



CLASSIQUES  
GARNIER

BROWN (Llewellyn), « Avant-propos », in BROWN (Llewellyn) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Les "dramaticules"*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16800-3.p.0009](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16800-3.p.0009)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2012. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

LE dernier théâtre de Beckett compose un corpus moins connu que celui des “grandes” pièces, dont la popularité ne se dément pas. Pourtant, dans ces œuvres finement ciselées et dont la matière est réduite à l’essentiel, nous découvrons un Beckett au sommet de son art. C’est afin de mieux faire connaître et apprécier ces créations que nous consacrons le présent volume aux “*dramaticules*”.

Il nous a paru nécessaire, dès l’ouverture, d’étudier la question de la constitution et de la définition du corpus : le néologisme “*dramaticule*” étonne par sa morphologie lexicale, et le groupe d’œuvres qu’il désigne échappe à une définition précise. Nous cherchons, dans la suite de notre étude liminaire, à cerner l’unité du corpus dans son caractère minimaliste qui, loin d’être un simple choix esthétique, nous semble relever d’une volonté d’épouser une rigueur logique et universelle. À ce titre, les “*dramaticules*” peuvent même éclairer, rétrospectivement, certains passages de Shakespeare. La logique à l’œuvre ici n’est pas étrangère à la scission que Beckett pratique entre le personnage et sa parole, entre le récit et l’espace scénique. Cependant, cette structuration synchronique rencontre des moments de rupture, où le personnage fait entendre sa subjectivité dans un cri, qui apparaît aussi comme un moment d’évanouissement.

Les “*dramaticules*” ne laissent de mettre en évidence le caractère problématique du théâtre. C’est cette considération qui nous amène à consacrer notre première partie aux effets de genre. Matthieu Protin aborde le mouvement conduisant du théâtre — conçu dans une perspective romanesque comme *drame* — à sa

dimension proprement *théâtrale*. Si Beckett a d'abord écrit ses pièces en tant que romancier, ses didascalies ont évolué pour revêtir une forme technique, étant composées dans la perspective de l'effet à produire sur scène. Elles sont alors destinées au metteur en scène, non plus au simple lecteur. Cette transformation est le fruit de la pratique de l'auteur lui-même, dans ses mises en scène. Pourtant, Beckett n'abandonne pas pour autant le récit : celui-ci se trouve étroitement lié, par un jeu d'échos, à la dimension scénique ; on le constate notamment dans *Solo* et *Cette fois*. Ce qui demeure, c'est la parole monologique du personnage, en dehors de toute référence à un monde extérieur.

Delphine Lemonnier-TeXier enchaîne à partir de cette question du monologue. Elle l'aborde cette fois dans une lecture de *A Piece of Monologue / Solo*, à la lumière de la tradition du monologue tragique dans le théâtre anglais, afin d'éclairer la mise en scène de la spectralité. Cette pièce insiste sur la thématique macabre : le crâne comme *memento mori*, le « *rictus de macchabé* », l'épithète « *fantôme* », motifs qui font écho à l'univers de *Hamlet*. La comparaison du texte dans les deux langues met en évidence l'insistance plus forte de la version anglaise sur le registre du macabre. Dans cette même pièce, on trouve aussi accentué le caractère dialogique, présent dans les œuvres de Shakespeare ou de Marlowe. Le monologue se trouve aussi imprégné d'une ventriloquie, manifeste dans les corrections que le locuteur apporte à ses propres propos. Ainsi, cette pièce transforme le monologue, en refusant la posture énonciative de la première personne.

La dimension visuelle, dont les deux auteurs précédents ont remarqué la présence au sein des monologues, se trouve interrogée par Stéphanie Ravez à partir de références au cinéma. L'intérêt de Beckett pour le septième art — depuis les années Trente — trouve une application tout à fait originale dans *Solo*. Cette étude commence par la question de la photographie : dans cette pièce, le mur vide apparaît comme un écran vierge, d'où des photographies familiales ont été arrachées, comme pour évacuer la fonction référentielle qui reste attachée à cet art. Dans

une esthétique spectrale, les images acquièrent une fluidité, comme devant l'objectif d'une caméra. En effet, l'ensemble du texte se prête au découpage en "séquences" cinématographiques dont les frontières, pourtant, subissent des effacements et des glissements. D'autres séquences sont signalées par la présence explicite de "découpages techniques" dans le texte. Alors que la photographie produit une image dont la vie est bannie, le cinéma ranime la vision et communique l'impression de la temporalité. La parole devient le support privilégié de la vision du spectateur, permettant de dépasser les limites temporelles et spatiales du cadre. L'image cinématographique offre un moyen d'échapper au temps et à la mort, grâce à un mouvement centrifuge. Cependant, l'aspect théâtral — par les contraintes qu'impose la représentation sur scène — y apporte une limite, un cadre.

Si la spécificité de la représentation théâtrale consiste dans la coprésence des acteurs et des spectateurs, Beckett rend cet aspect problématique. Ainsi, dans notre deuxième partie, nous traitons la question de la présence et de l'absence. Céline Hersant étudie l'idée de la présence en lien avec deux aspects de l'espace beckettien. Elle note que le dernier théâtre vide l'assise concrète de la représentation, pour ouvrir un espace mental et mémoriel. Il s'agit d'un espace rhétorique où l'on approche des espaces hors cadre. Beckett privilégie un décentrement, dans l'espace scénique, et isole l'avant-scène — paradoxalement — comme lieu d'intériorité. Il travaille l'aire circonscrite du plateau à la manière d'un cartographe, comme un espace inscrit dans des coordonnées où il étudie le rapport que les corps entretiennent avec lui. Le corps apparaît ainsi comme un outil de connaissance de l'espace, ce qui rapproche ces pièces de l'idée même de *drame*. Cependant, dans certaines de ces œuvres, l'espace disparaît, laissant la parole seule engendrer les lieux. Tel est notamment le cas de la figure de l'*hypotypose*, qui permet de créer une nébulosité de temps et de lieux, dans un discours qui se détache du présent énonciatif. Ces textes contiennent de nombreux "*effets de réel*" : des éléments sans justification narrative qui offrent des lambeaux ou des vignettes de paysages en miniature.

Florence Godeau aborde la question de la spectralité — comme présence immatérielle — dans *Not I*, *Rockaby* et *Footfalls*. Beckett prend ses distances par rapport à la tradition du fantôme théâtral, destiné à engendrer des effets spectaculaires. Les corps sont désormais soumis à une alternance visible/invisible, la source d'énonciation de la voix est dissimulée et l'aire du jeu est très restreinte. Ces pièces offrent une représentation de la vie intérieure et du souvenir : le personnage est “hanté” par ses souvenirs, sur lesquels il revient dans une répétition perpétuelle. Sur le plan textuel, on note l'importance du lacunaire. Le personnage tient un discours intériorisé sur soi-même, ce qui représente une manière d'abstraire la présence et l'espace référentiel.

Mireille Bousquet explore le minimalisme dans *That Time / Cette fois*, caractéristique qui situe ce texte aux limites du genre théâtral. La temporalité y est mise en question et devient ambiguë, par l'emploi du déterminant déictique présent dans le titre : *cette* pouvant désigner soit une pluralité de moments, soit la répétition d'un instant unique. Le narrateur se trouve face au mot qui manque : entre les vieux mots et le langage nouveau à inventer. À cet endroit, il rencontre l'aporie — le manque d'un mot et une absence de savoir — qui ménage l'ouverture vers des possibilités multiples du dire. Une esthétique fragmentaire permet alors d'exprimer — de rendre présente — la fugacité de l'existence.

Les “*dramaticules*” opèrent un véritable renouvellement du genre théâtral, en donnant à sentir des formes d'absence. Cependant, ce qui affirme sa présence, c'est bien la voix, qui fait l'objet de notre troisième partie. Lea Sinoimeri étudie l'écoute dans *Pas moi*, *Pas* et *Berceuse*. Elle note que les “*dramaticules*” dissipent l'action, pour privilégier la parole, en sorte que le spectacle revêt un caractère auditif. Partant de l'expérience d'une perte irréversible et de la lamentation, le théâtre rejoint le moment d'énonciation. La mise en valeur de l'écoute permet de dépasser l'opposition entre textualité et théâtralité. Le corps devient une présence fluctuante, opérant comme médiation, non comme lieu d'une expérience vécue. Les “*dramaticules*” adoptent les principes étudiés par Rudolf Arnheim pour le théâtre radiophonique.

La voix devient extériorité, marquée par son anonymat — pouvant être assimilée à celle du chœur tragique — auquel s’identifie le public. Le corps à l’écoute devient le médium des voix spectrales, dont toute émotivité est évacuée, en sorte que le spectateur non plus n’est pas soumis à l’émotion de l’acteur. Le spectateur est suspendu entre la visibilité de la scène, et le monde absent décrit dans les monologues : il est dans et hors du théâtre. La passion mise en jeu est celle de l’écoute.

Notre étude explore la construction de *Rockaby/Berceuse*, en tant que “poème à jouer”. Le monologue prononcé par la Voix — et qui adopte une forme versifiée — conduit un récit en quatre étapes, où le personnage échoue à trouver un regard, qui serait le signe de la présence d’un autre : il doit accepter sa solitude irrémédiable. Cette progression est déployée dans une structuration rythmique, où une “ritournelle” est composée à partir de la répétition de “cellules” de vers. Cependant, la longueur de ces répétitions diminue, au fil du texte. La ritournelle qui berce la femme aide celle-ci à affronter l’angoisse et à accepter l’inimaginable de la mort. La saisissante éjaculation «*fuck life*», vers la fin, contraste radicalement avec la passivité induite par la berceuse. Elle exprime une subjectivité dépersonnalisée, où la femme lance un défi à l’Autre, tout en le rejetant. Pourtant, l’ensemble ici est exprimé par la voix extériorisée de la femme : ainsi, celle-ci crée son propre autre, en l’absence d’un Autre symbolique. La présence de cette voix apaise l’angoisse — la voix qui tourmente — dans la mesure où elle est prévisible, suivant une histoire écrite. La voix est *réelle*, d’ordre matériel, perçue comme engendrant le mouvement de la berceuse. Ce texte est aussi un poème visuel, où la femme, apparaissant comme figée, s’offre au regard d’un autre. Donnant corps ainsi à l’absence de l’Autre, elle se dote d’une existence.

Enfin, notre partie « hors thème » est composée de deux études : la première qui regarde en amont de la création, la seconde qui regarde en aval. Jean-Pierre Ferrini traite la présence de motifs tirés de Dante. Les références de Beckett à *La Divine Comédie* sont fréquentes, avant *Murphy*, devenant plus rares

après, sans perdre de leur importance. Dans l'œuvre, Enfer et Purgatoire sont réunis et orientés vers le pire, à l'exclusion du Paradis. Beckett révèle la pure parole poétique de Dante, en écartant la dimension théologique. Belacqua — un personnage secondaire chez Dante — commence par être une figure centrale chez Beckett, incarnant la notion de l'attente. Par la suite, sa posture utérine sera importante. Ce personnage marque le rejet de la théologie : dans « Dante et le homard », il suit le conseil d'abandonner les nourritures spirituelles (*Paradis*, Chant II). Dans *Comment c'est*, le personnage bascule dans la boue, comme les coléreux (*Enfer*, Chant VI). Dans *Le Dépeupleur*, on trouve un Belacqua vaincu : renonçant à monter vers le Paradis, il cesse enfin de chercher. Enfin, *Compagnie* donne congé à ce personnage.

L'étude suivante est de Shimon Levy, traducteur et metteur en scène auprès d'un public israélien. Il note que puisque la « Bible » n'est pas la même pour Juifs et chrétiens, les allusions bibliques doivent traverser la barrière de la langue et celle de la culture biblique. La traduction en hébreu est nécessaire, non seulement parce que l'Israélien ne comprend pas suffisamment l'anglais mais aussi parce qu'il s'agit de recréer le texte. Cette part de création est importante dans le cas d'expressions intraduisibles. Cependant, le public n'est peut-être pas sensible à toutes les finesses d'une traduction littéraire. D'autres traductions existent — en hébreu / arabe, en yiddish —, mais certaines sont trop explicitement bibliques. La mise en scène de *Pas moi* permet de mettre à l'épreuve l'expérience d'altérité. Le travail de la traduction est extrêmement éprouvant, mais enrichissant aussi, des points de vue intellectuel et humain.

En guise de clôture, un Carnet critique ouvre les perspectives en présentant les ouvrages parus entre 2009 et 2011, en français et en anglais.

Llewellyn BROWN