



HAL
open science

“ Le corps ouvert : de la scène de torture à la Passion dans trois pièces radiophoniques de Beckett ”.

Alexandra Poulain

► **To cite this version:**

Alexandra Poulain. “ Le corps ouvert : de la scène de torture à la Passion dans trois pièces radiophoniques de Beckett ”. Dir. Alexandra Poulain. Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 123-136, 2011, 978-2-7574-0349-5. hal-03875888

HAL Id: hal-03875888

<https://hal.science/hal-03875888>

Submitted on 28 Nov 2022

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.

« Le corps ouvert : de la scène de torture à la Passion dans trois pièces radiophoniques de Beckett »

Avant même de devenir une forme théâtrale, la Passion est un dispositif spectaculaire : la croix est une manière de tréteau vertical, où le corps supplicié s'expose aux regards, le temps de son agonie. Ce spectacle manifeste en premier lieu le pouvoir du politique, son emprise sur les corps et les esprits de ses sujets qui devront se plier à sa discipline ou en subir les conséquences. La Passion chrétienne renverse cependant ce dispositif au profit de la victime : c'est le sacrifice du Christ, bien plus que le pouvoir impérial, qui s'y donne à voir. D'objet exhibé par le pouvoir, le Christ en croix devient alors sujet de sa propre dramaturgie ; le Dieu chrétien témoigne de son passage sur terre en offrant lui-même aux regards le spectacle de son supplice, dont chaque représentation ultérieure, dans la liturgie et l'iconographie, réitère l'adresse : « ceci est mon corps ». Rien d'étonnant dès lors à ce que le motif de la Passion ressurgisse avec insistance, bien que dans un contexte le plus souvent profane, dans ces dramaturgies contemporaines qui, à la suite d'Artaud, proclament leur intention de réinvestir l'espace du corps, supposément déserté par la tradition occidentale au profit d'un théâtre exclusivement verbal ; ainsi dans « Le théâtre et la culture », Préface de *TSD* : « Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre ». Encore convient-il de préciser que « briser le langage » ne signifie aucunement le liquider : l'expression suggère au contraire un assaut violent contre la matière dense du langage, un « carnage », pour reprendre un autre terme cher à Artaud. Loin de signer la mort d'un théâtre verbal, les Passions qui travaillent les dramaturgies contemporaines, rejouant le drame de l'Incarnation, disloquent le Verbe pour en manifester la corporalité : telle est l'hypothèse que je souhaite ici mettre à l'épreuve en relisant trois pièces radiophoniques de Beckett du début des années soixante, *Paroles et musique* (*Words and Music*, 1961), *Cascando* (écrite en français en 1962, puis traduite par l'auteur sous le même titre) et *Pochade radiophonique* (date de composition incertaine, mais vraisemblablement contemporaine des deux autres ; traduite en anglais par l'auteur sous le titre *Rough for Radio II*).

Le choix du support radiophonique pour parler des corps au théâtre peut sembler paradoxal, puisque la radio est justement le lieu de l'effacement des corps. Cependant Beckett, qui n'a jamais parlé d'autre chose que du corps, se sert justement de la technique radiophonique pour interroger la nature du rapport entre corps et écriture. On sait à quel point Beckett, lorsqu'il choisissait un médium plutôt qu'un autre, cherchait toujours à écrire au plus près de la spécificité de ce médium, pour mieux en faire reculer les limites. L'efficacité des

pièces radiophoniques repose sur une ambiguïté propre au medium, qui permet de dissocier les voix des corps. Les trois pièces sont des variations sur le thème du processus de création : plusieurs partenaires aux rôles bien définis collaborent, souvent sous la contrainte, à l'élaboration d'un texte seul (*Pochade*) ou d'un texte et d'une partition musicale, sous la férule d'un maître autocratique. Le jeu des voix désincarnées invite à lire ces trois pièces comme des métaphores du drame intérieur qui se joue dans l'esprit de l'artiste en proie aux grandes douleurs de la création, comme l'ont fait la plupart de leurs commentateurs : ainsi Martin Esslin décrit la *Pochade radiophonique* comme « un monodrame sur le processus artistique où chacun des personnages représente un aspect de l'esprit de l'artiste¹ » ; Clas Zilliacus insiste quant à lui sur le caractère spécifiquement radiophonique de *Paroles et musique*, « une *cosa mentale* qui serait gravement défigurée si les personnages venaient à être incarnés sur scène². » Or, s'il est incontestable que les trois pièces touchent à l'essence du medium radiophonique, et sont donc intransposables à la scène, il me semble que ce n'est pas tant, ou pas seulement, parce qu'elles se donnent à entendre comme des drames qui se déroulent à l'intérieur d'une conscience individuelle, mais plutôt parce qu'elles créent chez l'auditeur une hésitation angoissante : sommes-nous vraiment en présence de métaphores de la souffrance spirituelle de l'artiste ? Les cris, gémissements et autres râles qui les parcourent, toute cette dramaturgie sonore du corps supplicié, ne méritent-ils pas d'être entendus pour ce qu'ils sont ? En faisant de la douleur physique la métaphore des tourments de l'âme, les lectures d'Esslin et de Zilliacus, si éclairantes soient-elles, évacuent un peu rapidement l'ambiguïté fondamentale de ces pièces radiophoniques, qui tout en se prêtant à une lecture métaphorique laissent subsister la possibilité d'une interprétation littérale autrement plus terrifiante : et s'il y avait là, vraiment, de la chair vive ? Dans *Cascando*, le personnage d'Ouvreur convoque d'ailleurs explicitement l'interprétation de la pièce comme « *cosa mentale* » pour mieux la récuser : « On dit, c'est dans sa tête. / Mais non, j'ouvre. » (*CAD*, 51) Il se fait ici, malicieusement, l'écho d'une certaine doxa critique (« on dit ») un peu trop prompte à lisser les aspérités de l'œuvre, ce par quoi elle résiste à la compréhension (qu'est-ce que ce « j'ouvre » énigmatique ?) pour les ramener à des figures connues, intelligibles et supportables (« c'est dans sa tête »). Lecture pertinente, indispensable même, mais qui cependant n'épuise pas les possibles du texte – sauf peut-être à entendre aussi « c'est dans sa

¹ “a monodrama about the artistic process in which every character represents an aspect of the artist's mind.” Martin Esslin, “Samuel Beckett and the Art of Broadcasting”, in *Mediation. Essays on Brecht, Beckett and the Media* (1962), Louisiana State University Press, 1980, pp. 147-148. Ma traduction.

² “a *cosa mentale* which would be severely disfigured by physical impersonation.” Clas Zilliacus, *Beckett and Broadcasting*, “Acta Academiae Aboensis”, Ser. A Humaniora, Vol. 51 n° 2, Abo, Abo Akademi, 1976, p. 105.

tête » comme un jeu de mots qui désignerait l'espace de jeu comme le Golgotha, « la Place du Crâne ». Je voudrais donc relire ici ces pièces radiophoniques en privilégiant la dimension du corps, et montrer d'abord que les dispositifs de contrainte à l'œuvre dans les trois textes sollicitent chaque fois deux paradigmes, celui de la scène de torture que vient doubler, et perturber, celui de la Passion. On verra ensuite que si les trois pièces ont bien pour objet la création artistique (plus précisément, poétique), celle-ci est envisagée non comme processus cérébral désincarné, mais comme ouverture violente et douloureuse du corps de la langue.

Le statut du corps dans le théâtre radiophonique est toujours paradoxal : les voix sont le prolongement métonymique de corps dont elles désignent en même temps l'absence. Le personnage de radio, qui n'existe que par sa voix, risque à chaque instant de retourner au néant, happé par le silence : c'est bien l'angoisse qui taraude Mrs Rooney dans *All That Fall*, dont les récriminations perpétuelles suggèrent qu'elle perçoit confusément la fragilité de son statut ontologique [1]: « Don't mind me. Don't take any notice of me. I do not exist. The fact is well known. » (CDW, 179) Et plus tard : « Am I then invisible, Miss Fitt? Is this cretonne so becoming to me that I merge into the masonry? » (CDW, 182) La notion même de « personnage », que tout le théâtre de Beckett met en crise, trouve ainsi une limite naturelle dans le médium radiophonique qui invite à appréhender les voix comme des instances discursives abstraites. Les trois pièces qui m'intéressent ici jouent délibérément sur cette tendance à l'abstraction du théâtre radiophonique, puisque s'y déploie le drame intime, cérébral, de la création poétique. Cependant, et de là vient leur étrangeté, le corps y fait constamment retour, comme à rebours de la logique du genre ; refusant finalement d'abandonner à l'esprit le drame de la création poétique, ces pièces le replacent sur la scène du corps, envisagé comme corps de douleur : corps torturé, corps crucifié.

Le scénario le plus explicite est celui de la *Pochade radiophonique*, qui sollicite la dramaturgie grotesque d'une scène de torture : un Animateur, assisté d'une Dactylo et de « Dick », un sbire muet muni d'un nerf de bœuf, s'emploient à faire parler un certain Fox, dans l'espoir qu'ils prononcera enfin la parole qui les libérera tous. Au début de la pièce, l'Animateur fait ôter les accessoires qui isolent le corps de Fox du monde sensible en dehors des séances : « Le bâillon. (*Un temps.*) Le bandeau. (*Un temps.*) Les boules quies. (*Un temps.*) Fox, ouvrez les yeux, qu'ils se réhabituent à la lumière du jour, et regardez autour de vous. » (*Pas*, 65-66) La bouche, les yeux, les oreilles de Fox sont ainsi désignés en creux : si son nom signale par paronomase la voix (vox), il est aussi imaginé d'emblée comme un corps sentant, auquel les mots sont arrachés violemment. Ses soliloques énigmatiques interviennent en

réponse à des sollicitations de l'Animateur : injonction verbale (« Enchaînez ! »), coup de règle sur la table et, si nécessaire, coup de fouet de « Dick ». Il suffit d'ailleurs parfois à l'Animateur de prononcer le nom du bourreau (qui par métonymie désigne son instrument, la verge) pour que Fox se mette à parler ; lorsque la menace s'avère impuissante, le coup est porté (« *Nerf de bœuf sur de la chair. Petit cri de Fox. Un temps.* ») et Fox reprend alors le cours de son incompréhensible récit, jusqu'à la prochaine interruption. Beckett emprunte les clichés de la scène de torture mais en détourne la logique : l'interrogatoire se prolonge, non parce que Fox refuse de parler, mais parce que ni lui ni ses bourreaux ne savent ce qu'il doit dire pour y mettre un terme : [2]

ANIMATEUR. Vous pourriez couler de source jusqu'à votre dernier soupir sans que pour autant la... chose soit dite qui vous rende à vos chères solitudes, nous le savons. Mais, cela dit, une chose est sûre. Plus vous parlerez, plus vous aurez de chances. (*Pas*, 80)

« Couler de source » : l'étrange impropriété évoque un épanchement sans fin, comme si le corps martyrisé de Fox se vidait de tous les mots qu'il contient comme de son sang. A la logique dramaturgique de la scène de torture (fondée sur un rapport de force entre bourreau et victime, et sur la notion, souvent illusoire au demeurant, que la victime, en parlant, pourrait mettre un terme à ses souffrances) se substitue alors celle de la Passion : l'issue est connue d'avance, le drame ne repose plus sur un agôn mais sur l'agonie d'une victime « jusqu'à [son] dernier soupir ».

De la Passion comme genre théâtral médiéval, ou de ses avatars modernes (le stationendrama des expressionnistes allemands, les grandes fresques paraboliques de Claudel, Strindberg, Ibsen) Beckett ne retient que l'ultime station : « la... chose » ne sera jamais dite et rien ne peut advenir que la lente agonie de Fox. Le texte recycle cependant des motifs empruntés aux étapes successives de la Passion christique : la flagellation, bien sûr ; la « cinquième plaie », celle portée dans le flanc du Christ par la lance, lorsque Fox rapporte le conseil qui lui aurait été prodigué par une certaine Maud – « fais-toi ouvrir ». Le baiser de la Dactylo, variante particulièrement sadique du coup de fouet qui suscite chez Fox, au lieu du « petit cri » habituel, un hurlement suivi d'une syncope, évoque le baiser de Judas, mais rejoue surtout sur le mode grotesque l'épisode final de la Passion, où le Christ assoiffé se voit présenter une éponge gorgée de vinaigre, jette « un grand cri » et rend l'esprit. Le jeu des identifications de Fox au Christ déborde le cadre de la Passion pour emprunter au folklore chrétien : ainsi, les larmes qu'il verse au cours de la séance suscitent un respect mêlé d'effroi

et sont dûment consignées dans le rapport de la Dactylo, où elles demeureront comme autant de reliques sacrées. Les paroles de Fox sont elles-mêmes sacrées, transcrites à la syllabe et au silence près (selon les instructions d'une mystérieuse source d'autorité) par la Dactylo-Evangéliste après qu'elles ont été arrachées à sa chair. Loin de se plier à une lecture abstraite, la pièce secrète du corps à partir des voix désincarnées, et désigne la chair ouverte comme l'origine de la voix.

On retrouve un dispositif de contrainte comparable dans *Paroles et musique* : un vieillard autoritaire, Croak, tient sous ses ordres « Paroles » (une voix masculine qui répond au nom de Jo) et « Musique » (un orchestre de chambre « nommé » Bob), qu'il sollicite successivement ou simultanément en leur imposant des « thèmes » : l'amour, l'âge, « le visage ». Comme l'a montré Clas Zilliacus, cette configuration évoque une cour féodale, où un châtelain s'est entouré de ménestrels qu'il cajole et rudoie tour à tour. Il s'agit toutefois d'une version parodique, cauchemardesque, de la cour féodale, où les artistes sont détenus contre leur gré (Paroles à Musique : « Combien de temps encore à moisir ici dans le noir ? (*Avec dégoût*) Avec toi ! ») et entièrement soumis à la volonté de Croak. A nouveau, la lecture dominante de la pièce comme drame abstrait de la création artistique tend à ignorer la dimension du corps pourtant prégnante, puisque chaque fois que Musique se fait entendre, Paroles se met à pousser des hurlements, et implore que l'on mette fin à ses tourments. L'absence de dimension visuelle induit une troublante incertitude chez l'auditeur, lui-même maintenu « dans le noir » : de quelle nature est au juste la souffrance de Paroles ? Simple intolérance à la musique de l'homme de lettres, qui s'exprimerait ici avec une emphase histrionique ? Cette interprétation repose sur une lecture de type naturaliste, où Paroles et Musique sont envisagés comme deux personnages conventionnels, dotés d'une épaisseur sociologique et psychologique. Difficile pourtant à l'audition d'écarter le sentiment qu'on assiste à une véritable séance de torture, comme si Musique venait déchirer les chairs de Paroles. Paradoxalement, la pièce ainsi envisagée sur la scène du corps résiste à toute représentation visuelle, et met en échec l'approche naturaliste ; la nature du supplice de Paroles demeure indécidable.

Toutefois c'est Croak, le maître, qui est ici désigné comme sujet de la Passion. Christ parodique, il enjoint à ses esclaves de s'aimer comme il les aime : « Mes réconforts ! Soyez amis. » (CAD, 64) Le terme de « passion » intervient dans l'exercice rhétorique auquel se livre Paroles en guise d'échauffement, avant l'entrée de Croak, lorsqu'il entreprend de décrire la « passion » de la paresse : « ...par passion entendre un mouvement de l'âme qui de plaisir saisie voire de douleur réels ou imaginés réels zou imaginés s'y précipite ou s'enfuit... »

(CAD, 63-64) Ainsi entendu au sens profane et psychologique, le terme recouvre précisément l'ensemble des affects contradictoires qui traversent Croak, tandis que Paroles et Musique évoquent pour lui le corps, puis « le visage », d'une femme jadis aimée mais « pas conquise / Ou conquise pas aimée / Ce genre d'ennui. » (CAD, 72) « Mouvement[s] de l'âme », donc, qui cependant arrachent à Croak des gémissements aussi déchirants que les plaintes de Paroles, avec lesquelles ils se confondent parfois à l'audition. Difficile donc là aussi d'exclure l'hypothèse que ces passions « de l'âme » se jouent aussi sur la scène du corps – à moins que ce ne soit la même chose. « Ame, est-ce bien le mot ? » se demande Paroles, pointant ainsi le caractère artificiel de cette distinction entre les deux scènes de la (P)assion que la dramaturgie radiophonique permet justement de confondre.

Des trois pièces retenues ici *Cascando* est la plus épurée, celle où le medium radiophonique est utilisé au plus près de sa capacité d'abstraction, si bien qu'il est impossible de parler d'une « situation » : tout au plus peut-on décrire un dispositif. Un « Ouvreur » a la maîtrise de deux sources sonores, « Voix » et « Musique », dont il régule les interventions par des expressions à caractère performatif : « J'ouvre », « Et je referme ». « Voix », toujours haletante, s'exprime selon deux modalités : soit elle fait état de sa propre préoccupation : son espoir de venir enfin au bout d'une histoire qui serait « la bonne » ; soit elle raconte l'histoire d'un certain « Maunu », de son cheminement pénible vers la plage et de sa dérive vers le large à bord d'une barque sans gouvernail³. « Musique » intervient seule ou en accompagnement de Voix lorsque celle-ci adopte le mode réflexif. Apparemment pas de rapport de force ici : la réponse de Voix et de Musique aux performatifs d'Ouvreur est immédiate et mécanique, comme si Ouvreur manipulait un poste de radio. Lorsqu'elles sont interrompues, ni Voix ni Musique ne reprennent d'ailleurs là où elles s'étaient arrêtées, mais toujours plus loin, de même qu'un programme radiophonique se poursuit quand on en interrompt momentanément l'audition. L'auditeur qui écoute la pièce à la radio est ainsi invité à reconnaître sa propre situation de maîtrise du son dans celle d'Ouvreur. Beckett introduit cependant dans cette situation banale des distorsions (personne ne s'adresse à son poste de radio en lui disant « J'ouvre », « Et je referme ») qui laissent la place à d'autres lectures – en premier lieu, on l'a vu, une lecture psychologique : « c'est dans sa tête ». L'auditeur déjà surpris de reconnaître sa propre situation dans celle d'Ouvreur, s'entend à présent parodier dans son activité d'herméneute : à nouveau, rien ne permet de conclure que cette interprétation, vigoureusement rejetée par Ouvreur, soit « la bonne ». Une troisième hypothèse surgit alors,

³ Zilliacus, *op. cit.*, p. 129.

qui s'impose davantage à l'audition qu'à la lecture, suggérée par les halètements de Voix et, dans la production anglaise originale, les accents suppliants, de plus en plus faibles, de la fameuse « voix fêlée » de Patrick Magee, mêlés aux dissonances d'une Musique elle aussi en cours d'épuisement. A partir de la fin des années cinquante, Jérôme Lindon avait pris des risques considérables pour publier des témoignages sur les tortures pratiquées par l'armée française en Algérie, et l'on sait que Beckett, profondément révolté par ces méthodes, s'était associé de près à son combat⁴. « J'ouvre », « je referme » : dans ce contexte le dispositif de *Cascando* fait inévitablement songer aussi à une scène de torture à l'électricité, et le corps refuse de se laisser refouler et d'abandonner à « la tête » le terrain de la création poétique.

A nouveau, le paradigme de la scène de torture se double de celui de la Passion, qui se joue en filigrane de l'histoire de Maunu. Le nom énigmatique du personnage (qu'on lira « mots nus » et aussi « maux nus », du verbe à la chair souffrante, ou à l'envers : « un aum », *ecce homo*) contient à lui seul tout le drame de l'incarnation et de la Passion⁵. Le trajet de Maunu, enveloppé dans son « vieux manteau », ployant sous la « masse énorme » de son corps, s'affaissant de loin en loin, « bras déployés », pour repartir toujours, est un chemin de croix, sa lente dérive vers le large une agonie. La Passion de Maunu rejoue en réalité sur le mode narratif le drame de Voix tel qu'il se déroule dans les passages réflexifs : Voix voudrait en finir, s'accroche à l'histoire de Maunu comme Maunu « s'agrippe » à son embarcation, mais l'histoire part à la dérive. A la mort annoncée, mais toujours différée de Maunu répond l'épuisement progressif de Voix et de Musique⁶. Ainsi la Voix désincarnée fait corps avec son objet, et la Passion de Maunu est aussi la sienne. Dès lors la logique de la Passion fait déraiser celle de la scène de torture : il ne s'agit pas de « parler » au sens où l'on emploie ce mot de le contexte de la torture, dire une « chose » en particulier, délivrer un contenu d'information – mais d'épuiser le dire.

Le processus de création se joue donc dans ces trois pièces sur la scène du corps souffrant et agonisant, et toute lecture qui voudrait l'assigner au domaine de « l'âme » ou de « la tête », à la faveur de l'abstraction propre au médium radiophonique, relève au moins partiellement du déni. Il faut à présent interroger la nature du rapport entre les paradigmes dont on a relevé la constance (scène de torture et Passion) et l'acte de création poétique.

⁴ Voir James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett* (1996). New York, Touchstone Books, 1997, pp. 440-2.

⁵ Dans sa version anglaise, « Woburn » superpose aussi « word burn » (un mot lui-même brûlé, tronqué) et « woe burn », « brûlure du malheur » ou « douleur de la brûlure ».

⁶ Zilliacus, *op.cit.*, pp. 129 sq.

La dramaturgie grotesque de *Pochade radiophonique* procède d'une conception bien particulière de l'acte créatif, où le corps de Fox est envisagé comme le contenant matériel d'une parole qui serait « la... chose », et qu'il s'agirait de recueillir. Les multiples accessoires dont on l'affuble en dehors des séances ont pour fonction de boucher tous ses orifices (yeux, oreilles, bouche) afin que nulle parole ne lui « échappe » qui ne serait pas consignée. Les « recommandations » émanant d'une source mystérieuse et lues par la Dactylo en début de séance précisent donc, fort logiquement [3]: « A proscrire donc *absolument* – (*hors lecture*) un mot souligné – toute entorse à l'alimentation par voie de sonde, que ce soit *per buccam* ou au contraire *per rectum*. La moindre parole lâchée dans la solitude [...] *peut être la bonne* – (*hors lecture*) quatre mots soulignés. » (*Pas*, 68) Cette conception fétichiste du langage comme réceptacle d'une vérité transcendante que l'on pourrait isoler de la gangue linguistique où elle est prise est mise en échec : jamais, on le devine, Fox ne dira « la... chose » qui mettrait un terme à son martyre. Ses soliloques hallucinatoires, qui suscitent la consternation de ses bourreaux et de leurs commanditaires, résistent obstinément à l'entreprise herméneutique de l'Animateur ; celui-ci est une caricature de lecteur obtus, lesté de « vieux souvenirs de critique littéraire » (*Pas*, 76) mais incapable d'écoute véritable, au point qu'il finit par déformer le texte de Fox pour le plier à son interprétation.

Si déroutantes soient-elles, les interventions de Fox méritent toutefois qu'on leur prête attention, car au fil de leurs images bizarres s'élabore une tout autre conception du langage. Le premier fragment, consigné la veille, est relu par la Dactylo en début de séance [4] :

DACTYLO (*lisant*). « Quand j'ai eu savonné la taupe, rincé à grande eau et séché devant la braise, voilà pas que je ressors dans la tourmente et la remets dans son donjon avec son plein poids de vers blancs, à ce moment-là le petit cœur battait encore je le jure, ah mon Dieu mon Dieu. (*Elle frappe avec son crayon sur le bureau.*) Mon Dieu. » (*Pas*, 69-70)

Le narrateur s'imagine d'abord sous les traits d'une étrange sage-femme : le début du passage évoque une toilette du nourrisson particulièrement vigoureuse, à laquelle la « taupe » ne semble pas devoir survivre : le « donjon » dans lequel elle est aussitôt enfermée préfigure donc la tombe, où se pressent déjà les vers dont on ne saurait dire s'ils seront mangeurs ou mangés. La rhétorique est défensive : le narrateur paraît ici se justifier, comme s'il était accusé de négligence suite au décès de la « taupe ». Le second fragment, énoncé cette fois par Fox, marque en apparence un nouveau départ [5] :

FOX. Ah pour ça oui j'ai vécu on peut le dire, partout des pierres partout –

ANIMATEUR. Un instant.

FOX. ...murailles pas plus loin – (*Pas*, 71)

A la mort annoncée de la « taupe » succède la confirmation (« pour ça oui ») de la vie de « Fox », le renard : pour peu que l'on passe outre les ruptures d'ordre logico-syntaxique, on voit que le second passage s'inscrit en réalité dans le prolongement du premier. Le narrateur-sujet assume ici la position de l'objet du premier passage : c'est lui que l'on retrouve, à la première personne, prisonnier d'un donjon-tombeau redevenu univers matriciel (à la faveur de la traditionnelle paronomase anglaise tomb/womb). La suite du passage imagine en effet la progression de ce « je » dans un complexe de « galeries » et de « couloirs », entourés d'« océans », jusqu'à une expulsion qui s'apparente à une chute [6]: « [...] Océans, ça aussi, on peut le dire, moi j'arrivais, par les couloirs, bleu en haut, bleu au bout, ça oui, et là aussi, pieds arrêtés tout s'arrêtait et adieu, adieu je tombais, adieu aux saisons, jusqu'au prochain voyage. » (*Pas*, 74) La naissance s'imagine ici paradoxalement comme chute, cadavérisation du corps (rappelons que « cadavre » vient de *cadere*, tomber), mais la fin du fragment laisse présager un recommencement cyclique (« jusqu'au prochain voyage »). Le troisième et dernier fragment commence par un nouveau décrochement par rapport au précédent [7]:

FOX. ...fatigue, quelle fatigue, j'avais mon frère dans le ventre, mon vieux jumeau, être à sa place et lui – ah mais non, mais non. (*Un temps. Coup de règle.*) Moi, me relever, partir, vous voulez rire, c'était lui, il avait faim. Fais-toi ouvrir me disait Maud, on t'ouvre le bide ce n'est rien, je lui donne le sein s'il vit encore, ah mais non, mais non. (*Un temps. Coup de règle.*) Mais non. (*Pas*, 75)

Le « je » narratif a de nouveau changé de position : d'enfant à naître dans le fragment précédent, il devient ici « pèremère » (Artaud) de son propre « frère ». On semble alors être revenu au point où commençait le premier fragment : le narrateur pourrait accoucher d'une « taupe » que « Maud » (la sage-femme ?) tenterait de nourrir, « s'il vit encore ».

Sous la surface du délire incohérent de Fox se dessine un étrange scénario fantasmatique selon lequel le sujet de la narration est tour à tour fœtus, matrice et sage-femme, contenu, contenant et tiers facilitateur, accouchant d'un cadavre pour aussitôt recommencer son itinéraire de fœtus, de façon cyclique et ininterrompue. Ce scénario passablement mystérieux s'éclaire d'un nouveau jour si on le place en regard du drame dans lequel il s'insère : à

l'illusion de l'Animateur, qui considère le corps de Fox comme un réceptacle et s'efforce vainement de recueillir « la... chose », répond l'image de l'accouchement qui ne saurait produire que du cadavre. De Fox/vox, matrice linguistique, on n'attendra nulle révélation, car la signification, le contenu de sens extériorisé, n'est que le cadavre de la langue. L'accouchement, l'expulsion du sens n'est finalement qu'un accident dans le processus de création poétique qui s'imagine comme lente progression dans les galeries, creusement, excavation⁷. Ici comme ailleurs chez Beckett, il s'agit toujours de « forer des trous dans la langue⁸ » : « gratter gratter », dit encore Fox en guise de manifeste. Aussi renards, taupes et autres « rats à poche » (*Pas*, 80) sont-ils les acteurs privilégiés de cette « pochade ». De cette poche embryonnaire qu'est la langue ne sortira jamais une signification pure, dégagée du magma linguistique qui la constitue. Le « sens » que l'Animateur cherche en vain à isoler du corps de Fox n'est pas autre chose que le processus d'excavation lui-même, l'ouverture du corps de la langue – c'est à dire son arrachement à l'impératif de la signification, que le texte de Fox réalise exemplairement.

La logique de la scène de torture, qui vise à faire dire à Fox « la... chose », est donc promise à l'échec ; ironiquement, les coups de fouet qui lui lacèrent la peau ont précisément pour effet de désarrimer son discours et de lui permettre de divaguer. Aussi la dramaturgie de la Passion, qui ne connaît d'autre issue que la lente agonie de la victime, vient-elle perturber celle de la scène de torture : la Passion de Fox est cette longue divagation de la langue, jusqu'à l'épuisement. Nulle signification isolable ne s'y cristallise, et cependant quelque chose s'y produit, de l'ordre de l'émotion. Les larmes arrachées à Fox passent ensuite de corps en corps, comme à l'insu de ses bourreaux ; c'est d'abord l'Animateur qui se met à renifler avant de se moucher bruyamment, puis la Dactylo, brusquée par l'Animateur, qui retient à peine ses sanglots. Le langage poétique advient alors comme sortie hors des corps : ex-criture.

On comprend mieux dès lors la nature du rapport entre texte et musique dans les deux autres pièces : la musique, c'est précisément ce qui ouvre le corps de la langue, se loge en elle et l'écartèle pour en abîmer le sens. Au début de *Paroles et Musique*, Paroles parle seul, et sa rhétorique tourne à vide comme une mécanique enrayée [8]: « La paresse est de toute les passions la passion la plus puissante et à vrai dire il n'est nulle passion plus puissante que la

⁷ Voir l'article de Paul Lawley, « The Difficult Birth : An Image of Utterance in Beckett », in Robin J. Davis and Lance St J. Butler (eds.), « *Make Sense Who May* », *Essays on Samuel Beckett's Later Works*, *Irish Literary Studies* 30, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1988, pp. 1-10.

⁸ *Disjecta*

passion de la paresse, elle est de toutes les tempêtes qui dévastent l'être la tempête qui le dévaste le plus et à vrai dire – (*L'orchestre joue plus fort. Fort, implorant.*) Pitié ! » (CAD, 63) La musique vient ici interrompre momentanément une logorrhée tissée de clichés qui repart ensuite de plus belle, par laquelle Paroles semble justement vouloir se prémunir de toute « dévastation de l'être ». Seule l'interruption de Musique, qui lui arrache un cri de douleur, semble toucher au corps de Paroles. Lorsque Croak force Paroles et Musique à s'exercer « ensemble », le texte de Paroles se fait poème. Dans la production anglaise d'origine, la musique, composée par John Beckett (le cousin de Sam) disloque littéralement le texte en perturbant sa prosodie naturelle, désarticulant les phrases et même les mots. [9] [Ex. poème final, CD 3, n°2, 24:22 ; voix de Patrick Magee]. On ne s'étonnera donc pas de retrouver dans cette ode claudicante au regard de la femme aimée un fantasme d'enfouissement quasi spéléologique dans le corps maternel. La musique est ainsi l'autre de la langue qui, en l'écartant d'elle-même, l'arrache à la signification : elle est peut-être ce « vieux jumeau » que Fox dit porter en lui dans la *Pochade* – cet « old twin » où l'on peut sans doute déjà entendre « old tune », titre d'une autre pièce radiophonique de 1963 (adaptation de *La Manivelle* de Pinget). Ici le sujet de la Passion est Croak, le maître d'œuvre de la collaboration forcée entre Paroles et Musique, dont le nom dit à la fois l'agonie (to croak : crever) et la fêlure d'une voix scindée, paroles *et* musique.

Dans *Paroles et Musique* l'expression tend vers la musique : à la fin de la pièce, après le départ de Croak, Paroles supplie Musique de rejouer seule la dernière mélodie. De la rhétorique creuse du début on est donc passé à la musique pure ; l'écartèlement du texte par la musique n'aura duré qu'un instant. Dans *Cascando*, au contraire, l'équilibre fragile est maintenu jusqu'à l'épuisement des deux sources sonores, Voix et Musique. Lorsqu'elle raconte (sans musique) l'histoire de Maunu, la Voix immatérielle s'imagine paradoxalement comme un corps sentant, observant. Semblable à l'œil persécuteur qui poursuit le héros de *Film*, elle traque Maunu qui cherche manifestement à échapper à ce regard, attendant la nuit pour sortir, « ras(ant) le talus », cherchant « un abri... lieu sûr... » (CAD, 50). Chaque fois que Maunu tombe, Voix exulte, comme si sa quête touchait à sa fin, mais Maunu se remet toujours en mouvement [10] : « Maunu... sa tête... voir dans sa tête... la paix... la paix revenue... plus à aller... plus à chercher... dormir... hé non... pas encore... il se relève... » (CAD, 51) Le texte troué de Voix cultive l'ambiguïté, si bien que la quête de Maunu et celle de Voix se recouvrent et finalement se confondent : Voix ne trouvera le sommeil que lorsque Maunu lui-même dormira. « Voir dans [l]a tête » d'un Maunu enfin immobile, ce serait en quelque sorte épingle le sens, l'assigner à demeure, être enfin libéré de l'obligation de dire

encore. La fin de la pièce met ironiquement cette logique en échec, puisque Maunu ne s'immobilise que sur le plancher de la barque qui l'emporte vers le large. Cette dérive infinie de Maunu est le corrélatif objectif (la figure) d'une parole désorientée, désarrimée, vouée à l'échec, dont Beckett a fait dans toute son œuvre son idéal esthétique ; parole « ouverte » qui ne se déploie vraiment que lorsque l'Ouvreur « ouvre » ensemble Voix et Musique. [11] [CD 4, n°1, 20:02. Production originale anglaise, BBC, 1964 ; musique de Marcel Mihalovici, Voix : Patrick Magee] La musique qui s'engouffre alors dans les silences du texte le désarticule de l'intérieur, « vieux jumeau » dissonant qui donne à entendre l'inouï de la Voix, la part de jouissance par laquelle le texte se fait poème. A nouveau, on voit comment la structure dramaturgique de la Passion vient se substituer à celle de la scène de torture, qui vise la production d'un contenu de sens donné (l'achèvement de l'histoire de Maunu). Au lieu de cela, *Cascando* imagine le lent fading-out d'un corps de langue « ouvert », qui par son agonie même manifeste sa corporalité, ce par quoi elle excède le sens : « ceci est mon corps ».

Loin de situer ses drames de la création poétique sur la scène de l'esprit, Beckett fait donc une utilisation paradoxale du médium radiophonique dont il se sert au contraire pour remettre le corps en scène. J'ai tenté de montrer que les trois pièces sollicitent simultanément deux modèles, celui de la scène de torture et celui de la Passion. Il apparaît finalement que le paradigme de la scène de torture, qui se donne pour horizon la verbalisation par la victime d'un contenu de sens spécifique (il s'agit de lui faire « cracher le morceau ») n'est qu'un leurre. « La... chose », « le morceau », voilà justement ce qui ne saurait advenir qu'à l'état de cadavre : lettre morte. Le principe dramaturgique qui structure les trois pièces est celui de la Passion, par lequel se manifeste le corps vivant, ouvert, de la langue – ou, pour le dire avec Jean-Luc Nancy, « ce qui, d'une écriture, n'est pas à lire⁹ ».

⁹ Jean-Luc Nancy, *Corpus*. Paris, Métailié, 2000, p. 76.