Le corps et son fantôme : Passions de l'écriture dans Tous ceux qui tombent et Pas.

Alexandra Poulain

▶ **To cite this version:**

Alexandra Poulain. Le corps et son fantôme : Passions de l'écriture dans Tous ceux qui tombent et Pas.. Tombeau pour Samuel Beckett, Editions Aden, 2015. hal-03876121

HAL Id: hal-03876121
https://hal.science/hal-03876121

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 et son fantôme : Passions de l'écriture dans *Tous ceux qui tombent* et *Pas*

Alexandra Poulain

Ce chapitre s'intéresse à deux pièces de Beckett apparemment très éloignés, à la fois par la forme et dans le temps. *Tous ceux qui tombent* est une pièce radiophonique qui fut écrite en anglais en 1956 sous le titre *All That Fall*, et diffusée pour la première diffusion sur BBC Third Programme le 13 janvier 1957, sous la direction de Donald McWhinnie. Elle fut ensuite traduite en français par Robert Pinget en 1957. C'est la pièce la plus explicitement irlandaise de Beckett ; elle se situe à « Boghill », où il est aisé de reconnaître Foxrock, le faubourg de Dublin où Beckett passa son enfance. Il s'agit aussi d'une pièce de facture apparemment assez réaliste, avec une fable (minimale), des personnages : Maddy Rooney, vieille folle hystérique et obèse, membre de la bourgeoisie protestante anglo-irlandaise, inconsolable depuis la mort de sa fille Minnie, se rend à pied à la gare de Boghill pour y attendre Dan, son mari aveugle. En chemin, elle se fait dépasser par plusieurs connaissances qui utilisent des moyens de locomotion divers (charrette tirée par une mule, bicyclette, automobile), dont certaines l'aident dans son cheminement pénible. Le train arrive avec quinze minutes de retard, et Dan et Maddy repartent en sens inverse. Interrogé par Maddy sur la raison de ce retard, Dan se lance dans un long récit sans répondre à sa question ; au passage, il fait état de son désir récurrent d'infanticide. C'est d'un jeune garçon, Jerry, que Maddy apprend finalement la cause du retard à la fin de la pièce : un enfant est tombé sur la voie pendant le trajet. L'auditeur reste sur une question sans réponse : Dan est-il responsable, d'une manière ou d'une autre, de cet accident ?

La seconde pièce que nous abordons ici est *Pas*, une pièce pour la scène écrite en anglais en 1975 sous le titre *Footfalls*, et créée au Royal Court Theatre de Londres le 20 mai 1976. Beckett la traduisit en français en 1978. Il s'agit d'une forme courte (le script tient en cinq pages) très abstraite et délibérément énigmatique, comme la plupart des « dramaticules » de Beckett. La pièce compte quatre sections, chacune introduite par une lumière et un son de cloche, de plus en plus faibles à chaque section. Sur le plateau, May, une silhouette fantomatique marche à pas comptés de long en large. Dans la première section, May dialogue avec une Voix (amplifiée), identifiée comme celle de sa mère agonisante. La seconde section est consacrée au monologue de Voix, qui invite le public à observer les allées et venues de May. S'ensuit, dans la troisième, le monologue de May, qui commence par un récit à la troisième personne où elle semble parler d'elle-même comme d'un fantôme qui arpenterait le

transept d'une l'église ; elle introduit ensuite deux personnages, Amy (anagramme de May) et sa mère madame Winter, deux doubles fictionnels de May et Voix. Madame Winter aurait observé « quelque chose… d'étrange » pendant l'office, mais Amy répond qu'elle n'a rien pu observer, car elle n'était « pas là ». Dans la quatrième section, le plateau est à peine éclairé, on entend un son de cloche très faible, il n'y a plus « *Nulle trace de May* » (*Pas*, 17) ; au bout de dix secondes, on revient au noir.

Les deux textes sont d'abord liés par un motif commun, celui de la marche, un aller-retour pénible dans *Tous ceux qui tombent*, un va-et-vient obsessionnel et ritualisé dans *Pas*, où l'on peut voir comme une trace de la Passion médiévale. L'œuvre de Beckett tout entière est émaillée de références à la Passion christique, et ces deux pièces ne font pas exception ; ce qui les réunit et les singularise dans le canon beckettien, c'est ce qu'elles doivent à la dramaturgie particulière de la Passion comme forme théâtrale fondée sur le corps en mouvement, sur un déplacement dans l'espace – même si le déplacement demeure finalement circonscrit dans la logique de la stase puisqu'il s'agit toujours d'un va-et-vient. Je me propose ici de montrer comment *Tous ceux qui tombent* et *Pas* retravaillent le paradigme et la dramaturgie de la Passion pour élaborer deux images (radiophonique, scénique) de l'effort d'écriture, envisagé comme ouverture douloureuse du corps. Je me référerai principalement à au texte français de chacune des deux pièces, mais donnerai parfois le texte anglais en regard lorsque cela sera pertinent.

1. Ma vie est un calvaire : des corps qui tombent

Dans les deux pièces, le rapport à la Passion est d'abord parodique. Selon une technique qui lui est chère, Beckett prend au pied de la lettre le cliché selon lequel « la vie est un calvaire ». La vie humaine est envisagée comme une Passion profane, c'est-à-dire comme descente dans le corps, chute vers l'état de cadavre ou de déchet, sans qu'aucune promesse de rédemption ne tempère l'horreur de cette chute dont le caractère inéluctable s'inscrit dans le titre anglais des deux pièces : *All That* Fall, *Foot*falls.

Le glissement sémantique de la Chute au sens théologique à la chute au sens physique est thématisé dans *Tous ceux qui tombent*. La pièce tire son titre d'un échange entre Maddy et Dan sur le chemin du retour ; Dan s'interroge sur l'objet du prochain sermon du prédicateur de leur paroisse :

Monsieur Rooney : On a annoncé le texte ?

> Madame Rooney : « L'Eternel soutient tous ceux qui tombent. Et il redresse tous ceux qui sont courbés. » *Silence. Ils éclatent ensemble d'un rire sauvage*. (*Tous ceux qui tombent*, 73-74)

Promesse de rédemption divine pour « tous ceux qui tombent », de soulagement pour tous ceux qui ploient sous le fardeau de la vie, le verset cité, tiré du *Psaume* 145, suscite une franche hilarité. De fait, la pièce nie cette promesse dans sa structure même tout en la vidant de sa portée théologique, puisque la fin (la chute) coïncide avec l'annonce de la chute de l'enfant sur la voie, qu'aucune main divine n'est venue empêcher. Pour autant, le véritable calvaire est celui des survivants, à qui il échoit d'éprouver jusqu'à son terme la chute interminable du corps vers l'état de cadavre :

> Monsieur Tyler : Quel ciel ! Quelle lumière ! Ah madame, malgré tout, quelle bénédiction d'être vivant par un temps pareil, et sorti de l'hôpital.
> Madame Rooney : Vivant ?
> Monsieur Tyler : Eh bien… disons à moitié.
> Madame Rooney : Parlez pour vous, monsieur Tyler, moi je n'en suis pas là, loin de là. (17)

Le corps qui tombe est un corps-tombe, mais aussi une chrysalide dans laquelle se fabrique, de jour en jour, le cadavre en devenir. Si la vie est une Passion, la croix ici fait corps avec le corps, elle est le corps lui-même, le fardeau grotesque et littéralement insupportable sous lequel Maddy ploie : « Cent kilos de cellulite », dit Dan (55). Beckett opère ici un renversement iconoclaste de la figure paradigmatique de l'iconographie chrétienne, celle du corps émacié du Christ en croix. Le corps de Maddy est au contraire défiguré par l'obésité, au point qu'elle est à peine reconnaissable ; à Mademoiselle Fitt qui fait mine de ne pas la voir, Maddy lance : « C'est cela, mademoiselle, écarquillez bien les yeux et vous finirez par distinguer une ci-devant silhouette de femme ». (32) Son corps n'est plus tout à fait sexué, plus tout à fait humain, déjà partiellement cadavérisé, décomposé – mais c'est là sans doute le principe même de toute vie : « Sortir, de nos jours, c'est le suicide assuré. Mais rester chez soi, monsieur Tyler, rester chez soi, qu'est-ce que c'est ? S'éteindre à petit feu » (15). « A lingering dissolution », dit le texte anglais (*The Complete Dramatic Works*[1], 175). Bien avancée sur le chemin de cette « dissolution », Maddy imagine son corps comme matière sans forme :

[1] Désormais *CDW*.

> Madame Rooney : Comment continuer, je ne peux pas. Ah, me répandre par terre comme une bouse et ne plus bouger. Une grosse bouse couverte de poussière et de mouches, on viendrait m'enlever à la pelle. (*Tous ceux qui tombent*, 12)

> Mrs Rooney : How can I go on, I cannot. Oh let me just flop down flat on the road like a big fat jelly out of a bowl and never move again ! A great big slop thick with grit and dust and flies, they would have to scoop me up with a shovel. (*CDW*, 174)

La traduction par ailleurs remarquable de Pinget élude ici certaines des saillances du texte original. Par un raccourci saisissant, les images qui se succèdent passent du registre alimentaire (« jelly[2] ») au registre excrémentiel (« slop » : « bouse molle » dans la traduction de Pinget) ; dans les deux cas, le corps s'imagine comme matière molle, sans contours, vouée à se répandre faute de contenant (« bowl », « shovel »). Au stade ultime de l'abjection, le corps atteindra enfin l'état enviable du cadavre décomposé dans lequel on pourra finalement trouver le repos (« and never move again »). Cette déliquescence de la matière corporelle affecte ici la langue, réduite à une longue coulée allitérative d'onomatopées monosyllabiques, alors que la syntaxe est minimale. Plus loin, Dan s'inquiète de la démarche instable de Maddy :

> Tu as encore bu ? (*Un temps*.) Tu trembles comme une feuille. Vas-tu pouvoir me guider ? (*Un temps*.) On va tomber dans le fossé. (*Tous ceux qui tombent*, 51)

> Have you been drinking again ? (*Pause*.) You are quivering like a blancmange. (*Pause*.) Are you in a condition to lead me ? (*Pause*.) We shall fall into the ditch. (*CDW*, 189)

A nouveau surgit, dans le texte anglais, une image du corps de Maddy comme matière informe (un blanc-manger), associée à l'angoisse de la chute (dans le fossé, la fosse – commune ou septique). Dans un autre registre, Maddy se décrit aussi comme un fardeau inerte et informe :

> Merci, merci, ça suffit, vous n'avez plus qu'à m'appuyer contre le mur, comme si j'étais un tapis roulé, et ce sera tout, pour l'instant. (*Tous ceux qui tombent*, 39)

> Thank you Miss Fitt, thank you, that will do, just prop me up against the wall like a roll of tarpaulin and that will be all, for the moment. (*CDW*, 185)

[2] Dans le texte français, Madame Rooney se décrit ailleurs comme « ce monceau de gélatine » (*Tous ceux qui tombent*, 22).

Reprenant le jeu paronomastique présent dans le titre anglais de la pièce, la série qui lie « wall », « roll », « tarpaulin » et « all » fait encore résonner comme un écho de la chute, « fall ».

La Passion comme longue déchéance n'est évidemment pas l'apanage de Maddy, qui est une sorte d'Everywoman dans la tradition de la Moralité médiévale :

> Monsieur Slocum : Puis-je vous déposer quelque part, madame ? Vous allez dans ma direction ?
> Madame Rooney : Dame, nous y allons tous. (*Tous ceux qui tombent*, 21)

La chute du corps vers la mort peut prendre d'autres aspects, mais le terme du voyage est le même pour tous. Mademoiselle Fitt, par exemple, est d'une maigreur cadavérique (« un sac d'os », 37) : son anorexie, qui fait pendant à l'obésité de Maddy, n'est jamais qu'une autre modalité de la « dissolution » progressive du corps. Toutefois, si le cheminement vers la mort est une condition universelle, les figures de la Passion que déploie la pièce sont exclusivement féminines. Toutes les femmes évoquées dans les dialogues partagent la condition du corps souffrant, quel que soit leur âge ; Maddy est d'abord dépassée par le charretier, Christy :

> Madame Rooney : […] Comment va votre pauvre femme ?
> Christy : Pas mieux, Ma'ame.
> Madame Rooney : Votre sœur alors ?
> Christy : Pas pire, Ma'ame. (8)

Cette entrée en matière fournit le thème que toutes les rencontres ultérieures réactivent comme un rituel, chacune élaborant une nouvelle variation (« Comment va votre pauvre fille ? », 14 ; « Comment va votre pauvre mère ? »[3], 21) Si les mères ont un pied dans la tombe, les filles ont perdu la faculté d'enfanter : la fille de Monsieur Slocum vient de subir une hystérectomie, et Maddy songe que si elle avait vécu, Minnie serait au seuil de la ménopause. Le corps beckettien ne retient de la tradition grotesque que le cheminement vers la mort, et oblitère le mouvement de régénération inhérent à l'imaginaire grotesque médiéval : aussi, en faisant du corps féminin un corps qui tombe, est-ce au principe matriciel lui-même que s'en prend Beckett.

Le corps féminin comme corps souffrant est également au cœur de *Pas*, qui commence par un dialogue entre Voix, la mère agonisante, et sa fille May, impuissante à soulager sa douleur :

[3] Pour autant les hommes ne sont pas épargnés. Au jeune Jerry, Maddy demande : « Comment va ton pauvre papa? » (48)

M : Veux-tu que je te pique… encore ?
V : Oui, mais il est encore trop tôt.
Un temps.
M : veux-tu que je te change de côté… encore ?
V : Oui, mais il est encore trop tôt.
Un temps.
M : Que je retape tes oreillers ? (*Un temps*.) Que je change ton alaise ? (*Un temps*.) Que je te passe le bassin ? (*Un temps*.) La chaufferette ? (*Un temps*.) Que je panse tes croûtes ? (*Un temps*.) Que je te passe l'éponge ? (*Un temps*.) Que j'humecte tes pauvres lèvres ? (*Un temps*.) Que je prie avec toi ? (*Un temps*.) Pour toi ? (*Un temps*.) Encore.
V : Oui, mais il est encore trop tôt. (*Pas*, 9)

La malade alitée est implicitement comparée au Christ en croix, avec ses blessures, ses « pauvres lèvres » desséchées par la soif – où l'on retrouve l'adjectif « pauvre » qui parcourt aussi le texte de *Pas*, le plus souvent à propos de May : « ta/sa pauvre tête » (10, 12, 16).

Car dans *Pas*, c'est May, la fille, qui marche de long en large et refait inlassablement le chemin de croix, marquant des arrêts qui sont autant de stations avant de reprendre sa déambulation rituelle. Elle est sans doute plus à plaindre que sa mère car elle n'est qu'à la moitié du chemin :

M : Quel âge ai-je… déjà ?
V : La quarantaine.
M : Seulement ?
V : J'en ai peur. (10)

On retrouve ici une nouvelle trace de la moralité médiévale, où la vie du pêcheur est envisagée comme cheminement vers la rédemption. Vidée de sa dimension morale, la « moralité » beckettienne retient seulement le topos du « progress » comme voyage vers la mort, figuré par les pas de May dont les allées et venues sur le plateau sont explicitement comparées à un chemin de croix. Dans la troisième section, l'action représentée sur scène est doublée par le récit à la troisième personne et au passé de May : « […] elle se mit à rôder. (*Un temps*.) La nuit venue. (*Un temps*.) Se glissait dehors, la nuit venue, et dans la petite église, par la porte nord, toujours verrouillée à cette heure, et rôdait, allant et venant, allant et venant, le long du pauvre bras sauveur. » (13) L'église est ici littéralement le corps du Christ en croix, le transept son bras sur la croix que le « elle » du récit arpente comme pour faire corps avec le corps du Christ (c'est le sens du rituel du chemin de croix). Le processus d'identification au corps du Christ se réalise également dans la langue par la reprise de l'adjectif « pauvre » dans « le pauvre bras sauveur », qui vient clore la série d'expressions similaires précédemment utilisées pour désigner Voix puis May. Le trouble que suscite ce passage vient du caractère

immatériel de la marcheuse du récit, qui traverse la porte pourtant fermée à clé de l'église : comme si le fantôme cherchait précisément, par l'accomplissement du rituel du chemin de croix, à revenir au corps, fût-il corps de douleurs. Le fantôme cherchant à s'incarner dans un corps de douleurs constitue la figure paradoxale, déjà esquissée dans *Tous ceux qui tombent*, de la Passion beckettienne.

2. La voix du spectre

Les deux pièces trouvent leur source commune dans un incident autobiographique bien connu des beckettiens, évoqué par Maddy à la fin de *Tous ceux qui tombent* :

> Madame Rooney : Je me souviens d'avoir assisté un jour à une conférence donnée par un de ces nouveaux spécialistes du mental, j'oublie le terme exact. […]. Il nous as raconté l'histoire d'une petite fille très étrange et malheureuse[4] et comment, après l'avoir soignée sans succès pendant des années, il avait dû finalement y renoncer. Il ne lui avait rien trouvé d'anormal, disait-il, elle n'avait rien. La seule chose qu'elle avait, selon, c'est qu'elle était en train de mourir. Il s'en est donc lavé les mains et elle est morte en effet, peu après. […] puis brusquement il a relevé la tête et s'est écrié, comme s'il venait d'avoir une révélation, Elle n'était jamais née réellement, voilà ce qu'elle avait ! (*Tous ceux qui tombent*, 68-69)

L'anecdote fait allusion à une conférence de Jung à laquelle Beckett avait assisté en 1933 à la Tavistock Clinic de Londres, où il suivait une psychanalyse avec Wilfred Bion. Cette conférence avait profondément marqué Beckett, qui lui aussi éprouvait le sentiment angoissant de ne pas être « né réellement », de ne pas être véritablement présent au monde. Evoquant cette conférence, il dit un jour à Charles Juliet : « J'ai toujours eu la sensation qu'il y avait en moi un être assassiné. Il me fallait retrouver cet être assassiné. Tenter de lui redonner vie… » (Beckett à Charles Juliet, 24/10/1968, in Sardin 32). Le sentiment de ne pas être né coïncide ainsi avec le fantasme, récurrent dans l'ensemble de l'œuvre de Beckett, de porter en soi « un être assassiné » à qui il faudrait rendre la vie, la voix. Le sujet beckettien occupe à la fois la place de la mère (le corps mortifère, la prison) et celle de l'enfant prisonnier qui essaie de naître, et qui n'existe qu'à l'état de spectre. Ainsi la mère et la fille ne sont pas nécessairement à envisager comme deux personnages distincts, mais plutôt comme deux aspects complémentaires d'une même subjectivité en quête d'expression. Toute l'entreprise d'écriture de Beckett peut-être lue comme un effort pour restituer la voix du spectre, la « voix mineure » (Sardin 84), celle qui n'a en principe pas voix au chapitre.

[4] Autre point de contact textuel avec *Pas*, où May décrit Amy comme étant « effroyablement malheu— » (*Pas*, 15)

L'anecdote de Maddy vient curieusement en réponse au récit de Dan, qui relate le trajet en train, et fait d'abord l'effet d'un coq à l'âne. En réalité, le récit de Dan a pour fonction d'occulter ce qui s'est réellement passé pendant le voyage (la mort de l'enfant, qu'il a peut-être lui-même « assassiné ») – si bien que la réponse apparemment décalée de Maddy restitue une part de vérité par déplacement métonymique. Plus précisément, l'histoire occultée du jeune garçon poussé hors du train et l'histoire de la jeune patiente de Jung sont deux tentatives de symbolisation d'un même fantasme, d'une même angoisse, que Maddy partage avec Beckett. Dans cette perspective, il est possible de lire Minnie comme le fantôme que porte en elle Maddy, la mère inconsolable. Minnie n'est jamais évoquée que par Maddy, et rien n'est révélé de sa vie, ni des circonstances de sa mort : était-elle une enfant mort-née ? A-t-elle seulement existé ? La pièce suggère un curieux phénomène de hantise qui spectralise Maddy elle-même, laquelle, malgré son corps envahissant, est régulièrement saisie de l'angoisse de devenir transparente aux yeux des autres personnages.

Elle interrompt ainsi un échange entre Monsieur Slocum et Tommy : « Mais je vous en prie ! ne vous occupez pas de moi. Je n'existe pas. Le fait est notoire. » (26) Et lorsque Mademoiselle Fitt tarde à la saluer : « Suis-je donc invisible, mademoiselle ? ce fil à fil à fleurs me va donc si bien que je me confonds avec le mur ? » (32) Son angoisse de disparaître, de devenir invisible, est évidemment fondée dans la mesure où *Tous ceux qui tombent* est une pièce radiophonique[5] : Maddy n'est littéralement qu'une voix, et ses remarques ironiques sont autant de commentaires métadramatiques à prendre au pied de la lettre. Le corps grotesque se double ainsi d'un corps spectral, une condition partagée par d'autres personnages. Mademoiselle Fitt se défend en arguant qu'elle-même n'est jamais vraiment présente : « A vrai dire, je pense que je ne suis pas là, madame Rooney, tout simplement pas là » – disposition solipsiste qui a l'effet de spectraliser son entourage :

> Mademoiselle Fitt : […] N'allez donc pas croire que j'ai fait exprès de ne pas vous voir, ce serait me faire une injure. Je n'ai vu qu'une espèce de grosse tache pâle, encore une. (*Un temps.*) Ca ne va pas, madame Rooney ? Vous avez l'air – comment dire ? – si drôle. Si courbée. Si penchée.
> Madame Rooney : (*avec amertume*) Maddy Rooney, née Dunne, espèce de grosse tache pâle. (*Un temps.*) Vous avez un œil de lynx, mademoiselle, vous ne vous rendez pas compte, littéralement de lynx. (34-35)

Paradoxalement, l'angoisse de spectralisation participe aussi de la Passion. Le regard myope de Mademoiselle Fitt est si perçant (en anglais : « literally piercing ») qu'il la cloue sur la

[5] Ce qui rend le terme anglais de « station drama » triplement adéquat : drame à stations, mais aussi drame de gare, et de station de radio !

croix, sous le poids de laquelle elle semble ployer comme le Christ montant au Calvaire (« Si courbée. Si penchée. ») Ainsi l'énormité du corps de Maddy ne suffit pas à garantir son être ; bien au contraire, il est le lieu où s'éprouve, à même la chair souffrante, l'angoisse du manque à être.

La dramaturgie de *Pas* reprend les enjeux de *Tous ceux qui tombent* mais ajoute à la complexité en faisant de Voix et May deux sources d'énonciation distinctes. Voix est envisagée selon la même configuration paradoxale que Maddy : d'une part un corps décrit comme débordant, grotesque, incontinent — mais absent du plateau ; de l'autre une voix désincarnée (de surcroît amplifiée : le son est coupé de sa source d'énonciation : l'actrice pourrait ne pas être présente physiquement au théâtre). Le traitement de May est symétriquement inverse. Il y a là un corps en scène, qui marche sur le plateau ; en outre, l'accomplissement rituel du chemin de croix, en convoquant l'imaginaire de la Passion, en fait un corps sursignifiant, une image théâtrale de la présence. Mais dans le même temps, May se présente comme un fantôme, par son aspect physique et dans tous les passages qui la décrivent ou la mettent en récit, elle ou son double fictif Amy. La fin du dialogue dans la première section suggère que May ressasse depuis toujours un certain événement traumatique qui n'est pas nommé :

> V : (*Avec la troisième longueur*.) N'auras-tu jamais fini ? (*Avec la quatrième longueur*.) N'auras-tu jamais fini de ressasser tout ça ?
> M : Ca ?
> V : Tout ça. (*Un temps.*) Dans ta pauvre tête. (*Un temps.*) Tout ça. (*Un temps*.) Tout ça. (*Pas,* 10)

Ce dialogue, repris presque à l'identique à la fin de chacune des trois sections parlées, garde jusqu'à la fin de la pièce son caractère énigmatique. Ce « tout ça » ne sera jamais symbolisé — il est le trauma initial qui échappe à toute symbolisation, mais qui se lit en creux dans les blancs du texte. Ainsi de cette hésitation dans le monologue de Voix: « Où est-elle, peut-on se demander. (*Un temps.*) Mais dans la vieille demeure, la même où elle commença. (*Un temps.*) Où ça commença. (*Un temps.*) Tout ça commença. » (11) Dans le texte anglais, Voix s'interrompt brièvement : « […] the same where she – (*Pause*.) The same where she began. » (*CDW*, 401) L'aposiopèse intervient précisément à l'endroit de ce « tout ça » indicible. Beckett expliqua ce passage à la comédienne qui jouait le rôle de May à Berlin : [Voix] « allait dire, 'la même où elle naquit'. Mais ce n'est pas juste. Elle commença, c'est tout. Tout ça commença. Ce n'est pas la même chose » (Asmus 84. Je traduis de l'anglais). Le monologue de Voix laisse en effet entendre que May n'est plus vraiment présente au monde,

au corps : « […] A l'époque où d'autres fillettes de son âge étaient dehors, à jouer à … ce jeu du ciel et de l'enfer, elle était déjà ici. » (11) La présence au monde (« dehors ») se dit à nouveau comme Passion, mais sur le mode euphémistique du calembour — en anglais, le jeu auquel May ne participe pas parce qu'elle n'est pas vraiment de ce monde est le jeu de « lacrosse ». Au début de la pièce, Voix prie May de la pardonner de l'avoir fait naître, en la condamnant à cet état de mort-vivant. Le récit de May commence justement « après » l'expérience atroce de cette non-naissance : « Epilogue. Un peu plus tard, lorsqu'elle était tout à fait oubliée, elle se mit à –. (*Un temps*.) Un peu plus tard, lorsque c'était comme si elle n'avait jamais été, ça jamais été, elle se mit à rôder. » (13). L'histoire commence par un « épilogue » – « sequel », que Beckett invitait à entendre aussi « seek well » (« cherchez bien ») : comme la quête impossible de la symbolisation de ce commencement traumatique, cette non-naissance dont l'ellipse fonde le récit.

Comme toujours chez Beckett, le passage par le récit est une stratégie oblique pour tenter de nommer l'innommable — cette angoisse atroce de la non-présence au monde. Le récit à la troisième personne de May double l'action qui se passe sur scène (« elle se mit à rôder »), mais comme en négatif, en la niant, puisque le « elle » qu'elle décrit est incorporel, et que ses pas, contrairement à ceux de l'actrice sur la scène, sont inaudibles : « Aucun son. (*Un temps*.) D'audible tout au moins. » (13). La suite de son monologue fait explicitement intervenir un spectre : « le semblant. Blême, quoique nullement invisible, sous un certain éclairage. » (14). Lorsque ses déambulations crépusculaires tombent à l'heure de l'office, le spectre, fatalement, apparaît aux fidèles : la scène parodie, en la littéralisant, la manifestation aux fidèles du « Saint-Esprit », explicitement évoqué dans la prière que récite Madame Winter. Le motif du spectre se dédouble dans le récit lorsque Amy est prise à témoin par sa mère. C'est à nouveau vers le texte anglais qu'il nous faut nous tourner pour entendre toutes les ambiguïtés de la langue. L'étrange insistance de l'expression « fixing Amy full in the eye » (*CDW*, 402-3) (en français : « fixa Amy au fond de la prunelle » (*Pas*, 15) peut sans doute s'entendre comme l'expression d'un effort pour « fixer » l'être, l'assigner à résidence : « fixing a me full in the I » – mais la schize du sujet s'inscrit ironiquement dans l'écart entre « me » et « I », et la réponse d'Amy bat en brèche toute tentative de « saisie » de l'être :

> I saw nothing, heard nothing, of any kind. I was not there. (*CDW*, 403)
>
> Je n'ai rien vu, rien entendu, d'aucune sorte. Je n'étais pas là. (*Pas*, 16)

Ainsi les souffrances du corps se doublent de l'horreur de la spectralisation : c'est précisément dans cette tension entre deux états contradictoires mais également insoutenables que s'éprouve la Passion beckettienne. Le drame qui se joue dans les deux pièces est celui de toute l'œuvre de Beckett : cet effort héroïque, et nécessairement voué à l'échec, pour donner voix au fantôme, à la voix mineure, à « l'être assassiné » demeuré prisonnier d'un corps en voie de dissolution. On proposera donc d'envisager la Passion du héros beckettien comme passion de l'écriture.

3. Passion de l'écriture

Maddy dans *Tous ceux qui tombent* s'exprime dans une langue un peu figée, un peu désuète — la langue de l'« Ascendancy » anglo-irlandaise déclinante, qui n'est plus vraiment à même d'exprimer la réalité de l'Irlande postcoloniale des années vingt. Elle semble d'ailleurs en avoir conscience lorsqu'elle demande à Christy : « Vous ne trouvez pas ma façon de parler un peu… bizarre ? (*Un temps*.) Je ne parle pas de la voix. (*Un temps*.) Non, je parle des mots. (*Un temps. Presque à elle-même*.) Je n'emploie que les mots les plus simples, j'espère, et cependant quelquefois je trouve ma façon de parler très… bizarre. » (*Tous ceux qui tombent,* 10) L'exemple le plus frappant de cette « bizarrerie » linguistique intervient à la fin de la pièce ; Maddy, souvent préoccupée par des questions de précision lexicale, s'interroge sur le choix du terme « passereaux» dans les Evangiles, dans l'épisode où Jésus dit aux apôtres, « vous valez plus que beaucoup de passereaux » (Luc, 12 : 6 et Mathieu, 10 : 29) : « C'est comme les passereaux, que beaucoup desquels nous valons plus. Ce n'était pas des passereaux du tout. » (71). La traduction de Pinget rend parfaitement les contorsions que Beckett imprime à la langue anglaise : « It's like the sparrows, than many of which we are of more value, they weren't sparrows at all » (*CDW*, 197). A plusieurs égards, Maddy est caractéristique de l'ancienne élite anglo-irlandaise protestante qui, se retrouvant marginalisée à la fois en Irlande et au sein de l'Empire britannique au lendemain de la création de l'Etat libre d'Irlande (1921), chercha à se rassurer sur son identité en jouant une version exagérée de sa britannicité. Ce phénomène se joue ici dans la langue, sous la forme d'une recherche quasi-acrobatique de la syntaxe anglaise la plus complexe possible. La phrase de Maddy est techniquement correcte, mais pousse la sophistication syntaxique de l'anglais jusqu'à son extrême limite, si bien que la langue de l'Ascendancy finit par craquer aux entournures — ce qui fait dire à Dan, indigné : « Que beaucoup desquels! … Tu exagères, Maddy. » (*Pas,* 71).

D'où cette remarque du même Dan :

> Monsieur Rooney : […] Tu sais, Maddy, on dirait quelquefois que tu te bats avec une langue morte.
> Madame Rooney : C'est vrai, dan, je ne sais que trop bien ce que tu veux dire, j'ai souvent cette impression, c'est indiciblement pénible. (*Tous ceux qui tombent,* 64)

Il y a précisément dans cet « indiciblement pénible » (« unspeakably excruciating », *CDW,* 194), qui frappe par la préciosité de sa tournure hyperbolique, un exemple frappant de cette langue pétrifiée contre laquelle Maddy doit lutter pour se faire entendre. Cette lutte qui relève précisément de la Passion (« excruciating ») est sans doute vouée l'échec, car ce qu'elle vise est au-delà des mots (« unspeakably ») ; et cependant l'expression elle-même fait entendre comme un craquement du corps de la langue morte et libère une puissance évocatrice inédite par la densité de sa structure allitérative, et les associations qu'elle génère.

Il se joue ici quelque chose de l'ordre de ce que décrit Deleuze au début de *Critique et Clinique* : « l'écrivain, comme dit Proust, invente dans la langue une nouvelle langue, une langue étrangère en quelque sorte. […] La littérature présente déjà deux aspects, dans la mesure où elle opère une décomposition ou une destruction de la langue maternelle, mais aussi l'invention d'une nouvelle langue, par création d'une syntaxe (…). On dirait que la langue est prise d'un délire, qui la fait précisément sortir de ses propres sillons (Deleuze 15-16). » Ce délire de la langue où Deleuze voit le travail propre de l'écriture se dit ici en des termes étrangement similaires à ceux que l'on a vus à l'œuvre dans la dramaturgie beckettienne, où la même dialectique est transposée en termes de corps : décomposition de la langue morte/du corps mort, invention d'une nouvelle langue étrangère à l'intérieur de la langue / poussée vers l'extérieur du spectre qu'il faut re-corporer pour lui donner sa voix. Dans *Tous ceux qui tombent*, c'est justement sous la poussée du spectre que le corps explose et que la langue corsetée se met à délirer. Dans le passage qui suit, Maddy est en train de parler avec Mr Tyler qui l'a dépassée sur sa bicyclette quand elle entend les roucoulements des colombes : c'est alors que le souvenir de Minnie refait surface :

> Mrs Rooney: Allez, monsieur, passez votre chemin et laissez-moi là, à écouter roucouler les palombes. (*Roucoulement.*) Si vous voyez mon pauvre Dan aveugle, dites-lui que j'allais à sa rencontre quand tout m'est retombé dessus, comme une cataracte. Dites-lui, Votre pauvre femme vous fait dire que tout lui est retombé dessus, comme une avalanche et… (*la voix se brise*) qu'elle est rentrée… à la maison… tout simplement… à la maison. […] Minnie! Ma petite Minnie! […] (*Tous ceux qui tombent,* 17-18)

Puis lorsque monsieur Tyler essaie de la persuader de venir avec lui jusqu'à la gare :

Madame Rooney (*explosant*). Allez-vous me ficher la paix, monsieur Rooney, Tyler, je veux dire, allez-vous me ficher la paix à la fin? […] (*M. Tyler s'apprête à remonter sur sa bicyclette.*) Mon Dieu, vous n'allez pas rouler à plat! (*M. Tyler monte*.) Mais votre chambre à air! Vous allez la mettre en lambeaux! (*M. Tyler s'élance. Saccades de la bicyclette qui s'éloigne. Silence. Roucoulements.*) Oiseaux de Vénus! Se bécotant dans les bois tout le long de l'été. (*Un temps*.) Maudit corset! Si je pouvais le délacer sans outrage à la pudeur. Monsieur Tyler! Monsieur Tyler! Revenez vite me desserrer derrière la haie! (*Eclat de rire débridé*.) Mais qu'est-ce que j'ai, qu'est-ce que j'ai ? Jamais tranquille! Vieille peau qui pète, vieux crane qui éclate! Ah, partir en atomes, en atomes! (*Frénétique*.) ATOMES! (*Silence. Roucoulements. Faiblement*.) Jésus ! (*Un temps*.) Jésus !

Bruit d'une voiture qui arrive derrière elle. Elle ralentit et s'arrête à sa hauteur. Le moteur tourne toujours. C'est monsieur Slocum, secrétaire au champ de courses.

Monsieur Slocum : Quelque chose qui ne va pas, madame Rooney ? Vous voilà pliée en deux. Vous avez mal au ventre?

Silence. Rire débridé de madame Rooney. (19-20)

Littéralement submergée (« comme une cataracte », « comme une avalanche ») par le souvenir d'un événement traumatique lié à sa « petite Minnie », mais qui reste innommable (« tout », comme le « tout ça » de *Pas*), Maddy est en proie à une véritable crise d'hystérie[6]. Sous la poussée du spectre de Minnie, quelque chose s'ouvre soudain, qui est à la fois de l'ordre du corps et de la langue. La libido contenue de Maddy se libère, et elle donne libre cours au fantasme de se faire déshabiller, décorseter par Mr Tyler. Or ce fantasme de déliaison s'accomplit réellement dans la langue, qui se met à délirer : c'est d'abord un lapsus (« monsieur Rooney, Tyler je veux dire »), puis un processus de double entendre sexuel qui contamine tout le passage – plus audible dans le texte anglais : « you're not going to ride her flat », « you'll tear your tube to ribbons », etc. Au point culminant, le fantasme d'atomisation du corps physique coïncide avec la dissolution du corps de la langue qui devient cri, puis rire « débridé ». Le « Jésus » final, qui détourne un cliché de la scène érotique, vient encore relier le processus hystérique au paradigme de la Passion ; ce que confirme, à la fin du passage, cette description de Maddy pliée en deux et riant toute seule, image d'Epinal de l'hystérique qui s'inscrit en même temps dans la série des images de la montée au Calvaire.

Cet épisode se produit au début de la pièce et ne dure que quelques instants, mais l'ouverture, la déliaison qui s'accomplit ici à la faveur d'une crise d'hystérie est précisément ce qui se joue dans l'ensemble de la pièce qui retravaille la dramaturgie de la Passion. Faire le chemin de croix, faire corps avec le Christ, c'est faire l'expérience d'un corps (physique, linguistique) qui s'ouvre pour laisser parler une autre langue, pour donner corps et langue au spectre de l'intérieur.

[6] Pascale Sardin voit dans l'hystérique la figure de l'artiste chez Beckett.

C'est précisément l'enjeu de la dramaturgie de *Pas,* où May tente de conjurer le sentiment atroce de son manque à être en effectuant rituellement son chemin de croix, comme pour revenir au corps, au monde. Voice, dans son monologue, évoque le moment où May exigea que fût ôtée l'épaisse moquette qui recouvrait jadis le sol de la maison :

> […] le mouvement à lui seul ne suffit pas, il me faut la chute des pas, si faible soit-elle. (*Pas,* 12)
> […] the motion alone is not enough, I must hear the feet, however faint they fall. (*CDW,* 401)

La phrase anglaise désassemble le lexème « footfalls » et interpose « faint » entre « feet » et « fall », qui ouvre la catachrèse du titre et la réactive, donnant à entendre, dans une série percussive, la chute des pas, la pesanteur du corps tombant. A May l'éternelle absente, il est nécessaire de refaire le chemin de croix pour participer de ce corps, pour accéder à la parole – pour faire surgir dans le corps de la langue maternelle une langue étrangère.

Comme dans *Tous ceux qui tombent,* la langue de *Pas* charrie le souvenir d'une langue contrainte, corsetée ; il y a là comme une survivance archaïque du style victorien que pastiche le récit de May : « la vieille madame Winter, dont le lecteur se souviendra, la vieille madame Winter, un dimanche soir de l'automne finissant… » (*Pas,* 14) Mais dans cette « langue morte » affleure comme un corps étranger : les trois sections parlées achoppent sur le même « tout ça » et finissent par la promesse d'une quête infinie (« N'auras-tu jamais fini de ressasser tout ça ? »). L'ensemble du texte est ainsi travaillé par quelque chose d'innommable, qui met le processus de symbolisation en échec, mais relance à l'infini le jeu de l'écriture. Le récit de May, où il est question de l'apparition à l'église de « quelque chose… d'étrange », un spectre (« le semblant »), peut se lire comme une métaphore du surgissement de ce corps étranger, de cette résistance, dans le corps de la langue. De fait, sous la poussée de ce corps étranger, la « langue morte » se réveille et se fait soudain incantatoire :

> M : […] Amy, as-tu remarqué quelque chose… d'étrange aux vêpres? Amy : Non, mère, rien. Madame W. : Peut-être l'ai-je seulement imaginé ? Amy : Qu'était-ce que au juste, mère, que tu as peut-être seulement imaginé ? (*Un temps.*) Qu'était-ce au juste, mère, ce quelque chose… d'étrange que tu as peut-être seulement imaginé remarquer ? (*Un temps.*) Madame W. : Toi-même tu n'as rien remarqué… d'étrange. Amy : Non, mère, moi-même rien, pour en dire le moins. Madame W. : Que veux-tu dire, Amy, pour en dire le moins, voyons, que peux-tu bien vouloir dire, Amy, pour en dire le moins ? Amy : Je veux dire, mère, qu'en disant n'avoir rien remarqué… d'étrange j'en dis véritablement le moins. Car je n'ai rien remarqué d'aucune sorte, ni d'étrange ni autrement. Je n'ai rien vu, rien entendu, d'aucune sorte. Je n'étais pas là. (15-16)

Glissant d'une variation à l'autre (« quelque chose… d'étrange », « ce quelque chose… d'étrange », « rien remarqué… d'étrange », « rien remarqué d'aucune sorte, ni d'étrange ni autrement »), l'insaisissable « étrangeté » met en échec l'effort de symbolisation, mais fait délirer la langue. Comme dans *Tous ceux qui tombent*, la syntaxe pourtant irréprochable mais poussée jusqu'à la limite de son élasticité fait soudain entendre une musique inédite (« Qu'était-ce au juste, mère, ce quelque chose… d'étrange que tu as peut-être seulement imaginé remarquer ? ») tandis que le jeu des répétitions et variations et la densité allitérative du passage donne au matériau linguistique une épaisseur sensible qui s'adresse à l'oreille plus qu'à l'entendement. On assiste là précisément à ce dont parle le récit : l'émergence presque clandestine d'un nouveau corps de langue, d'un étrange poème, à l'intérieur de la langue morte du récit victorien. Il faudra donc entendre, dans l'expression anglaise « I must hear the feet », comme une invitation à entendre aussi la métrique secrète qui travaille la prose de *Pas* jusqu'à ce que, le poème constitué, le spectre ne s'évanouisse : « *Nulle trace de May* ». Le devenir-poème du texte se donne encore à lire dans l'image scénique dont procède toute la pièce, celle de May allant et venant sur le plateau, (d)écrivant de tout son corps le perpétuel retour (versus) du vers sur la page — mouvement déjà esquissé dans l'aller et retour de Maddy dans *Tous ceux qui tombent*.

Le recours à la forme et au paradigme de la Passion dans *Tous ceux qui tombent* et *Pas* s'inscrit dans l'entreprise beckettienne de contestation de la dramaturgie aristotélicienne, qui tend vers la complétude du sens. Les deux pièces s'élaborent autour d'une énigme qui n'est jamais résolue. Dans *Tous ceux qui tombent*, le mystère « policier » qui s'ébauche autour de la question de la responsabilité éventuelle de Dan ne connaît aucun éclaircissement ; bien au contraire, le corps de l'enfant tombé sous les roues du train, emportant avec lui son secret, figure peut-être le cadavre de la signification qu'abjecte en se constituant la dramaturgie beckettienne. Quant à *Pas*, on a vu que les trois sections parlées débouchent sur la même aporie — l'impossibilité de réduire à un contenu symbolisable ce « tout ça » qui fait délirer la langue. Car s'il est impossible d'assigner un contenu isolable de signification à la dramaturgie beckettienne, il ne s'agit évidemment pas d'en évacuer le sens. Interrogeant la notion à la fois ontologique et théâtrale de la présence, les deux pièces font intervenir des corps paradoxaux qui présentent ce que Jean-Luc Nancy appelle « un sens en acte », le drame de l'écriture comme écartement du corps de la langue et surgissement d'un corps étranger.

Bibliographie

Asmus, Walter. « Rehearsal notes for the German premiere of Beckett's *That Time* and *Footfalls* at the Schiller-Theater Werstatt, Berlin (directed by Beckett) », trad. Helen Watanabe. *Journal of Beckett Studies* 2 (Summer 77), 83-95.

Beckett, Samuel. *Tous ceux qui tombent*, trad. Robert Pinget. Paris : Minuit, 1957.

—. *Pas*. Paris : Minuit, 1978.

—. *The Complete Dramatic Works*. London : Faber & Faber, 1986.

Deleuze, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Minuit, 1997.

Nancy, Jean-Luc. « Corps-théâtre », in *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, dir. Alexandra Poulain. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

Sardin, Pascale. *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*. Bordeaux : Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.