walden*²⁵ à des avatars de *Second Life*, l'une des questions posées fut une fois de plus celle du contrôle : qui contrôlera qui ? Les acteurs devaient-ils pouvoir disposer de leur propre avatar sur *Second Life*, diffusé en direct sur le plateau, ou devait-on les laisser prendre le risque d'interagir avec des avatars inconnus venus là au gré de leurs pérégrinations ? Et

²¹ *Op. cit.*, p. 261.

²² *Ibid.*

²³ « Jean-François Peyret ou la stratégie de l'invitation », « Théâtre et Interdisciplinarité », *Registres* 13, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Printemps 2008.

²⁴ J.-F. Peyret, « Notes pour une nouvelles technique dramatique. (Rires) A l'attention des comédiens », *Patch*, n°11, mars 2010, CECN, Bruxelles.

²⁵ Théâtre Paris Villette, Juin 2010.

si l'acteur ne manipule pas l'avatar à distance, que fait-il du comportement de l'avatar sur un plateau, quelle(s) réaction(s) y oppose-t-il ? Qui « agit »²⁶ qui ?

J'ai eu l'occasion ailleurs d'observer l'évolution du jeu de Jeanne Balibar dans *Tournant autour de Galilée* (Théâtre National de l'Odéon, Théâtre National de Strasbourg, 2008)²⁷ que j'ai rapproché des conditions du jeu burlesque, dans la mesure où celui-ci a à voir avec la proximité d'un environnement technique. Krapp, lui aussi, est influencé par la présence de l'appareil, prenant « *une posture d'écoute, c'est-à-dire le buste incliné en avant, les coudes sur la table, la main en cornet dans la direction de l'appareil* »²⁸. Si cette coexistence fige encore le personnage dans un comportement peu mobile, il l'encourage déjà à développer des « ratés » répétitifs, qui apparaissent comme des sketches (annoncés dès le début par la peau de banane) :

« Les yeux qu'elle avait ! (*Rêvasse, se rend compte qu'il est en train d'enregistrer le silence, débranche l'appareil, rêve. Finalement.*) Tout était là, tout le – (*Se rend compte que l'appareil n'est pas branché, le rebranche.*) Tout était là », etc.²⁹

Dans un mouvement de réversibilité, Beckett nous donne à voir les relations entretenus par le personnage à un objet qui, dans une certaine mesure, l'augmente. Si l'on passe sur le fait que l'auteur ne considère pas l'hypothèse d'une évolution des supports d'enregistrement sur plusieurs décennies (Krapp s'écoute trente ans après, « ce pauvre petit crétin pour qui je me prenais il y a trente ans »³⁰), on compte dans le texte un certain nombre de questions qui sont autant de pistes pour un art du comédien à inventer, du moins à méditer.

Une scène

L'expérience radiophonique fut décisive pour Beckett. C'est celle-ci en priorité que je reprendrai pour tenter de comprendre en quoi elle a encouragé l'amplification de certains éléments de la pratique scénique³¹.

Les fictions radiophoniques permirent à Samuel Beckett d'expérimenter des dispositifs sonores et musicaux donnant accès à des techniques et/ou artifices impossibles sur un plateau, tels que la variation des points d'écoute et la spatialisation du son, c'est-à-dire la distribution de différents effets sonores. Ainsi, le dramaturge peut

²⁶ C'est le terme utilisé par C. Bardiot pour évoquer les rapports avec les acteurs virtuels (cf. « L'acteur interfacé », in *Les Théâtres virtuels*, op.cit., p. 215-262).

²⁷ « Jeanne Balibar ou le burlesque au féminin », *Alternatives théâtrales* 102-103, Bruxelles, 4^{ème} trimestre 2009.

²⁸ *Op. cit.*, p. 13.

²⁹ *Ibid.*, p. 27-28.

³⁰ *Ibid.*, p. 27.

³¹ Je m'appuierai pour cela sur les travaux d'Aline Carpentier, n'ayant moi-même pu prendre connaissance des pièces radiophoniques autrement que dans leur version écrite.

à la radio « promener l'auditeur au milieu des personnages »³², rompre, en quelque sorte, le cadre de scène et inviter le spectateur à s'égarer au milieu des personnages, à écouter un tel plutôt qu'un tel en se plaçant devant, derrière lui, à proximité ou, au contraire, en s'éloignant.

Aujourd'hui, la technique ne s'oppose plus à la reconstitution sur un plateau de tels effets :

- l'amplification sonore en certains endroits du plateau peut donner l'illusion d'une proximité soudain plus grande avec l'acteur ; c'est ce qu'Emilie Rousset propose dans sa mise en scène de *La Place royale* (CDN Reims, 2011) en plaçant des microphones à deux endroits particuliers du plateau, dans lesquels les comédiens viennent chuchoter leur confession comme à l'oreille du spectateur ;
- l'écoute du spectacle via des casques audio est également une façon pour le metteur en scène de positionner le spectateur en des endroits différents du plateau : c'est l'expérience que met en place Matthieu Roy dans son spectacle *L'Amour conjugal* (Comédie de Reims, Théâtre de Thouars, 2008) ;
- les spectacles à parcours ou déambulatoires, c'est-à-dire qui invite le spectateur à se déplacer, sont également l'occasion d'écoutes différentes ; là encore, il existe des degrés différents : en 2007, Sophie Loucachevsky invitait le spectateur à bouger sur son siège, un tabouret, pour changer de perspective comme il le souhaitait sur le dispositif scénique qui l'entourait (*La Passion selon Jean*, Théâtre National de la Colline, 2007) ; Nicolas Bigards a pris l'habitude, à la MC 93 de Bobigny, de promener son spectateur dans différents lieux de la maison, la nature de l'écriture (montage-collage) se prêtait tout à fait à un spectacle déambulatoire où le parcours du spectateur reste libre, lui laissant la possibilité de composer lui-même son chemin dans le spectacle³³ (*Chroniques de bord de scène, Saison 2, Hello America*, 2009).

Dans les années 60, la radio disposait également de certains moyens techniques, encore restreints il est vrai, pour « faire sentir une impression d'espace »³⁴. La réverbération fut alors très utilisée pour signifier la grandeur des espaces occupés par les personnages ainsi que pour marquer une différence entre dialogues et pensées intérieures, les voix intérieures étant plus réverbérées. Ce procédé fut utilisé dans la mise en ondes d'*Embers*, en 1959.

Aujourd'hui l'association de la variation des points d'écoute et de la distribution des effets sonores nourrit la réflexion autour de la spatialisation du son, encore largement sous exploitée à mon sens dans le milieu théâtral. Seuls de trop rares metteurs en scène en tirent véritablement partie, tels que, dans des registres très différents, Jean-

³² A. Carpentier, *op. cit.*, p. 51.

³³ Bien sûr, dans ce genre de propositions, un balisage plus ou moins directif est toujours indiqué, qu'il s'agisse de lumières braquées sur telle scène plutôt que sur telle autre ou de l'opposition de scènes parlées et de scènes muettes.

³⁴ A. Carpentier, *op. cit.*, p. 51.

François Peyret (les points de diffusion y sont souvent associés à la nature d'un texte : romanesque, biographique, scientifique, etc.) ou Joël Pommerat (saturation et distorsion du son soutiennent et nourrissent la trame narrative et s'imposent comme des éléments essentiels de la représentation théâtrale).

Ce qui semble en jeu ici c'est l'effondrement des frontières physiques de la salle. En ayant la possibilité de proposer aux spectateurs d'être à la fois proche et lointain, tout en restant plus ou moins assis dans son fauteuil, de voir et/ou d'entendre ce qui n'est pas sur scène, de nombreuses esthétiques scéniques contemporaines prolongent le geste beckettien.

*

Les enjeux de l'œuvre beckettienne ont largement irrigué les écritures dramatiques contemporaines : dispersion du moi, oralité, dissociation corps/voix. On pense moins à l'impact qu'elles eurent et peuvent encore avoir sur les pratiques scéniques. Pourtant, on pressent déjà en elles l'abolition des frontières physiques des plateaux, l'urgence de la réinvention des relations que l'acteur entretient à son environnement et la proposition d'une nouvelle expérience perceptive pour le spectateur.

Il s'agissait ici d'identifier entre Beckett et les artistes contemporains une volonté commune, servie par des outils, supports, objets différents ; et de là, de faire de l'œuvre beckettienne une terre féconde d'héritages. Au-delà des éléments que l'on a pu dégager à travers certaines expériences d'écriture, à travers la relecture de *La Dernière bande* en ce qui concerne l'art du comédien, ou enfin, à travers l'expérience radiophonique, le « droit d'inventaire », pour reprendre les paroles d'un beckettien convaincu, « doit évidemment inviter à un devoir d'invention »³⁵. Il invite en tout cas à considérer comme essentiels deux aspects de la pratique scénique actuelle.

D'abord, les moyens de communication actuels doivent être le prétexte, l'occasion de pousser les artistes à penser au passage du texte à la scène qui ne peut plus être celui du début du XXème siècle ni non plus celui des années 60. Aujourd'hui les barrières s'estompent, les frontières entre un régime du lisible et un régime du visible sont de moins en moins saisissables et si l'on a pu longtemps distinguer les écritures dramatiques des écritures scéniques, il semble que cela sera de moins en moins le cas pour une partie de plus en plus grande de la production théâtrale contemporaine. Déjà Beckett fut l'un des premiers à s'interroger sur la possibilité de l'inscription dans ses pièces radiophoniques de la composition musicale à travers l'emploi de tirets ou de points dans les scénarii de *Cascando* et d'*Esquisse radiophonique*, et la part importante que prennent les indications scéniques (mais peut-on encore les nommer ainsi dans des pièces telles que *Dis Joe ?*) tendent à inscrire dans l'écrit quelque chose du plateau.

³⁵ Jean-François Peyret, <http://www.jeanfrancoispeyret.fr/>

En écrivant pour la radio, et pour la télévision et le cinéma, Beckett évite les écueils de l'adaptation, du passage d'un même objet d'un genre vers l'autre, de la même façon qu'en écrivant systématiquement, à partir des années 50, ses pièces dans les deux langues, il contourne les problèmes d'une traduction d'un texte vers un autre texte. On peut ici citer l'exemple de Tennessee Williams, presque contemporain, et qui ne put jamais se satisfaire de l'adaptation de ses pièces sur grand écran. Comme Beckett, mais dans un registre d'écriture tout à fait différent évidemment, l'auteur américain intègre à son écriture dramatique les possibilités offertes par les nouvelles techniques. Des pièces telles que *La Chatte sur un toit brûlant* (1955) ou *Soudain l'été dernier* (1958) comportent des espaces sonores très riches mais le plus souvent invisibles ou seulement suggérés ; ce qui acquiert une puissance incontestable à la lecture devient déjà problématique au moment de la mise en scène pour devenir un véritable obstacle lors de l'adaptation cinématographique : ces espaces y sont le plus souvent rendus visibles, on sort des chambres fermées, on figure un jardin aux allures de jungle ; le registre cinématographique aplatit ici totalement ce que suggérait l'écriture dramatique.

Aussi, plutôt que de déplacer ses œuvres d'un champ dans l'autre, c'est lui-même que Beckett déplaçait d'une pratique dans l'autre ; écrivant tantôt pour la radio, tantôt pour le théâtre ou le cinéma, revenant vers une pratique, chargé des expériences vécues dans une autre (c'est la genèse de *La Dernière bande*), il donnait là le modèle d'une pratique de l'interdisciplinarité qui ne semblait pas lui poser de quelconques problèmes.

Retenons ainsi de Beckett son art des passages : d'une langue à l'autre, d'une technique à l'autre, d'un art aux autres.