

Master 2 Études françaises et francophones — Université Toulouse Jean-Jaurès 2022/2023
Clark WILLIAMS

Création sonore et autotraduction dans les pièces radiophoniques de Samuel Beckett

Sous la direction de Mme Lydie PARISSE

Remerciements

Je tiens à adresser mes profonds remerciements à Mme Lydie Parisse, qui a guidé mes recherches sur Beckett depuis le début de ce travail il y a deux ans. Ses ouvrages et ses colloques ont énormément nourri et approfondi mes travaux. Ses conseils et ses corrections soigneuses et généreuses ont beaucoup amélioré mon écriture en langue française.

Je remercie également Mme Cecilia Gunnarsson qui m'a offert des retours précieux lors de ma soutenance en M1, et qui m'a accompagné pendant deux années dans mon apprentissage du français.

D'autre part, j'adresse mes remerciements à M Pim Verhulst, qui a partagé avec moi plusieurs de ses articles sur les œuvres radiophoniques beckettiennes, et à Clas Zilliacus, qui m'a généreusement aidé en mes recherches.

Enfin, je remercie mon épouse Yuriko et notre fille Naoko pour leur amour et leur patience infinie pendant ce travail.

SOMMAIRE

Introduction

I) La radio

A) Le théâtre du son

- 1) Rien que le son
- 2) Un théâtre intime
- 3) Un théâtre non-hiérarchisé

B) L'image de la radio

- 1) L'étrangeté de la radio
- 2) Le trope structurante du poste de radio

II) Le modèle musical

A) Le modèle musical

- 1) La langue musicale : résister à la compréhension
- 2) La musique acousmatique du langage
- 3) La partition « trouée »

B) Les techniques musicales en l'écriture

- 1) Les structures musicales
- 2) Le silence structurant

C) D'un astre à un autre : La non-résolution du rapport paroles-musique

- 1) La parole qui suit la musique : *Paroles et musique*
- 2) La parole et la musique en ignorance mutuelle : *Cascando*
- 3) Une relation à la langue de départ ?

III) La traduction sonore

A) La traduction comme pratique de l'écoute

- 1) « Obsédé par la voix » : Janvier

2) Le mouvement vers l'abstraction

B) La création comme pratique de traduction

1) Traduire l'esprit

2) Les paradoxes de la traduction, de la création

Conclusion

BIBLIOGRAPHIE

Table des matières

Introduction : 8

I) La radio : 14

A) Le théâtre du son : 15

1) Rien que le son : 15

1.1 Un théâtre « aveugle » : 17

1.2 Dépaysement par l'absence de l'image : 20

1.3 Le corps défait : De personnages fantomatiques aux personnages anonymes : 23

1.3.1 Des corps fantomatiques : 23

1.3.2 Des personnages anonymes : 24

2) Un théâtre intime : 26

2.1 Entre la lecture et le théâtre : 27

2.2 L'Espace-temps abstrait : 28

3) Un théâtre non-hiérarchisé : 31

B) L'image de la radio : 33

1) L'étrangeté de la radio : 33

1.1 La nouveauté et la banalité de la radio : 34

1.2 Le besoin de créer, le besoin d'écouter : 41

2) Le trope structurant du poste de radio : 42

2.1 Le processus de « floutage » : 43

2.1.1 Au niveau de l'image : 44

2.1.2 Au niveau de la parole : 45

2.2 Le brouillage de l'écoute et de l'expression : 47

2.3 Les voix désincarnées et la radio : 50

II) Le modèle musical : 54

A) Le modèle musical : 55

1) La langue musicale : résister à la compréhension : 55

- 1.1 « *Économie sauvage d'hiéroglyphes* »¹ : 55
 1.2 *L'incertitude permanente* : 58

2) La musique acousmatique du langage : 66

3) La partition « trouée » : 70

B) Les techniques musicales en l'écriture : 75

1) Les structures musicales : 76

1.1 *La forme sonate : Cendres* : 77

1.2 *Les processus graduels du minimalisme : Cascando* : 81

1.3 *La composition lyrique : Paroles et musique* : 85

2) Le silence structurant : 90

2.1 « *Une voie vertigineuse* »² : 90

2.2 *Les figures du silence* : 92

2.2.1 *La tmèse* : 92

2.2.2 *L'aposiopèse* : 94

2.2.3 *L'épanorthose* : 95

C) D'un astre à un autre : La non-résolution du rapport paroles-musique : 96

1) La parole qui suit la musique : *Paroles et musique* : 97

2) La parole et la musique en ignorance mutuelle : *Cascando* : 98

3) Une relation à la langue de départ ? : 99

III) La traduction sonore : 101

A) La traduction comme pratique de l'écoute : 102

1) « Obsédé par la voix » : Janvier : 105

2) Le mouvement vers l'abstraction : 106

2.1 *L'anglais vers le français : Jeux de mots abandonnés en faveur de l'étrangeté* : 106

¹ [Ma traduction de « savage economy of hieroglyphics »], Beckett, Samuel, « Dante...Bruno. Vico...Joyce. », *Disjecta*, ed. Cohn, Ruby, New York, Grove Press, 1984, p. 28.

² [Ma traduction de « a vertiginous path »] Beckett, Samuel, cité dans Ben-Zvi, Linda, Ben-Zvi, Linda, « Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language », *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 95, n° 2, 1980, p. 189.

2.2 *Le français vers l'anglais : références radiophoniques abandonnées en faveur de l'abstraction* : 107

B) La création comme pratique de traduction : 113

1) Traduire le fonctionnement de l'esprit : 116

1.1 « *Ce qui passe pour mon esprit et pour mon processus* »³ : 116

1.2 *L'auteur en question* : 118

2) Les paradoxes de la traduction, de la création : 119

2.1 « *La nécessité magique* »⁴ : *Le rôle de l'intuition dans la traduction, dans l'écriture* : 119

2.2 *La volonté et la soumission* : 121

2.3 *L'inquiétante étrangeté de la traduction, de la création* : 124

Conclusion : 126

BIBLIOGRAPHIE : 128

³ Beckett, Samuel, lettre du 21 septembre 1962, cité dans Ziliacus, Clas, *Beckett and Broadcasting: A Study of the Works of Samuel Beckett for and in Radio and Television*, Acta Academiae Aboensis, séries A, Humaniora, v. 51, No. 2, Åbo, Åbo Akademi, 1976, p. 118.

⁴ Beckett, Samuel, lettre à Thomas MacGreevy, 07.02.1960, dans *The Letters of Samuel Beckett, 1957-1965*, p. 298.

INTRODUCTION

Ce mémoire vise à étudier l'écriture radiophonique de Samuel Beckett par les biais de son aspect sonore et de l'autotraduction beckettienne. En 1957, l'auteur a écrit dans une lettre au metteur en scène Alan Schneider : « Mon travail est un corps de sons fondamentaux (sans jeu de mots) produits aussi pleinement que possible et je n'accepte de responsabilité pour rien d'autre. »⁵ Ces mots étaient écrits en une année qui a vu la diffusion d'*All That Fall*, sa première pièce radiophonique, et celle des extraits des romans *Molloy* et *Malone Dies* sur la British Broadcasting Corporation (BBC), au même moment qu'il tentait d'écrire sa deuxième pièce radiophonique, *Embers/Cendres*.⁶ Toute cette activité radiophonique autour de cette citation suggère que penser ce support a eu un certain impact sur les réflexions de son œuvre dans sa totalité. Cette époque représente certainement un moment charnière dans la carrière de Beckett, une période de transition entre l'écriture dans les formes traditionnelles du roman et du théâtre (même si ses contributions à ces formes les ont révolutionnées), vers l'expérimentation radicale exemplifiée par les œuvres comme *Pas moi*, *Quad*, ou *Cap au pire*. Catherine Laws a noté que la « radio, et particulièrement les différentes modalités du son enregistré, ont offert à Beckett un point focal spécifique pour ses préoccupations sur les questions de présence et d'absence, de soi et de l'autre, d'esprit et de corps, d'imagination et de réel. »⁷ La radio semble avoir servi à Beckett comme un point de réflexion fertile, qui a cristallisé son rapport à l'écriture et le processus créateur en fo-

⁵ Beckett, Samuel, cité dans Janvier, Ludovic, *Beckett*, Nouv. éd., n° 83, Paris, Seuil, coll. Écrivains de toujours, 1979, p158. [Traduction par Ludovic Janvier de : « My work is a matter of fundamental sounds (no joke intended), made as fully as possible, and I accept responsibility for nothing else. », lettre du 29 décembre 1957, dans Beckett, Samuel, Fehsenfeld, Martha, Overbeck, Lois More, Craig, George, Gunn, Daniel, *The letters of Samuel Beckett 1957-1965*, Cambridge, UK ; New York, Cambridge University Press, 2009, p82.]

⁶ « Excited by Magee's readings I have been trying to write another radio script for the 3rd. It is not coming off. There is something in my English writing that infuriates me and I can't get rid of it. A kind of lack of brakes. » [Je traduis : « Excité par les lectures de Magee je tente d'écrire un autre texte radiophonique pour le 3^e [la chaîne 3 de la BBC]. Il ne marche pas. Il y a quelque chose dans mon écriture en anglais qui m'énerve dont je ne puis m'en débarrasser. Une sorte de manque de freins. »] Lettre à Barney Rosset du 26 décembre 1957. Beckett, Samuel, Fehsenfeld, Martha, Overbeck, Lois More, Craig, George, Gunn, Daniel, *The letters of Samuel Beckett 1957-1965*, Cambridge, UK ; New York, Cambridge University Press, 2009, p. 98, note en bas de page n° 4.

⁷ [Ma traduction de : « radio, and particularly the different modalities of recorded sound, offered Beckett a specific focus for his concerns with questions of presence and absence, self and other, mind and body, the imagination and the real. » Laws, Catherine, « Imagining Radio Sound: Interference and Collaboration in the BBC Radio Production of Beckett's *All That Fall* », Addyman, David, Feldman, Matthew et Topping, Erik (éd.), *Samuel Beckett and BBC Radio: a reassessment*, New York, NY, Palgrave Macmillan, coll. New interpretations of Beckett in the 21st century, 2017., p. 104.

calisant tout sur le son. Si les œuvres radiophoniques lui sont relativement mineures, Beckett a consacré une de ses réflexions les plus directes sur son processus créateur à ce format. Ce processus dépend du niveau sonore du langage et ressemble plus à la pratique de traduction propre à Beckett qu'à les notions habituelles sur la création.

Cette étude s'intéresse à toutes les six œuvres radiophoniques de Beckett, écrites entre 1956 et 1962, mais surtout aux quatre dernières : *Pochade* et *Esquisse radiophoniques*, *Paroles et musique*, et *Cascando*. Elle s'intéresse également au parcours de l'écriture radiophonique de Beckett, qui s'inscrit dans les tendances plus larges de son œuvre. Plus précisément, le corps de textes créés pour la radio suit un chemin vers l'abstraction rappelant celui suivi dans la trilogie romanesque de *Molloy*, *Malone meurt*, et *L'Innommable*. Notamment, tout au long de la création de ses œuvres radiophoniques, Beckett a souvent participé activement aux productions de ces pièces, notamment à *Cascando*, enregistrée et diffusée par l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF), et aux adaptations radiophoniques de sa prose à la BBC.⁸ Au cours de son travail, les éléments techniques de la radio sont de plus en plus entrés dans les œuvres. L'usage beckettien de l'image de la radio rentre dans son projet d'auteur, qui est d'ébranler les habitudes linguistiques en braquant les projecteurs sur les faiblesses de ces habitudes. Dans ses créations radiophoniques, Beckett a progressé de la concentration sur les ambiguïtés rendues possibles par l'absence de dimension visuelle du médium dans *Tous ceux qui tombent*, vers la concentration sur le médium radiophonique lui-même dans *L'Esquisse radiophonique* et *Cascando* — même si la radio n'y est pas explicitement évoquée. Donc, nous ferons référence à la totalité de l'œuvre radiophonique de Beckett pour mieux élucider les enjeux des pièces au centre de l'étude. Au centre de cette étude se trouve également la pratique de traduction, qui évidemment nécessite l'inclusion des versions française et anglaise des œuvres. L'approche beckettienne de la traduction était tout à fait singulière ; à propos de sa collaboration avec Beckett dans la traduction de *Molloy*, Patrick Bowles souligne sa qualité insolite : « ce n'était pas une traduction comme on entend habituellement ce terme-là. »⁹ La manière toute particulière de l'autotraduction pratiquée par

⁸ Feldman, Matthew, « Beckett's Trilogy on the Third Programme », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 26, n° 1, 2014, p. 41-56.

⁹ [Ma traduction de « it was not a translation as that term is usually understood. »] Bowles, Patrick, « Patrick Bowles on Beckett in the Early 1960s, » *Beckett Remembering / Remembering Beckett*, Knowlson, James et Knowlson, Elizabeth, eds., London, Bloomsbury, 2006, p. 183.

Beckett se faisait avec une attention méticuleuse au niveau sonore du langage. La traduction chez Beckett approche de la création, car elle revient à la construction d'un texte parallèle dans la nouvelle langue, plutôt qu'à la reproduction d'un texte équivalent.

Les médiums nouveaux avaient souvent attiré l'attention de Beckett. En jeune homme fasciné par le cinéma, il a envoyé une demande à Sergei Eisenstein pour le rejoindre et apprendre cet art.¹⁰ Pour *La Dernière bande*, il étudie un manuel de magnétophone, à l'époque un produit technologiquement avancé.¹¹ La radio était pour Beckett un objet qui l'a accompagné tout au long de sa vie. De fait, l'an 1906 a vu et la première transmission radiophonique et la naissance de Samuel Beckett ; sa mort en 1989 marque la fin de la diffusion analogique, l'arrivée de l'âge numérique.¹² La première mention de la radio dans les lettres de Beckett, en 1935, se marque par sa désinvolture.¹³ On peut en conclure que la radio lui était déjà un objet quotidien et banal. Dans sa biographie, la radio sert de canal de communication des événements marquants de la vie publique : en écoutant la radio dans une pension lors de son voyage allemand de 1937, il trouvera drôle le fait que les autres clients se sont endormis malgré l'intensité montante du discours radiodiffusé d'Adolf Hitler¹⁴ ; quelques années plus tard, il se rendra au poste de radio d'un café roussillonnais pour écouter les nouvelles de la Résistance à la BBC¹⁵ ; plus tard, à Paris, l'agitation sociale autour de la guerre en Algérie le collera à son propre récepteur.¹⁶ Toute sa vie il s'est plu à écouter le sport, le rugby la boxe, ou d'autres sports, à la radio.¹⁷ L'œuvre de Beckett, avant sa période d'écriture radiophonique de 1956 à 1965, a été également beaucoup touchée par la

¹⁰ Knowlson, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996, p. 212.

¹¹ Beckett, Samuel, lettre à Donald McWhinnie du 7 mars 1958, dans *The letters of Samuel Beckett 1957-1965*, *op. cit.*, p. 115.

¹² Boyce, Brynhildur, « The Radio Life and Work of Samuel Beckett », *Nordic Irish Studies*, 2009, vol 8, no 1, p. 47.

¹³ [« Je n'ai vu plus de Devlin, qui lisait ses poèmes sur Radio N hier soir » Ma traduction de : « I haven't seen anything more of Devlin, who was reading his poems at RN [Radio N] last night. »] Beckett, Samuel, lettre à Thomas McGreevy, le 29 January 1935 [for 1936], dans Fehsenfeld, Martha, Overbeck, Lois More, Craig, George, Gunn, Daniel, *The letters of Samuel Beckett*, Cambridge, UK ; New York, Cambridge University Press, 2009, p. 305.

¹⁴ Knowlson, James, *Damned to Fame*, *op. cit.*, p. 222.

¹⁵ *Ibid.*, p. 293.

¹⁶ Beckett, Samuel, *The letters of Samuel Beckett 1957-1965*, *op. cit.*, p. xiv.

¹⁷ « He quite often used to listen to radio commentaries on championship fights. [...] If you were visiting him in Paris, or when he was directing his plays in London, you soon learned never to try to make an appointment for a Saturday afternoon, when he would be totally engrossed in the radio or television commentaries on international rugby or other sports. That period of the week was sacrosanct. » Knowlson, James, « A Portrait of Beckett », Haynes, John et Knowlson, James, *Images of Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 12-13.

radio et par un intérêt pour le son enregistré. La première pièce de Beckett, une parodie du *Cid* de Corneille — intitulée *le Kid*, en faisant allusion au film de Charles Chaplin — a employé un gramophone hors scène dès 1931.¹⁸ Des allusions à la radio peuplent son roman *Watt*, écrit dans son refuge à Roussillon pendant la Seconde Guerre mondiale, dont une parodie des publicités radiophoniques : « Bando. S'écrit comme ça se prononce. »¹⁹ Au lendemain de la guerre, Beckett composera son premier texte radiophonique : *The Capital of the Ruins (La capitale des ruines)*,²⁰ un reportage sur la dévastation par les forces alliées de St-Lô, où il travaillait pour la Croix Rouge irlandaise, pour une diffusion en son pays natal. Le premier public à entendre *En attendant Godot* a été les auditeurs de la Radiodiffusion-télévision française, où des extraits ont été lus en février 1952, avant sa première sur scène.²¹ Beckett était intimement familier avec le médium, avec ses mérites et avec ces défauts : il écrit à Donald McWhinnie sur la difficulté d'entendre la diffusion depuis Londres de sa première production pour la BBC, *All That Fall* :

« Bien que la réception dimanche dernier soit très mauvaise, ce que j'ai écouté a suffi à me rendre compte que c'était du bon boulot. [...] Je t'envoierai une appréciation plus réfléchie si je réussis à mieux l'écouter samedi. »²²

Ces expériences, nous espérons le démontrer, ont nourri une réflexion profonde chez Beckett qui perce jusqu'au cœur des problématiques présentes dans son œuvre.

Beckett a analysé l'usage métaphorique de la technologie — la radiographie — dans sa monographie *Proust*.²³ Son usage de la radiophonie comme métaphore a ce précédent important. La radio semble une métaphore particulièrement propice à alimenter le projet beckettien, avec son grand intérêt pour les voix désincarnées. Les processus de l'écriture et de la traduction chez

¹⁸ Morin, Emilie. "Beckett's Speaking Machines: Sound, Radiophonics and Acousmatics." *Modernism/modernity*, vol. 21 no. 1, 2014, p. 1-24. *Project MUSE*, doi:10.1353/mod.2014.0000, p. 6.

¹⁹ Beckett, Samuel, trad. Ludovic et Agnès Janvier et Samuel Beckett, *Watt*, n° 48, Paris, les Éditions de Minuit, coll. Double, 2007, p. 175.

²⁰ Ma traduction. Beckett, Samuel, *The Capital of the Ruins*, Samuel Beckett: The Complete Short Prose 1929-1989, edited by Stan Gontarski, Grove Press, New York, 1995, p. 275-278.

²¹ Morin, Emilie. "Beckett's Speaking Machines: Sound, Radiophonics and Acousmatics." *op. cit.*, p. 3.

²² [Ma traduction de : « Though the reception on Sunday was very poor I heard well enough to realize what a good job. [...] I shall send you more considered appreciation if I succeed in hearing it better on Saturday. »], dans Beckett, Samuel, Lettre à Donald McWhinnie du 14 janvier 1957, *Lettres 1957-1965*, op. cit., p. 12.

²³ Boyce, Brynhildur, « The Radio Life and Work of Samuel Beckett », *Nordic Irish Studies*, 2009, vol 8, no 1, p. 50-51.

Beckett peuvent être compris par le biais de leur fondation sur la base d'une notion de l'écoute née de ses affinités musicales et informée par la métaphore de la radio. La pratique de l'écoute est au centre, évidemment, de l'expérience radiophonique ; elle est aussi au centre des pratiques littéraires de Beckett, et en particulier, la traduction. En analysant les autotraductions de Beckett, aidé par les témoignages de ses collaborateurs en traduction, et en les liant aux thèmes adressés dans l'œuvre radiophonique, une vision de l'acte créateur chez Beckett semble se dégager. Cette vision de la création s'apparente paradoxalement à l'activité passive de la réception. En revanche, loin de suggérer que la création relève d'un processus passif, le processus de l'écoute est montré comme actif et extraordinairement exigeant. Si l'on ose faire l'impossible, comme Beckett l'a fait, écouter c'est dépasser le son, mais pour le dépasser, il faut adopter une attitude à la charnière du passif et de l'actif.

Mais, si la mise en scène du processus créateur dans *Paroles et musique* est explicite, en tant que l'action principale de la pièce consiste en la collaboration des deux personnages dans la composition des poèmes ou des chansons, est-il aussi juste d'entendre que *Cascando*, beaucoup plus abstrait, traite du processus créateur ? Rien n'est explicitement créé par les personnages de cette pièce, comme c'est le cas dans *Paroles et musique*. Sachant qu'elles étaient écrites en même temps—de novembre à décembre de 1961²⁴—qu'elles sont des collaborations avec des compositeurs, est-ce qu'on est tenté de trop rapprocher *Paroles et musique* de *Cascando* et par la suite de lire le dernier par le biais du premier ? Nous croyons que non, avec comme appui principal une lettre de Beckett adressée à la bibliothèque de Harvard College, où il a fait le don des manuscrits de cette pièce. Dans la lettre, il précise : « C'est une œuvre insignifiante, mais la meilleure de ce que j'ai à offrir. Elle a le mérite, je suppose, de montrer d'une façon ce qui passe pour mon esprit et ce qui passe pour son processus. »²⁵ Avec cette citation comme fondation, une lecture de *Cascando* comme une sorte de vue éclatée de l'acte créateur, avec plusieurs personnages qui représentent des aspects d'une seule personnalité, semble juste.

²⁴ *Ibid.*, p. 497.

²⁵ [Ma traduction de : « It is an unimportant work, but the best I have to offer. It does I suppose show in a way what passes for my mind and what passes for its work. »] Beckett, Samuel, lettre du 21 septembre 1962, cité dans Ziliacus, Clas, *Beckett and Broadcasting, op. cit.*, p. 118.

Bien qu'une étude génétique sur les manuscrits de ces pièces aurait bien nourri nos propos, la dispersion de ces manuscrits dans des bibliothèques éparpillées aux États-Unis et au Royaume-Uni a limité notre accès à ces documents primaires. En revanche, le chercheur Pim Verhulst édite actuellement une monographie sur les manuscrits des pièces radiophoniques de Beckett, et il a été aussi généreux de nous transmettre plusieurs de ses articles qui ont beaucoup changé l'état de l'art autour de l'étude de ces pièces relativement négligées de l'œuvre beckettienne. Une raison pour cette attention atténuée par rapport aux autres œuvres beckettiennes pourrait être l'évanescence du médium radiophonique : ces pièces, lors de leurs diffusions originelles, ne pouvaient s'entendre qu'une seule fois dans l'espace d'une journée, et souvent elles n'étaient rejouées que des mois ou même des années plus tard.²⁶ Mais, la diffusion massive de la radio faisait en sorte que, même le petit public disposé à écouter du théâtre expérimental était tellement nombreux que, d'après les statistiques recueillies par la BBC, c'est la radio qui a exposé le nom de Samuel Beckett au plus grand nombre (environ 50.000) de personnes à cette époque de sa carrière.²⁷

Cette étude ne prétend pas plus que d'explorer la vision particulière que Samuel Beckett a du processus créateur par le biais de ces œuvres radiophoniques. Pour mener cette étude, nous proposons de suivre la structure qui suit : dans un premier temps, la métaphore de la radio et la composition littéraire sur le plan sonore informent l'approche beckettienne pour la composition de ces pièces radiophoniques. Dans un deuxième temps, le modèle de la musique guide la construction de ces pièces. Enfin, la pratique de la traduction appliquée à la radio et à la musique aboutit à la redéfinition de l'acte créateur tel qu'il est exprimé dans les pièces radiophoniques *Paroles et musique* et *Cascando*.

²⁶ Feldman, Matthew, « Beckett's < Non-canonical > Radio Productions, 1957-1989, » dans Addyman, David, Feldman, Matthew et Tønning, Erik (éd.), *Samuel Beckett and BBC Radio: a reassessment*, New York, NY, Palgrave Macmillan, coll. *New interpretations of Beckett in the 21st century*, 2017, p. 21-41.

²⁷ Feldman, Matthew, « Beckett's Trilogy on the Third Programme », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 26, n° 1, 2014, p. 45.

PREMIÈRE PARTIE

La radio

I) La Radio

A) Le théâtre du son

1) Rien que le son

Le son se situe au cœur du projet beckettien. S'il veut, comme il insiste dans sa « Lettre allemande » de 1937,²⁸ « forer un trou après l'autre » dans le langage, il avance vers cet objectif en traitant des mots comme des « sons fondamentaux ».²⁹ Cette dernière citation, prononcée une vingtaine d'années après la première, représente une solution à la création d'une littérature du « non-mot » établie dans *La Lettre allemande*. Si les mots ne peuvent pas signifier sans obscurcir la réalité, s'ils empêchent la connaissance absolue, ils possèdent néanmoins leur propre être, leur propre valeur ontologique pareils aux objets sonores du monde naturel : le souffle du vent, le tonnerre, le bourdonnement des insectes, les cris des bêtes, les mots humains. « Ces < sons purs, libres de toute signification >, il faut être affranchi des circuits de la pensée rationnelle pour les entendre, » explique Lydie Parisse dans *La Parole trouée*,³⁰ elle-même citant *Molloy*.³¹ Car la pensée rationnelle éloigne le mot de son origine, comme démontre Beckett dans son essai « Dante...Bruno. Vico...Joyce », par une étymologie du mot latin *legere* (lire) qui à l'origine, affirme-t-il, voulait dire « une cueillette de glands »³². Si le sens s'éloigne au fil des siècles, Beckett affirme, le mot retient une trace de sa musique primitive.

²⁸ Beckett, Samuel, « German Letter of 1937 », *Disjecta*, ed. Cohn, Ruby, New York, Grove Press, 1984, p. 170-173. Traduction française par Topia, André, dans Beckett, Samuel, *Lettres T. 1 1929-1940*, Paris, Gallimard, 2014.

²⁹ Lettre à Alan Schneider, 29.12.1957, dans Beckett, Samuel, *The letters of Samuel Beckett 1957-1965*, *op. cit.*, p. 82-83.

³⁰ Parisse, Lydie, *La "Parole trouée" : Beckett, Tardieu, Novarina*, Caen, Archives Des Lettres Modernes 292, 2008, p. 13.

³¹ Beckett, Samuel, *Molloy*, Paris, Les Éditions de minuit, 1951, p. 66.

³² [Ma traduction de « crop of acorns »] dans Beckett, Samuel, *Disjecta*, *op. cit.*, p. 25.

Les contemporains de Beckett remarquent souvent la sensibilité de son oreille.³³ Le son règne sur toute son écriture. Selon le traducteur de celles de ses lettres qu'il a rédigées en français, Beckett fabrique ses phrases « oralement, l'arrangement des accents vocaux indiquant le sens. »³⁴ Ainsi, Beckett n'obéit pas à la logique propre aux conventions grammaticales, plutôt que celle propre au son. Dans la lecture à voix haute, il semble s'inscrire dans une tradition irlandaise exemplifiée par son prédécesseur, William Butler Yeats.³⁵ « En fait, il ne parlait pas son texte, mais le psalmodiait, à mi-chemin du chant, dans une espèce de murmure... » rappelle Agnès Vaquin-Janvier, collaboratrice dans la traduction de *Watt*.³⁶ L'œuvre de Beckett pourrait être avec justesse appelée, comme l'écrit Ludovic Janvier, un « corps sonore, »³⁷ ses écrits des partitions musicales pour la voix.

Rien de surprenant, alors, que, lors de la sollicitation de la British Broadcasting Corporation (BBC) d'une pièce radiophonique en 1956, c'est le potentiel du bruitage qui semblent l'attirer. Dans une lettre à Nancy Cunard du 5 juillet de la même année il écrit : « Je n'ai jamais réfléchi à la technique du théâtre radiophonique mais au plus profond de l'autre nuit j'ai eu une idée horrible pleine de roues de charrettes et de pieds qui traînent et de souffles et halètements qui peut ou non mener à quelque chose. »³⁸ Cette première pièce, *All That Fall*, traduit en français comme *Tous ceux qui tombent*, comprend le bruitage le plus élaboré de toutes les œuvres radiophoniques de Beckett. Toutefois, les bruits de cette pièce maintiennent un rapport négatif au

³³ Janvier, Ludovic et Vaquin-Janvier, Agnès, « Traduire avec Beckett : Watt » Bishop, Tom et Federman, Raymond, *Samuel Beckett*, n° 31, Paris, l'Herne Fayard, coll. L'Herne, 1997, p. 59.

Voir aussi Knowlson, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, *op. cit.*, p. 213 [« With his logical mind and keen musical ear... » « Avec son aptitude pour la logique et son oreille musicale fine... » *ma traduction*].

³⁴ [Ma traduction de : « along oral lines, the vocal stress-pattern indicating the meaning », dans Craig, George, « French Translator's Preface », *The Letters of Samuel Beckett 1941-1956*, Craig, George et Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, et Lois More Overbeck, eds. Cambridge University Press, Cambridge, 2011, p. xxxvi.

³⁵ Morin, Emilie, « W. B. Yeats and Broadcasting, 1924–1965 », *Historical Journal of Film, Radio & Television*, vol. 35, n° 1, 2015, p. 145–175.

³⁶ Janvier, Ludovic et Vaquin-Janvier, Agnès, *op. cit.*, p. 59.

³⁷ Janvier, Ludovic, *Beckett*, Nouv. éd., n° 83, Paris, Seuil, coll. Ecrivains de toujours, 1979, p. 160.

³⁸ Knowlson, James, *Damned to Fame: op. cit.*, p. 428 n

[Traduction par André Topia de : « Never thought about Radio play technique but in the dead of t'other night got a nice gruesome idea full of cartwheels and dragging feet and puffing and panting which may or may not lead to something » dans Beckett, Samuel, et Topia, André, *Les années Godot: lettres II 1941-1956*, Paris, Gallimard, coll. Lettres, 2015, p. 621.

naturalisme. Ils évoquent un paysage sonore irlandais tout en soulignant leur propre facticité : Mme. Maddy Rooney, le personnage principal, évoque les bruits qui s'entendent chacun à la suite de son évocation. À l'envers de ce que l'on aurait attendu dans une représentation réaliste, la campagne sonore répond au langage qui finit par la contredire à plusieurs reprises :

« Le vent...*(bref coup de vent)*... remue à peine les feuilles et les oiseaux... *(bref gazouillis)*... sont las de chanter. Les vaches... *(bref beuglement)*... et les moutons...*(bref bêlement)*... ruminent en silence. Les chiens... *(bref aboiement)*... sont assoupis et les poules... *(bref caquètement)*... couchées dans la poussière. »³⁹

Donc, le bruitage envisagé dans les didascalies de Beckett détourne les possibilités de suggestion naturalistes du format radiophonique afin d'exposer son artifice, un intérêt présent partout dans son œuvre. Le bruitage de chaque pièce radiophonique qui suit se réduira jusqu'à l'absence totale des effets sonores qui caractérisera *Cascando*, le dernier écrit pour ce genre. Cette pièce accomplit l'aboutissement d'une trajectoire vers l'abstraction dans l'œuvre radiophonique. Cette progression s'installe dans la tendance plus grande vers l'abstraction dans l'œuvre beckettienne et en marque un moment charnière, grâce à l'absence du visuel dans le médium.

1.1 Un théâtre « aveugle »

Sonore le théâtre radiophonique l'est, visuel il ne l'est pas. L'absence du visuel est fondamentale à ces pièces, et leur transposition vers d'autres formats a généralement suscité le refus équivoque de l'auteur ; une rare exception à cette règle, lorsque son accord était obtenu pour adapter *Tous ceux qui tombent* à la télévision, il trouvait que c'était fait « mal » fait.⁴⁰ C'était, d'ailleurs, lors d'un refus de cette dernière pièce que Beckett précisera que « Même la dimension visuelle réduite recevra de la lecture la plus simple et statique [...] détruira quelconque qualité

³⁹ Beckett, Samuel, *Tous ceux qui tombent*, Paris, Les Éditions de minuit, 1957, p. 58-59.

⁴⁰ [Ma traduction de « badly » dans : « *All That Fall* was done on French TV. Badly I thought — but well received. » « *All That Fall* était produit sur la télévision française. Mal, je l'ai estimé — mais bien reçu [par le public]. » Beckett, Samuel. Lettre à Alan Schneider, 6.2.63, *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965*, op. cit., p. 529.

que l'œuvre pourrait avoir dépend de ce que la chose entière sorte du noir ».⁴¹ La pièce était alors exclusivement écrite pour le médium non-visuel. Mais à propos du noir et de la vue, Beckett écrit : « C'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir. » Cette citation, dans *Le Monde et le pantalon*,⁴² paraît frôler l'absurde, étant donné le pouvoir traditionnellement attribué à la vue de révéler la vérité, comme évident dans le dicton « voir pour croire ». Mais Beckett, lecteur de Schopenhauer, se méfie de ce pouvoir des sens ; dans son essai sur Proust, il prend pour donné la subjectivité primordiale des sens : « Puisque le monde est une projection de la conscience de l'individu... »⁴³ Il est inutile de compléter la citation, car l'essentiel y est déjà dit : pour Beckett, « la perception directe » ne peut pas accéder à la réalité dont il ne fournit que « la caricature », et à part ce contact direct l'être humain dépend du « mythe créé par notre imagination »⁴⁴. L'absence du visuel joue un rôle essentiel dans la mise-en-scène de la subjectivité dans les pièces radiophoniques de Beckett.

Dans l'effort de comprendre l'environnement, la vue domine les autres sens. Selon Donald McWhinnie, metteur-en-ondes des pièces radiophoniques de Beckett pour la BBC et théoricien de l'art radiophonique, « Le canal de communication le moins pénible, c'est le visuel. »⁴⁵ La vue inaccessible, l'agence mentale est obligée de s'arranger autrement.⁴⁶ À cause de ce manque du visuel, le théâtre radiophonique a été mis en rapport avec le mot « aveugle », qualité à laquelle Arnheim dédie un chapitre de son œuvre sur la radio : « Éloge à la cécité : l'Émancipation des confins du corps »⁴⁷. Sans oublier la vaste plénitude d'images sans support visuel dans la tradition littéraire, l'aspect « spectaculaire » de la radio — et son inévitable comparaison au

⁴¹ [Ma traduction de : « Even the reduced visual dimension it will receive from the simplest and most static of readings [...] will be destructive of whatever quality it may have and which depends on the whole thing's coming out of the dark »] Beckett, Samuel, lettre à Barney Rosset du 27 août 1957, *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965*, op. cit., p. 63.

⁴² Beckett, Samuel, *Le Monde et le pantalon*, Paris, Les Éditions de minuit, 1989, p. 31.

⁴³ Beckett, Samuel, *Proust*, Paris, Les Éditions de minuit, 1990, p. 29.

⁴⁴ *Ibid.* p. 25.

⁴⁵ [Ma traduction de : « The least painful way of communication is the visual way »] McWhinnie, Donald, *The Art of Radio*, London, Faber and Faber, 1959, p. 21.

⁴⁶ Conner, Kim, « Beckett and Radio: The Radioactive Voice », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 6, n° 1, 1997, p. 303-312.

⁴⁷ [Ma traduction de : « In Praise of Blindness: Emancipation from the Body »], Arnheim, Rudolf, op. cit., p. 133-204.

cinéma ou à la télévision—font en sorte que les auditeurs estiment souvent que le format soit « manquant ».⁴⁸ En revanche, Arnheim, aussi bien que des manuels de l'époque sur l'écriture radiophonique, insistent sur le fait que la cécité du médium ne représente pas de défaut, mais constitue un avantage. Ces images suggérées se projettent nécessairement hors du rapport de la vue ; c'est-à-dire qu'elles ne sont pas perçues par l'œil. Leurs origines ne sont pas alors dans l'œuvre elle-même, mais chez leur récepteur, en réaction aux stimuli sonores. Et, si une personne est un flux d'éléments, comme prétendu par Beckett dans *Proust*,⁴⁹ les images ne seront jamais figées, mais dynamiques. Arnheim prétend qu'elles ont encore plus de vivacité par rapport au décor scénique du théâtre ; elles sont toujours animées, affirme-t-il, où le décor scénique reste immobile.⁵⁰ Un principe de l'écriture radiophonique avancé par les manuels d'époque consiste en la suggestion d'images particulières à l'auditeur individuel, par la mobilisation des associations—stéréotypées ou personnelles—recueillies dans la mémoire personnelle de l'auditeur.⁵¹ L'objectif de créer un théâtre pour un instrument de communication de masse, et que ce théâtre soit aussi évocateur à « l'œil de l'esprit » que possible, débouchent tout naturellement à l'exploitation des idées reçues, peu importe leur rapport à la réalité. Parmi d'autres visées, ce problème formel sera clé pour Beckett au développement de son œuvre radiophonique, qui actionne la diminution de l'interférence des mots. Ici, Beckett réagit au son de façon stratégique tirée du jeu. Plus aucun détail de cadre ni de personnage n'est donné, ni les relations ne sont devinables que par des scénarios obscurs.

L'imaginaire de la perception défectueuse intéressait déjà Beckett. Un appel nominal de ses personnages souffrant d'une maladie physique suffit à illustrer : Molloy, borgne, Malone, alité, l'Innommable, immobile, aveugle, et cetera, Hamm, aveugle, et M. Rooney de *Tous ceux qui tombent*, aveugle aussi ; le public, le lectorat sont invités à « voir » à travers leurs

⁴⁸ Arnheim, Rudolf, *op cit.*, p. 136-137.

⁴⁹ Beckett, Samuel, *Proust, op. cit.*, p. 25 (« L'être est le siège d'un processus ininterrompu de transvasement, transvasement du récipient qui contient l'eau de l'avenir, atone, blafarde et monochrome, dans le récipient qui contient l'eau du passé, agitée, colorée par le grouillement des heures écoulées. »)

⁵⁰ Cette observation s'applique peut-être moins dans le théâtre d'aujourd'hui que dans celui des années 1930, lors de la publication de *Rundfunk als Hörspiel*.

⁵¹ Miller, Bonnie M., « "The Pictures Are Better on Radio": A Visual Analysis of American Radio Drama from the 1920s to the 1950s », *Historical Journal of Film, Radio & Television*, vol. 38, n° 2, 2018, p. 322-342.

« perspectives » obscures. En exploitant la cécité du support, les pièces radiophoniques de Beckett s'engagent dans une stratégie de dépaysement de l'auditeur qui, en soulignant sa propre facticité, suggère la facticité parallèle de nos capacités de perception—aussi valides qu'elles puissent être.

Pour encore affaiblir le pouvoir du langage, chacun imagine l'image de sa propre manière, même si c'est impartageable de façon directe. Davantage sera dit sur ce sujet dans les parties suivantes.

1.2 Dépaysement par l'absence de l'image

Un élément essentiel au projet beckettien est le dépaysement—du public, du lectorat—en leur imposant de l'incertitude. La conclusion de *Molloy*, par exemple, nie ses propres propos aussi nettement que possible : « Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas. »⁵² La syntaxe tout simple ne laisse aucun doute sur l'invalidité de sa propre logique. Le lecteur se retrouve, alors, dépourvu du signifié, obligé à se débrouiller dans l'énigme du signifiant dénudé. Une autre technique invoquant de l'incertitude consiste en l'imposition de l'ignorance parallèle du public et des personnages sur les circonstances en jeu. Par exemple, le cadre spatio-temporel d'*En attendant Godot* est incertain même à Vladimir et Estragon :

ESTRAGON. — Nous sommes déjà venus hier.

VLADIMIR. — Ah non, là tu te goures.

ESTRAGON. — Qu'est-ce que nous avons fait hier ?

VLADIMIR. — Ce que nous avons fait hier ?

ESTRAGON. — Oui.

VLADIMIR. — Ma foi... (*Se fâchant.*) Pour jeter le doute, à toi le pompon.

ESTRAGON. — Pour moi, nous étions ici.

VLADIMIR (*regard circulaire*). — L'endroit te semble familier ?⁵³

⁵² Beckett, Samuel, *Molloy*, *op. cit.*, p. 241.

⁵³ Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de minuit, 1952, p. 17.

Le public est plongé au temps présent de la pièce dans l'ignorance complète des événements antérieurs de Vladimir et Estragon, et ces derniers semblent subir de la même condition.

Dans la poésie de Beckett on trouve une autre technique de dépaysement par le langage, qui consiste en affirmer deux choses opposantes. La contradiction interne du langage du poème résulte en une étrange sensation de flux dont le langage habituel n'est pas capable :

elles viennent
autres et pareilles
avec chacune c'est autre et c'est pareil
avec chacune l'absence d'amour est autre
avec chacune l'absence d'amour est pareille⁵⁴

Ces deux techniques, qui suggèrent l'écart natif—mais rarement perçu—au langage, fonctionnent aussi bien à la radio. Mais ce médium dit « aveugle » en additionne une autre qui s'inscrit dans cette même descendance : l'évocation des éléments visuels insaisissables à l'auditeur.

Dans *Tous ceux qui tombent*, allusions à un objet mystérieux exploitent ce « point faible » de la radio :

JERRY (*haletant*). — Vous avez laissé tomber quelque chose, m'sieur, monsieur Barrel m'a dit de vous courir après.

MADAME ROONEY. — Montre. (*Elle prend l'objet*) Qu'est-ce que c'est ? (*Elle l'examine.*) Quelle est cette chose, Dan ?

MONSIEUR ROONEY. — Ce n'est peut-être pas à moi.

JERRY. — Monsieur Barrell a dit que si, m'sieur.

MADAME ROONEY. — On dirait comme une petite balle. (*Un temps.*) Et cependant ce n'est pas une balle.

MONSIEUR ROONEY. — Donne-moi ça.

MADAME ROONEY (*lui donnant l'objet*). — Qu'est-ce que c'est, Dan ?

MONSIEUR ROONEY. — C'est une chose que je garde sur moi.

MADAME ROONEY. — Oui, mais qu'est-ce —

MONSIEUR ROONEY (*avec violence*). — C'est une chose que je garde sur moi !

⁵⁴ Beckett, Samuel, *Collected Poems in English and French*, New York, Grove Press, 1994, p. 61.

Dans cet extrait sont présentes les techniques langagières de la contradiction (« On dirait comme une petite balle [...] Et cependant ce n'est pas une balle. »), et de l'ignorance parallèle des personnages et le public—sauf M. Rooney—et aussi un jeu sur l'impossibilité de voir. Car M. Rooney ne voit pas, la description de Madame Rooney, aussi contradictoire qu'il pourrait paraître, est née d'une nécessité liée à la situation. Lorsque M. Rooney identifie l'objet par son toucher, une suggestion se fait de la sensation tactile—quoi que indistincte qu'il soit chez l'auditeur—qui permet M. Rooney à le reconnaître. À la fois, cette suggestion remplit une fonction d'obfuscation propice à attiser la curiosité de l'image inaccessible. L'auditeur est mis en contact avec l'inconnu, et même si Madame Rooney peut voire l'objet, de par son témoignage il ne lui est même pas reconnaissable. Cet objet prend une valeur spectrale et méconnaissable, qui semble porter un secret menaçant, que l'on est tenté de lier au fait de l'enfante morte mentionnée tout à la fin de l'œuvre, et le désir évoqué par M. Rooney de tuer un enfant. L'auditeur est amené à s'interroger sur les circonstances autour la mort de Minnie, la fille pleurée par Mme Rooney.

Dans *Pochade Radiophonique*, le visage de Fox, homme emprisonné dans un bureau qui ressemble à un studio d'enregistrement, produit un choc dans la dactylo :

A. — Enlève sa cagoule. (*Un temps.*) Ravissant visage, ravissant ! N'est-ce pas, mademoiselle ?

S. — C'est vrai, monsieur, nous le connaissons par cœur et cependant, chaque fois, c'est un choc.⁵⁵

L'exploitation du soi-disant « défaut » du médium radiophonique aide Beckett à dévoiler ce qui se cache derrière des apparences. Selon Aline Carpentier, les ondes radio et sonores « exigent une recherche de ce qui est derrière les apparences, au-delà de la représentation, de la nature, et viennent figurer toute la condition humaine. En concordance avec son propre univers, l'auditeur accède à un théâtre de l'être. »⁵⁶

⁵⁵ Beckett, Samuel, *Pas suivi de Fragments de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris, Les Éditions de minuit, 1978, p. 63.

⁵⁶ Carpentier, Aline, *Théâtres D'ondes : Les Pièces Radiophonique De Beckett, Tardieu Et Pinter*, 1re Édition., ed. Collection Médias-recherches, 2008, paragraphe 95.

Mais aussi, car l'absence de la distinction du soi et de l'autre produite par la vue pourrait inviter l'identification aux personnages, les pensées de ces personnages passent aux auditeurs « comme par télépathie ».⁵⁷ Toute auto-réflexion effectuée sur leur propre dépaysement, notamment en face du langage, se peut trouver contagieuse. Lorsque Mme. Rooney réfléchit sur sa manière de parler—« Je n'emploie que les mots les plus simples, j'espère, et cependant quelquefois je trouve ma façon de parler très... bizarre »⁵⁸—la pensée est dans un sens implantée dans l'esprit de l'auditeur. Cette réflexion sur le caractère artificiel du langage est portée plus loin par Mme. Rooney quand elle dit, « Je n'existe pas »⁵⁹, même si sa réalité aurait pu devenir palpable à l'auditeur. Cette dernière réplique et la scène de la balle citée dessus sont prévues par la réponse de Mme Rooney à la question, « Comment est-ce qu'on s'y prend ? » : « Comme si j'étais une balle de son. »⁶⁰ Mme Rooney, personnage assez bien détaillé suggère son caractère artificiel, un aspect des personnages qui deviendra de plus en plus important dans le développement des œuvres radiophoniques de Beckett.

1.3 *Le corps défait : De personnages fantomatiques aux personnages anonymes*

1.3.1 *Des corps fantomatiques*

Sans la présence physique des acteurs, l'auditeur ne reconnaît pas l'acteur que par sa présence vocale. C'est à dire que sa présence n'est plus perceptible lorsqu'il ne parle pas. Selon Aline Carpentier, « La voix engendre chez l'auditeur un sentiment paradoxal de présence et d'absence. »⁶¹ La proximité perçue par la voix enregistrée par moyen des microphones suggère une présence intime, mais la rupture de la voix avec le corps parlant impose une absence indéniable. Ce « défaut » permet à Beckett d'inclure des personnages dont la réalité corporelle reste impossible à déterminer, un effet utilisé dans la deuxième pièce radiophonique, *Cendres*. Cette

⁵⁷ Carpentier, Aline, *op. cit.* paragraphe 118.

⁵⁸ Beckett, Samuel, *Tous ceux qui tombent*, Paris, Les Éditions de minuit, 1957, p. 10.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

⁶¹ Carpentier, Aline, *op. cit.*, paragraphe 98.

pièce consiste en gros du monologue de Henry, avec des interventions de son épouse Ada, la présence de laquelle est impossible à vérifier. Cependant, lorsque Ada s'assied à côté de son époux, une didascalie précise qu'elle « *s'assied sans bruit* », ⁶² suggestive du fait que Beckett façonne le personnage d'Ada comme une sorte de voix fantomatique.

1.3.2 Des personnages anonymes

Une autre conséquence de la non-présence des acteurs est la perte de la qualité extradiégétique du théâtre : l'auditeur ne regarde pas l'acteur comme un autre, mais s'emmêle dans sa présence vocale.⁶³ Les identités de l'auditeur et des personnages se brouillent. Dans les quatre des pièces radiophoniques qui suivront *Cendres—Pochade radiophonique*, *Esquisse radiophonique*, *Paroles et musique*, et *Cascando*—s'achève le processus d'anonymisation des personnages commencé par *Tous ceux qui tombent*. Comme elles traitent un même thème ayant affaire à la création artistique ou littéraire—une activité plutôt psychique que physique—les identités semblent se renvoyer à la psyché d'une seule personne. Ainsi les personnages comme Mme Rooney—qui met en doute sa propre existence—et Henry—qui semble incorporer tout un univers sans bornes—subissent une transformation vers à la fois l'abstraction et l'intimité. Le prochain écrit pour la radio, *Pochade radiophonique*, est encadré dans un lieu de travail qui ressemble au studio d'enregistrement, et les personnages sont plutôt réduits à leurs professions, sauf Dick, qui est muet, et Fox, une sorte de prisonnier condamné à une peine de parler. Quant à *Paroles et musique*, les personnages sont nommés dans le texte de la pièce, mais ils n'ont que des noms courts et très communs en anglais, « Bob » et « Joe ». Dans le scénario de la pièce ils sont appelés les noms génériques Paroles et Musique. En plus, Musique/Bob n'a pas, évidemment, ni de voix ni de mots à dire, ce qui rend aussi abstrait que possible ce personnage. Ce processus d'anonymisation, peut-être catalysé par l'inclusion de la musique comme personnage, continue à se radicaliser dans les pièces *Esquisse radiophonique* et *Cascando*. Ces deux pièces, qui se ressemblent beaucoup dans leur usage d'une voix et de la musique qui sont sujets à la volonté d'un autre person-

⁶² Beckett, Samuel, *La dernière bande suivi de Cendres*, Paris, Les Éditions de minuit, 1959, p. 51.

⁶³ Carpentier, Aline, *op. cit.*, paragraphe 118.

nage, marquent l'aboutissement de l'essentialisation formelle de son écriture radiophonique. Dans ces pièces, le bruitage est plutôt silencieux. Au niveau des personnages, ni des noms ni des descriptions physiques des personnages figurent. La distribution d'*Esquisse radiophonique* se compose de deux caractères sans nom : Lui et Elle, le premier révélant son nom, MacGillycuddy, au milieu de la pièce. Le manque de paroles pour le « personnage » de Voix indique que cette pièce a été abandonnée pour travailler *Cascando*, une pièce qui reprend et refaçonne sa structure, en la rendant même plus abstraite. Les trois personnages de cette pièce—le scénario les nomme Ouvreur, Voix, et Musique—sont complètement anonymes. Jamais leurs noms ne sont prononcés au cours de la pièce, ni aucun détail physique n'est donné. Incapables d'échanger avec les autres, rien que leurs propres voix résonnent dans un espace non-défini et informe. À part certaines bribes cueillies par les répliques des personnages, il est impossible de définir l'identité des personnages sans l'intermède de caractérisation. En plus, les identités, comparées par Beckett à des flux de l'eau dans *Proust*,⁶⁴ restent liquides et floues. Cette fluidité d'identité des personnages permet que la musique soit comptée comme *dramatis persona* et que les autres personnages peuvent approcher dans leurs représentations entièrement sonores, l'état de la musique. En plus, les identités obscurcies font saillir les rapports entre les personnages. Beckett écrit à Georges Duthuit sur une idée parallèle :

« Par rapport nous entendons, naturellement, non seulement celui, primaire, entre l'artiste et ce que le dehors lui propose, mais aussi et surtout ceux qui, en-dedans de lui, lui assurent des lignes de fuite et de recul et des changements de tensions et lui dispensent, entre autres bienfaits, celui de *se sentir plusieurs (au bas mot), tout en restant (bien entendu) unique.* »⁶⁵

La saillance des rapports favorise la conception des personnages comme des parties composantes d'un système dynamique sous l'égide d'une entité seule. En plus, chaque personnage semble englober plus qu'une partie ; par exemple, Voix de *Cascando* divise en deux parties, une auto-réflexive, l'autre visant la narration d'une histoire. Ce système de rapports entre entités, au moment de la réception par l'oreille, n'est pas dissociable de l'être de l'auditeur. Les détails qui font

⁶⁴ Beckett, Samuel, *Proust*, *op. cit.*, p. 25.

⁶⁵ Beckett, Samuel, lettre à Georges Duthuit du 9 mars 1949, dans Beckett, Samuel, *The letters of Samuel Beckett, 1941-1956*, *op. cit.*, p. 135.

de l'autre un autre n'existent pas, alors les voix qui résonnent presque dans la pensée même de l'auditeur peuvent s'y emmêler. En somme, le théâtre composé du son sans élément visuel, avec les personnages anonymisés permet un rapport public-œuvre d'une intimité presque hors pair.

2. Un théâtre intime

Donald McWhinnie écrit dans *The Art of Radio*, que la radio est capable d'« une communication intime, presque tacite, entre l'écrivain et l'auditeur, bien retiré de la rhétorique de l'amphithéâtre ou de l'éblouissement des images se déplaçant sur un écran. »⁶⁶ En considérant son mode de réception, l'œuvre radiophonique de Beckett peut être mieux liée à son œuvre romanesque qu'à son œuvre théâtrale. Dans les romans comme *L'Innommable* ou *Comment c'est* Beckett écrit déjà pour la voix désincarnée, la progression ascétique de l'esthétique beckettienne, exemplifiée dans la trilogie romanesque dans laquelle les frontières entre les sujets et les objets sont progressivement effacées, s'inscrit aussi dans la progression des pièces radiophoniques vers l'anonymat des personnages et la dissolution du bruitage dans le silence. Cette progression, qui débouche à la fois dans l'abstraction et l'intimité, va même plus loin que les romans ; si la voix de *L'Innommable* se détache du physique, celles de *Voix et Paroles* en sont divorcées de façon absolue.

Gaston Bachelard, dans son essai « Radio et rêverie », où il avance la radio comme terrain d'exploration de l'inconscient populaire et individuel, affirme que « Nous connaissons mal la psyché, ».⁶⁷ Pourquoi cette méconnaissance ? Une réponse liée à les lectures de Schopenhauer et Mauthner effectuées par Beckett pourrait rejeter la faute sur le langage ; chaque mot présente un pas qui, soit-il en avant, en arrière, ou autre, fait entrer le sujet dans une sphère de références associées au dernier vocable. En plus, les mots ont tendance à mener la pensée vers des stéréo-

⁶⁶ [Ma traduction de : « an intimate, it might almost be unspoken, communication between writer and listener, far removed from the rhetoric of the amphitheater or the noisy dazzle of pictures moving on a screen. »] McWhinnie, Donald, *The Art of Radio*, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁷ Bachelard, Gaston, « Radio et rêverie », *Le Droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 216-223.

types—des habitudes de pensée qui éloignent l'esprit de la réalité, mais aussi qui communiquent avec une rapidité accrue. En fait, les manuels de l'écriture radiophonique, notamment dans la radio américaine, recommandent l'usage de stéréotypes pour peindre des images relativement stables dans l'œil de l'esprit de l'auditeur.⁶⁸ Moins les mots sont présents, moins il y a de structures linguistiques éventuellement déroutantes, plus la réception devient abstraite, ineffable, intime. La capacité native à la radio de défaire les apparences mène à la fois à l'abstraction, à l'intimité, et aussi à l'étrangeté.

2.1 *Entre la lecture et le théâtre*

Parmi toutes les diffusions radiophoniques des œuvres de Beckett, les pièces écrites spécialement pour le format ne composent que la minorité.⁶⁹ Dans cette époque de sa carrière (1956-1965), il dirige beaucoup d'attention à l'adaptation de la trilogie romanesque avec la complicité de son cousin, le compositeur John Beckett, et l'atelier radiophonique de la BBC. Les pièces de théâtre aussi étaient diffusées par la BBC et la radio française. À propos du rapport du théâtre radiophonique au roman, Jean Tardieu a écrit : « Elle [La radio] place en quelque sorte l'auditeur, du point de vue psychologique entre l'intériorisation totale que procure la lecture silencieuse et l'extériorisation totale que procurent le théâtre, le film, les « cours », la conférence en public, etc. »⁷⁰ La radio mélange, alors, l'écoute qui s'effectue dans le théâtre, et la solitude de la lecture silencieuse. Cette situation dans le « ni-l'un-ni-l'autre » des deux représentations traditionnelles permettent que ce format jouisse d'une réception moins figée par les habitudes de l'écoute, plus propice à induire l'auditeur à s'ouvrir à l'espèce d'écoute exigée par l'œuvre beckettienne. Les raisons pour ce caractère de la radio, élaborées dans la section précédente sur le primauté du son et l'absence du visuel, aussi ont l'effet de centrer l'action du théâtre sur la parole, sous la guise de ce que plus tard Valère Novarina appellera « le théâtre de la parole ».⁷¹ Ici, la parole emporte

⁶⁸ Miller, Bonnie M., *op. cit.*, p. 322.

⁶⁹ Feldman, Matthew, « Beckett's Trilogy on the Third Programme », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 26, n° 1, 2014, p. 43.

⁷⁰ Tardieu, Jean, cité dans Carpentier, Aline, *op. cit.*, paragraphe 26.

⁷¹ Novarina, Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, Éditions P.O.L., 1989.

sur le geste comme action principale du pièce, qui rend le théâtre radiophonique, selon Arnheim, plus adapté au monologue que le théâtre traditionnel : « Sur scène le monologue peut très facilement produire un effet de l'ennui ou empêcher l'action, mais il est tout à fait le contraire pour la radio. »⁷² Mais ceci ne représente pas de nouveauté dans l'œuvre, car Beckett brouille souvent les genres : le théâtre déjà produit avant la période radiophonique—*Godot* et *Fin de partie*—réduit de façon radicale l'action scénique, la rapprochant à la poésie et ouvrant le chemin pour le développement de la forme du poème dramatique. Les œuvres romanesques, quant à elles, approchent au théâtre : écrites à la première personne avec l'attention minutieuse de l'oreille de Beckett, fonctionnent parfaitement comme des monologues. Elles se sont transposées naturellement sur les ondes par la BBC. Pour certains qui auraient trouvé la lecture de ces romans difficile, les écouter s'est avéré clé à leur compréhension.⁷³ Toute l'écriture de Beckett s'unit dans leur ancrage dans l'écoute et le son, un ancrage que Beckett cherche à centrer dans *Paroles et musique* et *Cascando*. Pour faire régner la parole, les éléments ancillaires des personnages et du bruitage ont été rétrécis ; ce qui suit, ce qui est plus faisable par la lecture—et c'en est particulièrement le cas pour *L'Innommable*—est rendre abstrait l'espace-temps.

2.2 *L'Espace-temps abstrait*

L'abstraction de l'espace-temps est une étape nécessaire pour la mise-en-ondes des processus intimes de l'écriture effectués dans ces deux pièces radiophoniques. Même si ces deux pièces se ressemblent, elles diffèrent néanmoins de façon signifiante. D'abord, en tant que l'abstraction de l'espace-temps, une certaine progression peut y être décelée : dans *Paroles et musique*, quelques détails sur le cadre spatial sont en fait donnés, mais ils sont très vite prononcés et il faudrait un auditeur extraordinairement attentif pour visualiser où la pièce pourrait avoir lieu. Croak, le maître de *Paroles et de Musique*, fait référence à une tour et un escalier d'où il ar-

⁷² [Ma traduction de : « On the stage the monologue can very easily have a boring effect or hold up the action, but it is quite the opposite in wireless. »], Arnheim, Rudolf, *op. cit.*, p. 177-178.

⁷³ « Many people have said that when they heard Patrick Magee's superb renderings of Samuel Beckett's *Molloy* and *Malone Dies* they found that they had unexpectedly acquired a key to works which on the printed page seemed full of obscurities and difficulties, works whose convention was so unfamiliar as to be meaningless. » McWhinnie, Donald, *op. cit.*, p. 47.

rive dans ce lieu—pas décrit, sauf qu’il est « noir »—où se déroule la pièce. Clas Zilliacus, dans sa thèse séminale sur la radio de Beckett, y voit un château dans l’ère médiéval, aidés par association avec des rapports entre les personnages : des artistes travaillant directement pour leur maître d’une façon qui rappellent les ménestrels.⁷⁴ Dans *Cascando*, le cadre est complètement informe, sauf pour l’histoire racontée par Voix, qui raconte le parcours de Maunu, personnage avec les airs de Molloy, qui négocie son passage depuis une montagne jusqu’à la plage où il monte à bord une barque sans rames et prend le large de la mer. La progression vers cette dernière image est emblématique de la dissolution de l’espace-temps et parallèle à l’état de l’auditeur qui se voit laisser sans ancrage.

« En abolissant toute notion d'espace réel, la conscience subjective de l'espace acoustique peut se développer sans contrôle »⁷⁵ Ces mots de Rudolf Arnheim, à propos de la technique de l’enregistrement sonore, s’appliquent aussi au développement de l’écriture radiophonique de Beckett. Le dépouillement graduel visible dans ces pièces n’exclut pas le cadre spatio-temporel. Les espaces évoqués dans ces œuvres s’ouvrent jusque dans l’abîme ; les temps courbent vers le cyclique. En commençant par *Tous ceux qui tombent*, l’auditeur est présenté avec un espace imaginable, même si sa solidité est mise en doute. Puis, *Cendres* pousse plus loin vers un espace abstrait - même si le bruit de la mer indique un cadre marin, les frontières séparant les temps et les personnages dissolvent. *Pochade* et *Esquisse radiophonique* donnent des images rappelant les studios radio, mais à l’absence de descriptions détaillées et avec un bruitage peu élaboré, l’image mentale est à peine saisissable, et très faible au mieux. C’est dans les dernières pièces où la dissolution de l’espace-temps atteint son apogée. Dans *Paroles et musique*, très peu de détail n’est donné sur le cadre ; seulement les auditeurs les plus attentifs comprendront que cette pièce se déroule dans une sorte de château. Toutefois, cet espace intérieur est vraiment imaginaire et abstrait ; la première suggestion spatio-temporelle arrive dans la première réplique de *Paroles* : « Combien de temps encore à moisir ici dans le noir ? »⁷⁶ Quant au cadre temporel, en com-

⁷⁴ Zilliacus, Clas, *op. cit.*, p. 105.

⁷⁵ [Ma traduction de : « By abolishing any notions of a real space the subjective awareness of the acoustic space can develop unchecked. » Arnheim, Rudolf, *op. cit.*, p. 149.

⁷⁶ Beckett, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris, Les Éditions de minuit, 1966, 1972, p. 63.

mençant par cette réplique de Paroles, une notion de temps sans début ni fin s’installe, semblable à celle de *Godot*, de *Fin de partie*, ou des romans *L’Innommable* ou *Comment c’est*. La dernière réplique de Paroles (« Encore ! »)⁷⁷ encadre la pièce dans un temps perpétuel, cyclique, et dantesque caractéristique de Beckett.

Une vision de temps similaire, mais même plus encore abstraite, règne dans *Cascando*, où un silence abyssal fournit le cadre spatio-temporal, à l’exception de l’histoire narrée par Voix. Où dans *Paroles et musique* le bruit des pantoufles de Croak donne une notion d’un espace intérieur, aucun bruit semblable n’est présent dans *Cascando*. Ouvreur, le personnage qui adresse l’auditeur, semblable à un animateur de radio, habite un espace complètement flou, car vêtu en silence—dans le scénario, aucune indication n’est donnée pour le bruitage, et dans les enregistrements, le silence règne. En revanche, la parole donne quelques notions de temps. La première arrive dans la réplique initiatrice d’Ouvreur : « Moi je suis au moi de mai. »⁷⁸ Bizarrement, Ouvreur se trouve tout seul dans ce mois, expérience impossible pour un être sur la planète Terre. Quant au temps, la parole donne une notion de temps éternel et cyclique en lien avec celle de *Paroles et musique*. Lorsque Ouvreur « ouvre » Voix — ou son contenant — on lui entend parler au milieu d’une phrase déjà commencée, un nom dépourvu de son article : « histoire... si tu pouvais la finir... ».⁷⁹ Ses répliques sont aussi bien dépourvues d’une fin. Voix n’arrive pas à terminer ses histoires, mais elle se tait en réaction à la fermeture effectuée par Ouvreur, qui met terme à sa parole sans qu’elle soit finie :

VOIX. — il a le choix... il n’a qu’à —
Ouvreur (*avec Voix*). — Et je referme.
*Silence.*⁸⁰

Le temps pour Voix alors est aussi sans début ni fin, mais elle envisage et aspire à sa fin en racontant l’histoire qui lui permettra de ne plus raconter des histoires et de dormir. Aussi par rap-

⁷⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 48.

port à l'espace, les verbes « ouvrir » et « fermer », suggestifs d'un certain espace doté de la possibilité binaire d'être ouvert ou fermé, ne sont accompagnés par aucun élément de bruitage. Le verbe « ouvrir » n'actionne que, soit la parole de Voix, soit la musique de Musique ; le verbe « fermer » ne fait que les taire. L'espace inhabité par Ouvreur, Voix et Musique reste complètement informe. Un tel niveau d'abstraction dans le théâtre paraîtrait presque impossible, hors un support entièrement composé du son, qui, en absentant le visuel, dé-hiérarchise les éléments composants.

3. Un théâtre non-hiérarchisé

L'espace-temps flou s'écoule en partie de l'absence de détail, mais aussi de la présence de la musique comme personnage. La dé-hiérarchisation du rapport entre la musique et la voix est clé pour que l'auditeur peut effectivement entendre la musique — reproduite par un ensemble de musiciens — comme une entité seule, parallèle à Paroles ou Voix. Par dé-hiérarchisation nous entendons une mise-en-égalité des valeurs de la parole et de la musique dans la trame sonore, où habituellement la musique joue un rôle subordonné à la parole. Cette organisation non-hiérarchique est bien évident dans le titre de *Paroles et musique*, qui unit les deux avec la conjonction de coordination « et ». Dans le déroulement de la pièce, aussi, les personnages Paroles et Musique travaillent ensemble en égalité, même si cette égalité n'est pas sans ses tensions. Le rapport de Paroles et Musique est suffisamment ambigu d'avoir suscité des lectures opposées : James Acheson affirme que Paroles est « évidemment moins puissant que Musique »⁸¹ Chris Ackerley, au contraire, défend que « la musique ne peut pas atteindre (n'a pas atteint) aux sommets de l'émotion dont la parole est capable. »⁸² En revanche, il semble que les deux composent le mieux lorsqu'elles réussissent à collaborer, et qu'au cœur de la pièce est la difficulté de cette collaboration. Les éloignements chez Paroles de l'influence musicale inaugure la pièce : Paroles prononce des formules toutes faites si bien mémorisées qu'il confond les thèmes (« De tous ces

⁸¹ [Ma traduction de : « clearly less powerful than Music »] Acheson, James, « Troubled voices from within: Four Beckett radio plays », *Journal of European Studies*, vol. 44, n° 4, 2014, p. 326.

⁸² Ackerley, Chris, *Éléments recyclés dans Words and Music / Paroles et musique*, dans *Samuel Beckett 2 : parole, regard, et corps*, trad. Ghislaine Rossi, Caen, Lettres modernes Minard, coll. Revue des lettres modernes, 2011.

mouvements et ils sont légion la paresse est *l'amour* est celui qui meurt... »⁸³ Les didascalies de Musique indiquent que ce personnage est aussi capable de perdre son inspiration.

PAROLES. — Bob. (*Un temps.*) Bob !

MUSIQUE. *Brève réplique grossière.*

PAROLES. — Musique. (*Un temps. Implorant.*) Musique !

Un temps.

MUSIQUE. *Coup de baguette et récapitulation des musiques précédentes ou musique source seule.*

Répète dernière musique telle quelle ou à peine variée.

Un temps.

PAROLES. *Profond soupir.*⁸⁴

Le fait que la musique et les voix sont mises côte-à-côte altère les caractères de chacune d'entre elles de façon paradoxale : l'ensemble peut être entendu comme une unité, et l'ensemble suggère aussi une multiplicité qui sous-tend les voix. L'usage de l'orchestre n'est pas précisé dans le texte de Beckett, mais un orchestre est présent aussi bien dans la version originale de la BBC avec musique composée par John Beckett, que dans la version de 1987 faite en collaboration avec le compositeur Morton Feldman.⁸⁵ Ce personnage échappe à la visualisation plus complètement que les autres par le fait « d'être plusieurs »⁸⁶ et aussi parce que la sonorité de la voix humaine renvoie au moins certains détails concrets comme l'âge ou le sexe du parleur. Un autre effet qu'entraîne la dé-hiérarchisation de musique et voix consiste en une modification à la pratique d'écoute chez l'auditeur. La musique altère l'espace-temps dans une façon propre à elle, qui semble entourer l'auditeur ; l'écoute musicale déteigne sur l'écoute aux voix, revêtant leurs mots du caractère spatial propre à la musique. Cette influence musicale, entraînée par la juxtaposition aux paroles, porte aussi sur le niveau sémantique, éventuellement réduisant l'importance des signifiants des mots en faveur de leur qualité sonore. Selon Danielle Cohen-Lévinas, « La musique se sémantise naturellement sur un mode qui lui est propre. Elle excède une pratique sémiotique. Le signe se fait organique, sa signifiante devient visible, plastique. »⁸⁷ Le modèle

⁸³ Beckett, Samuel, *Comédie et actes divers*, op. cit., p. 66.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 78

⁸⁵ Frost, Everett, « The Note Man on the Word Man: Morton Feldman on Composing the Music for Samuel Beckett's Words and Music in The Beckett Festival of Radio Plays », *Beckett and the Sound of Silence*, dans *Samuel Beckett and Music*, New York, Clarendon, 1997, p. 47-55.

⁸⁶ Beckett, Samuel, lettre à Georges Duthuit du 9 mars 1949, voir note en bas de page n° 29.

⁸⁷ Cohen-Lévinas, Danielle, citée dans Longuenesse, Pierre, « Beckett et la musique », Angel-Perez, Elisabeth et Poulain, Alexandra (éd.), *Tombeau pour Samuel Beckett*, Bruxelles, Editions Aden, coll. Tombeau, 2014, p. 452.

musical, essentiel non seulement à la méthode beckettienne de l'écriture radiophonique, mais à la méthode de l'écriture radiophonique plus générale, sera adressée dans la deuxième partie de ce mémoire. Avant d'entamer cela, essentielle à la genèse de ces pièces est la figure de la radio elle-même.

B. L'image de la radio

Nous venons d'explorer les créations radiophoniques de Beckett en tant que compositions sans support visuel. Grâce à cette construction entièrement sonore, elles arrivent à reproduire un espace-temps abstrait. Cette partie examinera le traitement de la figure de la radio dans les créations radiophoniques de Beckett. Comment la radio a-t-elle contribué à ses pièces créées pour ce médium ? Cette étude se divise en deux : dans un premier lieu, les comportements de l'écoute autour de la radio, et dans un deuxième, les objets physiques de la radio — principalement le poste radio, mais également le studio d'enregistrement.

1. L'étrangeté de la radio

Dans *Paroles et musique*, deux approches du langage sont opposées, l'une paralysée par la répétition conventionnelle, l'autre ranimée par la rencontre et l'imitation d'une autre la musique. Paroles, le personnage, amorce ses créations sur des thèmes proposés par son maître, Croak, en employant une même formule, déjà citée, qui, à cause de sa forme inflexible, ne peut réussir à rien exprimer, étant donné qu'elle est reproduite mot à mot, peu importe le sujet apparemment traité. Autrement dit, Paroles n'écoute pas. En contraste, lorsque ce personnage commence à écouter et à imiter Musique, bien qu'il s'exprime avec beaucoup moins d'aise — en bégayant, en s'arrêtant et en recommençant (« Tu la vois venir... dans les cendres... qui aimée... aimée... ne put... ne fut... pas conquise... ou... ou... »)⁸⁸ il aboutit à un langage évocateur et rythmique :

⁸⁸ Beckett, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris, Les Éditions de minuit, 1972, p. 70-71

Tu la vois venir
 Dans les cendres qui aimée
 Ne fut pas conquise
 Ou conquise pas aimée⁸⁹

Ses efforts sont peut-être validés par le maestro, Croak, qui — enfin — ne se lance pas dans les cris ni les coups. Ce passage de la récitation machinale vers une invention mariée à l'écoute et à l'attention, semble occuper une place importante dans la conception de la création chez Beckett. Nous pourrions la caractériser comme un éloignement des réflexes langagiers, incrustés par l'habitude, vers un mode qui accentue la perception orale, où l'intuition est la seule guide fiable, où l'indéterminé est épousée. Ce processus créateur, dans les créations radiophoniques, est employé au niveau de l'image de la radio, en conférant à cet objet devenu banal, deux choses : son étrangeté primordiale, et une étrangeté acquise par les effets de l'abstraction.

1.1 La nouveauté et la banalité de la radio

Pour comprendre ce processus, il est essentiel d'évoquer brièvement l'histoire de la radio. La télégraphie sans fil, qui a précédé la radio de masse, n'était autre qu'une révolution dans l'histoire de la perception humaine. L'excitation de l'époque se ressent dans la déclaration de Bertolt Brecht, à qui les annonces de la nouvelle technologie venant de l'Amérique ont donné « l'impression que cet événement n'était pas simplement une mode, mais aussi quelque chose de vraiment moderne. »⁹⁰ Jamais auparavant les voix ne pouvaient croiser de telles distances, fait qui a rendu commun un phénomène qui a été jusqu'à ce temps-là très rare : celui d'entendre les sons séparés de leurs causes apparentes. Ce phénomène, étudié profondément par Pierre Schaeffer, qui fondateur du Groupe de recherches musicales de Radio France, a un rapport important avec l'exploration des voix séparées de leurs corps dans l'œuvre beckettienne.⁹¹ L'isolation de l'objet et sa

⁸⁹ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 72

⁹⁰ Brecht, Bertolt, *Écrits sur la littérature et l'art*, précédé d'*Extraits des carnets*, *Sur l'art ancien et l'art nouveau*.... Paris : L'Arche, 1976, p. 127

⁹¹ Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Nouv. éd, Paris, Seuil, coll. Pierres vives, 2002.

cause, ou on pourrait dire son contexte visuel, augmente l'attention attribuée au niveau sonore, en invitant l'oreille à capter davantage de texture que dans l'écoute habituelle. Ainsi, le son entendu acquiert une sensation particulière. Dans sa monographie *Proust*, Beckett traite ce sujet de façon générale « l'enchantement » dans la citation suivante : « lorsqu'il [un objet] surgit, libre de toute notion générale, privé de la caution qu'est la normalité rassurante d'une cause, isolé et inexplicable à la lumière de notre ignorance, alors — mais alors seulement — l'objet peut être la source d'un enchantement. »⁹² La séparation de la voix et sa source figure aussi dans le *Proust* de Beckett, lorsqu'il traite la scène où Marcel ne reconnaît pas la voix de sa grand-mère au téléphone, « car il l'entend alors pour la première fois dans toute sa pureté, toute sa réalité ».⁹³ Les pièces radiophoniques de Beckett semblent vouloir que les auditeurs entendent la radio comme si c'était un objet étrange et propice à surprendre.

L'enfance de la radio, aux premières années du XXe siècle, correspond à l'enfance de Beckett. Cooldrinagh, la grande maison des Beckett à Foxrock, était bien équipée en technologies de la reproduction du son : parmi ses meubles étaient un poste de radio, un gramophone, et un tourne-disque-radio.⁹⁴ Ce dernier a même été construit par le frère de Samuel, fait qui manifeste un niveau de capacité technique dans la maison semblable à celui associé avec les premiers usagers de la télégraphie sans fil : avant que les postes de radio ne fussent pas encore fabriqués en masse, les auditeurs étaient obligés de les construire eux-mêmes. Ces appareils étaient, en plus, notoirement difficiles à entretenir, donc l'usage de la radio à cette époque-là était réservé aux techniciens. D'ailleurs, les auditeurs étaient alors beaucoup plus actifs que ceux des décennies à venir, pas seulement au niveau de la construction de l'appareil, mais parce que les premiers postes de radio supportaient la communication bidirectionnelle. À la grande différence de la radio comme connue habituellement, les écouteurs-créateurs pouvaient se communiquer, en prenant, forcément, la forme des voix désincarnées.⁹⁵ Ces usagers précoces de la radio étaient

⁹² Chion, Michel, *Le son: ouïr, écouter, observer*, 3e éd. revue et actualisée, Malakoff, Armand Colin, 2018, p. 33.

⁹³ Beckett, Samuel, *Proust*, *op. cit.*, 1990, p. 37.

⁹⁴ Morin, Emilie, « Beckett's Speaking Machines: Sound, Radiophonics, and Acousmatics, » *op. cit.*, p. 14.

⁹⁵ Sconce, Jeffrey, *Haunted media: electronic presence from telegraphy to television*, Durham, NC, Duke University Press, coll. Console-ing passions, 2000, p. 102.

représentés dans l'imaginaire culturel comme des explorateurs intrépides, non seulement d'une nouvelle technologie, mais d'une dimension psychique jusque-là inaccessible. Le spiritisme occupait toujours un espace important dans la culture populaire de l'occident, et la communication aux voix immatérielles faisait penser à la communication avec les morts tentée par cette mode surnaturelle. Emilie Morin a noté que « Le phonographe de Thomas Edison et le sans-fil de Guglielmo Marconi étaient souvent perçus comme des instruments offrant des connaissances des mondes intangibles qui avait, jusqu'ici, échappés à la compréhension. »⁹⁶ Edison lui-même a annoncé en 1920, « Je suis en train de construire un instrument pour déterminer la possibilité de communication aux personnalités qui sont parties de cette Terre. »⁹⁷ Guglielmo Marconi, un autre des inventeurs principaux de la radio, croyait en la possibilité même de capter les derniers mots de Christ avec sa technologie.⁹⁸ Bref, l'arrivée de la radio a impulsé un imaginaire obsédé par les fantômes, les extraterrestres, à l'au-delà de l'expérience sensuelle.⁹⁹

Ces possibilités façonnent la deuxième création radiophonique de Beckett, *Embers/Cendres*, essentiellement un monologue du vieil homme Henry, qui, assis au bord de la mer, essaie de parler à son feu père. La métaphore de la mer dans cette pièce rappelle l'usage commun des premiers jours de la radiophonie, où la figure de la mer s'utilisait en référence à la recherche des signaux distants avant l'imposition de la radiodiffusion de masse.¹⁰⁰ Henry, croyant que son père est mort dans la mer, dirige ses mots vers ce corps d'eau et de bruit afin d'entrer en contact avec lui. « On n'a jamais retrouvé ton corps, » dit-il à la mer, et bien qu'il admette la possibilité que son père aurait pu s'éclipser « au Pérou par exemple », ses efforts montrent la croyance à une existence après la mort rappelant celle du spiritisme. La pièce pourrait être comparée à une séance de spiritisme, aussi bien que l'activité du radioamateur. Évoquant cette dernière pratique

⁹⁶ [Ma traduction de : « Thomas Edison's phonograph and Guglielmo Marconi's wireless were often perceived as instruments granting fruitful insights into intangible worlds that had hitherto escaped comprehension »] Morin, Emilie, *op. cit.*, p. 6.

⁹⁷ [Ma traduction de : « I am building an apparatus to see if it is possible for personalities which have left this earth to communicate with us. »] cité dans Sconce, Jeffery, *op. cit.*, p. 60.

⁹⁸ Sconce, Jeffery, *op. cit.*, p. 61.

⁹⁹ Sconce, Jeffery, *op. cit.*, p. 102-103.

¹⁰⁰ Sconce, Jeffery, *op. cit.*, p. 17.

marginalisée, voire dépassée, de la communication bidirectionnelle, il se demande si son père est capable de lui répondre : « Est-ce qu'il m'entend ? (*Un temps.*) Oui, il faut qu'il m'entende. (*Un temps.*) Pour pouvoir répondre ? (*Un temps.*) Non, il ne répond pas. »¹⁰¹ Bien que son père ne lui répond pas, l'espoir existe pendant un bref instant. De toute manière, il réussit bientôt à contacter son épouse, Addie, dont la qualité réverbérante de la voix, dans les versions française et anglaise, indique qu'elle occupe un autre espace que Henry. Cet espace, qu'il soit mental ou au-delà, est aussi ambigu que celui occupé par le protagoniste. La voix d'Addie, et celles de leur fille Ada et ses instructeurs — ce qui complète la distribution — ne nous laissent jamais savoir si elles sont imaginées par Henry ou s'il peut vraiment les entendre. Pour Beckett, cette ambiguïté constituait la pierre de touche de l'œuvre — « *Cendres* repose sur une ambiguïté : Le protagoniste expérimente-t-il des hallucinations, ou est-il dans la présence de la réalité ? »¹⁰². Cette ambiguïté rend implicite la référence à la radio, en accentuant d'un côté le sens de la possibilité caractéristique des débuts de la radio, et de l'autre, leur folie, leur échec dans leur conception de la réalité.

Mais les références à l'écoute radiophonique dans *Cendres* ne s'y arrêtent pas. C'est surtout par le bruit de la mer que Henry est obsédé, un bruit qui ressemble carrément aux parasites de la radio. « *Mer audible pendant tout ce qui suit chaque fois qu'un temps est indiqué* », indiquent les didascalies initiales, en faisant du bruit de la mer le motif définitif de cette pièce avec plus de deux cents « temps » indiqués.¹⁰³ De plus, le bruit de la mer devait se brouiller avec ceux de la radio en fonction de la qualité de réception de certains auditeurs. Curieusement, le monologue de Henry semble répondre à cette confusion potentielle en dirigeant sa parole vers son père :

« Ce bruit qu'on entend, c'est la mer. (*Un temps. Plus fort.*) Je dis que ce bruit qu'on entend, c'est la mer, nous sommes assis sur la grève. (*Un temps.*) J'aime autant le dire parce que le bruit est si étrange, ça ressemble si peu au bruit de la mer, qu'à moins de voir ce que c'est on ne saurait pas ce que c'est. »¹⁰⁴

¹⁰¹ Beckett, Samuel, *La dernière bande suivi de Cendres*, Paris, Les Éditions de minuit, 1959, p. 40.

¹⁰² Beckett, Samuel, cité dans Janvier, Ludovic, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Les Éditions de minuit, 1966, p. 127.

¹⁰³ Zilliacus, Clas, *Beckett and broadcasting, op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁴ Beckett, Samuel, *La Dernière bande, op. cit.*, p. 40.

Cette remarque de Henry ouvre une autre ambiguïté liée au fait que tout est filtré à travers son monologue : est-il vraiment à la plage, ou est-il peut-être assis devant un poste de radio ? Les productions anglaise et allemande, toutes les deux mises-en-ondes par Donald McWhinnie, utilisent un son artificiel — un ton beaucoup plus pur que le mélange de tons qui constitue le bruit blanc caractéristique de la mer ou des parasites radio — pour représenter le bruit de la mer de façon symbolique. Bien que ce choix réponde à l'affirmation de Henry que « ça ressemble si peu au bruit de la mer, qu'à moins de voir ce que c'est on ne saurait pas ce que c'est », il a déplu à Beckett, qui a sollicité une production subséquente de ne pas l'utiliser.¹⁰⁵ La production de l'ORTF, de l'autre côté, emploie un bruit authentique, qui pouvait mieux se mélanger avec les bruits naturels du support. De plus, le dégoût ressenti par Henry pour le bruit de la mer — ce son le tourmente — l'incite à essayer de couvrir ces bruits en parlant, « oh juste assez haut pour ne plus l'entendre »¹⁰⁶. Cette nécessité de couvrir le bruit de fond—qui constitue le silence au bord de la mer et également les parasites de radio — rappelle un protocole important de la radiodiffusion, pour qui le silence radio est un anathème, passible d'une amende de £25.000 par minute au Royaume-Uni.¹⁰⁷ Les traces des deux époques de la radio, alors, s'entrecroisent dans cette pièce : la radio jeune, pleine de nouveauté, et la radio mûre, devenue banale.

La radio est vite passé d'une nouveauté brillante à une banalité décolorée. Les entreprises comme la National Broadcasting Corporation aux États-Unis, la Radio Luxembourg, et les entités étatiques comme la Radiodiffusion française ou la BBC, dès les années 1920 ont commencé à diffuser sur de vastes surfaces. Les diffusions sont devenues régularisées jusqu'au point où elles rythmaient la vie des auditeurs.¹⁰⁸ De fait, la stratégie de commercialisation se concentrait en changeant la perception publique de la radio en tant qu'activité technique et mystérieuse en simple article ménager, facile à manipuler, avec les émissions aussi régulières pour en régler la

¹⁰⁵ Morin, Emilie, *op. cit.*, p. 5, et Frost, Everett C., « Fundamental Sounds: Recording Samuel Beckett's Radio Plays », *Theatre Journal*, vol. 43, n° 3, 1991, p. 365.

¹⁰⁶ Beckett, Samuel, *La Dernière bande*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁷ Connor, Steven, *Beckett, modernism and the material imagination*, New York, Cambridge University Press, 2014, p. 73.

¹⁰⁸ Sconce, Jeffery, *op. cit.*, p. 106.

montre.¹⁰⁹ La banalité de la radio n'était pas un fait inéluctable de son développement, mais la cible des entreprises qui voulait effacer son étrangeté en la peignant en objet ordinaire et inoffensif. Sous moins de vingt ans, la grande part des postes de radio étaient fabriqués en masse ; leur usage n'exigeait plus de connaissances profondément techniques, et, comme résultat, les manières d'écouter se sont changées drastiquement. Il est devenu courant d'écouter la radio en quasi-permanence, et au lieu d'allumer ou d'éteindre l'appareil, d'allumer ou d'éteindre « eux-mêmes » ; c'est-à-dire, faire attention ou non.¹¹⁰ Les jours de connexion mystérieuses aux voix immatérielles ont cédé le passage à la réception passive des flots de langage, de la musique, et, surtout, de la publicité. Pour clore la citation de Brecht, ouverte au début de cette partie, « Cette impression [de vraie modernité] se dissipa très vite lorsque nous entendîmes à notre tour la radio chez nous. »¹¹¹

Aux premiers jours de la communication radiophonique, le public a évidemment surestimé ses possibilités. Cette technologie a activé un orgueil démesuré et comique, évocateur de celui associé avec le magnétophone dans *La dernière bande*, commencé après l'expérience d'*All That Fall*.¹¹² Cependant, quoiqu'il fût erroné, des états d'esprit engendrés par une telle nouveauté s'établissent forcément à la fois dans l'acte de reconnaître les limites étroites de l'expérience quotidienne, et dans une volonté de dépasser ces limites. Ce positionnement correspond à celui de Beckett envers le langage, qui représente, en effet, les limites qui ne sont pas généralement reconnues en tant que telles. Mais une technologie aussi innovante à altérer le quotidien comme l'a fait la télégraphie sans fil, suscite la reconnaissance de la faiblesse des capacités humaines qui est normalement non-exprimée, voire taboue. La simple reconnaissance des limites de l'expérience qu'a engendré l'arrivée d'une technologie qui aurait dépassé ses limites peut être vu comme un point de départ vers la perspective de la nouveauté évoquée dans une création comme *Esquisse radiophonique*. Bref, l'appel fait aux débuts de la radio, loin d'un effort nostalgique, emploie la

¹⁰⁹ Sconce, Jeffery, *op. cit.*, p. 105.

¹¹⁰ Sconce, Jeffery, *op. cit.*, p. 107.

¹¹¹ Brecht, Bertolt, *op. cit.*, p. 127.

¹¹² Maude, Ulrika, « “Whole body like gone”: Beckett and Technology », *Journal of Beckett Studies*, vol. 16, n° 1 and 2, 2006, p. 150–160.

nouveauté à la fois comme une ouverture vers l'inconnu et comme une reconnaissance de l'échec de l'espoir qui a accompagné la radio. Ce traitement de la radio fonctionne en parallèle avec le projet beckettien de la destruction du langage. La banalité est une plénitude de mots et une pénurie de l'inconnu ; la nouveauté une pénurie de mots, une plénitude de l'inconnu.

L'Esquisse radiophonique, œuvre inachevée et ébauche de *Cascando* et *Paroles et musique*, traite directement cet enjeu de la nouveauté et la banalité de la radio. Ses deux personnages, Elle et Lui, représentent les deux faces de cette opposition : Elle n'a jamais vu un tel appareil, pendant que Lui semble passer sa vie à côté de cette machine. L'appareil en question est immédiatement reconnaissable comme un poste de radio, grâce aux références aux boutons qui actionnent des flots de son. Bien que la représentation de la radio soit plus explicite dans cette pièce que dans toutes les autres œuvres radiophoniques de Beckett, une différence importante demeure. Sur cet appareil figurent deux boutons : l'un qui fait entendre une voix qui parle, et l'autre qui fait entendre de la musique. Le personnage d'Elle pose des questions à Lui sur la nature de la machine, évidemment n'ayant jamais vu une telle chose : « C'est vrai que ça joue tout le temps ? » ; « Je ne peux pas aller les voir ? »¹¹³. « C'est inconcevable, » conclut Elle.¹¹⁴ Lui répond en énoncés concis, indiquant brièvement le fonctionnement de cette espèce de radio. La simple affirmation du jeu des boutons du poste de radio, aussi facile soit-il, dénature l'objet de façon semblable à l'écoute du son séparé de son contexte. Bien que cette « esquisse » sera abandonnée en faveur des deux autres pièces qui opposent la musique à une voix — *Paroles et musique* et *Cascando* — sa forme fondamentale, née de l'objet du poste de radio, subsistera comme élément structurant de chacune de ses pièces. Avant d'entrer dans la prochaine partie, qui traitera ce sujet de l'image de la radio qui structure ces dernières créations radiophoniques de Beckett, il faut passer par une dernière perspective sur la banalité de la radio dans *Esquisse radiophonique* — le besoin qu'elle représente.

¹¹³ Beckett, Samuel, *Pas suivi de Fragments de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris, Les Éditions de minuit, 1978, p. 87-88.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 87.

1.2 Le besoin de créer, le besoin d'écouter

Car banal peut également vouloir dire essentiel : « quelque chose manquerait de la maison » sans la radio, a avoué une participante dans une étude anthropologique sur l'écoute radiophonique.¹¹⁵ Encore, Brecht a un mot pertinent, tiré d'un poème dans lequel le sujet parle à la radio : « Petite boîte que j'ai serrée contre moi dans ma fuite [...] Promets-moi de ne pas devenir muette tout d'un coup. »¹¹⁶ Ce besoin ressenti de la compagnie de la radio dans ces deux exemples correspond exactement à celui éprouvé par le personnage Lui dans *Esquisse radiophonique*. À la question d'Elle, « Ça vous plaît, à vous ? » Lui répond : « J'en ai besoin ».

Elle. — Besoin ? De ça ?

Lui. — C'est devenu un besoin.¹¹⁷

La raison pour un tel besoin — jamais explicitée — constitue une lacune au centre de cette œuvre inachevée, mais l'insistance sur le fait que le besoin est survenu avec le temps (« C'est *devenu* un besoin. »), concorde avec l'expérience des auditeurs de la radio évoquée par Brecht et le sujet de l'étude citée. En plus, cette courte pièce fragmentaire conclut par une tirade angoissée de Lui, qui, s'exprimant par téléphone à la réceptionniste d'un médecin à laquelle il évoque son inquiétude sur l'affaiblissement des sons produits par sa machine, insinue que la Musique et la Voix sont enchevêtrées dans sa propre identité :

ce qu'il y a... ils s'arrêtent... S'ARRÊTENT... ce matin... mais non... mais pas du tout, ils S'ARRÊTENT, je te dis... je sais qu'il n'y a rien à faire... mais non, c'est moi... MOI...¹¹⁸

L'identification avec la production radiophonique souligne le parallèle du « besoin » ressenti par Lui et celui mentionné par Beckett dans une critique publiée en 1938 du poète Denis Devlin.

¹¹⁵ Tacchi, Jo, « Radio Texture: Between Self and Others », chapitre de Askew, Kelly, Michelle et Wilk, Richard R. (éd.), *The Anthropology of media: a reader*, n° 2, Malden, MA, Blackwell Publishers, coll. Blackwell readers in anthropology, 2002, p. 245.

¹¹⁶ Brecht, Bertolt, cité dans McLuhan, Marshall, Paré, Jean et McLuhan, Marshall, *Pour comprendre les médias: les prolongements technologiques de l'homme*, Nachdr., n° 83, Paris, Mame / Seuil, coll. Collection Points Essais, 2000, p. 340.

¹¹⁷ Beckett, Samuel, *Pas*, *op. cit.*, p. 90.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 93.

Dans cette critique, l'idée de « besoin » est évoquée en rapport avec l'objectif de l'artiste toujours à la recherche de l'inconnu, de l'insoluble, de « l'interrogation pure ».¹¹⁹ À l'état de « l'interrogation pure » Beckett oppose une autre attitude, celle de fabriquer une solution pour chaque question « comme un éteignoir sur une bougie ».¹²⁰ Évidemment, le premier besoin s'aligne avec l'écoute dans le sens d'une soumission aux productions des sources inconnaissables, comme la version particulière de la radio présentée dans *Esquisse*. Donc, cette notion de « besoin » — d'affronter l'inconnu — est assimilée dans cette création avec la pratique de l'écoute. Pour aller plus loin, dans la célèbre citation des *Trois dialogues* avec Georges Duthuit, la notion de « l'obligation d'exprimer »¹²¹ en face de l'impossibilité de faire ainsi s'aligne avec « le besoin » de l'*Esquisse*, la critique de Devlin, et *Les Deux besoins*. La création, l'interrogation, et l'écoute s'entrecroisent dans cette pièce, en tissant un entrelacs issu de la mise en abîme des pratiques de l'écoute de la radio. Martin Esslin, directeur du théâtre radiophonique de la BBC a même écrit que, en questionnant Beckett sur sa méthode de travail, il a reçu la réponse que, « ayant acquis un état de concentration, simplement il écoutait la voix émergeant des profondeurs qu'il essayait ensuite de transcrire. »¹²² L'image de la radio semble être rentrée parfaitement dans ces notions de besoin et de l'obligation.

2) Le trope structurant du poste de radio

Les dernières pièces radiophoniques de Beckett — il s'agit de *Paroles et musique* et *Cascando*, toutes les deux issues d'*Esquisse* et de *Pochade radiophoniques* — effectuent un mise-en-abîme de la radio en se structurant autour de sa propre image. Les attributs de la radio mis en œuvre par Beckett dans *Tous ceux qui tombent* et *Cendres*, ses premières créations pour la radio, incluent l'existence instable des personnages invisibles, le bruit parasite, et la réception des voix

¹¹⁹ [Ma traduction de : « pure interrogation »] Beckett, Samuel, *Disjecta*, p. 91.

¹²⁰ [Ma traduction de : « like a snuffer on a candle »] *Ibid.*, p. 92.

¹²¹ *Ibid.*, p. 139.

¹²² [Ma traduction de : « having attained a state of concentration, he merely listened to the voice emerging from the depths which he then tried to take down. »] Esslin, Martin, « Beckett's "Rough for Radio" », *Journal of Modern Literature*, février 1977, vol. 6, no. 1, p. 100.

désincarnées. Dans ces dernières pièces sont introduits les éléments plus concrets de la radio elle-même : les interrupteurs qui allument et qui éteignent et le studio d'enregistrement. Dans le médium sonore de la radio, ce sont les descriptions précises de ces premiers qui actionnent non seulement la Voix et la Musique d'*Esquisse*, mais aussi l'entendement de l'auditeur sur la nature de cet appareil. Dans *Pochade radiophonique*, c'est les quatre personnages s'occupant de l'enregistrement de la parole d'un entre eux, avec tout un protocole, qui suggèrent l'espace physique et les us sociaux du studio d'enregistrement. Nonobstant ces détails évocateurs des choses et des espaces étranges mais reconnaissables, il n'est évidemment pas dans l'intérêt de Beckett de représenter fidèlement ces attributs de la radio. La première preuve de cette volonté est l'état inachevé d'*Esquisse* et de *Pochade*, qui seront abandonnées pour être développées plus tard en *Paroles et musique* et *Cascando*, avec tout indice du studio ou du poste de radio effacé.¹²³ Pour décrire ce processus, la chercheuse Lucy Jeffery a repéré un mot écrit aux marges du manuscrit de *Happy Days*, la première version, en anglais, d'*Oh les beaux jours*, où Beckett a créé le néologisme anglais « *vaguening* » qui veut dire « en devenant plus vague », et pour lequel nous proposons la traduction française « floutage ».¹²⁴

2.1 Le processus de « floutage »

Le processus de « floutage » des images de la radio, continue la tendance vers l'abstraction marquée par la progression de *Tous ceux qui tombent* à *Cendres*. Quoique plus notable dans *Paroles et musique* et *Cascando*, ce procédé d'abstraction est déjà évident dans *Esquisse* et *Pochade*. Si le traitement des images autour de la (re)production radiophonique dans *Paroles et musique* et *Cascando* est résolument non-réaliste, celle de *Pochade* et *Esquisse* n'adhère pas au réalisme non plus. Par exemple, les deux boutons de l'appareil qui ressemble au poste de radio dans *Esquisse* actionnent une voix et de la musique ; on ne trouve pas de réglage des fréquences ;

¹²³ La chronologie acceptée de la création de ces pièces reste sur les recherches de Pim Verhulst, où il argumente de façon convaincante que *Pochade radiophonique* a été écrit vers 1958, *Esquisse radiophonique* en novembre de 1961. Verhulst, Pim, « “JUST HOWLS FROM TIME TO TIME”: Dating “Pochade radiophonique” », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 2015, Vol. 27, "Beginning of the murmur": Archival Pre-texts and Other Sources (2015), p. 143-158.

¹²⁴ Jeffery, Lucy, « Beckett's *Words and Music* 'or some other trouble': Vaguening on the Airwaves », in Galina Kiryushina, Einat Adar, and Mark Nixon (eds), *Samuel Beckett and Technology*, Edinburgh, 2021, p. 121-122

évidemment il n'existe pas de poste de radio pareil. Dans *Pochade*, l'enregistrement s'effectue par la dactylographie — aucun matériel électrique n'est référencé. Manifestement, ce procédé est lié à ceux employés pour rendre étrange le familier, et l'exploitation de l'absence du visuel : en rendant plus vague, d'après Lucy Jeffery, elles « portent de moins en moins de ressemblance avec toute ligne ou forme reconnaissable ».¹²⁵ Peu reconnaissables que sont les formes de la production radiophonique dans ces deux créations inachevées, elles le sont encore moins dans les pièces qui en sont issues.

2.1.1 *Au niveau de l'image*

La perte de référence des aspects physiques du poste de radio est en fait un tamisage qui laisse passer des éléments de la structure profonde, à savoir l'opposition voix-musique, mise au centre de ces dernières pièces radiophoniques. L'effet le plus remarquable du *floutage* des images autour de la radio effectué entre *Pochade/Esquisse*, *Paroles et musique* et *Cascando* est l'abstraction progressive de l'espace. Là où les objets et les lieux pourraient être identifiés dans les pièces précédentes, ils sont raréfiés jusqu'à l'abstraction dans *Paroles et musique*. Si quelques repères sont offerts — ils sont rares et enchâssés dans une syntaxe brisée et obscure :

CROAK. — J'ai du retard. Pardonnez. (*Un temps.*) Le visage. (*Un temps.*) Dans l'escalier. [...] Pardonnez. (*Un temps.*) Dans la tour. (*Un temps.*) Le visage. (*Un temps.*) Bougies. (*Un temps long.*)¹²⁶

Chez l'auditeur, ne possédant pas de texte et incapable de faire reculer le flot de l'émission, cette évocation d'un lieu châtelain pourrait facilement passer inaperçu. En fait, c'est par les effets sonores que l'espace est évoqué dans cette pièce : à savoir, comme indiquent les didascalies, par le « *[b]ruit des pantoufles traînantes* ».¹²⁷ En plus, il faut ajouter que l'existence même du dialogue constitue un indice de l'espace, comme les personnages habitent un même lieu. Mais

¹²⁵ [Ma traduction de : « ...Beckett's work < vagues > as his figures gradually bear less and less resemblance to any recognizable line or shape as they reside in the ether between inchoate sounds and silence. »] Jeffery, Lucy, *op. cit.*, p. 118.

¹²⁶ Beckett, Samuel, *Comédie et actes divers*, *op. cit.*, p. 65.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 64.

même cette empreinte de l'espace est minée par le fait que la musique est présentée comme un personnage, qui est en outre représentée non pas par un seul instrument mais par tout un ensemble, rendant impossible la visualisation nette de l'action. Éloigné des associations technologiques d'*Esquisse*, *Paroles et musique* est ouvert vers une envergure plus vaste d'interprétation. Jean-Jacques Mayoux, cité par Clas Zilliacus, y a vu non pas un monde tiré de la technologie contemporaine, mais de l'époque médiévale. Une telle situation dans une époque historique n'est pas possible dans *Cascando*, tellement cette pièce est dépourvue de « contexte formelle »,¹²⁸ pour reprendre les mots de Jeffery. L'abstraction de l'espace dans *Cascando* est beaucoup plus radicale. Aucun effet sonore n'est employé ; la pièce se déroule sur fond de silence. Parmi les trois personnages — encore Voix, Musique, et un personnage qui gère les deux, Ouvreur — seulement ce dernier paraît pouvoir entendre les autres, ce qui élimine la possibilité de tout espace sauf l'un complètement imaginaire. Cette pièce représente l'accomplissement de l'avancement vers l'abstraction des pièces radiophoniques beckettiennes.

2.1.2 Au niveau de la parole

En effaçant les détails qui rendent reconnaissable l'appareil quasi-radiophonique d'*Esquisse*, *Cascando* multiplie son mystère, tout en retenant un vestige de l'image du poste de radio. Avant d'entrer dans les images radiophoniques, cependant, il faut noter qu'une autre image latente, l'image du théâtre, co-existe dans cette pièce marquée par son abstraction extrême. Le personnage de l'Ouvreur porte le titre de l'« [e]mployée chargée de conduire les spectateurs à leur place, après avoir contrôlé leur billet. »¹²⁹ Le personnage peut être lu comme une personne — ou, dans ce contexte technologique, un dispositif — qui permet au public d'assister à un spectacle. Les ouvreurs, comme le personnage de l'Ouvreur, sont invisibles, donc les mots « On ne me voit pas »¹³⁰ résonnent avec ce sens aussi bien que pour l'invisibilité de la radio. Il faut reconnaître, cependant, que le mot « Ouvreur », comme « Voix » ou « Musique », ne figurent pas dans

¹²⁸ [Ma traduction de « Thus by trying < not to concretize the abstraction — not to give it yet another formal context >, Beckett uses radio technology to turn < toward an abstract language > and free himself from formal concepts (Beckett ltd in Gruen, 1969, 210) »] Jeffery, Lucy, *op. cit.*, p. 120.

¹²⁹ « OUVREUR », *TLFi : Trésor de la langue Française informatisé*, <http://www.atilf.fr/tlfi>, ATILF - CNRS & Université de Lorraine, consulté le 6 juin 2023.

¹³⁰ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 107.

le texte de la pièce et ne sont pas prononcés dans l'émission radiophonique. Donc, cette acception ne sera sensible qu'au lecteur. En plus, la traduction anglaise de ce mot (*Opener*) ne préserve pas le sens du métier (qui se traduit par « *usher* »), ce qui continue le processus de floutage dans la traduction de la pièce. Les traductions seront traitées davantage dans la troisième partie de ce mémoire.

En gros, Ouvreur peut être compris comme l'évolution de Lui d'*Esquisse*, en ce qu'il manipule Voix et Musique comme si elles étaient deux des boutons sur l'appareil de la pièce antérieure. Cette manipulation, cependant, se fait sans aucune référence ni technologique ni matérielle. Comme établi, aucun effet de bruitage n'est indiqué. L'absence de repères reconnaissables, cependant, n'empêche pas l'auditeur de déceler la structure fondamentale des opérations exécutées par Ouvreur sur les deux autres personnages. Car à la place d'un bruitage indicateur sont les mots — *ouvrir* et *fermer* — que l'Ouvreur énonce pour allumer et pour éteindre Voix et Musique. Ces deux mots apportent bien les associations à l'allumage et à l'extinction des appareils d'électroménager, mais ces mots sont aussi vastes et vénérables que leurs envergures d'acceptions dépassent largement *allumer* ou *éteindre*, plus étroitement associés avec l'âge de l'électricité. L'auditeur peut penser aux portes, aux fenêtres — qui donnent sur une scène, pour suivre le double sens du mot « Ouvreur » — ou à la bouche d'où sort la voix. Bien que ces derniers vocables puissent référer aux bougies ou aux lampes à huile, par exemple, ces mots qui portent des associations au feu ou à la lumière sont plus étroitement connexes aux appareils électriques que les mots *ouvrir* ou *fermer*, qui associent l'image des courants d'électricité avec ceux des liquides comme de l'eau ou du gaz. Ainsi, les cadres de la technologie et de la modernité sont décentralisés en faveur de l'un qui, grâce à son abstraction, est plus universel et plus écarté de toute époque identifiable.

L'usage des mots *ouvrir* et *fermer*, non étayé ni par le bruitage ni par l'explication du fonctionnement de l'ouverture et de la fermeture effectuées, se démarque comme un des aspects les plus caractéristiques et mystérieux de l'œuvre. Les tentatives de visualisation d'un objet qui s'ouvre et qui se ferme — qui pourrait être une porte, un appareil, ou une partie du corps de

l'Ouvreur — reviennent bredouilles. Aucune précision n'est donnée sur la situation physique d'Ouvreur et les deux autres personnages qui s'entend à son gré. De fait, toute notion de matérialité est détruite, laissant les mots et la musique seuls à la surface de cette création dépourvue du bruitage qui est le seul constituant de la mise-en-ondes de la radiophonie. Avec l'aspect matériel disparaît le spatial, au moins dans ce qu'on pourrait appeler la couche principale de l'œuvre — étant le discours direct d'Ouvreur. Car en fait, dans la couche secondaire, qui consiste en les productions de Musique et Voix, ce dernier, en racontant une histoire, évoque, en effet, un espace physique où se trouvent des montagnes, de la boue, le ciel et la mer. Cet espace, pourtant, relève d'une fiction recouverte par la réalité du discours direct d'Ouvreur. Donc, s'il est imaginable, cet espace est écarté de la réalité représentée par la pièce, qui occupe un néant, intangible et non-défini, n'existant qu'en forme de paroles et de la musique.

2.2 *Le brouillage de l'écoute et de l'expression*

Dans la place de l'espace physique (même imaginaire) qui accompagne habituellement les œuvres de théâtre s'ouvre un néant qui fait en sorte que l'espace représenté par *Cascando* n'existe que dans la trame de reproduction sonore sortant des haut-parleurs. Alors, le moyen de reproduction lui-même, c'est-à-dire le poste de radio, même sans mention dans le texte, pourrait être au premier rang des rares images présentées en cette pièce. Toujours évoquée de façon indirecte, l'image de la radio ne se limite pas à la simple capacité de la radio de reproduire le son, mais elle s'étend aux qualités plus profondes, comme la qualité unidirectionnelle de cette reproduction. La hiérarchie de l'écoute est parallèle à celle d'*Esquisse* et à celle de l'écoute habituelle de la radio : Voix et Musique ne peuvent pas s'entendre ; Ouvreur les entend, mais il est incapable de se faire entendre par les deux autres personnages, tout comme les auditeurs ne peuvent pas sortir de leurs rôles de récepteurs des sons émanant du poste de radio, qui reste toujours sourd à leurs voix. Donc, bien qu'aucune technologie ne soit explicitée, l'auditeur peut détecter la référence à la radio par moyen des rapports entre les personnages et, bien entendu, le fait que tout provient de la radio.

La surdité de Voix et Musique, en particulier, ajoute aux qualités de l’image de la radio le sentiment de propriété porté par Ouvreur sur Voix et Musique qui résonne avec les rapports des auditeurs à leurs équipements. Donald McWhinnie commente ce sentiment ainsi :

« Mais pourquoi devrait-on compter sur les sons intelligibles qui découlent du poste de radio ou des images cohérentes qui s’affichent sur l’écran de la télévision simplement parce qu’on les allume ? Probablement parce qu’ils sont notre propriété et donc doivent nous obéir, nous satisfaire notre besoin le plus frivole par temps d’ennui. »¹³¹

Ce sentiment, apparemment dérivé du pouvoir d’*ouvrir* et de *fermer* Voix et Musique, est pourtant limité à cette simple fonction. Autrement dit, l’auditeur ne choisit pas le contenu de ce que produit la radio, tout comme Ouvreur ne choisit pas ce que Voix dit, ce que Musique joue. Pourtant la notion de propriété dans *Cascando* s’écarte de celle en association avec des auditeurs de la radio : Ouvreur, par ses réponses à ceux qui prétendent que « Il n’ouvre rien, il n’a rien à ouvrir, c’est dans sa tête », ¹³² semble se croire propriétaire du contenu des expressions de Voix et de Musique.   cet égard, il peut être comparé au propriétaire d’un récepteur de radio, dont la propriété ne s’étend pas aux sons qui le traversent. Les productions de ces personnages sont à l’origine de quelque création mystérieuse dont on n’a pas d’accès, qui néanmoins inspire des réactions chez le public adressé de façon obsessionnelle par Ouvreur :

On ne me voit pas, on ne voit pas ce que c’est ma vie, on ne voit pas de quoi je vis, et on dit, Ce n’est pas  a sa vie, il ne vit pas de ça.¹³³

« C’est ma vie, je vis de  a »¹³⁴ dit-il, à propos de Voix et Musique, ce qui ajoute au sentiment de propriété l’aspect d’identification avec cette création, la source de laquelle vient, de par l’insistance de l’Ouvreur qu’elle ne se trouve pas « dans sa tête », mais dans ses actions d’ouverture

¹³¹ [Ma traduction de : « But why should one count on a radio set giving forth intelligible sounds or a television set displaying coherent pictures simply because one switches them on? Presumably because they are our property and therefore must obey us, must gratify our most casual need in time of boredom. »] McWhinnie, Donald, *The Art of Radio*, *op. cit.*, p. 16.

¹³² Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 52.

¹³³ *Ibid.*, p. 53.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 52.

et de fermeture de Voix et Musique.¹³⁵ Toutefois, l'identification de l'Ouvreur avec les deux autres personnages lui reste, en effet, toujours ambiguë : « ... c'est de moi aussi ? » questionne-t-il à la suite d'une réplique de Musique.¹³⁶ Voix et Musique semblent être à la fois à l'intérieur et à l'extérieur d'Ouvreur, d'être à la fois semblables et différents que lui.

Le brouillage des personnages s'étend au brouillage de l'écoute et de la création. Comment peut-on dire que *Cascando* traite du sujet de la création ? La pièce est tellement abstraite que diverses lectures pourraient être possibles, alors pourquoi poursuivre celle-ci ? D'abord, cette pièce est écrite en même temps que *Paroles et musique*. Cette dernière pièce oppose la musique et les voix dans un contexte qui traite nettement du processus de création. Zilliacus y voit « deux niveaux » d'interprétation : « Elle est, d'abord, une image d'un processus mental et non-situationnel. Mais également, elle incarne une situation très palpable et concrète : c'est une œuvre pour le médium radiophonique sur le médium radiophonique. »¹³⁷ En partant du premier niveau (celui « d'un processus mental ») *Cascando* est souvent relié à la création artistique. Cette lecture est appuyée notamment par la lettre d'accompagnement signée par Beckett lors du don des manuscrits de *Cascando* à Harvard College en 1962. Cette lettre, d'après Zilliacus, fait allusion à « une approche autobiographique » de l'interprétation.¹³⁸ Dans cette lettre, Beckett écrit, à propos de *Cascando* : « Elle est une œuvre peu importante, mais elle est la meilleure que j'ai à offrir. Elle a le mérite, je suppose, de montrer, d'une façon, ce qui passe pour mon esprit et ce qui passe pour son processus. »¹³⁹ D'après Zilliacus, la pièce « se concentre sur la condition de la

¹³⁵ *Ibid.*, p. 52-53.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹³⁷ [Ma traduction de : « consistently interpretable on two levels. It is, firstly, an image of a non-situational mental process. But it also embodies a very palpable and concrete situation: it is a work for the radio medium about the radio medium »] de Zilliacus, Clas, *Beckett and Broadcasting*, op. cit., p. 140.

¹³⁸ [Ma traduction de : « the autobiographical approach suggested by Beckett in his Harvard letter ».] Zilliacus, *Ibid.*, p. 143.

¹³⁹ [Ma traduction de : « It [*Cascando*] is an unimportant work, but the best I have to offer. It does I suppose show in a way what passes for my mind and what passes for its work. »] Beckett, Samuel, cité dans Zilliacus, Clas, *Beckett and Broadcasting*, op. cit., p. 89.

narration »,¹⁴⁰ Sara Jane Bailes y voit « un processus créateur non-résolu »,¹⁴¹ et Martin Esslin comprend que la pièce, comme *Paroles et musique, Esquisse et Pochade radiophoniques*, « concerne le processus de la création artistique »¹⁴² Ce processus artistique se distingue des notions habituelles de la création par la passivité de l'acte et le manque de contrôle sur le contenu — idées qui seront développées davantage dans la troisième partie de ce mémoire. Bref, le fait que l'Ouvreur apparemment écoute ce qu'il crée lui met en parallèle avec l'auditeur. Michel, écrivant à propos de la production allemande de *Cascando*, note le rapport intime entre l'auditeur et l'Ouvreur :

Dans l'ouvreur, qui entend sa propre histoire comme quelque chose de mystérieusement étranger et différent, l'auditeur se dédouble devant son appareil. Beckett expose le flou des frontières entre intérieur et extérieur, entre sujet et dispositif, que poursuit aveuglément le médium radio.¹⁴³

En effet, si ce qui est ouvert et fermé par Ouvreur a l'effet de faire entendre ou faire taire Voix et Musique, n'est-ce pas possible que ses actes affectent l'audition du public ? Ferme-t-il l'oreille de celui qui l'écoute ?

2.3 Les voix désincarnées et la radio

Que la création chez l'artiste soit exprimée par une image de l'activité passive qui est écouter la radio est certes curieuse. Comme nous avons déjà évoqué, écouter la radio produit chez l'auditeur un besoin qui ressemble au besoin, chez l'artiste, de créer. « J'ai peur d'ouvrir.

¹⁴⁰ [Ma traduction de : « focusses [*sic*] on the storytelling condition ».] Zilliacus, Clas, *Beckett and Broadcasting*, *op. cit.*, p. 143.

¹⁴¹ [Ma traduction de : « an unresolved creative process ».] Bailes, Sara Jane et Till, Nicholas (éd.), *Beckett and musicality*, Burlington, VT, Ashgate, 2014, p. 110.

¹⁴² [Ma traduction de : « {Like Words and Music (1962) and Cascando (1963) these two radio pieces are} concerned with aspects of the process of artistic creation, {with voices and streams of music emanating from more or less mysterious sources, and the dependence of the principal characters on these and their more or less successful attempts at achieving some sort of control over them.} ». Esslin, Martin, « Beckett's "Rough for Radio" », *op. cit.*, p. 95.

¹⁴³ Traduction réalisée par Google Translate de : « Im Öffner, der seine eigene Geschichte wie ein geheimnisvoll Fremdes und Anderes hört, dupliziert sich der Hörer vor seinem Apparat. Die Verwischung der Grenzen von Innen und Aussen, von Subjekt und Apparat, die das Medium Rundfunk blind betreibt, wird von Beckett bloßgestellt. », Michel, Karl Markus, (éd.) *Spectacular, Texte moderner Hörspiele*, Main, Frankfurt, 1963, cité dans Zilliacus, *Beckett and Broadcasting*, *op. cit.*, p. 142.

Mais je dois ouvrir. Donc j'ouvre. »¹⁴⁴ dit Ouvreur, le rythme ternaire résonnant vivement avec la conclusion de *L'Innommable* : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer. »¹⁴⁵ et aussi la citation célèbre sur « l'obligation d'exprimer », tirée des *Trois dialogues*.¹⁴⁶ Si l'on admet qu'Ouvreur représente l'artiste — ou même, « un médium lui-même à travers lequel Voix et Musique sont transmises ou relayées »¹⁴⁷ — qui révèle à son intérieur les mécanismes de la création, alors ces mécanismes exposent les matériaux primaires sans lesquels la création ne peut pas se faire : à savoir, la musique et la voix. Certes, les deux occupent, tout au long de la carrière de Beckett, une place prééminente dans son œuvre. Ce motif saute des pages de *Watt* ; Monsieur Spiro vient de parler au personnage titulaire...

[m]ais Watt n'entendait rien, à cause d'autres voix qui allaient lui chantant, criant, disant, murmurant, des choses incompréhensibles, à l'oreille. Ces voix, si elles ne lui étaient pas connues, ne lui étaient pas inconnues non plus. Si bien qu'il ne s'alarmait pas, outre mesure. Tantôt elles chantaient seulement, tantôt disaient seulement, tantôt murmuraient seulement, tantôt chantaient et criaient, tantôt chantaient et disaient, tantôt chantaient et murmuraient, tantôt criaient et disaient, tantôt criaient et murmuraient, tantôt disaient et murmuraient, tantôt chantant et criaient et disaient, tantôt chantaient et criaient et murmuraient, tantôt criaient et disaient et murmuraient, tantôt chantaient et criaient et murmuraient, toutes ensemble, en même temps, comme alors, pour ne parler que de ces quatre sortes de voix, car il y en avait d'autres. Et tantôt Watt comprenait tout, et tantôt il comprenait beaucoup, et tantôt il comprenait peu, et tantôt il ne comprenait rien, comme alors.¹⁴⁸

En rappelant la citation de Martin Esslin sur la méthode de travail de Beckett, où il écoutait « la voix émergeant des profondeurs », le lien entre l'expression et l'écoute — généralement comprise comme passive — est tissé par *L'Innommable* : « Ma voix. La voix. [...] Ne plus entendre cette voix, c'est ça que j'appelle me taire [...] Entendre trop mal pour pouvoir parler, c'est ça

¹⁴⁴ Beckett, Samuel, *Comédie et actes divers*, p. 57.

¹⁴⁵ Beckett, Samuel, *L'Innommable*, op. cit., p. 211.

¹⁴⁶ Beckett, Samuel, *Trois dialogues*, trad. Édith Fournier, Paris, Les Éditions de minuit, 1998, p. 5.

¹⁴⁷ [Ma traduction de « [...] a medium itself through which Voice and Music are transmitted or relayed [...] »] dans Verhulst, Pim, « Music, Voice, and (De)Narrativization in Samuel Beckett's Radio Play *Cascando* », Bernaerts, Lars et Mildorf, Jarmila (éd.), *Audionarratology: lessons from radio drama*, Columbus, The Ohio State University Press, coll. Theory and interpretation of narrative, 2021, p. 202.

¹⁴⁸ Beckett, Samuel, *Watt*, op. cit. p. 30.

mon silence. »¹⁴⁹ On peut ainsi supposer que la radio a fourni à Beckett un trope évocateur d'un thème qui lui était cher. En plus, l'itération radiophonique de ce thème était tellement significative qu'elle a contribué à son développement. La rencontre du brouillage de l'activité-passivité, voire la réception-production, avec l'image de la radio s'est raffinée depuis *Esquisse radiophonique*, où la figure de l'auteur est comparée à l'auditeur, jusqu'à *Cascando*, où l'Ouvreur peut être compris comme non seulement l'auditeur mais comme la radio elle-même, en tant que Voix et Musique font partie de ce personnage. Ce thème marque fortement *Comment c'est*, paru en 1961 et donc en pleine période de création radiophonique beckettienne, avec son refrain « je le dis comme je l'entends ».¹⁵⁰ Cette volonté de brouiller l'écoute et l'expression (« le voilà j'écoute je parle brefs mouvements du bas du visage avec son dans la boue »¹⁵¹) s'inscrit dans le thème plus large de la coïncidence des contraires, dont l'importance profonde chez Beckett est détaillé par Lydie Parisse dans son ouvrage *Les Voies négatives de l'écriture*.¹⁵²

L'influence de la radio sur l'œuvre de Beckett restera évidente tout au long de sa carrière, qui intégrera une sens fort de l'intermédialité. Encore dans la prose de *Comment c'est*, les corps adoptent les traits du poste de radio, en ce que les sons sont activés par les manipulations physiques : « ongles dans l'aisselle il reprend voilà c'est gagné aisselle chanson et que cette musique aussi sûrement qu'en tournant un bouton je peux à tout instant me l'offrir dorénavant [...] »¹⁵³ L'influence de la radio se voit encore plus dans l'abstraction des corps dans les œuvres théâtrales, qui deviendra très prononcée à partir de son écriture pour le support, en commençant par Winnie, avec seulement sa tête exposée dans la deuxième acte d'*Oh les beaux jours*, en passant par les corps ensevelis dans les urnes de *Comédie*, et allant jusqu'à la bouche encadrée dans le noir de *Pas moi*.¹⁵⁴ La corporalité réduite à la voix persistera dans la pièce télévisuelle *Dis Joe* et les dissociations de la voix avec le corps dans les pièces scéniques *Cette fois* et

¹⁴⁹ Beckett, Samuel, *L'Innommable*, op. cit., p. 175-176.

¹⁵⁰ Beckett, Samuel, *Comment c'est*, Paris, Les Éditions de minuit, 1961, p. 9.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁵² Parisse, Lydie, *Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain*, Bibliothèque des lettres modernes série critique 7, 2019, p. 67-68.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁵⁴ Verhulst, Pim, « L'abstraction du corps dans les pièces théâtrales et radiophoniques de Samuel Beckett », *La revue des lettres modernes*, vol. 7 (2020), p. 195-219.

Berceuse. L'expérience écrivant pour la radio s'entrevoit dans l'ouverture de *Compagnie*, œuvre qui se démarque avec l'ouïe d'une voix invisible dans une atmosphère ténébreuse : « Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginez. »¹⁵⁵ Ici, la citation ci-dessus de *Watt* trouve son écho, rythmé par des répétitions de « tantôt », transformé dans *Compagnie* : où les variations subies par la voix dans l'œuvre précédente se sont concentrées sur les variations d'énonciation, celles de la dernière portent l'influence des technologies de la reproduction sonore : « La voix lui parvient tantôt d'un côté tantôt d'un autre. Tantôt amortie par l'éloignement tantôt chuchotée à l'oreille. Au cours d'une seule et même phrase elle peut changer de place et de volume. »¹⁵⁶

Brecht avait une autre observation sur la radio qui nous sera utile pour éclairer ce que cette image apporte à ce que l'œuvre de Beckett semble exprimer sur le rôle de l'artiste : la radio « est un simple appareil de distribution, elle ne fait que transmettre. »¹⁵⁷ Telle est la situation de l'artiste, qui ne crée pas le monde à nouveau comme le dieu de Genèse, mais qui transmet ce qui était déjà présent, en le rendant sensible, comme les récepteurs radiophoniques transforment les ondes électromagnétiques silencieuses et invisibles en ondes sonores.

Ce trope qui lie l'image du poste de radio à celle de l'écrivain, voire l'artiste au sens plus général, souligne l'importance chez Beckett du plan sonore dans la création littéraire. L'apport du plan sonore sur la création se divise, d'après les dernières créations radiophoniques de Beckett — *Paroles et musique* et *Cascando*, en les voix et la musique. La prochaine partie de ce mémoire abordera le rôle joué par cette dernière, la musique, dans les œuvres radiophoniques de Beckett.

¹⁵⁵ Beckett, Samuel, *Compagnie*, Paris, Les Éditions de minuit, 1980, p. 7.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁷ Brecht, Bertolt, *Écrits sur la littérature et l'art*, précédé d'*Extraits des carnets, Sur l'art ancien et l'art nouveau...* Paris : L'Arche, 1976, p.188.

DEUXIÈME PARTIE

Le modèle musical

II. Le modèle musical

A. Le modèle musical

1. La langue musicale : résister à la compréhension

1.1 « Économie sauvage d'hiéroglyphes »¹⁵⁸

Tout comme la réflexion profonde que Beckett a évidemment menée sur les genres et leurs supports, de façon plus générale, l'auteur a considéré de manière profondément critique ses matériaux de base — les mots. Cette réflexion est fondamentale à la musicalité de son écriture. Le scepticisme envers le langage chez Beckett, certes souvent commenté, se montre dès les publications critiques de sa jeunesse, telles que « Dante...Bruno. Vico...Joyce » et *Proust*. Sa posture vis-à-vis le langage s'est inspirée de la lecture du philosophe bohémien Fritz Mauthner, qui prétend que, à l'encontre des principes fondamentaux de notre société, les langues empêchent la communication et rendent vaine la science. D'après la pensée de Mauthner, le langage, la pensée, et la mémoire ne font qu'un. Donc, il s'ensuit que toute communication langagière de la vie « intérieure », et donc l'égo même, se résument en des fausses sensations qui n'existent pas en dehors du langage :

Ce qui se met dans le passage de celui qui voudrait connaître la vérité, c'est le fait que les hommes tous croient qu'ils pensent, où ils ne font que dire [...] Mais ce n'est pas vrai ; il est impossible de penser sans dire, i.e., sans mots.¹⁵⁹

Notre relation au monde se fonderait, alors, sur rien de plus solide que « l'auto-tromperie » qui est le langage.¹⁶⁰ La contrainte imposée par cette philosophie sur Beckett l'a amené à développer

¹⁵⁸ [Ma traduction de « savage economy of hieroglyphics »], Beckett, Samuel, « Dante...Bruno. Vico...Joyce. », *Disjecta*, op. cit., p. 28.

¹⁵⁹ Ma traduction de : « What stands most clearly in the path of knowing truth is that men all believe they themselves think, when actually, they only speak [...] But this is not true; there is no thinking without speaking, i.e., without words. ». Mauthner, Fritz, cité dans Ben-Zvi, Linda, « Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language », *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 95, n° 2, 1980, p. 188.

¹⁶⁰ Ma traduction de : « self-deception », Mauthner, Fritz, cité dans *Ibid.*, p. 189.

une approche novatrice à la composition : il s'agit de l'emploi des mots non comme véhicules de sens, mais comme objets. Les mots, pas les idées, sont ses matériaux primaires. En effet, cette solution s'inscrit dans la rubrique de l'intermédialité : en modelant les techniques littéraires sur d'autres arts, principalement sur la peinture et sur la musique,¹⁶¹ Beckett a façonné une méthode d'écriture qui exploiterait les mots à la manière dont les peintres exploitent les couleurs ou dont les musiciens exploitent les sons.

Mais à la différence d'un peintre ou d'un musicien, Beckett se méfie de ces mêmes matériaux ; il veut les utiliser contre leur propre logique. Très souvent citée est la métaphore employée par Beckett pour décrire ces matériaux de base ; il les appelle « des sons fondamentaux ». En tant qu'écrivain, il n'est pas « responsable » que pour ces « sons fondamentaux », déclare-t-il en réponse aux questions sur le sens de sa pièce *Fin de partie*. Ces « sons fondamentaux » s'opposent aux « sons partiels » (« *overtones* »),¹⁶² qui représentent une interprétation par lequel comprendre la pièce. L'intérêt que Beckett portait à l'intermédialité se voit dans le choix de cette métaphore musicale. Malgré le fait qu'elle est très souvent citée, cependant, cette citation n'est pas souvent comprise par le biais du binôme qu'elle présente. Dans toute musique tonale s'entendent principalement des sons fondamentaux, les sons partiels formant une harmonisation qui caractérise surtout le timbre d'un ton donné. Cette métaphore, bien qu'elle soit souvent interprétée comme opposant le son et le sens, oppose, d'abord, deux degrés de l'aspect sémantique : les *sens* fondamentaux aux sens secondaires. Évidemment, même si l'aspect sonore du langage est plus marquant pour Beckett que pour d'autres écrivains, il ne se dispense pas du niveau sémantique comme le font, par exemple, les dadaïstes ou Henri Chopin. Ce dernier, contemporain de Beckett, pratiquait un art poétique qui dépendait de l'expressivité de la voix, sans l'usage de mots ; ses poèmes se faisaient au moment de l'articulation et dans l'enregistrement, mais ne s'écrivaient pas sur la page — la grande importance accordée par Beckett à la sonorité de son écriture a diminué le rôle du niveau sémantique, mais elle ne l'a pas éliminé comme certains

¹⁶¹ Branigan, Kevin, *Radio Beckett: musicality in the radio plays of Samuel Beckett*, Oxford ; New York, Peter Lang, 2008.

¹⁶² Beckett, Samuel, Lettre à Alan Schneider, 29.12.1957, dans Beckett, Samuel, *The letters of Samuel Beckett 1957-1965*, *op. cit.*, p. 82-83.

d'autres ont fait. Plutôt que l'interprétation pas fausse mais inexacte de cette citation, Beckett affirme qu'il n'est responsable que pour le sens simple et immédiat de ses créations, pas pour leurs interprétations possibles. La différence est subtile mais clarifiante, car chez Beckett, les mots ne servent pas tant à évoquer qu'à incarner. Ce qu'il écrit en défense du *Work in Progress* de Joyce aurait pu constituer une ambition pour sa propre écriture : « Lorsque le sens veut dire dormir, les mots s'endorment. [...] Lorsque le sens veut dire danser, les mots dansent. »¹⁶³ Le sens, indivisible du son, est essentiel à son écriture, et c'est même dans les sens des mots que la musique se trouve.

En contrepartie, s'il était élevé au premier rang d'importance, le sens du langage détournerait la musicalité des mots. D'après Giorgio Agamben, les mots beckettien ne possèdent pas précisément de la signification, mais « la pure intention de signifier ».¹⁶⁴ Ces mots, selon Agamben, il vaut mieux les sentir au lieu de les comprendre. À cet effet, les sens les plus simples suffisent amplement. En outre, même si les significations globales ne font pas partie de l'équation, cela n'empêche pas les paroles de pouvoir, de façon musicale, suggérer un sens plus grand qui reste toujours insaisissable. Dans leur introduction à *Radio Art and Music*, Mildorf et Verhulst observent que la musique

ressemble au fait d'écouter une langue pour laquelle nous comprenons la (semi)syntaxe, mais pas la sémantique (sauf quelques inflexions non-verbales, ce qu'on appelle « l'expression »). En écoutant la musique, un sentiment fort arrive que quelque chose « très structuré » et « significatif » est en train de se dire, mais que notre cerveau n'arrive pas à la déchiffrer. Le sentiment qui en résulte pourrait être interprété comme une « légère excitation », mélangé à de la « confusion », car notre cerveau est continuellement accroché par cette structure subtile mais inexplicable, et semblable à un langage, que nous appelons « la musique ».¹⁶⁵

¹⁶³ [Ma traduction de : « When the sense is sleep, the words go to sleep. [...] When the sense is dancing, the words dance. »] Beckett, Samuel. « Dante...Bruno. Vico...Joyce. » *Disjecta*, ed. Cohn, Ruby, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶⁴ Agamben, Giorgio, cité dans Longuenesse, Pierre, « Beckett et la musique », Angel-Perez, Elisabeth et Poulain, Alexandra (éd.), *Tombeau pour Samuel Beckett*, Bruxelles, Editions Aden, coll. Tombeau, 2014, p. 505.

¹⁶⁵ [Ma traduction de : « One unique aspect of the musical experience is that it ... resembles listening to a language for which we can understand the (semi)syntax, but not the semantics (except for some nonverbal inflections that we refer to as expression). In listening to music, there is a strong sense that something 'highly structured' and 'meaningful' is being said, but our brain cannot make out what it is. The resulting feeling might be construed as 'mild excitement', mixed with 'confusion', as our brain is continuously 'hooked' by this subtle, yet inexplicable, language-like structure that we call « music. » » Mildorf, Jarmila et Verhulst, Pim (éd.), *Radio art and music: culture, aesthetics, politics*, Lanham, Lexington Books, 2020, p. 4.

Si le langage est déjà condamné à échouer à communiquer du sens, il se prête autant mieux aux modèles musicaux qui « ressemblent au fait d’écouter une langue » ; s’il n’y avait pas le fait que le français ou l’anglais, en effet, *sont* des langues. Alors, comment faire en sorte que le langage ressemble plus à la musique ? Il faut un rapport tout particulier à l’aspect sémantique, ce qui peut se faire en « agen[çant] les structures du sens et de la sensation de telle manière à ce qu’elles mettent à mal la discursivité du logos en en faisant surgir l’interruption ou le discours. »¹⁶⁶ Autrement dit, il faut garder le lecteur ou l’auditeur dans un état perpétuel de dépaysement, en ne permettant pas le public d’avoir *l’impression* de savoir où il se trouve à n’importe quel moment donné, et d’empêcher le sentiment de pouvoir prévoir ce qui pourrait prochainement avoir lieu. L’auditeur devrait dire avec Ada dans *Cendres* : « Pas le moindre détail à quoi s’accrocher en se disant : Comme c’est bizarre ! »¹⁶⁷ Ce dépaysement pourrait se produire par plusieurs techniques, par exemple, en n’explicitant pas les présupposés, en ne pas développant l’intrigue, tout en créant « une atmosphère secrète et inquiétante qui interpelle l’esprit curieux, »¹⁶⁸ et en organisant l’œuvre de manière qui exclut toute certitude — voilà les recettes qui permettront la mise en avant de la surface du langage comme un corps sonore.

1.2 *L’incertitude permanente*

D’après le compositeur Luciano Berio, la musique « est tout ce que l’on écoute avec l’intention d’écouter de la musique ».¹⁶⁹ En considérant le langage sous la lumière de Mauthner, l’hypothèse pourrait se présenter que tout langage peut approcher de l’état quasi-sémantique de la musique. Afin de guider l’auditeur vers cette approche, les pièces radiophoniques de Beckett essaient de dépasser la logique du langage qui affirme que les mots transmettent du sens et donnent accès à la vérité. Ignorer complètement la sémantique serait, en contrepartie, contre-productif, étant donné l’absence totale « de quoi s’accrocher ». En conséquence, la sensation décrite ci-

¹⁶⁶ Popovici-Toma, Cosmin, *op. cit.*, p. 647.

¹⁶⁷ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁶⁸ Carpentier, Aline, *Théâtres D’ondes : Les Pièces Radiophonique De Beckett, Tardieu Et Pinter*, 1re Édition., ed. Collection Médias-recherches, 2008, paragraphe 20.

¹⁶⁹ Berio, Luciano, cité dans Longuenesse, Pierre, « Beckett et la musique », Angel-Perez, Elisabeth et Poulain, Alexandra (éd.), *Tombeau pour Samuel Beckett*, Bruxelles, Editions Aden, coll. Tombeau, 2014, p. 463, note en bas de page n° 2.

dessus dans la citation de Mildorf et Verhulst, qui trouve une correspondance entre l'écoute musicale et la compréhension partielle d'une langue étrangère, ne pourrait pas se produire. Afin de réunir toutes les conditions nécessaires pour encourager ce mode d'écoute toute particulière, certains repères sont établis qui sont, pourtant, moins que fiables. Autrement dit, le sens n'est créé que pour se dérober, pour nier toute opportunité d'interprétation définitive. Libérée de l'interprétation, le plan sonore du langage peut occuper une place habituellement réservée aux éléments sémantiques dans l'attention de l'auditeur. L'effet de rapprocher le langage de la musique ne se limite pas, cependant, au simple plaisir d'apprécier les rythmes du langage. Ce rapprochement effectue un changement important dans l'acception de tous les éléments de la pièce. Comme Danielle Boutet décrit l'écoute musicale « l'espace ouvert par la musique occupe tout entier notre intériorité [...] comme un espace, et même plus, comme un véritable < monde. > »¹⁷⁰ Cet espace n'est pas pour Beckett un sujet parmi d'autres ; il est le seul sujet, et toute autre représentation se résume à un voile drapé dessus. Il exprime cette idée, tout naturellement, en se référant à la peinture abstraite : « Ce dont la peinture s'est libérée, c'est de l'illusion qu'il existe plus d'un objet de représentation, peut-être même de l'illusion que cet unique objet se laisse représenter. »¹⁷¹ Ainsi, en se rapprochant de la musique, les mondes représentés dans les œuvres radiophoniques beckettiennes se révèlent être des espaces mentaux.

L'incertitude permanente règne sur toutes les créations radiophoniques de Beckett, et elle s'accroît au fur et à mesure de la chronologie de la production de ces œuvres qui s'éloignent de plus en plus du réalisme, une progression qui entraîne une focalisation sur la psyché. Ce processus s'apparente évidemment à celui du « *floutage* » décrit avant. Il peut en être distingué, cependant, par son objectif du rapprochement du langage à l'état de la musique, plutôt que de l'expression de l'esthétique beckettienne de l'affaiblissement. Au lieu de rendre plus vagues les détails sur les personnages ou sur les lieux de ces créations, il s'agit de nier toute certitude sur ce qui se passe. Parfois ce processus se fait en se contredisant, parfois en perçant des trous dans la narra-

170 Boutet, Danielle, « Une ténébreuse et profonde unité : l'espace-temps imaginal de la musique », à paraître dans *Processus créateur et voies négatives, XXe-XXIe siècles. Théâtre, littérature, arts*, Lydie Parisse et Tomasz Swoboda (dir.), *Revue des Lettres Modernes*, Minard/Classiques Garnier, série « Processus créateurs », 2024.

¹⁷¹ Beckett, Samuel, *Le Monde et le pantalon*, Paris, Les Éditions de minuit, 1989, p. 56.

tion, parfois en confrontant l'auditeur aux flots de paroles sans repères. Toutes ces techniques aboutissent à l'objectif d'empêcher l'orientation dans la logique de la pièce. Les trois procédés énumérés ne sont pas nécessairement distincts, mais se chevauchent, comme c'est sensible dans *Tous ceux qui tombent*, où le refus de certitude est déjà entamé. Si le rapport au réalisme de cette première œuvre radiophonique est plus fort que dans toutes les autres, ce rapport est trouble et poreux. La réalité présentée est brumeuse ; elle semble vaciller entre les arrivées des nombreux personnages et l'auto-réflexion de Maddy Rooney, le personnage principal décrit comme une « espèce de grosse tâche pâle »¹⁷². Les effets sonores déjà cités (i.e., « Les chiens... (*bref aboiement*)... sont assoupis »¹⁷³) nourrissent cette incertitude, qui soulignent ce rapport instable entre l'intérieur et l'extérieur, tout en soulignant l'artifice de la pièce. Évoquent-ils la présence des bruits dans l'imagination de Mme Rooney qui sont, en vérité, absents du paysage sonore ? L'auditeur, suivant ses répliques, est-il censé comprendre que ces sons surgissent lorsqu'elle se rend compte de leur absence ? En outre, si ces sons sont ainsi présentés, de façon déhiérarchisée, au même plan que le dialogue et tous les autres composants du bruitage, ne serait-il pas logique de comprendre la totalité de la pièce comme une expression du monde « intérieur » du personnage principal, qui affirme, « [...] oui, je me tiens là et je vois tout ça, avec des yeux ... (la voix se brise) des yeux... »¹⁷⁴ ?

La production de cette pièce confirme sa situation entre le réalisme et une fantaisie qui découle dans l'ambiguïté entre l'extériorité et l'intériorité. L'impossibilité de saisir la vérité de la situation fait en sorte que cette pièce se prête davantage à une écoute musicale. En effet, Donald McWhinnie, metteur-en-ondes d'*All That Fall*, la version anglaise de cette même pièce pour la BBC, explique la méthode essentiellement musicale de sa production dans son ouvrage, *The Art of Radio (L'Art de la radio)*. Cette pièce, d'après lui, nécessite, « une composition strictement rythmique », dans laquelle les pas trainants de Mme Rooney suivent un « rythme à quatre dans la mesure » pour fournir la pièce avec un « accompagnement de percussion » — tout cela pour « consolider le rythme sous-jacent et fusionner, imperceptiblement, les éléments musical et réal-

¹⁷² Beckett, Samuel, *Tous ceux qui tombent*, Paris, Les Éditions de minuit, 1957, p. 41.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 59.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 41.

iste de la pièce. »¹⁷⁵ « Si ceci n'est pas de la musique, alors, qu'est-ce que c'est ? » demande-t-il.¹⁷⁶ La production soigneuse du rythme des voix et du bruitage suit le rapport inconstant au réalisme du texte, en insistant sur l'incertitude de l'ancrage du texte soit dans un monde vécu par Mme Rooney, soit dans un monde imaginé par elle. La question de la dynamique musicale est aussi traitée par McWhinnie : la proximité du microphone à sa voix, et la distance relative du micro des autres interprètes, précise-t-il, est primordial pour situer la réalité de la pièce dans le point de vue de Mme. Rooney.¹⁷⁷

La musique effectivement intervient à un autre niveau dans cette pièce que dans toutes les autres du corpus radiophonique beckettien, sous la forme de la reproduction de *La jeune fille et la mort*, le quatuor de Schubert, apparemment joué sur un gramophone et entendu à travers une fenêtre par laquelle passe Mme. Rooney. Cette musique et le bruit des pas trainants introduisent la pièce, qui consiste en la promenade aller-retour de Mme. Rooney entre chez lui et la gare ferroviaire. Ce cadre musical guide l'auditeur vers une écoute musicale de la pièce, où les similitudes et les contrastes peuvent se soulever. L'effet désiré par McWhinnie dans sa production est d'« ajouter de manière inattendue un courant supplémentaire de son » qui produirait un « < choc > causé en introduisant de la < vraie > musique à l'intérieur d'un dispositif sonore qui a déjà développé une sorte de texture musicale propre à lui. »¹⁷⁸ La musicalité du texte — mais aussi les limites de sa musicalité — viennent au premier plan, soulignant la négation de l'absolu dans ces œuvres.

Cendres (1959) avance à la fois sur un chemin vers la musique et vers la frontière poreuse entre les mondes intérieur et extérieur. Là où l'incertitude, dans *Tous ceux qui tombent*, sainte étrangement les apparences, dans *Cendres*, elle règne sur tout. La première pièce se struc-

¹⁷⁵ Mes traductions de, respectivement, « a strict rhythmic composition », « four-in-a-bar metre », « percussive accompaniment », et « « to consolidate the underlying rhythm and to merge, imperceptibly, the musical and realistic elements of the play. » ». McWhinnie, Donald, *The Art of Radio*, op. cit., p. 133.

¹⁷⁶ Ma traduction de : « If this is not music, what is it? » *Ibid.*, p. 148.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 145.

¹⁷⁸ Ma traduction de : « 'shock' caused by introducing < real > music into a sound-pattern which has developed a kind of musical texture of its own, adds an extra, unexpected current of sound. », *Ibid.*, p. 149.

ture selon une narration reconnaissable ; *Cendres* se structure autrement, la narration étant confinée à la méta-histoire raconté par Henry, le personnage principal. Le bruitage transmet beaucoup moins d'indices pour guider l'auditeur en se limitant principalement au bruit de la mer, qui, comme expliqué dans la partie précédente, se brouille avec les bruits parasites de la radio. Mais si le bruitage est moins élaboré, les bruits sont plus essentiels à l'argument de la pièce, car Henry en est explicitement obsédé : les bruits le dérangent aussi bien qu'ils le consolent. C'est dans l'envie de couvrir le bruit de la mer que Henry parle sans arrêt (« oh juste assez haut pour ne plus l'entendre »)¹⁷⁹, mais, il fait également appel aux sons pour se soulager :

Sabots ! (*Un temps. Plus fort.*) Sabots ! (*Bruit de sabots au pas sur des pavés. Il s'évanouit rapidement. Un temps.*) Encore ! (*Sabots comme avant. Un temps.*) »¹⁸⁰

Les sons, comme ils le font à la parole de Mme Rooney, réagissent à celle de Henry, mais ici, l'intention de les faire sonner est manifeste, et donc l'équilibre entre l'intériorité et l'extériorité penche davantage vers la première. Là où, chez *Tous ceux qui tombent*, l'auditeur flotte dans l'inquiétante incertitude de la focalisation narrative, dans *Cendres* il se voit plongé dans le monde intérieur. L'incertitude, en revanche, ne fait que s'approfondir, d'abord par l'indétermination entre le temps présent et le temps de la mémoire, puis par la confusion entre la vie et la mort¹⁸¹ — particulièrement chez Ada, l'épouse de Henry — et finalement par la fluctuation du monologue entre plusieurs modes distincts. L'un de ces modes, à la focalisation intradiégétique, évoque l'environnement, décrit curieusement, d'ailleurs, comme « ce lieu étrange. »¹⁸² Un autre, extradiégétique, conjure une histoire de deux personnages — Bolton et Holloway — guère esquissés et dont le rapport au fil principal du monologue n'est pas évident. Un autre mode existe encore : Henry invoque des personnes, qui sont soit mortes, soit simplement pas présentes : à savoir, son père, mis en scène par Henry dans une narration didascalique (« Regard assassin, demi-tour, trois enjambées, demi-tour, regard assassin, < Espèce d'avorton ! > , exit. »¹⁸³), et son épouse, qui s'engage vraiment dans un dialogue. Sur le plan de la mise-en-ondes, cependant, la

¹⁷⁹ Beckett, Samuel, *La dernière bande*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 40-41.

¹⁸¹ Morin, Emilie. "Beckett's Speaking Machines: Sound, Radiophonics and Acousmatics." *op. cit.*, p. 1-24.

¹⁸² Beckett, Samuel, *La dernière bande*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 48.

voix de ce dernier personnage est présentée avec un effet d'écho qui l'écarte de la réalité de la pièce. Les trois modes s'écoulent presque imperceptiblement l'un dans l'autre dans un va-et-vient subtil, que sera étudié plus tard dans ce mémoire en tant que composition musicale. Grâce à l'effet propre à la radio de donner l'impression de percer dans l'esprit de l'auditeur, le public se trouve dans la psyché instable de Henry.

Cet espace quasi-mental, avare de détail et prodigue de silence, s'amplifie radicalement dans les dernières pièces radiophoniques, *Paroles et musique* et *Cascando*. Les premiers repères que l'auditeur peut recueillir se produisent surtout sur le plan acoustique, dans le grain des voix et dans les rythmes des paroles : dans *Paroles et musique*, les gémissements de Croak contrastent avec la souplesse expressive de Paroles ; dans *Cascando*, la parole lapidaire d'Ouvreur contraste avec la parole frénétique et perturbée de Voix. Le rapport entre ces personnages, à l'auditeur plutôt qu'au lecteur, est plus sensible qu'intelligible. Au niveau sémantique, la frugalité de détails beaucoup plus extrême que dans *Tous ceux qui tombent* ou *Cendres* ouvre les interprétations possibles. Les personnages ne sont ni nommés ni décrits ; donc, ne se prêtant pas à la visualisation, ils s'immiscent facilement dans l'espace abstrait et dépersonnalisé de la pièce. Il faut rappeler que dans l'émission radiophonique, à la différence de la page imprimée, les noms génériques de « Paroles », « Voix », « Ouvreur », ou « Musique » ne sont pas prononcés et donc seront inconnus de l'auditeur, qui ne saura pas le double-sens du mot « ouvreur », ni que Musique figure dans le texte comme un personnage. L'auditeur n'a que le plan sonore pour déterminer que les rapports entre les personnages rentrent plutôt dans la catégorie stéréotypée du maître et de l'esclave : Croak, qui ressemble à un chef d'orchestre, fait travailler Paroles et Musique. Il pourrait être assimilé à un **roi**, vu qu'il cherche à s'amuser par des efforts des autres personnages, qui collaborent pour créer de la poésie. Le cas de *Cascando* est moins clair : Ouvreur livre au public Voix et Musique, en insistant qu'elles n'existent pas « dans sa tête ». Les objectifs de ce travail sont difficiles à discerner : l'auditeur ne saura pas pourquoi ce « On » insiste sur le fait qu'« il n'ouvre rien, il n'a rien à ouvrir, c'est dans sa tête. »¹⁸⁴ Mais, ces déclarations ont affaire aux événements du passé : Ouvreur dit « Je ne proteste plus, je ne dis plus, Il n'y

¹⁸⁴ Beckett, Samuel, *Comédie, op. cit.*, p. 52.

a rien dans ma tête. Je ne réponds plus. J'ouvre et referme. »¹⁸⁵ Il semble, à partir de Voix et Musique, avoir engendré — et continuer à engendrer — quelque création extérieure à *Cascando* pour laquelle il reçoit une certaine réconnaissance. La nature de cette création, à l'encontre de la création poétique chez Paroles et musique, semble se rapporter à un art narratif, le travail de Voix étant évidemment de raconter une histoire : « histoire... si tu pouvais la finir... tu serais tranquille... »¹⁸⁶ répète-t-il tout au long de la pièce. Avec cette narration contraste la musique, libre d'objectif narratif et donc plus mystérieuse. Mais ce dont l'Ouvreur a apparemment envie est que les deux se rejoignent ; c'est aux moments où il perçoit que les deux « se donnent le bras »¹⁸⁷ qu'il les loue : « C'est bien ! »¹⁸⁸

Le personnage de Voix rend le manque de repères même plus déconcertant. Son statut évite toujours la certitude : tout d'abord, elle ignore complètement les deux autres personnages, ensuite, elle chancèle entre les modes intra- et extradiégétique de narration. Henry, dans *Cendres*, qui démontre la même division entre l'auto-réflexion et la narration est un précurseur évident de Voix : les deux personnages ressentent un besoin fort de raconter leurs histoires, et dans les deux cas, le rapport de ces histoires au narratif de la pièce ne va pas de soi. Là où Henry parle de Bolton et Holloway, Voix parle de Maunu, tous les trois des personnages n'existant que dans leurs méta-histoires respectives. Mais, à l'intérieur de l'histoire racontée par Voix le brouillage se complique : dans le cadre complètement abstrait de la pièce s'installe une narration didascalique et fragmentaire de Maunu qui traverse un paysage montagneux pour finir en bateau au large de la mer. Ce nom, à l'oral, comprend les sens de « maux nus » et de « mots nus » — une référence au fait que le personnage n'existe que dans les mots, et également à la douleur produite par cette condition. Plus étrange est le rapport de Voix à Maunu, qui défie la relation habituellement supposée entre un narrateur et son sujet. D'abord, Voix ne connaît que confusément l'histoire de son sujet : « une vie bien longue déjà... quoi que l'on dise... quelque malheurs... ça suffit... cinq

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹⁸⁶ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 59.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 60.

ans plus tard... dix ans... je ne sais plus... »¹⁸⁹ En outre, Maunu semble toujours vu de dos, et le voir exige un certain effort de la part de Voix, un effort suffisant pour qu'elle se rassure : « Maunu... c'est lui... je le tiens... le suivre... »¹⁹⁰ Voix est néanmoins capable, parfois, de voir ses pensées : « Maunu... sa tête... voir dans sa tête... la paix... la paix revenue... dans sa tête... »¹⁹¹ Et parfois les pensées de Maunu se mêlent avec le paysage :

« dans sa tête... voir dans sa tête... un abri... lieu sûr... un creux... dans les dunes... une grotte... vague souvenir... d'une grotte... dans sa tête... il descend... moins d'arbres... »¹⁹²

Ce qui peut surtout troubler l'auditeur est le fait que Voix n'a pas envie de raconter cette histoire, et de surplus le fait que Maunu semble ne pas vouloir être dans l'histoire : à chaque fois que Maunu tombe, lorsque Voix semble croire que l'histoire est sur le point de se terminer, elle continue sa narration, le faisant revivre :

« il tombe... exprès ou pas... je ne vois pas... il est par terre... c'est le principal... le visage dans la boue... bras déployés... allons bon... ça y est déjà... hé non... pas encore... il se relève... »¹⁹³

Cette situation paradoxale à l'intérieur du narratif de l'Ouvreur, qui accuse un public de mal comprendre la source d'une certaine quelque chose qui n'est jamais définie : « On dit, Il n'ouvre rien, il n'a rien à ouvrir, c'est dans sa tête. »¹⁹⁴ Ce que ce public suppose provenir de la tête d'Ouvreur est une absence au cœur de cette pièce.

L'élément peut-être le plus déroutant de ces deux pièces sera traité avec plus de détail dans les parties qui suivent, car, d'un seul coup, il assure à la fois la désorientation de la part de l'auditeur et le mariage à la musique. Il s'agit de l'inclusion de la musique comme personnage. Cette pratique est tellement inédite que l'on pourrait imaginer que les auditeurs moins attentifs auraient écouté ces émissions sans se rendre compte que la musique est un personnage, ne percevant que les flots de paroles dépayantes interrompues par des pans de musique. Effectivement,

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 48

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 55

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 51

¹⁹² *Ibid.*, p. 50

¹⁹³ *Ibid.*, p. 50

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 52

la particularité de ces œuvres produit autant l'effet de personnifier la musique que de couper le lien du musicien — c'est-à-dire, une personne — avec la production de la musique, autant d'enlever l'humain de la musique que de vêtir de l'humanité la musique. Kevin Branigan, dans son livre *Radio Beckett*, observe qu'« [u]ne telle musique met à rude épreuve l'entendement conventionnel de la musique qui implique normalement la présence d'une composition, d'un interprète, et d'un auditeur. »¹⁹⁵ Le monde présenté par cette création s'apparente davantage au monde des idées de Platon, où la musique existe dans sa forme idéale. Effectivement, juxtaposée avec les bégaiements de Voix, Musique semble sortir d'un tel domaine, si étrange dans sa perfection. Le déséquilibre causé par la musique idéale en dialogue avec les Voix qui parlent un langage cassé et faible produit une situation d'écoute volatile et éblouissante qui démobilise les réflexes de compréhension chez l'auditeur.

Ainsi s'effectue, à travers la période où Beckett a écrit pour la radio, un dépouillement de la narration, et une radicalisation progressive du bruitage. Les repères supposément nécessaires pour la narration radiophonique sont enlevés, rétrécissant le plan sémantique des œuvres, et rapprochant la condition de la parole à celle de la musique. L'abstraction de cet espace dans les ultimes pièces radiophoniques prive l'auditeur de marques d'orientation, en exposant « la matérialité terrifiante de la surface du mot »¹⁹⁶ et la musique pure. Ces deux éléments — les mots et la musique — fournissent, par leurs sonorités même, les seules balises par lesquelles s'orienter, et la cacophonie produite engendre, presque par force, une nouvelle manière d'écoute qui, si elle ressemble à l'écoute musicale, elle est plus en lien avec la musique contemporaine qu'avec la musique traditionnelle. Dans la prochaine partie, la qualité musicale de ces pièces sera comparé à la musique acousmatique, qui a ses débuts vers le milieu du XX^e siècle.

2. La musique acousmatique du langage

¹⁹⁵ [Ma traduction de : « Such music strains the conventional understanding of music which usually implies the presence of a composition, an interpreter, and a listener. »] Branigan, Kevin, *Radio Beckett*, op. cit., p. 134.

¹⁹⁶ [Ma traduction de : « that terrible materiality of the word surface »] Beckett, Samuel, *Disjecta*, op. cit., p. 172.

Même si l'écriture des pièces radiophoniques emprunte à la musique, il serait douteux d'affirmer que ces paroles produisent une musique douce à l'oreille. Ce qu'elles présentent vraiment s'apparente plus à la musique acousmatique, aussi appelée musique concrète, qui a été diffusée notamment par le Groupe de recherches musicales (GRM), qui s'est intégré dans la Radiodiffusion-télévision française en 1960.¹⁹⁷ Ayant visité les studios de la RTF à plusieurs reprises, Beckett sans doute en était familier.¹⁹⁸ Cette manière de composition musicale consiste en la manipulation et l'organisation du sons isolés de leurs sources. Pour la désigner, Pierre Schaeffer, fondateur du GRM, a approprié le vocable « acousmatique » issu de l'Antiquité. « Acousmatique » désigne les élèves de Pythagore, qui ont reçu ses enseignements pendant qu'il était caché derrière un rideau.¹⁹⁹ La condition de l'écoute sans information visuelle fabriquée par Pythagore trouve son analogue dans le XXe siècle à l'arrivée de la télégraphie sans fil et l'enregistrement sonore. Schaeffer a théorisé soigneusement cette nouvelle musique et ses constituants, les « objets sonores » : sons séparés de leurs causes apparentes qui constituent le matériau cru de la musique acousmatique.²⁰⁰ La condition de la reproduction radiophonique qui fait en sorte que des voix semblent « sortir du noir »²⁰¹ et la musicalisation de la narration des pièces, contribuent à la possibilité de recevoir des paroles comme des objets sonores.

Les sons de la musique acousmatique peuvent être comparés aux images trouvées puis assemblées dans un collage : à la différence de la musique instrumentale ou électronique, qui s'organisent selon des principes abstraits et mathématiques, cette musique repose sur la manipulation et le montage des extraits du son enregistrés.²⁰² Les extraits de son peuvent être manipulés de maintes façons, comme, par exemple, le ralentissement ou l'accélération, l'ajout d'écho, les

¹⁹⁷ Le GRM, *INA GRM : Groupe de recherches musicales*, <https://inagram.com/fr/showcase/news/520/le-grm>, visité le 25 avril 2023

¹⁹⁸ Verhulst, Pim, « Music, Voice, and (De)Narrativization in Samuel Beckett's Radio Play *Cascando* », Bernaerts, Lars et Mildorf, Jarmila (éd.), *Audionarratology: lessons from radio drama*, Columbus, The Ohio State University Press, coll. Theory and interpretation of narrative, 2021, p. 203.

¹⁹⁹ Morin, Emilie. "Beckett's Speaking Machines: Sound, Radiophonics and Acousmatics. » *op. cit.*, p. 7

²⁰⁰ Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux: essai interdisciplines*, Nouv. éd, Paris, Seuil, coll. Pierres vives, 2002.

²⁰¹ Beckett, Samuel, lettre à Barney Rosset du 27 août 1957. Beckett, Samuel, *The letters of Samuel Beckett 1957-1965*, *op. cit.*, p. 63-64

²⁰² Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux op. cit.*, p. 29.

coupures, la superposition, et cetera. Les mots, en tant qu'objets sonores, pourraient être considérés comme possédant des traits similaires et d'être modifiables de façon similaire. En ce qu'ils entraînent énormément d'associations sémantiques, étymologiques, culturelles, et cetera, les mots correspondent davantage aux objets trouvés — qu'il s'agisse des images découpées ou des sons captés — qu'aux couleurs ou aux tonalités. La comparaison ne s'arrête pas là : d'après Schaeffer, la manière d'écoute propre à la musique acousmatique restitue « à l'ouïe seule l'entière responsabilité d'une perception d'ordinaire appuyée sur d'autres témoignages sensibles. »²⁰³ Par « d'autres témoignages sensibles » s'entend les informations sensuelles — visuelles, surtout, mais pas limitées à ce sens-là — qui accompagnent un stimulus auditif. De même, les mots de ces pièces sont présentés dans des contextes de plus en plus abstraits, jusqu'au point où, chez *Cascando*, ils sont presque débarrassés de cadre syntaxique. Voix s'exprime en bribes ponctuées par des points de suspension :

le visage dans le sable... bras déployés... dunes blanches... tout à fait...
même vieux manteau... nuit trop claire...²⁰⁴

Toutes ces images isolées ne dessinent que la plus maigre de scènes, rendue même plus difficile à reconstruire mentalement, car Beckett a exigé que ces lignes soient dites à une vitesse extraordinaire, comme observable dans la version produite par l'ORTF où l'auteur était présent.²⁰⁵ Il a été souvent remarqué que, comme metteur-en-scène, Beckett se concernait plus sur le *tempo* d'énonciation des paroles que sur l'apport émotionnel des comédiens, et ce cas n'en fait pas l'exception. Mais cette rapidité démontre également que Beckett traite les mots non seulement comme des sons, mais des « objets sonores » manipulables.²⁰⁶ Ce traitement, qui rend plus éprouvante la compréhension du texte par l'auditeur, renvoie aussi à une approche musicale, où la réception intellectuelle recule vers l'arrière-plan, supplantée par la réception sentimentale. Un tel objectif s'accorde avec ce que Beckett a été rapporté d'avoir dit à propos de sa pièce *Pas moi*, qui

²⁰³ *Ibid.*, p. 91.

²⁰⁴ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 51.

²⁰⁵ Verhulst, Pim, « Music, Voice, and (De)Narrativization in Samuel Beckett's Radio Play *Cascando* », *op. cit.*, p. 209-210.

²⁰⁶ La manipulation du corps sonore des mots est même plus visible dans *Fin de partie* ou *Oh les beaux jours*, les coupures et les élongations sont en particulier beaucoup utilisées.

présente un monologue rythmé de façon similaire à celui de *Cascando* : « Je ne me concerne pas excessivement avec l'intelligibilité. J'espère que la pièce travaille les nerfs du public, pas l'intellect. »²⁰⁷ Ce souhait semble résonner avec la définition de Schaeffer de « la nouvelle écoute » engendrée par les nouvelles techniques de la musique acousmatique, dont, surtout, la séparation d'un son donné de sa source apparente : il s'agit de « l'écoute des formes sonores, sans autre propos que de mieux les entendre. »²⁰⁸

L'écriture pour la radiodiffusion a inspiré Beckett à considérer les qualités sonores de son texte dans la manière d'un compositeur de la musique acousmatique, jusqu'au point de calculer les durées des parties composantes. Noté sur le dos d'un tapuscrit de *Cascando* est le tableau suivant :²⁰⁹

Voix à elle	} de 5 à 6 min.
Seul	}
Musique	
Ouvreur	5 _____
Temps et silence	3 _____

Tous les éléments sont isolés : Voix, Ouvreur, le silence, et la musique, qui, n'étant pas encore écrite au moment de la rédaction de ce tapuscrit, en est exclue. L'arrangement de ces éléments souligne la composition qui, comme la création de la musique acousmatique, ressemble au montage ; en effet, Beckett a référé à *Cascando* comme un « tandem texte-musique » dans ses correspondances.²¹⁰ Cette esquisse de la structure de *Cascando*, d'ailleurs, montre concrètement combien Beckett considérait le silence comme un matériau au même niveau que les mots et la musique. Elle confirme l'implémentation de l'ambition définie dans *la Lettre allemande* de créer

²⁰⁷ [Ma traduction de « I'm not unduly concerned with intelligibility. I hope that the piece works on the nerves of the audience, not the intellect. »] Tandy, Jessica, citée dans Dennis, Amanda. "A Theater of the Nerves: Samuel Beckett's Non-Representational Art." *Journal of Modern Literature* 40, no. 4 (2017): 134-43.

²⁰⁸ Schaeffer, Pierre, *Traité des objets musicaux*, op. cit., p. 93.

²⁰⁹ Beloborodova, Olga et Verhulst, Pim, « 'Mixing Media,' or the Bee and the Bonnet: *Play* between Radio, Theatre, Television and Film », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 2020, Vol. 32, Beckett and Intermediality / Beckett, artiste intermédiaire (2020), p. 16.

²¹⁰ [Ma traduction de : « text-music tandem »] Verhulst, Pim, « Music, Voice, and (De)Narrativization in Samuel Beckett's Radio Play *Cascando* », op. cit., p. 201.

par moyens langagiers « une voie vertigineuse de sons suspendus des hauteurs, reliant des abîmes insondables du silence. »²¹¹ Ce n'est pas la grandeur de la *Symphonie N° 7* de Beethoven, à laquelle Beckett réfère dans cette lettre, qui est ciblée par *Cascando*. Cette pièce cherche à exprimer quelque chose de subtil et d'ineffable suggéré par la grande œuvre beethovénienne : un moyen de créer de la « dissonance entre les moyens [les mots] et leur usage » qui rendrait sensible « une trace de cette musique finale ou ce silence qui sous-tend Tout »²¹². En rappelant la citation de Berio, qui affirme la possibilité de recevoir tout son, tout bruit comme de la musique, étant donné que l'on l'écoute avec l'intention d'écouter de la musique, ne pourrions-nous pas hypothétiser que la musique se crée autant dans l'oreille de l'auditeur que par la main du compositeur ? Une œuvre de théâtre n'atteindra peut-être jamais l'état de la musique pure, sauf dans l'esprit qui la reçoit ainsi. Suivant cette idée, si les pièces radiophoniques ressemblent à la musique, elles ne ressemblent pas à la musique classique, mais à la musique innovante, contemporaine à leur création.

La manière de composition toute particulière de ces pièces, semblable au montage, se fait de façon inédite sur la page. La représentation textuelle de la musique sera traitée dans la prochaine partie.

3. La partition « trouée »

Si Beckett a composé ses textes radiophoniques de manière musicale, les scripts pourraient être considérés, effectivement, comme des partitions. Comme la lecture d'une partition musicale ne suffit pas pour comprendre sa musique, elle ne suffit pas pour comprendre le théâtre radiophonique : « L'art de la radio ne peut pas être reproduit sur la page, sinon comme une om-

²¹¹ [Ma traduction de : « a path of sounds suspended in giddy heights, linking unfathomable abysses of silence. »] Beckett, Samuel, *Disjecta*, *op. cit.*, p. 172.

²¹² [Ma traduction de : « In this dissonance between the means and their use it will perhaps become possible to feel a whisper of that final music or that silence that underlies All. »] *Ibid.*, p. 172.

bre pâle » écrit McWhinnie.²¹³ Certes, de tout texte dramatique on pourrait dire qu'il présente cette même condition, mais pour trois des textes radiophoniques beckettien — *Esquisse radiophonique*, *Paroles et musique*, et *Cascando* — la situation est plus compliquée, vu qu'elles comprennent, à l'intérieur, de vastes trous, tracés par des tirets, destinés à être remplis par la musique. Sur la page, donc, ces trois pièces sont fragmentaires : dans toutes les trois, Beckett a effectivement laissé blanc un personnage entier — à savoir, Musique — un espace à remplir ultérieurement par un compositeur. Le texte de *Cascando* a précédé la musique de Marcel Mihalic d'une année,²¹⁴ celui de *Paroles et musique* n'était pas non plus écrit en simultanéité avec son compositeur original, John Beckett.²¹⁵ Si Beckett n'a effectivement écrit que la moitié de *Cascando* et de *Paroles et musique*, si « un compositeur doit participer au processus artistique au même titre que Beckett, ou presque »,²¹⁶ comment peut-on affirmer qu'il en est l'auteur ? Sa paternité sur le texte est bien appuyée par l'édition des pièces sous son nom, mais en ce qui concerne la musique, son écriture consiste surtout en sa mise-en-place d'une composition qui, au moment de la composition, n'existait pas. Quelques didascalies, principalement dans *Paroles et musique*, n'indiquent que très vaguement les intentions de Beckett sur la qualité expressive de la musique : « *Musique amour exagérément expressive*, » par exemple. Ces didascalies, d'après Morton Feldman, ne lui ont pas servi pour rien : « Si Beckett dit qu'il veut quelque chose de sentimental, je n'ai aucune idée ce que ça signifie [...] Avec Beckett, tu te rends compte que tu ne comprends pas le mot le plus simple. »²¹⁷ Ces indications, donc, valent peu au niveau de la composition musicale. Cette absence au cœur des textes a amené à la création de plusieurs versions de ces pièces, même pendant la vie de Beckett.²¹⁸ Contre son habitude de contrôler minutieuse-

²¹³ [Ma traduction de : « « The art of radio cannot be reproduced on the page except as a pale shadow, »] McWhinnie, Donald, *The Art of Radio*, *op. cit.*, p. 151.

²¹⁴ Beloborodova, Olga et Verhulst, Pim, « 'Mixing Media,' or the Bee and the Bonnet: *Play* between Radio, Theatre, Television and Film », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 2020, Vol. 32, Beckett and Intermediality / Beckett, artiste intermédial (2020), p. 17

²¹⁵ Zilliacus, Clas, *Beckett and Broadcasting*, *op. cit.*, 114.

²¹⁶ Popovici-Toma, Cosmin, *op. cit.*, p. 649.

²¹⁷ [Ma traduction de : « If Beckett says he wants something sentimental, I have no idea what that means [...] With Beckett, you realize that you don't understand the simplest word. »] Frost, Everett C., « The Note Man on the Word Man: Morton Feldman on Composing the Music for Samuel Beckett's Words and Music in The Beckett Festival of Radio Plays », *Beckett and the Sound of Silence*, dans *Samuel Beckett and Music*, New York, Clarendon, 1997, p. 52.

²¹⁸ Après la musique originale, composée par John Beckett, cousin de l'auteur, les compositeurs Humphrey Searle et Morton Feldman ont tous les deux composé leurs propres versions de *Words and Music* avec l'accord de Beckett.

ment tous les éléments de ses pièces, on a remarqué que Beckett a montré un esprit de laisser-faire presque total pour les compositeurs ultérieurs.²¹⁹ Alors, l'inclusion de la musique comme partie essentielle de ces pièces marie le texte avec l'indétermination, avec l'imperfection et avec l'inconnu. La musique tonale composée par Mihalovici contraste plus avec les mots qu'une autre musique possible ne l'aurait fait, et, apparemment, Beckett n'en était pas satisfait : « Le résultat est très décevant. La musique de M [pour Mihalovici] est bien en soi, mais elle ne marche pas avec le texte. »²²⁰ Ce que Beckett a envisagé pour le mélange musique-texte, alors, n'était pas réussi, ce qui rend palpable la force de son engagement envers l'indétermination dans la composition de cette œuvre.

Même si ses textes sont écrits dans une manière musicale, les limites de cet effort sautent aux yeux une fois qu'on écoute, côte à côte, les étendues de la musique et de la parole. Quoique la création langagière soit musicale, la différence binaire entre le langage et la musique ne peut pas être plus évidente. La tâche a été, dès le début, impossible. La ligne de tirets qui marquent les places qui seront occupées par la musique est la preuve de l'incapacité du langage à atteindre l'état de la musique. Ce qu'elle accomplit vraiment est de traduire en termes visuels l'affinité entre la musique et le silence. Le tissu du langage beckettien, déjà privé de référents et d'associations, est déchiré par ces passages musicaux, qui deviennent, de par l'absence des mots, aussi abyssales que le silence sur lequel tout se couche dans ces pièces sans, ou presque sans, bruitage. Lorsque Musique et Voix se prononcent simultanément, par contre, tous les personnages principaux que l'on pourrait qualifier de « personnages dominants »²²¹ — tous les personnages dans ces quatre pièces qui exercent le pouvoir sur Voix et Musique : Lui, Croak, l'Animateur et Ouvreur — montrent un fort désir que la musique et la parole se mélangent. Dans *Paroles et*

²¹⁹ Worth, Katherine, « Words for Music Perhaps », dans Bryden, M., (Éd.) *Samuel Beckett and Music*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 13.

²²⁰ [Ma traduction de : « The result very unsatisfactory. M's music is fine in itself, but doesn't work with the text. »] Beckett, Samuel, *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Harmon, Maurice (éd), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1998, p. 138.

²²¹ Nous utiliserons ce terme, « personnages exécutifs », tout au long de ce mémoire pour référer aux quatre personnages du *Pochade radiophonique*, *L'Esquisse radiophonique*, *Paroles et musique* et *Cascando* : respectivement, l'Animateur, Lui, Croak, et l'Ouvreur.

musique, cette volonté est apparente dans les supplications de Croak : « Soyez amis ! »²²² et « Ensemble ! »²²³ Ce désir est moins évident chez *Cascando*, où le niveau d'incertitude s'accroît globalement. Toutefois, Ouvreur est content d'entendre un accord entre les deux :

Ouvreur (*avec Voix et Musique*). — On dirait qu'ils se donnent le bras.
 MUSIQUE (*ensemble*) — —————
 VOIX. — dormir... plus d'histoires... allons... Maunu... c'est lui... le voir... le dire...
 —————
 jusqu'au bout... ne pas lâcher —
 Ouvreur (*avec Voix et Musique*). — C'est bien.²²⁴

Ce que Beckett aurait imaginé de la nature de cet accord entre Musique et Voix est évidemment difficile à déduire. En effet, aucune indication musicale n'accompagne l'affirmation d'Ouvreur. Dans la version enregistrée par l'ORTF, avec la musique originale de Mihalovici, la musique ne se change pas pour imiter le rythme de la parole de Voix, mais comme déjà noté, la musique était composée sans la présence de Beckett, et l'auteur n'en était pas ravi. Verhulst, citant Zilliacus, propose une lecture convaincante : étant donné que Voix quitte la trame narrative dans tous les passages où il s'exprime en simultanéité avec Musique, seulement pour la reprendre lorsqu'il s'exprime en solitude, il est possible que Beckett voulait, en fait, que Voix imite Musique en se libérant de la tendance vers le récit propre au langage. Cet effet n'a pas réussi, affirment ces derniers, car la musique de Mihalovici apporte une tonalité trop traditionnellement sentimentale.²²⁵ Bien que cette lecture soit très convaincante, dans la mesure où elle se base sur la génétique textuelle, elle porte plutôt sur *Cascando* comme Beckett aurait pu l'imaginer, plutôt que sur l'œuvre telle quelle. Comme elle est, cette pièce semble plutôt ne rien affirmer, mais se fonder sur les questions ouvertes. Trouver un accord entre Voix et Musique ne peut être, alors, qu'un exercice subjectif. Donc, quoi que fût l'intention de Beckett pour la musique de cette pièce, c'est dans le ressenti de l'auditeur qu'un accord ou un désaccord entre le texte et la musique doit se créer ; outre sa réception, ils n'existent pas. La voix et la musique étant simple-

²²² Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 65 et 73.

²²³ *Ibid.*, p. 69.

²²⁴ *Ibid.*, p. 59-60.

²²⁵ Verhulst, Pim, « Music, Voice, and (De)Narrativization in Samuel Beckett's Radio Play *Cascando* », *op. cit.*, p. 206-208.

ment placées côte à côte, parfois superposées, aucune certitude n'est offerte qui pourrait définir le rapport entre la musique et la parole, sauf, peut-être, la négation de toute possibilité de certitude. Toutefois, même si les deux peuvent sembler surgir de deux univers à part, il est presque impossible de ne pas constater, comme Ouvreur le fait, qu'« une relation se tisse entre les deux media malgré tout, ne serait-ce qu'à travers le « spectre » d'une absence de relation absolue. »²²⁶

Tout comme le langage s'apparente à, mais n'égale pas, la musique, la musique s'apparente à, mais n'égale pas, le silence. Mais chacun est plus abstrait que le précédent. Chacun admet plus de lectures, plus d'entendements possibles que le précédent, jusqu'au point où, dans un silence absolu, les possibilités sont en théorie infinies. Le langage, la musique et le silence se mêlent dans une façon qui dévoilent leurs différences autant que leurs similarités, et surtout l'impossibilité de les rapprocher. Mais même si l'effort principal de *Cascando* réside dans la juxtaposition de ces trois éléments, même cette lecture reste instable sous la lumière de la manière de composition de la parole, qui s'inscrit elle-même dans l'esthétique du fragment, de l'imperfection, et de la faiblesse. Car le langage prononcé par Voix n'est pas un langage standard, il n'a pas de syntaxe correcte, et il ne suit pas les règles de bon usage. Voix invente en s'exprimant, sans réflexion, donc elle auto-corrige en permanence : « allons bon... ça y est... cette fois... hé non... pas encore... »²²⁷ Sa narration vacille entre l'intra- et l'extradiégétique, elle se parle avec le *tu* plus souvent qu'avec le *je*, elle se répète sans cesse. Les bribes de mots se succèdent, séparées par des points de suspension, presque toujours en phrases incomplètes. C'est une langue dont le défaut est exposé de façon éblouissante ; c'est une langue à désavantage au préalable. En contraste avec la musique ou le silence, elle paraît pitoyablement faible. Mais c'est au point le plus faible — lorsque sa logique est abandonnée — que le langage ressemble le plus à la musique.

Ces trois pièces pourraient être comprises comme des efforts de composer presque comme John Cage a incorporé le hasard dans ses œuvres. L'absence au cœur de ces pièces représente, comme écrit Aténé Mendelyté, un effort de « donner forme à l'informe et par cet acte

²²⁶ Popovici-Toma, Cosmin, « « *neither* ». Spectres sonores de Samuel Beckett », *University of Toronto Quarterly*, vol. 83, n° 3, 2014, p. 652.

²²⁷ *Ibid.*, p. 54.

même d'exposer l'informité de toute forme. »²²⁸ Cette confluence de la forme et de l'informité est accessible grâce aux modèles musicaux.

B. Les techniques musicales en l'écriture

De nombreux comédiens ayant travaillé avec Beckett ont remarqué son approche musicale de la mise-en-scène. Selon énormément de sources, il a traité ses textes comme des partitions. Roger Blin, à propos de *Fin de partie*, qu'il a mis en scène tout en jouant le rôle de Hamm, a remarqué que Beckett « exigeait [...] que nous donnions certains passages du texte comme un instrument joue des notes de musique, reproduisant fidèlement la même note. »²²⁹ Le lien entre la musique et le théâtre chez Beckett est aussi fort qu'il est singulier. L'auteur a compris que sa sensibilité à la musique le distinguait, au moins au niveau de la mise en scène : « les metteurs-en-scène ne semblent avoir aucun sens de forme en mouvement, le type de forme qu'on trouve en musique, par exemple, où les thèmes reviennent sans cesse. »²³⁰ Cette citation rend évident le fait que le modèle musical suivait Beckett tout au long de son processus créateur. En ce qui concerne cette approche, il s'agit d'une concrétisation de l'ambition beethovénienne exprimée dans la lettre allemande. Dans cette même lettre, il avance le projet de développer une « méthode » pour « représenter cette attitude moqueuse envers les mots, par moyen des mots. »²³¹ Les formes musicales pour Beckett représentent des tentatives de suivre la pensée musicale de Schopenhauer, qui affirme que la musique reste « indépendante du monde phénoménal. »²³² L'éloignement « du monde phénoménal », comme établi dans les parties précédentes de ce mémoire, s'est effectué avec beaucoup d'attention sur la réception par l'auditeur de l'œuvre. À cet effet, plusieurs

²²⁸ [Ma traduction de : « to give shape to the formless and by this very act to expose the formlessness of all form »] Mendelyté, Aténé, "The Intermedial and the Transmedial across Samuel Beckett's Artistic Practices, » *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 13 (2016), p. 49.

²²⁹ cité dans : Jacquart, Emmanuel, « Beckett et la forme sonate. » *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 8 (1999), p. 165.

²³⁰ Ma traduction de : « producers [i.e. directors– J. K.] don't seem to have any sense of form in movement, the kind of form one finds in music, for instance, where themes keep recurring. When, in a text, actions are repeated, they ought to be made unusual the first time, so that when they happen again – in exactly the same way – an audience will recognise them from before. » Beckett, Samuel, cité dans Haynes, John et Knowlson, James, *Images of Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 128.

²³¹ Ma traduction de : « [At first it can only be a matter of somehow finding] a method [by which we can] represent this mocking attitude towards the word, through words. » dans Beckett, Samuel, *Disjecta*, *op. cit.*, p. 172.

²³² Jacquart, Emmanuel, *op. cit.*, p. 164.

procédés ont été identifiés, dont la résistance à la narration, le dépaysement, et l'inclusion de la musique au sein du texte. La partie qui suit traitera les modèles formels offerts par la musique.

1. Les structures musicales

Il n'enlève rien au rapprochement de l'écriture et la musique que les deux arts ont en commun un élément essentiel : la durée temporelle. Le langage et la musique tous les deux se déroulent dans le temps ; une œuvre de théâtre, comme une œuvre de musique, suit des moments de tension et de relâchement. En se servant des modèles musicaux, Beckett n'aurait pas ignoré le fait que, d'après Mendelyté, « la structure musicale est elle-même dramatique. »²³³ Cette qualité musicale sous-tend toute œuvre théâtrale ou littéraire mais se perd facilement sous la superstructure langagière, plus facilement intelligible et nécessitant moins de « traduction ». Néanmoins, c'est par cette linéarité que « la musique s'apparente à un langage — à un dit — lorsqu'elle semble avancer dans le temps, comme un mouvement articulé vers l'avant. »²³⁴ C'est précisément le manque de sémantique qui produit les plus grands obstacles à la composition musicale : comment « obtenir, à partir d'un langage abstrait, non signifiant, c'est-à-dire le langage des sons, une cohérence, un discours qui soit perçu, par les auditeurs, comme se suffisant à lui-même [?] »²³⁵ Conséquemment, suivre une structure musicale dans le langage présente l'épreuve accrue de rester sensible à l'aspect abstrait du langage, si difficile à démêler du niveau sémantique de la parole. Si « la musique est un spectre intouchable qui touche par son absence essentielle, »²³⁶ — c'est-à-dire l'absence de la sémantique — le langage, du point de vue critique de Beckett, ne diffère pas essentiellement de cet état. Quoi qu'il en soit, le sens des mots figure dans la musique des textes beckettien tout au long de leur adoption de formes musicales.

²³³ [Ma traduction de : « the musical structure is itself dramatic. »] : Mendelyté, Aténé, "The Intermedial and the Transmedial across Samuel Beckett's Artistic Practices, » *op. cit.*, p. 47.

²³⁴ Boutet, Danielle, « Une ténébreuse et profonde unité », *op. cit.*, à paraître dans Lydie Parisse et Tomasz Swoboda (dir.) *Processus créateur et voies négatives*, Paris, Classiques Garnier, revue des Lettres Modernes, Série « Processus créateurs », 2024.

²³⁵ Philippot, Michel, « Sonate », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 10 mai 2023. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sonate/>

²³⁶ Popovici-Toma, Cosmin, « « neither ». Spectres sonores de Samuel Beckett », *University of Toronto Quarterly*, vol. 83, n° 3, 2014, p. 654.

Ce qui suit prend en compte trois façons de modeler la composition radiophonique sur des formes ou dispositifs musicaux, en analysant trois pièces sous la lumière de trois procédés de composition. La question se pose, également, de quel modèle à choisir pour quel projet. Car ces pièces radiophoniques, qui pourraient être classées dans l'avant-garde de leur époque, sont parfois façonnées à partir de modèles musicaux canoniques. La nouveauté demeure, néanmoins, dans leur application à un art étranger : la littérature dramatique. La musique romantique, Beethoven et Schubert en particulier, était toujours chère à Beckett, même s'il n'est pas associé au romantisme. Toutefois, son projet de combattre la langue s'inspire, en effet, de la technique de composition chez Beethoven, où le silence est matériellement incorporé au sein de la musique. Alors, aucune surprise si Beckett exploite une forme traditionnelle comme la forme sonate — il était explicite en décrivant *Oh les beaux jours* comme « une sonate pour voix et mouvement »²³⁷, *Fin de partie* comme « un quatuor à cordes », ou *Comédie* comme « une musique pour cinq tons. »²³⁸ En effet, il semble en avoir fait dans *Cendres*, l'analyse de laquelle commencera cette partie. Mais même si la musique préférée de Beckett était celle du passé, il a également apprécié la musique contemporaine, et son appréciation ne se limitait pas à un certain courant ; il trouvait des affinités et des amitiés dans tous les camps, de Stravinsky à Schoenberg. Cette appréciation pour un large éventail de styles musicaux est apparente dans l'usage des formes musicales dans son écriture. Le courant de composition musicale qui rassemble le plus à *Cascando* est la musique minimaliste, contemporaine à l'écriture de cette pièce, qui mobilisent plusieurs procédés de composition, comme la répétition ou la superposition, pour créer des structures nouvelles. Finalement, *Paroles et musique* sera considéré en tant qu'une mise-en-scène de l'improvisation qui constitue la composition lyrique.

1.1 La forme sonate : *Cendres*

²³⁷ [Ma traduction de : « a sonata for voice and movement »], Whitelaw, Billie, cité dans Mendelyté, Aténé, "The Intermedial and the Transmedial across Samuel Beckett's Artistic Practices, » *op. cit.*, p. 47.

²³⁸ [Les deux dernières citations sont mes traductions de : « a string quartet » et « a score for five pitches », toutes les deux sont tirées de la citation suivante : « Beckett has spoken of several of his plays in terms of music, describing *Endgame*, for instance, as a string quartet, and *Play* as essentially a score for five pitches. »] de Zilliacus, Clas. *Beckett and Broadcasting, op. cit.*, p. 103.

Cendres, s'il a été construit selon cette forme ou non, rentre bien dans les contours de la forme sonate. Certainement Beckett en était familier. Avant de traiter les aspects formels de cette pièce, un bref aperçu sera présenté de ce qui est entendu par la forme sonate. Cette forme très malléable se compose essentiellement de trois parties : premièrement, *l'exposition*, où un thème A s'oppose à un thème B. Vient ensuite *le développement*, où ce qui est introduit dans la première partie se fragmente, se reconstruit, et se dépasse. Finalement *la récapitulation* reprend le thème initial. La mélodie dans la sonate ne nécessite pas une grande complexité, mais « l'art du compositeur » réside surtout dans « son aptitude à passer, par une transition dont les modalités peuvent varier à l'infini, d'une première idée à une autre, qui lui est habituellement opposée. »²³⁹ Au centre de la sonate, donc, et la transformation en formes inattendues, suivie par un retour : la forme est fondamentalement cyclique.

La première « tonalité » de *Cendres* pourrait se définir par deux éléments : les bruits de la mer qui gênent Henry et ses efforts de contacter son feu père. Le premier « thème » se caractérise par des répétitions à double qui ouvrent la pièce (« Avance. (*Mer plus fort.*) Avance ! »)²⁴⁰ et par une syntaxe orale qui adresse le père à la seconde personne du singulier, ponctuée par des pauses fréquentes : « Écoute-moi ça ! (*Un temps.*) On dirait quoi ? (*Un temps.*) Bon, maintenant écoute la lumière, ta chère lumière, midi passé à peine et tout le rivage dans l'ombre déjà et la mer jusqu'à l'île (*Un temps.*) »²⁴¹ En contraste avec cette première tonalité vient une seconde qui se distingue par une histoire racontée à la troisième personne. L'opposition au cadre initial de la pièce est claire : les deux personnages de cette histoire, Holloway et Bolton, habitent un espace intérieur, silencieux, auprès d'un feu mourant dans un paysage enneigé.²⁴² La divergence la plus forte à la plage bruyante du début de la pièce est, en effet, le silence de cet environnement hivernal. Le second thème inclut notamment des refrains de « monde tout blanc »²⁴³ et « pas un

²³⁹ Philippot, Michel, « Sonate », *op. cit.*

²⁴⁰ Beckett, Samuel, *La dernière bande*, *op. cit.*, p. 39.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 41.

²⁴² Probablement la Suisse, où, d'ailleurs, le suicide assisté est permis depuis longtemps. Voir Zilliacus, Clas, *Beckett and Broadcasting*, *op. cit.*, p. 86.

²⁴³ Beckett, Samuel, *La dernière bande*, *op. cit.*, répété neuf fois dans la pièce : p. 44, 45 (deux fois), 46 (deux fois), 47 (deux fois), 70, 72.

bruit »²⁴⁴ parmi ses courtes unités rythmiques séparées par des virgules : « feu mort, froid à cœur fendre, grande détresse, monde tout blanc, pas un bruit, pas ça non plus [...] »²⁴⁵ Finalement, Holloway et Bolton se parlent en dialogue, livré par le monologue de Henry, mais ils n'arrivent jamais au but de la visite. « L'histoire trace le progrès d'un non-événement », d'après Zilliacus.²⁴⁶ En gros, la transition qui définit l'exposition de *Cendres* en tant qu'exemple de la forme sonate se passe entre ces lieux (mentaux). D'abord s'établit le milieu littoral de Henry qui, ébranlé par le bruit de la mer, quitte ce lieu pour un endroit silencieux et couvert de neige. Au niveau plus fin, le rythme de la phrase devient plus haché par l'usage de la virgule.

Comme est souvent le cas dans la transition d'un thème A à un thème B dans la forme sonate, la mémoire est stimulée et une sorte de nostalgie se développe.²⁴⁷ Ainsi se crée une accumulation de l'énergie qui veut produire un retour, action qui ne peut pas s'effectuer sans une assimilation pleine de la transformation initiale, amorcée dans la deuxième partie de la forme, le développement.²⁴⁸ Dans *Cendres*, la deuxième partie commence par l'arrivée de la femme de Henry, Ada, et se compose de leur dialogue, soit vrai, soit halluciné. Dans cette partie, les deux thèmes resurgissent dans le nouveau contexte du dialogue : des références à la grève (« ADA. — Les cailloux sont froids, tu as tort de t'asseoir dessus [...] »²⁴⁹), mélangent avec le motif central du bruit, et avec l'histoire de Holloway et Bolton :

ADA. — Tu as le cerveau atteint, tu devrais voir Holloway, il vit encore n'est-ce pas ? »

Un temps.

HENRY (*hors de lui*). — Des bruits durs, il me faut des bruits durs ! Secs ! Comme ça ! (*Il ramasse deux cailloux et les cogne l'un contre l'autre.*)

²⁴⁴ *Ibid.*, répété quinze fois dans la pièce : p. 43, 44 (deux fois), 45 (deux fois), 46 (deux fois), 47 (deux fois), 48, 64 (deux fois), 70, 72, 73.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 47-48

²⁴⁶ [Ma traduction de : « The story charts the progress of a non-event »] Zilliacus, Clas, *Beckett and Broadcasting*, *op. cit.*, p. 85.

²⁴⁷ Jacquart, Emmanuel, *op. cit.*, p. 170.

²⁴⁸ Philippot, Michel, « Sonate », *op. cit.*

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 50.

Les motifs sont reformulés de l'instabilité liée à la malaise (« ADA.— As-tu mis ta flanelle, Henry ? HENRY. — Voilà ce qui s'est passé, je l'ai mise, puis je l'ai enlevée, puis je l'ai remise, puis je l'ai renlevée [...] »²⁵⁰), et de la nostalgie du passé (« HENRY. — Tu veux que je rie ? ADA. — Tu riais autrefois [...] »²⁵¹). Le développement prend son essor dans les scènes de l'apprentissage de la fille Addie avec ses maîtres de musique (où, d'ailleurs, dans un moment fort d'intermédialité musicale, la cinquième valse de Chopin est jouée, avec la fausse note précisément indiquée par l'auteur²⁵²) et d'équitation qui ajoute une texture aux conflits entre Henry et son père par l'exposition d'une période dans la vie de Henry qui jusqu'ici était inconnue de l'auditeur : celle où il était lui-même père. Le fait que sa fille n'a guère le droit de parler auprès de ses maîtres, joint au fait que Henry semble n'avoir pas de patience pour elle (« petit monstre » l'appelle-t-il²⁵³) indiquent que Henry, tellement gêné par le traitement qu'il a reçu de son père, a lui-même échoué en tant que père. La texture du langage, grâce à l'addition de personnages — Ada, Addie, et les maîtres de musique et d'équitation — est beaucoup plus variée qu'elle ne l'est dans l'exposition ; en plus, dans la production radiophonique, les voix des autres personnages résonnent d'écho, ajoutant un effet spectral à cette partie qui ajoute également un sens de la longueur de distance traversée depuis le début de la pièce.

Dans la troisième partie, qui commence par le départ d'Ada, les motifs de l'exposition remontent à la surface, en particulier les appels à deux temps pour les bruits réconfortants : « Sabots ! (*Un temps. Plus fort.*) Sabots ! (*Un temps.*) Jésus ! (*Un temps long.*) »²⁵⁴ Puis, le thème B retourne : souffrant dans sa solitude, Henry relance l'histoire de Holloway et Bolton, avec son dialogue, ses rythmes saccadés, mais elle est une fois coupée par des cris qui témoignent de la mutation engendrée par le développement : « Ada ! (*Un temps.*) Père ! (*Un temps.*) Jésus ! (*Un temps.*) »²⁵⁵ Ensuite revient le thème A en sa forme de monologue avec ses répétitions doubles, dans laquelle Henry est conscient de son environnement maritime :

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 51.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 52.

²⁵² *Ibid.*, p. 55.

²⁵³ *Ibid.*, p. 48.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 69.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 72.

Emploi du temps — à venir. (*Un temps.*) Regardons voir. (*Un temps.*) Ce soir. (*Un temps.*) Rien ce soir. (*Un temps.*) Demain... demain... plombier à neuf heures, ensuite... rien. (*Un temps. Perplexe.*) Plombier à neuf heures ? (*Un temps.*) Ah oui, le trop-plein. (*Un temps.*) Le trop-plein. (*Un temps.*) Samedi... rien. Dimanche... dimanche... rien toute la journée. (*Un temps.*) De dimanche. (*Un temps.*) Rien, toute la journée. (*Un temps.*) Toute la journée, toute la nuit, rien. (*Un temps.*) Pas un bruit.²⁵⁶

La tonalité d'angoisse en solitude est revenue, mais la pièce conclut par le refrain principal introduit par le thème B — « pas un bruit » — qui lui-même se voit changé. Car, évidemment, une fois prononcé, le bruit des vagues, qui a été la cause du dérangement de Henry, ne cesse pas, en contradiction avec le refrain. Donc, l'entendement de cette dernière répétition de « pas un bruit » a été transformé par le thème de l'ennui qui termine le monologue. La vie et la famille que Henry a fui est ramassé dans cette dernière instance du refrain. Le désir réalisé est devenu une source de regret et de lassitude. Le bruit constant de la mer, qui remplit tous les silences de la pièce, en fait, souligne l'absence au cœur de Henry.

1.2 Les processus graduels du minimalisme : *Cascando*

Afin d'examiner la structure musicale de *Cascando*, qui sera comparée à un courant de composition du milieu de la XXe siècle, il convient de revisiter des lectures critiques de cette œuvre. Un article récent de Pim Verhulst, le chercheur qui le plus fait l'autorité sur les œuvres radiophoniques de Beckett aujourd'hui, offre un bref aperçu de ces lectures avant d'en proposer une nouvelle.²⁵⁷ D'après cet article, les critiques ont généralement interprété cette pièce comme « le portrait d'un processus cognitif, mental, ou créatif dans lequel l'Ouvreur représente l'auteur ou l'artiste, et Voix et Musique représentent des aspects différents de son imagination créative (verbale ou rationnel et non-verbale ou émotionnelle) »²⁵⁸ Citant le fait que l'Ouvreur « ne contrôle pas la source originale de l'émission, qui provient d'ailleurs, et non de l'intérieur de sa

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 73.

²⁵⁷ Verhulst, Pim, « Music, Voice, and (De)Narrativization in Samuel Beckett's Radio Play *Cascando* », *op. cit.*, p. 196-214.

²⁵⁸ [Ma traduction de : « the depiction of a cognitive, mental, or creative process in which the Opener stands for the author or artist, and Voice and Music represent different aspects of his creative imagination (verbal or rational and nonverbal or emotional). »] *Ibid.*, p. 202.

tête,»²⁵⁹ Verhulst préfère « considérer Ouvreur comme médium en soi, à travers lequel Voix et Musique sont transmises ou relayées. »²⁶⁰ Verhulst estime que « [s]i Beckett y utilise le principe basique de la radiodiffusion comme métaphore pour représenter un processus artistique, c'en est un où la création active se résume aux actes plutôt passifs d'écoute et d'enregistrement. »²⁶¹ Cette interprétation est, en fait, la nôtre, avec la nuance que ces « actes passifs » sont, au contraire, extraordinairement exigeants. Là où la métaphore de la radio ne fonctionne plus, est dans cet aspect-là — que la radio transmet des sons sans effort où l'artiste peine à faire la même chose — et c'est peut-être pour cette raison que Beckett l'a dépassée. Car l'écoute et l'enregistrement, d'habitude associé aux opérations machinales, se trouvent au cœur de l'acte de création, car ce sont ces facultés qui rencontrent avec l'inconnu. L'invention pure, au contraire, consiste en la simple reproduction de la mémoire. Cette lecture, qui traite la création artistique à partir de la métaphore radiophonique, est à la base de la comparaison qui suit de *Cascando* et la musique minimaliste du XX^e siècle.

La structure musicale de *Cascando*, qui ressemble à la nouvelle musique de l'époque, diffère substantiellement de la structure plus traditionnelle de *Cendres*. À la surface, elle est presque identique à la structure de *Paroles et musique*, l'œuvre qui sera étudiée dans la prochaine partie pour sa mise-en-scène de la création lyrique. Malgré sa similitude, *Cascando* montre sa relation aux structures musicales de l'avant-garde musical du milieu du XX^e siècle. Ce qui ressort le plus de la structure de *Cascando* est le mariage du processus et de l'intrigue, qui pourrait être résumée ainsi : Ouvreur démontre son processus de création, tout en la discutant. Le courant de la musique minimaliste, qui trace ses origines au milieu du XX^e siècle, donc, tout à fait contemporaine avec les pièces radiophoniques de Beckett, se distingue par son intégration des processus de composition au sein de la musique elle-même. La forme et le fond sont alors

²⁵⁹ [Ma traduction de : « lacks control over the original source of the broadcast, which he receives from elsewhere, not from inside his head »] *Ibid.*, p. 203.

²⁶⁰ [Ma traduction de : « It would perhaps be more accurate to regard Opener as a medium itself, through which Voice and Music are transmitted or relayed »] Verhulst, Pim, « Music, Voice, and (De)Narrativization in Samuel Beckett's Radio Play *Cascando* ». *op. cit.*, p. 202.

²⁶¹ [Ma traduction de : « If Beckett is here using the basic principle of radio broadcasting metaphorically to represent an artistic process, it is one in which active creation is reduced to mostly passive acts of listening and recording. »] *Ibid.*, p. 203.

identiques, comme Beckett a écrit sur le *Work in progress* de Joyce.²⁶² À la différence de la musique classique occidentale qui l'a précédé, le minimalisme a tendance de se situer dans « une tonalité propre et non-modulante ».²⁶³ Parallèlement, *Cascando* diffère de *Cendres* dans son développement plus statique et répétitif. Steve Reich, l'un des compositeurs minimalistes les plus importants, avec Philip Glass ou Terry Riley, a rédigé en 1968 un manifeste fondateur du courant, intitulé « Musique en tant que processus graduel »²⁶⁴ qui affirme l'intérêt du courant à « un processus de composition et une production sonore musicale qui ne font qu'un ».²⁶⁵ *Cascando* dramatise cette unité entre l'œuvre et son processus de création, tout en gardant la transparence sur l'acte créatif. Ouvreur, apparemment las de l'interrogation du public pour lequel il utilise le pronom « on », dévoile directement à l'auditeur les sources de sa création, comme s'il s'agissait d'une dernière chance pour démontrer, au lieu d'expliquer, la vérité de sa situation :

Ouvreur. — On dit, Il n'ouvre rien, il n'a rien à ouvrir, c'est dans sa tête.
On ne me voit pas, on ne voit pas ce que je fais, on ne voit pas ce que j'ai, et
on dit, Il n'ouvre rien, il n'a rien à ouvrir, c'est dans sa tête.
Je ne proteste plus, je ne dis plus, Il n'y a rien dans ma tête.
Je ne réponds plus.
J'ouvre et referme.²⁶⁶

Au lieu d'explication, alors, Ouvreur recourt à l'action : la création est mise à nue. Sauf que, pour toute sa transparence, cette démonstration s'avère toujours opaque. « Même lorsque toutes les cartes sont sur la table et tout le monde entend ce qui se passe graduellement dans un processus musical, il y aura toujours assez de mystères pour satisfaire à tous »²⁶⁷ affirme Steve Reich. Le processus créateur, se croisant encore la coïncidence des contraires, se cache en se dévoilant. Ce que le public adressé par Ouvreur veut comprendre — la source de sa création, quelle qu'elle

²⁶² Beckett, Samuel, « Dante...Bruno. Vico...Joyce. », *Disjecta*, *op. cit.*, p. 27.

²⁶³ Brown, Galen H, « Process as Means and Ends in Minimalist and Postminimalist Music », *Perspectives of New Music*, vol. 48, no. 2, 2010, pp. 180–92. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/23076970>. Accessed 7 May 2023, p. 187.

²⁶⁴ [Ma traduction de : « Music as a gradual process »], Cox, Christoph et Warner, Daniel (éd.), *Audio culture: readings in modern music*, New York, Continuum, 2004., p. 304.

²⁶⁵ [Ma traduction de : « {What I'm interested in is} a compositional process and a sounding music that are one and the same thing. »] *Ibid.*, p. 305.

²⁶⁶ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 52-53.

²⁶⁷ [Ma traduction de : « The use of hidden structural devices in music never appealed to me. Even when all the cards are on the table and everyone hears what is gradually happening in a musical process, there are still enough mysteries to satisfy all. »] Reich, Steve, « Music as a gradual process », *op. cit.*, p. 305.

soit — est inexplicable. En même temps, elle ne pourrait pas être plus simple : il ouvre, il ferme. Des réponses telles que « C'est dans sa tête » sont peu satisfaisantes car elles ne correspondent pas à la réalité ; elles sont frustrantes car elles ignorent la simplicité de cet acte. Au moins, d'après Ouvreur.

Mais, laissant de côté pour l'instant la question de la crédibilité du personnage, *Cascando* incarne quelques processus créateurs qui s'apparentent à certains utilisés dans la composition minimaliste. Quant au minimalisme, plusieurs processus de création musicale en ont été dégagés,²⁶⁸ dont nous ne traiterons que ceux ayant rapport avec les dispositifs dramatisés par *Cascando* : à savoir, les processus de répétition, de l'addition-soustraction, et des processus qui dépendent des interprètes individuels. Tous ces processus nous démontrerons par rapport à une pièce fondatrice du minimalisme, *In C (En C)* de Terry Riley. Cette composition, écrite pour un ensemble de musiciens dont le nombre peut différer selon les cas individuels, et dont le choix d'instrumentation est laissé à l'ensemble, consiste de 53 courtes phrases musicales, chacune d'entre elles destinées à être répétée par chaque membre de l'ensemble autant de fois qu'il le souhaite. Elle ne ressemble peut-être pas énormément à *Cascando* en tant que l'expérience d'écoute qu'elle produise, mais ses procédés de composition ont beaucoup en commun avec ceux que l'on peut observer dans cette pièce. Premièrement, la répétition est l'aspect le plus saillant de cette musique, même s'il ne s'agit pas d'une répétition exacte, mais d'une répétition qui se change en permanence. L'addition et la soustraction de chaque fragment compris dans la totalité de l'œuvre produisent des variations surtout de texture et de timbre. L'impression se crée d'une étendue vaste et fluide, tout en semblant se résumer à l'expression d'une seule entité, à une seule masse de rythme. Un sens d'ordre surgit dans le désordre, comme se fait dans la nature. Ainsi l'ossature de *Cascando* se construit, à son propre rythme et avec son propre ensemble d'éléments. Ouvreur, Voix, et Musique s'entendent en alternance, la variété produite par la superposition de l'un d'entre eux sur les autres. La différence et la répétition sont ce que l'Ouvreur a explicitement envie de démontrer aux auditeurs : « J'ouvre » dit-il, en alternance avec « J'ouvre l'autre », et, finalement, « Ce n'est pas tout. J'ouvre les deux. »²⁶⁹ En écoutant ces trois éléments,

²⁶⁸ Brown, Galen H, « Process as Means and Ends in Minimalist and Postminimalist Music », *Perspectives of New Music*, vol. 48, no. 2, 2010, pp. 180–92, p. 186-187.

²⁶⁹ Beckett, Samuel, *Comédie, op. cit.*, p. 54.

qui sont également, il ne faut pas oublier, des personnages, l'auditeur est invité à les comparer. La première impression de différence entre eux est certainement sonore. Les deux voix se distinguent, certes, de la musique, mais les textures distinctes du bégaiement rapide de Voix et des phrases complètes flottant sur les silences longs de l'Ouvreur ne le font pas beaucoup moins. Le dernier processus est celui de la volonté humaine, qui se voit dans *In C* dans le fait que les musiciens jouent chaque fragment à leur gré. « Comme ça, à volonté », dit l'Ouvreur pour expliciter son processus aux auditeurs, une fois le cycle d'ouverture et de fermeture est bien établie. Quoique ce processus de composition qui s'effectue pendant l'exécution de la pièce n'est certainement pas essentiel à la réalisation de *Cascando* comme il ne l'est pour *In C* — la « volonté » de l'Ouvreur est prédéterminée par le texte — il en est plutôt dramatisé, condition qui néanmoins garde l'effet de guider l'audition vers une attention particulière en harmonie avec celle que Reich esquisse pour sa musique de processus graduel. Au sens plus large, cependant, le personnage de Musique étant essentiellement vide, cette partie de *Cascando* peut produire, à l'instar d'une composition comme *In C*, des permutations infinies. Son manifeste conclut avec ces phrases, qui mettent au centre de sa musique la recherche de l'ineffable qui se trouve en dehors de l'œuvre :

En performant et en écoutant aux processus graduels de la musique on peut participer à un rituel particulièrement libérateur et impersonnel. Se concentrant sur le processus musical permet de détourner l'attention de lui et elle et vous et moi, et de la diriger en dehors, vers *ça*. »²⁷⁰

Reich, comme Beckett, rapproche les rôles du compositeur et de l'auditeur, car le compositeur ne compose qu'en écoutant, et chez l'auditeur, l'effort de comprendre la musique revient à en créer. De plus, cette création n'est pas dissimulée. Sa mystère est pleinement visible pour tous.

1.3 La composition lyrique : *Paroles et musique*

Comme le processus de création constitue le sujet et la structure de *Cascando*, il constitue le sujet et la structure de *Paroles et musique*, mais autrement. Où *Cascando* dramatise une sorte de création qui rappelle la musique contemporaine, *Paroles et musique* dramatise la composition lyrique : à son centre est la création de deux poèmes au moins partiellement chantés. L'usage de

²⁷⁰ [Ma traduction de : « While performing and listening to gradual musical processes one can participate in a particular liberating and impersonal kind of ritual. Focusing in on the musical process makes possible that shift of attention away from he and she and you and me outwards towards *it*. »] Reich, Steve, *op. cit.*, p. 306.

la lyrique montre la variété impressionnante dont l'écrivain était capable, en particulier en considérant que cette pièce et *Cascando* ont toutes les deux surgi d'un même antécédent : *Esquisse radiophonique*. L'écrivain a façonné deux pièces sur une structure basique, qui oppose le langage et la musique, pour produire deux pièces complètement différentes. Où la forme musicale de *Cascando* comprend l'entier de la pièce, *Paroles et musique* contient l'intention d'arriver à une forme musicale qui est, d'ailleurs, également une forme littéraire. Où *Cascando* se construit par des répétitions et par des superpositions, *Paroles et musique* se situe davantage dans le dialogue, dont la moitié est, en effet, de la musique. Beckett a écrit cette pièce à la suite de l'adaptation lyrique de *La dernière bande*, soigneusement entreprise avec le même compositeur de la musique de *Cascando*, Marcel Mihalovici, C'est fort probable qu'il a été inspirée par cette collaboration. La mise en musique de *Krapp* présentait plusieurs problèmes à la paire, dont comment résister au fait que « la musique < exalte > la parole. »²⁷¹ D'après Mihalovici, Beckett s'engageait dans de tels problèmes musicaux sans se limitant au côté textuel de la collaboration :

Sam venait tous les soirs. Je lui montrais ma partition et lui jouais au piano ce que j'avais composé. Parfois, il formulait des critiques, proposait des modifications précieuses. Sam est un excellent musicien. Et les feuilles d'esquisses que j'avais préparées pour les deux traductions de l'œuvre en allemand et en anglais comportent des annotations manuscrites de Sam.²⁷²

Le va-et-vient, et parfois les gageures, de collaboration constituent la grande partie de *Paroles et musique*. Si les deux personnages titulaires ne réussissent à produire de la poésie qu'en collaborant, la grande part de la pièce consiste en leur résistance obstinée contre cette collaboration. La solution est toujours la menace de violence de leur maître, Croak. Ce rapport peut bien être lié aux circonstances vraies, depuis l'âge des troubadours qui composaient pour les rois jusqu'aux compositeurs produisant des chansons pour les conglomerats de maisons de disques.

La composition visée ici ne relève pas, cependant, de la création commerciale, mais d'une création personnalisée pour le maître Croak, qui choisit les thèmes. Du point de vue musical, la démarche de la création poétique entreprise par *Paroles et Musique* fonctionne en fonction

²⁷¹ Fournier, Édith, « Marcel Mihalovici et Samuel Beckett, musiciens du retour, » Beckett, Samuel, Bishop, Thomas, and Federman, Raymond. *Samuel Beckett*. L'Herne 31. 1997, p. 245.

²⁷² Mihalovici, Marcel, cité dans *Ibid.*, p. 244.

de l'opposition des textures langagières, évoluant chez Paroles quant au rapport entre le son et le sens. Au début, Paroles s'exprime en reliant les mots par le son — se servant lourdement de l'alitération — et aussi par le sens, choisissant surtout les mots abstraits, les superlatifs, et employant l'amplification pour n'arriver qu'à une affirmation complètement vide. Musique, impatiente, l'interrompt, comme si elle reprochait son discours privé de musicalité.

La paresse est de toutes les passions la passion la plus puissante et à vrai dire il n'est nulle passion plus puissante que la 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 reprend plus fort. Fort, implorant.*) Pitié ! (*L'orchestre faiblit, se tait.*)²⁷³

Évidemment, Paroles n'ignore pas le rôle du son dans son discours. Ce personnage s'exprime dans un langage fortement structuré par le son, peut-être excessivement, car c'est en fait le traitement désinvolte au sens qui offense le plus :

« PAROLES (avec emphase). — L'amour est de toutes les passions la passion la plus puissante et à vrai dire il n'est nulle passion plus puissante que la passion de l'amour. »²⁷⁴

En continuant, ce personnage s'arrête pour se questionner sur le sens des mots utilisés, saisi par un sentiment qui rappelle celui de Mme Rooney qui trouve «[s]a façon de parler ... bizarre »²⁷⁵

PAROLES. — Énigmes. (Solennel.) Est-ce bien le mot, amour ? (Un temps.) Âme, est-ce bien le mot ? (Un temps.) En disant amour entendons-nous l'amour ? (Un temps.) L'âme en disant âme ? (Un temps.) Oui ?²⁷⁶

Une fois rendu humble par Croak, brandissant sa masse, Paroles devient beaucoup moins verbeux, bafouillant tout en chantant avec Musique, où, par sa maladresse même, il semble se surpasser pour produire des vers :

MUSIQUE. *Suggestion pour la suite.*

²⁷⁴ Beckett, Samuel, *Comédie, op. cit.*, p. 63.

²⁷⁴ Beckett, Samuel, *Comédie, op. cit.*, p. 65.

²⁷⁵ Beckett, Samuel, *Tous ceux qui tombent, op. cit.*, p. 10.

²⁷⁶ Beckett, Samuel, *Comédie, op. cit.*, p. 68.

PAROLES (*essayant de suivre la suggestion*). — Tu la vois venir... dans les cendres... qui aimée... aimée... ne put... ne fut... pas conquise... ou... ou...²⁷⁷

Ce processus se fait deux fois dans la pièce ; entre les deux productions poétiques, Paroles rechutent dans de la prose, qui, cette fois, élabore sur l'amante introduite par le poème pour déboucher dans une autre expression poétique en passant par les images d' « ordure » et d' « immondice » pour arriver où « [l]a source s'entrevoit. »²⁷⁸ Donc, l'approche musicale ne touche pas seulement la surface sonore des mots, mais leur rapport au sens également.

Toutes les deux créations poétiques représentent des transformations du langage qui les précèdent. Elles le font, d'ailleurs, en traitant des sujets inattendus qui vont à l'encontre des attentes de la poésie lyrique et des productions plutôt discursives au début de la pièce. C'est comme si suivre la musique écartait la possibilité de choisir le sujet, comme si le mariage de son et de sens ne pouvait pas suivre la volonté du compositeur. Le premier de ces poèmes, écrit à la deuxième personne du singulier, parle d'un vieil homme presque mort, contraint de faire ses besoins au lit. Cet homme, cependant, expérimente, en regardant les cendres, l'apparition vivante du souvenir, apparemment, d'une amante de son passé qu'il associe avec une vieille lumière stellaire. Bien que le thème de la vieillesse soit donné au préalable par Croak, les images surgissent de l'imitation de Musique. La transformation musicale du langage de Paroles se fait le plus notablement par la figure syntaxique du chiasme. Cette figure, qui répète deux éléments dans l'ordre inverse, s'utilise très souvent dans les discours politiques, où sa force rythmique peut détourner l'attention du public de la sémantique de ce qui est prononcé, facilitant sa recevabilité.²⁷⁹ Un chiasme très complexe, et pourtant pratiquement vide de sens, amorce la pièce : « *La paresse est de toutes les passions la passion la plus puissante et à vrai dire il n'est nulle passion plus puissante que la passion de la paresse* ». Cette figure revient dans le poème, moins complexe mais beaucoup plus affective :

²⁷⁷ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 70-71.

²⁷⁸ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 77.

²⁷⁹ Prak-Derrington, Emmanuelle. *Magies de la répétition*. Nouvelle édition [en ligne]. Lyon : ENS Éditions, 2021 (généralisé le 19 mai 2022), <<http://books-openedition.org/gorgone.univ-toulouse.fr/enseditions/16369>>, DOI : <https://doi-org.gorgone.univ-toulouse.fr/10.4000/books.enseditions.16369>, chapitre 4, 5.2.2.

Tu la vois venir
 Dans les cendres qui aimée
 Ne fut pas conquise
 Ou conquise pas aimée²⁸⁰

Où le chiasme initial éparpille les mots partout pour produire une impression de discours savant, le deuxième évoque une situation inextricable de l'amour impossible, qui semble également incarner la nature insaisissable du rapport entre Paroles et Musique.

La non-résolution du chiasme cité dans le premier poème annonce la fin de la pièce qui se termine, sans surprise, en échec. Avant cela, cependant, l'autre poème est créé qui donne une vision alléchante de « la source » : cet élément inconnu mais ressenti que la soumission à la collaboration de ces deux composants immiscibles, quoique douloureuse qu'elle soit, produit dans une réaction alchimique. Les moments où cette source semble accessible à Paroles arrivent lorsqu'il achève un état hypnotique, presque inconscient, qui rappelle ce que Beckett a écrit sur Proust, avec un usage éclairant du mot « source ». Cet état arrive « lorsqu'en dormant nous échappons dans l'annexe spacieuse de l'aliénation mentale ou lorsque, éveillés, nous bénéficions des rares mannes que dispense la folie. C'est à cette source profonde que Proust a puisé son univers. »²⁸¹ Une fois ce dernier poème prononcé, Paroles est « *[s]aisi* »²⁸² — mais le charme est rompu, la conscience revient, et il ne peut que plaider à Musique, qui, épuisée ou ennuyée, ne fait que se répéter. La pièce se termine avec un « *[p]rofond soupir* »²⁸³ et du silence. La mise-en-ondes de la création lyrique, cette collaboration entre le langage et la musique, montre bien combien la tâche est presque impossible. Elle dramatise sa dépendance d'une volonté de transformation — une volonté de céder sa volonté — qui n'est pas invalidée, au moins dans le monde de cette pièce, même lorsqu'atteinte par peur des coups de masse de Croak. Ce qu'elle produit peut paraître laid, insuffisant, mais, néanmoins, n'est pas insignifiant. Et elle se termine toujours en silence.

²⁸⁰ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 72.

²⁸¹ Beckett, Samuel, *Proust*, *op. cit.*, p. 25.

²⁸² *Ibid.*, p. 77.

²⁸³ *Ibid.*, p. 78.

2. Le silence structurant

2.1 « Une voie vertigineuse »²⁸⁴

Le silence à la radio n'équivaut pas au silence sur scène, où les corps restent visibles : à la radio le silence équivaut au vide. Le silence de la radio s'apparente beaucoup plus au silence musical. À la radio et en musique, la représentation visuelle est absente. Pour Beckett, la radio, plus que tout autre médium, lui a permis de créer une forme qui ne peut être perçue « autrement que comme une voie vertigineuse de sons suspendus des hauteurs, reliant des abîmes insondables du silence. »²⁸⁵ Au cours de la production radiophonique de Beckett, il s'en sert de plus en plus, le silence dominant au fur et à mesure que le bruitage se rétrécit. Mais son importance même dans *Tous ceux qui tombent* est évidente depuis les premiers instants de cette première pièce que Beckett a écrit pour la radio ; même si elle contient le bruitage le plus élaboré de toutes les autres pièces radiophoniques, les pas trainants de Mme Rooney semblent prêts à se noyer dans le silence. Les effets sonores assument un caractère raréfié et isolé qui ne ressemble pas à aucun paysage sonore réel. Déjà dans cette pièce les effets sont présents qui joueront un rôle essentiel dans toutes les pièces à suivre jusqu'à *Cascando*, comme, par exemple, les effets d'anticipation et d'abstraction sémantique.

Lorsqu'un silence s'insère dans un flot de paroles ou de musique, un effet d'anticipation se produit tout naturellement chez l'auditeur, qui ne peut s'empêcher de se demander quand les sons arriveront à nouveau. Ces anticipations peuvent produire des moments poignants et pleins de surprise, particulièrement quand la reprise de la parole se fait de façon inattendue, comme lorsque la description visuelle la plus complète de *Tous ceux qui tombent* se transforme, après une pause, en une réflexion sur les organes de la vue et l'impossibilité de communiquer ce que l'on voit :

Je vois la scène, les collines, la plaine, le champ de courses avec ses kilomètres de clôture blanche et ses trois tribunes rouges, et ce petit bijou de

²⁸⁴ [Ma traduction de « a vertiginous path »] Beckett, Samuel, cité dans Ben-Zvi, Linda, « Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language », *op. cit.*, p. 189.

²⁸⁵ [Ma traduction de : « [so that through whole pages we can perceive] nothing but a path of sounds suspended in giddy heights, linking unfathomable abysses of silence? »] Beckett, Samuel, *Disjecta op. cit.*, p. 172.

gare de campagne, oui, et vous-mêmes, je ne plaisante pas, et par-dessus toutes ces laideurs l'azur qui se couvre, oui, je me tiens là et je vois tout ça, avec des yeux... (la voix se brise)... des yeux... ah si vous aviez mes yeux... vous comprendriez... les choses qu'ils ont vues... sans se détourner... tout ça n'est rien... rien... Qu'est-ce que j'ai fait de ce mouchoir ?²⁸⁶

Ces pauses rendent manifeste une émotion peut-être impossible à exprimer autrement. Le passage à travers le silence transforme la parole d'une description du paysage en une adresse à la seconde personne du singulier, soit à l'un des deux personnages présents dans cette scène — il s'agit de Miss Fitt et Mr. Tyler — soit à l'auditeur, le silence des autres personnages leur rendant effectivement absents. En outre, chez l'auditeur, les mots « this is nothing ... nothing »²⁸⁷ résonnent avec l'immatérialité du médium radiophonique, de la fiction de la pièce, et, étant donné l'intimité du médium, peuvent déborder sur son sens de réalité.

Car l'anticipation qui manifeste dans les silences arrive toujours en induisant une floraison de possibilité sémantique. Le silence, au sein des pièces radiophoniques, déborde les bornes, et plus un silence est long, plus la possibilité sémantique les déborde. Le silence est, donc, l'introduction du désordre dans l'ordre de la parole. Mais, en divisant les sons — les bruits, la musique, les mots — le silence est également vêtu du pouvoir de les relier, action qu'il fait dans la manière du rhizome comme théorisé par Deleuze et Guattari, c'est-à-dire, par des connexions multiples, non-hiérarchisées, et sans imposition aucune.²⁸⁸ Beckett exploite les possibilités vastes d'interprétation ouvertes à l'auditeur avec les pauses qui évitent l'explication, comme celui de l'Ouvreur de *Cascando* :

OUVREUR (*sec.*). — Moi je suis au mois de mai. *Un temps.*
Oui, c'est juste.

Qu'est-ce qui se passe dans ce *temps* ? Si l'Ouvreur réfléchit sur la justesse de sa première affirmation, pourquoi une telle réflexion est-elle nécessaire ? Cette fois, le silence est opaque ; à l'encontre des pauses de Mme. Rooney, imprégnées de l'émotion, la voix « sèche » de l'Ouvreur

²⁸⁶ Beckett, Samuel, *Tous ceux qui tombent*, *op. cit.*, p 41.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 41.

²⁸⁸ Siboni, Julia, « Le Silence Beckettien, Figure de construction », *Tombeau pour Samuel Beckett*, Sous la direction de Élisabeth Angel-Perez et Alexandra Poulain, Éditions Aden, Bruxelles, 2014, p. 567.

semble vouloir produire un effet aliénant sur l'auditeur. Toutefois, avancer une interprétation quelconque révèle davantage sur l'auditeur que l'œuvre, et le silence est souvent contradictoire, « oscill[ant] entre construction et déconstruction, entre ordre et désordre ».²⁸⁹ La possibilité infinie en est inhérente, et son rapport à l'inconnu et l'étrange en font « un espace propice à la création »,²⁹⁰ et un fond idéal pour une composition radiophonique et musicale.

Le silence dans les pièces radiophoniques se présente ainsi comme « une figure de construction »²⁹¹ qui offre une variété innombrable d'effets par lesquels le langage peut être manipulé de façon musicale. Ces effets se font, en plus, tout en avançant aussi littéralement que possible le propos beckettien de « forer des trous dans le langage ».

2.2 *Les figures du silence*

Le silence est un matériau de construction dans l'écriture de Beckett ; il est également un moyen d'affaiblir le langage en brisant la syntaxe. Parmi les figures employées dans ces œuvres, nous concentrerons sur les trois suivants : d'abord, *la tmèse*, une fissure au milieu d'une phrase où sont insérées d'autres structures normalement inattendues, voire « incorrectes ». *L'aposiopèse* suivra ; cette figure est une coupure de la fin d'un énoncé, qui en fragmente la structure grammaticale et l'ouvre au silence. Finalement, l'épanorthose, la figure de l'autocorrection, sera étudiée.

2.2.1 *La tmèse*

La tmèse marque de façon particulièrement saillante les personnages de *Cendres* où le monologue de Henry tourne vers l'histoire de Bolton et Holloway. Le rythme de cette parole diffère notamment de celui établi au début de la pièce, ce que nous avons comparé à la transition d'un thème musical à un autre. Les césures opérées par la tmèse créent un rythme de ruptures

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 563.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 554.

²⁹¹ La tournure est de Julia Siboni, *Ibid.*

syntaxiques qui soulignent l'effort de penser chez Henry. Ce rythme permet des refrains répétés qui ajoutent un certain lyrisme au monologue.

Là silence de mort, pas un bruit, que le feu, du boulet uniquement, il baisse, Holloway devant qui essaie de se chauffer le cul, Bolton, où est Bolton, pas de lumière, que le feu, Bolton à la fenêtre, dos aux rideaux, il les écarte à bout de bras, regarde dehors, monde tout blanc, même le clocher, blanc jusqu'au coq, très rare, maison silencieuse, pas un bruit, que le feu, plus de flammes, que des cendres. (*Un temps.*)²⁹²

Dans cette partie du monologue de Henry, la syntaxe abdique son trône, qui est vite saisi par le désordre. Sans connecteurs syntaxiques, les syntagmes accumulent pour produire un rythme incantatoire qui supporte l'espace mental où Henry est entré. Même si la construction langagière a quitté la domaine de la logique, elle garde une sorte de logique musicale, en rappelant le *perpetuum mobile*, dispositif musical qui, par moyen d'un débit rapide et constant de notes répétitifs, donne l'impression du mouvement perpétuel.²⁹³ Cet effet ne serait pas reproductible sans faisant taire les connexions logiques. L'histoire aussi est changée par ces ruptures : peut-être avec la syntaxe intacte l'histoire pourrait-elle être plus intelligible, mais elle ne pouvait pas être sensible de la même façon. En plus, les répétitions, qui approchent elles-mêmes de l'état de silence, et qui rendent singulière la musique du passage, ne pourraient pas se placer avec la même liberté.

Ce mode narratif de Henry se développe dans le personnage de Voix de *Cascando*, qui parle toujours dans un style haché par la tmèse. L'imprévisibilité et le chaos de la syntaxe accroissent lorsque ce personnage parle, qui ne s'exprime que par ces bribes déconnectées. Que le positionnement tout nu n'associe les vocables comme « histoire Maunu... elle avance... la finir... »²⁹⁴ Au lieu des virgules qui notent les divisions entre les syntagmes du récit de Henry, les points de suspension sont utilisés dans cette pièce, soulignant que ces divisions consistent en l'insertion du silence dans le flux de la parole. Mais, à l'encontre de ce qui peut être compris comme une indication de lenteur, ces points de suspension n'indiquent que des pauses les plus brèves. En comparant la version de la BBC, où Beckett n'était pas présent, avec celle de l'ORTF,

²⁹² Beckett, Samuel, *La dernière bande*, *op. cit.*, p. 45.

²⁹³ Popovici-Toma, Cosmin, *op. cit.*, p. 647.

²⁹⁴ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 49

où il l'était, la différence de vitesse est énorme, et aussi l'effet produit. La version londonienne lente perd de la musique en faveur de l'expression plus émotionnelle, où la version parisienne rapide atteint l'effet du mouvement perpétuel si essentiel à ce personnage, la parole duquel est suggérer de ne jamais cesser.

2.2.2 *L'aposiopèse*

La figure de l'aposiopèse consiste en la coupure d'une phrase avant qu'elle soit finie. Cette coupure oblige l'auditeur à combler le silence qui suit. Elle joue un rôle prééminent dans *Cascando*, où le silence qui accompagne l'action de fermeture opérée par l'Ouvreur revient à une aposiopèse forcée. À la différence de l'usage classique de cette figure, le personnage de Voix ne veut pas laisser ce qu'elle dit en suspens. C'est la volonté de l'Ouvreur qui contrôle les fins aussi bien que les débuts de la parole de Voix. Alors, l'effet de ce genre particulier de l'aposiopèse relève du mystère pur, car l'auditeur est laissé effectivement démuni en face de la tâche de reconstruire ce qui pourrait suivre, avec une exception qui est elle-même faite possible grâce à cet usage de l'aposiopèse, qui est la continuité perpétuelle impliquée par cette coupure répétée de Voix. Combinée avec les débuts abrupts de la parole de Voix — le revers de la médaille de l'aposiopèse — et les verbes conjugués à l'imparfait qui établissent une valeur itérative (« finis celle-ci... c'est la bonne... [...] et la **finissais**... et pas la bonne... [...] cette fois c'est la bonne... et la **finissais**... et pas la bonne... »²⁹⁵), les coupures à la fin impliquent que Voix parle en permanence, même quand elle n'est plus audible. Le silence qui ferme Voix, qui reste jusqu'à sa réouverture, renvoie à un temps éternel. La parole de Voix ne s'arrête jamais, comme la lumière du soleil ; son silence est aussi passager que la nuit, l'obscurité de laquelle dépendant surtout des limites perceptives de celui qui l'observe.

Cendres et Paroles et musique se terminent par une sorte d'aposiopèse qui implique une continuation à l'infini. De même, les mots qui conclurent *Cendres*, « pas un bruit », sont le refrain le plus répété de la pièce, et couplés avec le trait essentiel de Henry — le fait qu'il parle

²⁹⁵ Beckett, Samuel, *Comédie, op. cit.*, p. 47

sans cesse de la façon d'une maladie chronique — suggère qu'au lieu de conclusion, le silence s'impose sur la scène, et que Henry continuera sa logorrhée à perpétuité. *Paroles et musique* n'est pas l'exception — aucune conclusion n'y est donnée non plus. Après le bruit ultime de la pièce, « le profond soupir » de *Paroles*, l'auditeur ne peut soupçonner que les deux personnages continuent, comme dit *Paroles* au début de la pièce, « à moisir ici dans le noir »²⁹⁶ À plusieurs reprises, alors, cet usage tout à fait singulier de l'aposiopèse induit l'auditeur non pas à compléter une seule phrase, mais d'étendre le temps de la pièce jusqu'à l'éternité. Ne pas finir la pièce, n'est-ce pas la rendre infinie ?

2.2.3 L'épanorthose

Le temps infini s'inscrit dans un langage, comme la tapisserie de Pénélope, à jamais en état de révision, de destruction, de reconstruction. À la différence de l'épouse d'Ulysse, cependant, les personnages beckettien ne diffèrent pas la conclusion de leurs travaux ; au contraire, ils la désirent désespérément. Henry, *Paroles*, et *Voix* semblent piégés dans cet effort de parler sans cesse, en se dédisant. À propos de l'histoire sur Holloway et Bolton, Henry lie explicitement son état inachevé au temps infini : « je ne l'ai jamais finie, jamais fini aucune, jamais fini rien, tout a toujours duré toujours. »²⁹⁷ Et bien sûr, en racontant cette histoire, Henry se dédit en permanence :

Devant le feu tous les volets... non, rideaux, tous les rideaux fermés et la lumière, pas de lumière, que la lumière du feu, assis là dans le... non, debout, debout là devant la cheminée [...] ²⁹⁸

La figure de l'autocorrection, l'épanorthose, ne crée pas forcément des pauses dans le fil sonore de la pièce, mais elle « semble montrer une rature, qui reflète un mouvement d'hésitation et d'insatisfaction à l'égard de toute formulation, par essence provisoire [...] »²⁹⁹ L'épanorthose permanente résulte en un langage jamais définitif. Le flot de parole qui ne se termine pas s'apparente,

²⁹⁶ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 63.

²⁹⁷ Beckett, Samuel, *La dernière bande*, *op. cit.*, p. 42.

²⁹⁸ *Ibid.*, p.43

²⁹⁹ Siboni, Julia, « Le Silence Beckettien, Figure de construction », *op. cit.*, p. 550.

paradoxalement, au silence, de même manière qu'un son constant — les stridulations du grillon, le chantonnement du réfrigérateur — s'estompe dans la perception auditive, s'emmêle avec le silence.

Le langage beckettien semble pouvoir retenir à son cœur le silence et la musique. Toutefois, cette « tâche folle » qui est « trouver le silence [...] au milieu des mots »³⁰⁰ ne revient qu'à un bras tendu vers la musique ou le silence, qui n'en seront jamais atteints. L'échec était connu et accepté au préalable ; et la mise en relief du langage et de la musique dans *Paroles et musique* et *Cascando* reflète ce rapport problématique.

C. D'un astre à un autre³⁰¹ : La non-résolution du rapport paroles-musique

Ces dernières pièces radiophoniques, en plus, interrogent la nature du rapport langage/musique de deux manières insolubles. Ces œuvres, à la fois semblables et opposées, semblent suggérer un questionnement à la recherche d'une vérité qui restera toujours hors de portée : quel est la relation entre le langage et la musique ? Si les pièces sont lues comme deux réponses possibles à cette question, les réponses restent aussi incertaines que les œuvres intentionnellement fragmentaires. Mais si ces pièces ne constituent pas une paire, si la dernière d'entre les deux, *Cascando*, a été écrite pour corriger la première, les interprétations se rétrécissent : les deux sont irréconciliables. La structure qui relie ces deux pièces qui compte la musique et un flot anonyme de paroles dans leurs distributions, portent, malgré cette similitude, une différence essentielle : dans *Paroles et musique*, les deux peuvent se parler ; dans *Cascando*, ils semblent ne pas pouvoir s'entendre. Alors, le langage et la musique, sont-ils « deux dynamismes distincts et imminents, sans aucun système de synchronisation entre eux », comme Beckett a écrit sur un tout autre sujet, le rapport sujet-objet ?³⁰² Ou le langage, peut-il, sous l'influence de la musique, nous permettre d'entrevoir cette « source » normalement obscurcie par lui-même ?

³⁰⁰ Léger, Nathalie, citée dans *Ibid.*, p. 573.

³⁰¹ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 55.

³⁰² Beckett, Samuel, *Proust*, *op cit.*, p. 28.

1. La parole qui suit la musique : *Paroles et musique*

Paroles et Musique ne s'aiment pas, mais elles peuvent occuper un même espace. Voilà l'arrangement de *Paroles et musique*. Sans la direction de Croak — ses impératifs (« Soyez amis ! »), ses menaces de violence — les deux ne travailleraient pas ensemble. Si elles en avaient le choix, il semble probable qu'elles ne choisiraient pas de vivre ensemble. Paroles, dès le début, ne cache pas ses sentiments sur son homologue :

PAROLES. — Pitié ! (*Orchestre. Plus Fort.*) Pitié ! (*L'orchestre faiblit, se tait.*)
Combien de temps encore à moisir ici dans le noir ? (*Avec dégoût.*) Avec toi! ³⁰³

Leur collaboration leur coute beaucoup pour une production faible : une quinzaine de pages de dialogue, (en excluant la partition musicale, qui en doublerait la longueur), et seulement vingt-sept courts vers produits. Pourtant, même s'il s'agit de brefs poèmes humbles aux images peu séduisantes, tels que l'ordure, l'immondice, ou le bassin hygiénique, quelque chose a été accomplie par les deux personnages titulaires. En fin de compte, il n'est pas possible de savoir si Beckett aurait considéré la poésie qui résulte de cette collaboration comme d'une haute valeur esthétique, mais il est indiscutable, car écrit dans les didascalies, qu'il avait l'intention que ces paroles se produisent en suivant les « suggestions » et les « corrections » qui proviennent de la musique, et que la musique répond également aux paroles. L'auteur, voulait-il que ces poèmes soient la preuve de la possibilité de trouver une musique dans la langue ? Voulait-il que l'on voie dans ces poèmes l'insuffisance pitoyable du langage en face de la musique ? Bien qu'il puisse être impossible de dégager une réponse incontestable à ces questions, une citation de son essai *Proust* y est pertinent. Là, l'auteur signale que la musique est « pure de toute hypothèse téléologique », donc la musique ne cherche pas à atteindre d'objectif, son être pur étant tout ce qui est nécessaire. Cet attribut de la musique ressemble à celui de la poésie créé par Paroles. Le problème réside pour Beckett dans la perception : il insiste que la musique est

³⁰³ Beckett, Samuel, *Comédie, op. cit.*, p. 63.

déformée par l'auditeur qui, étant un sujet impur, s'acharne à vouloir conférer une forme à ce qui est idéal et invisible, et s'obstine à incarner l'Idée dans ce qu'il croit être un paradigme approprié.³⁰⁴

Donc, la pensée humaine, qui d'après Mauthner, n'est ni plus ni autre que le langage, veut toujours superposer des fins, des objectifs, des sens, sur la musique ; et ces ajouts ne peuvent qu'échouer. Alors, la vision de *Paroles et musique* qui semble tenir le mieux à cette idée est que la parole peut suivre la musique, mais que le processus relève d'une difficulté extraordinaire qui consiste principalement en l'effacement de la pensée et de la langue. La présence de ce moindre espoir semble appuyée par Beckett, lorsqu'il fait l'éloge du peintre Jack Yeats : il écrit que la grandeur du peintre dérive du fait qu'« il apporte de la lumière, dans la manière dont seulement les meilleurs osent apporter de la lumière, au précipice sans issue qui est l'existence ; il réduit l'obscurité où il y aurait eu, au moins mathématiquement, une porte. »³⁰⁵

2. La parole et la musique en ignorance mutuelle : *Cascando*

Tout de même, après *Paroles et musique*, Beckett a écrit *Cascando*, où la musique et le langage ne peuvent pas s'entendre. Ouvreur, cependant, semble prendre plaisir dans le fait que les deux se mélangent :

OUVREUR (*avec Voix et Musique*). — On dirait qu'ils se donnent le bras.

MUSIQUE. —

VOIX (*ensemble*). — dormir... plus d'histoires... allons... Maunu... c'est

lui... le voir... le dire... jusqu'au bout... ne pas lâcher —

OUVREUR (*avec Voix et Musique*). — C'est bien.³⁰⁶

Mais en ce même moment, dans l'enregistrement de l'ORTF, Voix ne ressemble pas à Musique plus qu'elle ne le faisait jusqu'à ce point, ni la musique composée par Mihalovici ne donne aucun indice de rapprocher ses rythmes de Voix. Les deux personnages donnent l'impression d'être

³⁰⁴ Beckett, Samuel, *Proust, op. cit.*, p. 106.

³⁰⁵ [Ma traduction de : « he brings light, as only the great dare to bring light, to the issueless predicament of existence, reduces the dark where there might have been, mathematically at least, a door. » Beckett, Samuel, « MacGreevy on Yeats », *Disjecta*, ed. Cohn, Ruby, New York, Grove Press, 1984, p. 97.

³⁰⁶ Beckett, Samuel, *Comédie, op. cit.*, p. 59-60.

tout à fait indépendants l'un de l'autre pendant la totalité de la pièce. Alors, en rappelant la citation de *Proust*, il semble que l'Ouvreur impose son interprétation subjective sur ce qu'il entend. En effet, lorsque Musique et Voix sont toutes les deux ouvertes simultanément, même si elles suivent manifestement leurs propres chemins divergents, la musique semble ajouter une valeur émotionnelle à la parole de Voix. Cependant, il est possible que cet effet, observable dans l'enregistrement de la production originale, n'était pas désiré par l'auteur, car, à la différence de leur collaboration sur *Krapp*, la version lyrique de *La dernière bande*, les deux artistes n'ont pas beaucoup travaillé ensemble sur *Cascando*. La musique parfois trop « somptueuse »³⁰⁷ ni de l'une ni de l'autre de ses collaborations avec Mihalovici n'a apparemment pas plu à Beckett. La musique de Mihalovici, « vaguement basée sur le texte » a imprégné le texte d'émotion, produisant, d'après Pim Verhulst, « le type d'effet ordinaire que Beckett cherchait à éviter ».³⁰⁸ Le manque d'indications dans le texte et la liberté permise par Beckett à Mihalovici semblent suggérer, cependant, que l'auteur considérait *Cascando* comme une composition ouverte, capable de se varier en fonction de la musique composée. Plus tard, le compositeur Humphrey Searle a créé une nouvelle version de *Cascando*, mais l'écrivain encore n'y est pas intervenu.³⁰⁹ La place de la musique dans cette création radiophonique semble destinée à résister toujours à l'interprétation, ou, autrement dit, de nier « toute hypothèse téléologique. » Le peu de contrôle que l'Ouvreur a sur Voix et Musique, qui ressemble à celui qu'a un auditeur sur son poste de radio, ressemble également à notre capacité d'interpréter non seulement cette pièce, mais toute notre expérience, où toute perception de relation se dérobe sous la moindre inspection.

3. Une relation à la langue de départ ?

Il reste un dernier point de considération sur la différence de ces deux pièces, qui tourne sur leurs langues de départ respectives, car *Paroles et musique* était écrit originellement en anglais, *Cascando* en français : « Je fais deux petits scripts radio, l'un en anglais pour la BBC et

³⁰⁷ [Ma traduction de : « sumptuous »] dans Verhulst, Pim, « Music, Voice, and (De)Narrativization in Samuel Beckett's Radio Play *Cascando* », *op. cit.*, p. 207.

³⁰⁸ [Mes traductions de, respectivement : « only loosely based on the script, » et « the kind of standard effect that Beckett sought to avoid »] *Ibid.*, p. 207.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 208.

John Beckett, l'autre en français pour la RTF et Mihalovici. » écrit Beckett dans une lettre de l'époque.³¹⁰ De fait, de toutes ses pièces radiophoniques, cette dernière était la seule à être d'abord écrite en français. La raison est simple : l'auteur était plus sollicité par la BBC que par l'ORTF. Laissant de côté des facteurs comme les interprètes dans les deux pays, les différences culturelles, et cetera, le fait que l'auteur a choisi l'anglais pour *Paroles et musique*, plus situé dans un espace concrète, et le français pour *Cascando*, plus abstrait, s'aligne avec les opinions exprimées par Beckett sur « le concret »³¹¹ de l'anglais et « les contours [...] plus clairs »³¹² du français. C'est concevable que, pour *Paroles et musique*, l'anglais lui ait suscité des souvenirs, par exemple, de la chanson, si appréciée dans son pays d'origine, et pour *Cascando*, que le français lui a permis d'accéder à une domaine plus idéale, plus en lien avec les musiques contemporaines et son milieu actuel.

³¹⁰ [Ma traduction de : « I'm doing two little radio scripts, one in English for the BBC and John Beckett, the other in French for RTF and Mihalovici. »] Beckett, Samuel, lettre à Alan Schneider, le 21 décembre 1961, dans Beckett, Samuel, Schneider, Alan et Harmon, Maurice, *No author better served: the correspondence of Samuel Beckett & Alan Schneider*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1998, p. 116.

³¹¹ [Ma traduction de « concreteness » dans la citation suivante : « English is a good theatre language because of its concreteness, its close relationship between thing and vocable »] Beckett, Samuel, cité dans Zilliacus, Clas, *Beckett and Broadcasting*, op. cit., p. 87.

³¹² [Ma traduction de « the outlines were clearer » de la citation suivante : « Perhaps if I'd done it [*Molloy*] in English instead of French I'd have been able to take it more slowly, without missing so many of the details, leaving so many gaps. And yet in French, without all the old associations English has for me, I was able to get at it more clearly, the outlines were clearer. »] Beckett, Samuel, Knowlson, James et Knowlson, Elizabeth, *Beckett remembering, remembering Beckett: a centenary celebration*, New York, Arcade Pub., 2006, p. 110.

TROISIÈME PARTIE

La traduction sonore

III) La traduction sonore

Dans son essai, « La tâche du traducteur », Walter Benjamin théorise que l'écart silencieux entre les langues est le siège d'« une langue pure ». Lors de sa traduction, le passage d'un texte par cette langue « pure » peut « libérer la langue emprisonnée dans l'œuvre ». ³¹³ En suivant l'idée de Benjamin, c'est comme si les langues représentaient la surface, la langue « pure » existant dans le silence en-dessous. La langue serait, comme dit Ada dans *Cendres*, comparable au bruit : « Ce n'est qu'en surface, tu sais. Dessous c'est calme comme dans la tombe. » ³¹⁴ Si la notion benjaminienne d'une langue pure semble étrangère à la pensée de Beckett, l'interstice entre les langues s'apparente toujours au silence recherché par Beckett tout au long de sa carrière, ce qui aurait alimenté la pratique d'auto-traduction qu'il a effectué sur presque toute son œuvre. Car traduire est entrer en contact avec le silence entre les langues. Certes, les deux langues où Beckett a entrepris la grande part de son travail présentent maints écarts dans leurs manières d'exprimer leurs « intentions à signifier », dont leurs prononciations complètement distinctes. Le processus de traduction pourrait être ainsi esquissé : l'ensemble de sons qui constitue le français se convertissent en les sons de l'anglais, et vice versa. Ce processus de transformation sonore est comparable également à celui effectué par le poste de radio : les ondes sonores produites par des voix, des instruments, et d'autres bruits sont captées par les microphones, où elles sont traduites en ondes électriques. Ensuite, lors de leur diffusion, elles se transforment en la forme silencieuse et invisible des ondes radio. Finalement, elles sont reconverties en quelque chose qui approche de leur forme originale : des ondes sonores reproduites par une certaine équipe de son. Elles ont un certain rapport aux sons originalement émis, mais un changement signifiant en a été réalisé. Ainsi la traduction beckettienne se penche sur la transposition sonore, plutôt que sur la transposition sémantique, d'une langue dans l'autre

A. La traduction comme pratique de l'écoute

³¹³ Benjamin, Walter, « La tâche du traducteur » dans Benjamin, Walter, *Expérience et pauvreté*, trad. Cedric Cohen-Skalli, 811. Classiques, Paris, Payot, coll. Petite biblio Payot, 2018, p. 133.

³¹⁴ Beckett, Samuel, *La dernière bande*, *op. cit.*, p. 65.

Avant d'entrer dans les détails du processus beckettien de traduction, il faut se pencher sur le statut de Beckett comme auto-traducteur de *Tous ceux qui tombent* et de *Cendres*, qui portent le nom de Robert Pinget comme traducteur. Les traductions collaboratives, cependant, pourraient être considérées comme des auto-traductions, car il semble que Beckett a systématiquement contrôlé la version finale. À propos de ce fait, Robert Pinget, dans ses mémoires non-publiés, atteste que, après sa traduction d'*All That Fall* en *Tous ceux qui tombent*, « [Beckett] a ensuite entièrement repris ma traduction, ma connaissance de l'anglais étant encore plus que rudimentaire, ce qui lui aura donné double travail. Il a insisté que mon nom figure également sur la publication de Minuit. »³¹⁵ Ludovic Janvier, qui a travaillé avec Agnès Vaquin-Janvier et Beckett sur la traduction de *Watt*, raconte un souvenir similaire : « Avant de réécrire le texte, il a accepté toutes nos propositions, ne serait-ce que pour les démolir. »³¹⁶ Ludovic Janvier écrit également, dans un autre article, qu'« [o]n ne traduit pas Beckett, on le provoque à se traduire. »³¹⁷ Après ces collaborations, en fait, Beckett se traduira seul, le processus coopératif s'avérant trop prenant.

Toutefois, les témoignages de ses collaborateurs en traduction éclaircissent beaucoup sur les méthodes de traduction de Beckett. « [I]l ne s'agissait pas d'une traduction comme ce mot s'entend habituellement » se souvient Patrick Bowles, en écho à Janvier.³¹⁸ Bowles, collaborateur de Beckett sur la traduction en anglais de *Molloy*, a constaté que Beckett « parle de ses livres comme s'ils étaient écrits par quelqu'un d'autre. »³¹⁹ Ainsi, en tant que traducteur, Beckett a assumé une position de neutralité. Cette neutralité s'appuie sur la notion héraclitienne de l'évolution permanente de l'individu que Beckett traite dans *Proust* :

L'être est le siège d'un processus ininterrompu de transvasement, transvasement du récipient qui contient l'eau de l'avenir, atone, blafarde et mono-

³¹⁵ Pinget, Robert, cité dans Beckett, Samuel, Fehsenfeld, *The letters of Samuel Beckett: 1957-1965*, op. cit., p. 9, note en bas de page n° 8.

³¹⁶ Janvier, Ludovic et Vaquin-Janvier, Agnès, « Traduire avec Beckett : *Watt* », *Samuel Beckett*, L'Herne 31, 1997, p. 57.

³¹⁷ Janvier, Ludovic, « Au travail avec Beckett, » *Samuel Beckett*, L'Herne 31, 1997, p. 137.

³¹⁸ [Ma traduction de : « [I]t was not a translation as that term is usually understood. »] Bowles, Patrick, dans *Beckett Remembering / Remembering Beckett*, Knowlson, James et Knowlson, Elizabeth, eds., London, Bloomsbury, 2006, p. 109.

³¹⁹ [Ma traduction de : « He talks of his books as if they were written by someone else. »], *Ibid.*, p. 109.

chrome, dans le récipient qui contient l'eau du passé, agitée, colorée par le grouillement des heures écoulées.³²⁰

Dans ce sens, au moment de sa traduction, l'auto-traducteur n'est vraiment plus la même personne qui a écrit l'original. Toutefois, la continuité assurée par son nom permettait à Beckett « le droit d'essayer à réinventer »³²¹ lorsque la traduction s'est avérée impossible. En se rendant compte de cet écart entre la personne et son nom, l'écrivain pourrait rencontrer ses œuvres comme si elles lui étaient étrangères, tout en gardant la liberté d'expression de l'envergure permise à l'auto-traducteur. Comme résultat, ces traductions marchent sur la crête où se joignent l'étrange et le familier. Peut-être en marchant ainsi reconnaissent-elles la condition inhérente à toute « bonne » traduction, comme note Steiner dans son ouvrage *Après Babel* : « la bonne traduction se définit comme celle où la dialectique [...] de l'étrangeté irréductible et du terroir ressenti n'est pas résolue mais demeure expressive. »³²² Ce mode de traduction, aussi contradictoire et étrange soit-il, repose sur la même coïncidence — « de l'étrangeté irréductible et du terroir ressenti » — où repose toute l'existence.

Cette dichotomie est, pourtant, hautement présente dans la méthode de traduction utilisée pour Beckett et ses collaborateurs. Cette méthode se caractérise par l'importance qu'elle accorde à l'écoute. Janvier-Vaquin et Janvier insistent particulièrement sur le primat du son sur le processus de traduction chez Beckett, où « la similitude absolue des termes ou à défaut l'adéquation exacte à l'idée exprimée comptaient parfois moins que la situation sonore et rythmique du mot dans le syntagme, du syntagme dans la phrase, de la phrase dans la séquence. »³²³ Plus important, alors, que de trouver les mots qui se correspondaient dans chaque lexique, c'était de tisser une toile de relations sonores dans la langue d'arrivée qui reflétait celle dans la langue de départ. Dans le cas de *Watt*, le livre traduit par Vaquin-Janvier, Janvier, et Beckett, il fallait « faire tenir

³²⁰ Beckett, Samuel, *Proust*, *op. cit.*, p. 25.

³²¹ [Ma traduction de : [And I, when I can't translate, have] the right to try and reinvent. »] : Beckett, Samuel, Lettre à Matti Megged du 3 décembre 1962, Beckett, Samuel, *The letters of Samuel Beckett: 1957-1965*, *op. cit.*, p. 518-519.

³²² Steiner, George, Lotringer, Lucienne et Dauzat, Pierre-Emmanuel, *Après Babel: une poétique du dire et de la traduction*, n° 32, Paris, A. Michel, coll. Bibliothèque de L'Évolution de l'humanité, 1998, p. 612.

³²³ Janvier, Ludovic, « Au travail avec Beckett, » *op. cit.*, p. 138.

dans le français le système d'échos et d'appels qui constitue la matière du livre. »³²⁴ Ainsi la fidélité à l'esprit de l'œuvre prend le pas sur la fidélité à la lettre.

1) « Beckett était obsédé par la voix »³²⁵

En outre, si Beckett a écrit ses premiers textes en écoutant une voix, comme disait Patrick Bowles (« Il disait que c'était la voix à laquelle on écoutait, que c'est à la voix qu'il faut écouter »),³²⁶ alors, cette méthode de travail consistait à trouver une expression parallèle à cette voix originale dans la langue cible. Le passage dans l'autre langue, alors, s'apparente beaucoup à l'écriture de l'original, ou, autrement dit, d'un deuxième original. Si l'original pouvait produire l'effet d'une voix désincarnée, sa traduction ne faisait qu'amplifier cet effet. En outre, aussi incorporelle que soit la voix, sa présence constitue la corporalité du texte, car, encore d'après Janvier, « [l]a vocalité était pour lui la garantie du sujet écrivain, l'ancrage du texte dans un rythme physique qui était celui d'une voix. »³²⁷ Ainsi, pour traduire, « [t]out passait par la mise en bouche. »³²⁸ Cette méthode de traduction qui passe par la bouche de l'auteur a laissé l'empreinte sur une autre œuvre radiophonique qu'il a traduite : il s'agit de *La Manivelle* de Robert Pinget, traduit en anglais par Beckett comme *The Old Tune*. À propos de cette traduction, Beckett écrit : « J'ai fini une version préliminaire de *La Manivelle (The Old Tune)* [...] Un peu trop libre et irlandais. Mais je n'arrivais pas à capturer les rythmes autrement. »³²⁹ L'original de Pinget puisant dans les accents savoyards, la transposition dans un milieu irlandais n'était pas évident. Ainsi s'articule ce qui est peut-être la faiblesse de la traduction beckettienne, qui veut de la neutralité, mais qui, en traversant l'intuition et la sensibilité du corps, ne peut échapper au vécu du traducteur.

³²⁴ *Ibid.*, p. 138.

³²⁵ Janvier, Ludovic, « Beckett était obsédé par la voix », *Le Magazine littéraire*, 1 janvier 2001, p. 3.

³²⁶ [Ma traduction de : « He said that it was the voice to which he listened, the voice one should listen to. »] Bowles, Patrick, dans *Beckett Remembering/Remembering Beckett*, *op. cit.*, p. 109.

³²⁷ Janvier, Ludovic, « Beckett était obsédé par la voix », *op. cit.*, p.3.

³²⁸ *Ibid.*, p. 3.

³²⁹ [Ma traduction de : « Have finished rough version of *La Manivelle (THE OLD TUNE)* [...] A bit too free and Irish. But couldn't get the rhythms any other way. »] Beckett, Samuel, lettre à Barbara Bray du 13 novembre 1959, Beckett, Samuel, *The Letters of Samuel Beckett, 1957-1965*, *op. cit.*, p. 254.

En passant par la voix, alors, le processus d'écriture peut encore être comparé au fonctionnement du poste de radio. D'abord, les résonances de la voix qui a livré l'œuvre originale entrent dans le corps du traducteur, puis elles se ressortent, transformées en une autre langue. Le corps est comme un médium résonant, pareil au haut-parleur. Évidemment, tous les changements sémantiques qui se sont produits dans les traductions ne sont pas sortis dans un état fini. Ce processus était, en fait, beaucoup plus exigeant que la traduction conventionnelle, car il confronte au néant en permanence. Agnès Vaquin-Janvier rappelle leurs heurts fréquents avec l'inconnu : « Quand il [Beckett] butait sur une difficulté, il commençait à chercher en silence et c'était un spectacle, parce qu'on avait l'impression qu'il poursuivait un cheminement intérieur très compliqué, une sorte de musique, de rythme... »³³⁰ L'écoute est au cœur de la méthode de traduction particulière à Beckett, mais cette méthode est, certes, beaucoup plus complexe. Un travail important au niveau sémantique y était évidemment essentiel, s'il ne l'était que dans une mesure réduite par rapport à la traduction conventionnelle. Dans la prochaine partie, les effets des changements dans les versions française et anglaise des pièces radiophoniques seront discutés.

2) Le mouvement vers l'abstraction

Les objectifs de l'expression du silence et du perçage « des trous dans le langage », comme esquissés dans *La Lettre allemande*, sont bien sensibles dans l'œuvre radiophonique. Ils sont également sensibles dans le passage de cette œuvre d'une langue à l'autre. Les prochaines parties traiteront les qualités spécifiques aux trajectoires de l'anglais vers le français effectués pour toutes les œuvres radiophoniques. Les œuvres écrites d'abord en anglais puis traduites en français — il s'agit de *Tous ceux qui tombent*, *Cendres*, et *Paroles et musique* — seront étudiées. Ensuite, dans un deuxième temps, *Pochade* et *Esquisse Radiophoniques* et *Cascando*, celles écrites originellement en français, seront analysées.

2.1 L'anglais vers le français : Jeux de mots abandonnés en faveur de l'étrangeté

³³⁰ Vaquin-Janvier, Agnès, « Traduire avec Beckett : Watt ». *op. cit.*, p. 58.

Une tendance vers l'abstraction se voit de façon générale dans la traduction de l'anglais en français de ces pièces. Cette abstraction s'effectue à plusieurs manières, dont la réduction de la polysémie : des mots à double sens qui figurent dans les versions anglaises sont souvent abandonnés en faveur de mots plus abstraits. Par exemple, le premier mot de *Cendres*, la préposition « *On!* »³³¹ perd sa référence radiophonique (« *on* » peut signifier, dans ce contexte, « allumer » et « avancer ») pour ne retenir que son sens plus simple et nécessaire à la pièce : « avancer ».³³² Il est peu probable qu'un seul mot en français pourrait exprimer ses deux sens. Sans équivalent clair, l'auteur aurait pu recourir à la technique de l'étouffement, où les mots sont ajoutés pour communiquer un sens impossible à transposer dans une langue cible avec la même concision. La perte de cette polysémie découple la pièce de ses origines possibles dans les concepts qui entourent la radio. Les interprétations éventuelles de l'histoire de Henry se retrouvent ainsi dépourvu d'une avenue, aussi étroite fût-elle. Également en lien avec la radio et sa nature « aveugle » est l'homophonie entre les mots anglais « *sea* » (« mer ») et « *see* » (« voir »). Cette homophonie de « *sea/see* » colorie la pièce de façon bizarre, particulièrement lorsque Henry explique que le bruit qui s'entend est celui de la mer : « *the sound is so strange, so unlike the sound of the sea, that if you didn't see what it was you wouldn't know what it was.* »³³³ Le son identique des deux mots reflète et amplifie la confusion apparente de cette affirmation. Perdre cette homophonie dans la traduction française est gagner l'autonomie du texte et l'empêchement d'une interprétation qui aurait pu être mobilisée par un tel jeu de mots. La traduction qui efface les jeux de mots représente, dans l'esthétique beckettienne, une amélioration.

Certains autres changements ne rentrent pas dans la même catégorie. Par exemple, dans *Paroles et musique* s'effectue un changement impossible à expliquer. *Words*, dans la version anglaise, est corrigé par *Croak* au milieu de sa création lyrique. Dans la narration de *Words*, un vieil homme attend quelque chose à boire d'une femme qui ressemble à une infirmière. Dans la version anglaise, il commence par un aliment plutôt médicinal, « *arrow-root* », quand *Croak* le

³³¹ Beckett, Samuel, *The Complete Dramatic Works*, op. cit., p. 253.

³³² Beckett, Samuel, *La dernière bande*, op. cit., p. 39.

³³³ Beckett, Samuel, *The Complete Dramatic Works*, op. cit., 253.

menace avec un coup de masse. Words comprend qu'il faut remplacer la boisson par une autre, et il en choisit une alcoolique, « *the toddy* » — « le grog » en français ³³⁴ :

MUSIC: *Suggestion for following.*

WORDS: [*Trying to sing this.*] And bring the...arrow-root... [*Pause. Violent thump. As before.*] And bring the toddy....[*Pause. Tremendous thump.*]

CROAK: Dogs!

MUSIQUE. *Suggestion pour la suite.*

PAROLES (*essayant de suivre la suggestion*). — Et t'apporte ton... cacao... (*Un temps. Violent coup de masse.*) Et t'apporte ton arrow-root...*Un temps. Furieux coup de masse.*

CROAK. — Chiens !

Dans la version française, l'ordre est renversé : Paroles dit d'abord que la femme (« la sorcière ») apportera du « cacao ». Cette suggestion étant apparemment rejetée par Croak, il le change pour le mot anglais, de l'usage courant en français, « arrow-root ». Le sens est renversé ; là où la boisson ostensiblement plus diététique a été échangée pour une autre dans la version anglaise, l'opération inverse est accomplie dans la version française. Cette différence ne semble pas répondre à un souci musical ou rythmique. L'humour de l'échange, cependant, est curieusement préservé, même si Croak réprimande Paroles pour des offenses opposées. Ce qui est évident dans cette différence inexplicable entre les deux versions, cependant, est la fluidité du texte. Comme dans *Cendres*, une référence à un pays sud-américain change dans de multiples versions — « the Argentine » dans la version anglaise, « Pérou » dans la traduction française, « South America » dans le manuscrit soumis à la BBC, et « Venezuela » dans la production finale.³³⁵ Ainsi les détails du texte sont dotés d'une fluidité qui les rendent interchangeable, empêchant des extrapolations interprétatives.

2.2 *Le français vers l'anglais : références radiophoniques abandonnées en faveur de l'abstraction*

³³⁴Larousse : *Dictionnaire bilingue français - anglais*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/toddy/618777>, (consulté le 6 juin 2023).

³³⁵ James Jesson, « “White World. Not a Sound”: Beckett’s Radioactive Text in *Embers* », *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 51, n° 1, 2008, p. 56.

En traduisant du français vers l'anglais, comme il l'a fait pour *Esquisse* et *Pochade radiophoniques* et *Cascando*, l'écrivain montre une tendance générale vers l'abstraction. Cette tendance n'est pourtant pas sans exceptions dans les deux pièces inachevées. De fait, ces trois œuvres, bien que publiées séparément, peuvent être vues comme une seule œuvre, étant donné que *Pochade*, probablement écrit vers la fin de 1958, pose les jalons pour *l'Esquisse*, qui, à son tour, établit la structure de *Cascando*.³³⁶ L'écriture de *l'Esquisse*, d'après les manuscrits datés, a eu lieu du 29 au 30 novembre 1961, lorsqu'il a été abandonné pour *Cascando*, qui sera écrit en décembre de la même année.³³⁷ *Pochade* et *Esquisse radiophoniques*, les premières d'entre ces trois œuvres à être originellement rédigées en français, démontrent plus que toutes les autres pièces radiophoniques une traduction approximative. Ce fait est probablement dû à leur état fragmentaire. Dans la première pièce, un Animateur, une Dactylographe et un tortionnaire (Dick, muet sauf les coups de son « nerf de bœuf ») suscitent et enregistrent la parole d'un dernier personnage détenu comme prisonnier, Fox (proche du latin *vox*). Ils analysent ses mots selon des critères inconnus à l'auditeur afin d'arriver à une fin de leur travail, dans une situation pareille à celle de Voix dans *Cascando*. L'adaptation, au lieu de traduction par équivalence de termes, parsème les deux versions de ces deux pièces. Parfois, l'adaptation est rendue nécessaire par des tournures spécifiques au français, telles que:

D[actylographe] (*relisant*). — « Fais-toi ouvrir »
 A[nimateur] (*ravi*). — Ce tutoiement !³³⁸

S[tenographe]: « Have yourself opened, Maud would say, opened— »
 A[nimator]: [*Delighted*] That frequentative!³³⁹

L'exclamation de « Ce tutoiement ! » montre la joie de l'Animateur face au fait que Fox puisse exprimer des sentiments peut-être amoureux, ce qui suscite en lui l'espoir que son travail sera bientôt terminé. Les pronoms familiers et formels de la deuxième personne n'existant pas en

³³⁶ Verhulst, Pim, « “JUST HOWLS FROM TIME TO TIME”: Dating “Pochade radiophonique” », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Vol. 27, « Beginning of the murmur : Archival Pre-texts and other sources », 2015, p. 143-158.

³³⁷ Zilliacus, Clas, *Beckett and Broadcasting*, op. cit., p. 119-120.

³³⁸ Beckett, Samuel, *Pas*, op. cit., p. 81.

³³⁹ Beckett, Samuel, *The Complete Dramatic Works*, op. cit., p. 284.

anglais, une traduction littérale aurait évidemment été impossible. Dans la version anglaise, cet élément grammatical est remplacé par celui du fréquentatif, préservant le sens de familiarité. Ce genre de changement nécessaire est rejoint par un autre style d'adaptation plus libre — et apparemment intuitif. Globalement, le français original est souvent plus austère que sa traduction dans un anglais plus idiomatique, comme se voit, par exemple, dans la transformation de : « Je parle trop »³⁴⁰ en « *I chatter too much.* ».³⁴¹ Une transformation pareille se produit par les expressions suivantes : « Et il a fini là-dessus, si j'ai bonne mémoire »³⁴² en « *And there he jibbed, if I remember aright.* »³⁴³ De tels changements renvoient à la dichotomie classique de l'usage du français, qui permettait à Beckett de se débarrasser de ses associations personnelles avec sa langue maternelle. Le français dans ces citations n'est pas sans qualité orale, mais cette qualité est amplifiée dans la traduction anglaise, avec un choix de vocables plus argotique (« *chatter* » ou « *jibbed* ») et l'usage du préfixe « *a-* » avant le mot « *right* », une marque de la parole qui n'ajoute ni de sens ni de fonctionnement grammatical. Si l'on suit les notions de l'écriture et de la traduction qui dépendent de l'écoute aux rythmes de la parole, le choix de conduire la version anglaise vers une expression plus colorée indique que, chez l'auteur, quelque chose manquait à l'oreille. Cette traduction suggère que sa manière de juger le phrasé en fonction de la façon dont il frappe l'oreille est fortement infléchi par le vécu de l'auteur.

L'adaptation prend un caractère plus déroutant dans *l'Esquisse*, où les modifications parfois renversent le sens ou changent les conditions de la pièce. Le fonctionnement même de l'appareil quasi-radiophonique n'est pas pareil dans les deux versions. Dans la version française, le volume du son peut être monté, mais pas dans sa traduction anglaise :

Voix.
 Elle. — (*avec la voix*) On ne peut pas avoir plus fort ?
 Voix. (*plus fort*)³⁴⁴

³⁴⁰ Beckett, Samuel, *Pas*, p. 79.

³⁴¹ Beckett, Samuel, *Complete*, p. 283.

³⁴² Beckett, Samuel, *Pas*, p. 67.

³⁴³ Beckett, Samuel, *Complete*, p. 277.

³⁴⁴ Beckett, Samuel, *Pas, op. cit.*, p. 89.

Voice: [*Faint*]
 She: [*With voice.*] Louder!
 Voice: [*No louder.*]³⁴⁵

La didascalie « plus fort » est le contraire exact de « *No louder* », qui veut dire « pas plus fort ». Parce que *l'Esquisse* est évidemment le précurseur d'une pièce ultérieure, *Cascando*, la traduction semble être une révision de l'original. D'ailleurs, car d'autres altérations faites dans la version anglaise relève apparemment du même processus de l'abstraction qui amène à *Cascando*, on pourrait hypothétiser que la traduction de *l'Esquisse* est également sa révision. Dans la version anglaise, les réponses de Lui aux questions d'Elle sont à deux reprises supprimées, en privant l'auditeur des rares informations données dans la première version.

Elle. — [...] C'est en direct ? (*Un temps.*) Je vous demande si c'est en direct.
 Lui. — (*avec lassitude*) Mais bien entendu, madame. (*Un temps.*) Non, il faut tourner. (*Un temps.*) À droite.
 *Déclit.*³⁴⁶

She: [...] Is it live? [*Pause.*] I ask you is it live.
 He: No, you must twist. [*Pause.*] To the right.
 [*Click.*]³⁴⁷

Musique.
 Silence.
 Elle. — (*étonnée*) Mais ils sont plusieurs !
 Lui. — Oui.
 Elle. — Combien ?
 Lui. — Cinq... six... (*Un temps.*) À droite, madame, à droite.
 *Déclit.*³⁴⁸

Music: [*Faint.*]
 [*Silence.*]
 She: [*Astonished.*] But there are more than one!
 He: Yes.
 She: How many?
 [*Pause.*]
 He: To the right, madam, to the right.
 [*Click.*]³⁴⁹

³⁴⁵ Beckett, Samuel, *Complete, op. cit.*, p. 268.

³⁴⁶ Beckett, Samuel, *Pas, op. cit.*, p. 88.

³⁴⁷ Beckett, Samuel, *Complete, op. cit.*, p. 268.

³⁴⁸ Beckett, Samuel, *Pas, op. cit.*, p. 88-89.

³⁴⁹ Beckett, Samuel, *Complete, op. cit.*, p. 268.

L'omission des réponses amplifie la froideur du personnage de *He* dans la version anglaise, qui ignore tout bonnement les questions posées par *She*. Mais, si ces changements indiquent que la traduction de ces pièces représente l'évolution du processus d'écriture, pourquoi n'ont-elles pas été reportées dans l'édition française ? La différence entre ces œuvres pourrait montrer une ambivalence de la part de l'auteur : peut-être ces changements n'ont-ils forcément pas amélioré la pièce. Si ces différences sont intentionnelles, le fait de laisser les versions française et anglaise dans un état contradictoire arbore une volonté d'exposer l'imperfection de ces pièces, comme si cette imperfection était nécessaire pour conserver leur caractère essentiel.

Toutefois, dans *Cascando*, la seule d'entre ces trois pièces qui peut être considérée comme une œuvre achevée, cette tendance est renversée. Là où la version française porte des références subtilement radiophoniques dans les vocables les plus saillants de la pièce — à savoir, *ouvrir* et *fermer*, avec leurs sens doubles d'allumer et d'éteindre, respectivement — la traduction anglaise abandonne lesdites références en faveur des verbes sans cette polysémie : *open* et *close*. Cette modification éloigne davantage la version anglaise de la représentation de l'appareil de *l'Esquisse*. Le personnage de l'Ouvreur devient « Opener », et même si ce nom ne sera connu qu'aux lecteurs et pas aux auditeurs, le sens qui lie ce vocable à la profession du théâtre est perdu.³⁵⁰ Un autre sens est pourtant ajouté : celui de « l'ouvre-boîte ». Les mots « ouvre-boîte » et « *opener* » vont d'ailleurs se trouver dans *Comment c'est* et sa traduction *How It Is*, où cet instrument s'utilise pour infliger des douleurs corporelles qui, à leur tour, feront chanter les affligés. Il faut rappeler que l'écriture de *Comment c'est* coïncide avec l'écriture de *Cascando*, dans 1961-62, et ce roman est fortement marqué par l'expérience de Beckett avec la radio. Daniel Albright voit dans *Comment c'est*, « une sorte de méditation sur la radio » où

le corps humain simule une console électronique ou table de mixage. Chaque personnage rampant dans la boue avec son ouvre-boîte traite l'homme devant lui comme s'il était un poste de radio, le faisant parler, chanter, ou crier

³⁵⁰ Le mot anglais pour ce métier du théâtre est « *usher* ». *Larousse : Dictionnaire bilingue français - anglais*, - <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-anglais/ouvreur/56659> (consulté le 6 juin 2023).

par moyen d'un système de réponses apprises — il y a même un protocole pour le contrôle du volume [...] ³⁵¹

Alors, les deux noms d'Ouvreur/Opener vêtissent ce personnage des sens de l'ouvreur du théâtre, qui amène le public à voir le spectacle, et le simple instrument quotidien de l'ouvre-boîte. En tout cas, si l'Ouvreur s'apparente à la figure de l'artiste, ou peut-être une machine de création artistique, cette polysémie peint la vision beckettienne de l'artiste avec des couleurs faibles. Cette vision de l'artiste qui correspond à l'outil de l'ouvre-boîte, au métier de l'ouvreur, ou à celui du traducteur, sera étudiée davantage dans la prochaine partie qui prendra la traduction comme processus de création.

B. La création comme pratique de traduction

La grande différence entre la création et la traduction se centre, évidemment, sur la présence d'un texte de départ. Or, la vision de la création chez Beckett ressemble beaucoup au travail de traduction. Comme la radio, et comme la traducteur, l'écrivain est un canal que l'œuvre traverse. À cette époque de sa carrière, Beckett « s'intéressait davantage à montrer comment fonctionne (ou échoue à fonctionner) l'esprit, plutôt que de représenter les pensées des personnages. »³⁵² Incarner le fonctionnement de l'esprit en littérature nécessite un processus presque documentaire, dans la manière d'un paysage de Cézanne qui traduit la manière de voir, plutôt que de produire une image photo-réaliste. Cette manière de traduction se construit sur l'approche mautherienne du langage qui traite les mots comme des objets plutôt que des véhicules de sens. Il s'agit d'un effort à traduire l'être, ou, autrement dit, l'expérience « intérieure » qui est, d'après Beckett, inaccessible au langage. En créant ces pièces, Beckett exprime ce silence qui est l'être avec en utilisant le langage contre lui-même. Le résultat, c'est la mise-en-scène d'une sorte de

³⁵¹ [Ma traduction de : « a sort of meditation on radio [in which] the human body simulates a whole electronic console or mixing-board. Each mud-crawler with his can opener treats the man in front of him as if he were a radio, making him speak or sing or cry out through a system of learned responses — there is even a protocol for volume control. »] Albright, Daniel, *Beckett and aesthetics*, New York, Cambridge University Press, 2003, p. 120.

³⁵² [Ma traduction de : « was more interested in showing how the mind works (or fails to work) rather than representing the characters' thoughts »] Beloborodova Olga, et Verhulst, Pim, « Broadcasting the mind: extended cognition in Beckett's radio plays, » *Beckett and modernism* / Beloborodova, Olga [edit.]; et al., New York, Palgrave Macmillan, 2018, p. 240.

cognition, en traduisant des éléments d'un même être en des personnages qui interagissent dans un système.

L'intérieur humain serait, donc, le lieu de passage, plutôt que la source, de l'œuvre. Les dernières pièces radiophoniques qui tournent autour des flots de la parole et de la musique ont souvent été lues comme des visions de cet « intérieur » de l'être humain. Toutes ces pièces fonctionnent comme l'esprit, et plus précisément l'esprit de l'artiste au travail. De fait, d'après ces pièces, « l'intérieur » humain n'est pas du tout étanche mais perméable, n'est pas simple mais multiple. Il est peuplé par de nombreuses entités, comme Voix/Paroles/Fox, Musique, et Ouvreur/Lui/Croak/Animateur. Bien qu'un ordre hiérarchique existe entre les personnages, chacun est aussi nécessaire que l'autre. En plus, si ce système relève d'une unité, ses parties ne s'entendent qu'avec une énorme difficulté. L'intégration de ces parties disparates ne se fait pas volontiers, mais par force : le nerf de bœuf qui suscite la parole de Fox, la masse qui menace Paroles et Musique, ou les manipulations des exécutifs comme Lui ou l'Ouvreur. L'esprit, d'après Beloborodova et Verhulst, « n'est plus représenté — il est incarné dramatiquement comme un système cognitif qui est vivant, dynamique, et auto-général. »³⁵³ Mais la complexité de cette vision ne se résume pas à cela. De surcroît, au sein de certaines de ces entités elles-mêmes sont abrités plusieurs autres — comme les modes différents de Voix ou de Paroles, ou comme l'ensemble d'instruments qui ne fait qu'une Musique. En fin de compte, chaque partie composante d'un être n'existe que dans un flux permanent, « sans arrêt »³⁵⁴, « une forme en mouvement ».³⁵⁵ Cet état est traduit par la structure non-finie, voire cyclique, des pièces qui opposent la parole et la musique. Somme toute, les différentes formes de ces pièces représentent des efforts de traduire le flux de l'être.

Ce processus de traduction est (ces pièces semblent le suggérer) la tâche de l'artiste que Beckett était. Ces œuvres tentent de traduire plus que la source de l'écriture, elles nous donnent

³⁵³ [Ma traduction de : « is not represented anymore — it is enacted as a living, dynamic, self-generating cognitive system »] Beloborodova Olga, et Verhulst, Pim, « Broadcasting the mind: extended cognition in Beckett's radio plays, » *Beckett and modernism* / Beloborodova, Olga [edit.]; et al., New York, Palgrave Macmillan, 2018, p. 253.

³⁵⁴ Beckett, Samuel, *Pas, op. cit.*, répété à plusieurs reprises sur les pages 87-88

³⁵⁵ Beckett, Samuel, cité dans Haynes, John et Knowlson, James, *Images of Beckett, op. cit.*, p. 128.

une image globale du fonctionnement de l'esprit de l'artiste au travail épuisant. Cet effort se centre sur la voix. La voix, élément clé à l'œuvre beckettienne, est toujours présente, comme les ondes radio dans l'atmosphère, mais généralement difficile à entendre, ne résonnant que faiblement. À cause de ce volume faible, presque insaisissable, la création n'est pas une question de simple transcription, mais de l'effort de résister à s'insérer dans ce processus en comblant les trous dans la perception de cette voix guère perceptible. Dans un deuxième temps, le processus de révision cherche à découvrir les rythmes ou les sons qui sont à la fois « magiques » et « nécessaires », pour reprendre les mots de Beckett lui-même. D'après le témoignage de Martin Esslin déjà cité, dans cette seconde étape, « il [Beckett] appliquait son intelligence critique et façonnante aux matériaux ainsi obtenus. »³⁵⁶ Ce processus ressemble beaucoup à celui utilisé par Beckett pour traduire.

Mais si Beckett a conçu de la traduction comme un acte créateur, ou dans la manière de Benjamin, pour qui la traduction donne une sorte d'accès à l'indicible, certains de ses écrits suggèrent qu'il ne considérait pas la traduction comme aussi importante que l'écriture. « Maintenant confronté plus que d'habitude au désert de l'autotraduction [...] i.e. tout vrai travail bloqué pour 6 mois au moins »³⁵⁷ écrit-il, en révélant la hiérarchisation du « vrai travail » de l'écriture au-dessus de la traduction. Dans *Proust*, Beckett développe sa faible estime pour la traduction par rapport à l'écriture en faisant la distinction entre l'écrivain et l'artiste : « Le devoir et la tâche d'un écrivain (pas un artiste, un écrivain) sont ceux d'un traducteur »³⁵⁸ La fissure de l'artiste et de l'écrivain se fait en parallèle de la fusion de ce dernier avec le traducteur. On pourrait être tenté d'en conclure que Beckett a approché le travail de traduction de manière purement professionnelle. Mais cette conclusion ne serait pas juste, car, toujours selon Bowles, « À maintes reprises, Beckett disait que ce qu'on essayait de faire, c'était d'écrire le livre encore dans une autre langue

³⁵⁶ [Ma traduction de : « [...] [afterward] he would apply his critical and shaping intelligence to the material thus obtained. »] Esslin, Martin, « Beckett's "Rough for Radio" », *Journal of Modern Literature*, Feb., 1977, Vol. 6, No. 1, Samuel Beckett Special Number (Feb., 1977), p. 100.

³⁵⁷ [Ma traduction de : « Faced now with ever more than the usual wilderness of self-translation — *Comment c'est* into English, *H.D. & Play* into French. I.e. all real work blocked for at least 6 months. A chacun son petit enfer. »] Lettre à Alan Schneider du 7 novembre 1963, *The Letters of Samuel Beckett, 1957-1965*, op. cit., p. 513,

³⁵⁸ Beckett, Samuel, *Proust*, op. cit., p. 96-97.

— c'est-à-dire, écrire un nouveau livre. »³⁵⁹ En plus, dans la partie précédente, nous avons étudié des différences signifiantes entre les versions anglaise et française de ses œuvres, ce qui indique que, pour lui, le processus de traduction se brouillait avec celui de l'écriture. Donc, même si Beckett situe l'artiste au-dessus de l'écrivain ou le traducteur, sa propre pratique de traduction approche du « devoir et [de] la tâche » de l'artiste.

1) Traduire le fonctionnement de l'esprit

Si la traduction est l'effort acharné de trouver l'esprit d'une œuvre dans « le corps sonore » d'une autre langue, elle ne se trouve pas loin de l'effort d'exprimer l'être dans la parole. Cet effort, qui ne diffère pas de traduire le silence auquel appartient un certain langage qui pourrait être comparée aux bruits qui émanent de la nature. Ce n'est pas forcément l'indicible qui est traduit par les mots, car cet au-delà du langage en est inaccessible. Le langage, que Beckett estime incapable de transcendance, évoque l'indicible : c'est ce refus d'essayer de dire l'indicible qui approche le plus de cette transcendance. Ce rapprochement se fait par la forme plutôt que par le langage. Et cette traduction, il faut préciser, n'est pas une tâche réalisable. Il s'agit d'un effort voué à l'échec. De façon parallèle, dans les quatre pièces où la parole et la musique se confrontent, aucune réussite n'est accordée : aucune de ces pièces ne se termine vraiment. Leurs fins sont signalées simplement par l'arrivée d'un voile de silence. En conséquence, les structures des pièces ressemblent aux extraits, aux aperçus d'une œuvre plus grande.

1.1 « [...] ce qui passe pour mon esprit et ce qui passe pour son processus. »³⁶⁰

Le mot « esprit » renvoie aux différentes facultés intellectuelles et sensibles qui sont mises en jeu dans l'acte de création. Les quatre dernières pièces radiophoniques peuvent être lues comme des traductions du fonctionnement de l'esprit. Cette interprétation est appuyée par une lettre que Beckett a écrite pour accompagner le don des manuscrits de *Cascando* à Harvard Col-

³⁵⁹ [Ma traduction de : « Time and again Beckett said that what we were trying to do was to write the book again in another language — that is to say, write a new book. » *Beckett Remembering / Remembering Beckett*, Knowlson, James et Knowlson, Elizabeth, eds., *op. cit.*, p. 109.

³⁶⁰ Beckett, Samuel, cité dans Zilliacus, Clas, *Beckett and Broadcasting*, *op. cit.*, p. 89.

lege a eu lieu à l'automne de 1962, avant même que Mihalovici ait fini sa musique. L'écriture de cette pièce ne s'était déroulée que quelques mois plus tôt. Il a rédigé le mot accompagnant *Cascando*, indiquant que cette pièce « montr[ait] ce qui passe pour mon esprit et ce qui passe pour son processus. »³⁶¹ Beckett lui-même semble inviter l'interprétation qui voudrait que la distribution des personnages représente les différentes facultés de l'« esprit » dans le « processus » de création. Si l'on lit ces pièces ainsi, le processus d'écriture beckettien se centre sur la rencontre du langage et de la musique. Or, la musique peut être comprise en tant que courant émotionnel qui est, dans les mots de Schopenhauer, « à la fois parfaitement intelligible et tout à fait inexplicable », qui « nous montre tous les mouvements de notre être, même les plus cachés. »³⁶² Donc, la musique, qui excite les émotions de façon non-verbale, approche le plus de l'être. Comme ce monde intérieur est difficile, voire impossible à connaître par des moyens langagiers, la rencontre de la parole et de la musique dans toute son ineffabilité prend des formes variables. Car le tout n'existe que dans un flux permanent, aucun mot n'est final. Donc, les faibles essais chez *Paroles de capturer ce que Musique exprime si aisément dans Paroles et musique*, aussi bien que l'accord de Voix avec la Musique qui dépend de la perception subjective de l'Ouvreur, sont des expressions, aussi imparfaites soit-elles, de cette intériorité. L'emploi de la musique au sein de ces pièces, ainsi que son imitation langagière, détournent des autres modes de l'écriture, « qui n'expriment que l'ombre » en visant la condition de la musique, « qui parle de l'être. »

Mais le mélange de ces deux pôles de l'esprit — le langage et la musique — ne constitue qu'une partie de l'image de « mon esprit » et « son processus ». Dans toutes les pièces, la volonté de créer ne découle ni de *Paroles/Voix* ni de *Musique*, mais des personnages exécutifs, *Animateur*, *Lui*, *Croak*, et *l'Ouvreur*. Pim Verhulst note que, lors du début de l'écriture des quatre pièces voix-musique, en 1958, Beckett éprouvait un certain sentiment d'angoisse de la page blanche. En sortant d'une intense période de l'écriture pour le théâtre qui a produit *Fin de Partie*, *Tous ceux qui tombent*, *Cendres*, et *La dernière bande*, Beckett écrit à Barbara Bray que « Je suis en crise

³⁶¹ *Ibid.*, p. 89

³⁶² Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. Burdeau, Auguste, [Fichier EPUB], <http://www.schopenhauer.fr/oeuvres/>, (consulté le 25 mai 2023)

aiguë à propos de mon travail ».³⁶³ Verhulst argumente, en rattachant ces sentiments au fait qu'il lisait *Les 120 journées* du Marquis de Sade au même moment, que la mise en rapport de la torture avec la création s'est trouvé dans *Pochade radiophonique*.³⁶⁴ Cet élément de la violence physique est bien évident aussi dans *Paroles et musique*, où la collaboration des personnages titulaires est rythmée par les coups de masse. Mais une angoisse et une certaine cruauté sont également présentes dans Lui et l'Ouvreur de *l'Esquisse radiophonique* et de *Cascando*. Si ces derniers n'infligent pas de la douleur sur Voix et Musique, ils néanmoins les contrôlent machinalement. La réduction des êtres humains à l'état des machines pourrait être dite d'être effectivement un des objectifs principaux de la torture. C'est aussi le modèle pour représenter le processus mental de la création, où la volonté, incarnée par « personnages dominants » tels que Croak ou l'Ouvreur, est une entité séparée des vraies sources de la création, Voix/Paroles/Fox et Musique. Ouvreur ou Paroles ressemblent le plus à l'idée de l'auteur, bien qu'ils ne produisent rien.

1.2 L'auteur en question

Le brouillage des rôles du traducteur et de l'écrivain mine l'autorité de l'auteur. En mettant en cause les notions de l'auteur en tant que créateur, Paul Valéry écrit : « Toute œuvre est l'œuvre de bien d'autres choses qu'un « auteur » ». ³⁶⁵ Certes, Beckett se considérait l'auteur de ses œuvres dans le contexte public, où il est intervenu sur la mise-en-scène de ses pièces, ou lorsqu'il a interdit leur production, notamment, en Irlande et en Afrique du Sud.³⁶⁶ Mais la sphère publique, qui exige les actes pratiques, n'égale pas la réalité profonde, où se trouve le moi fragmenté et contradictoire, situé aux interstices de plusieurs langues. La traduction de la manière de fonctionnement de ce moi fragmentaire amène à l'anonymisation des personnages. Maurice Blanchot observe que la trilogie romanesque — *Molloy*, *Malone meurt*, et *L'Innommable* — con-

³⁶³ [Ma traduction de : « I am in acute crisis about my work » Beckett, Samuel], cité dans Verhulst, Pim, « “JUST HOWLS FROM TIME TO TIME”: Dating “Pochade radiophonique” », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Vol. 27, « Beginning of the murmur : Archival Pre-texts and other sources », 2015, p. 149.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 149.

³⁶⁵ Valéry, Paul, *Oeuvres*. 2, n° 148, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2008, p. 629.

³⁶⁶ Knowlson, James, *Damned to Fame*, *op. cit.*, p. 401 (l'Irlande) p. 561 (l'Afrique du Sud).

siste en une « lente mise en scène de la mort de l’auteur », où « [l]’écriture est à la recherche du neutre final d’une parole sans commencement ni fin, de l’impersonnalité comme forme du vide, du manque et de l’absence de sens. »³⁶⁷ La progression vers la neutralité et l’abstraction présente dans la trilogie romanesque figure également dans les pièces radiophoniques, le comble de cette progression dans les deux séries d’œuvres étant, respectivement, *L’Innommable* et *Cascando*. Comme dans *L’Innommable* l’abstraction de la voix narrative atteint son point culminant, ainsi fait-elle dans *Cascando*, où les personnages anonymes expriment des facettes d’un même être. Cette progression dans les pièces radiophoniques va pourtant plus loin que celle de la trilogie romanesque. Car, en effet, la particularité du genre radiophonique permet l’inclusion de la musique et de la parole sur un pied d’égalité. Dans leurs versions enregistrées, la durée de la musique égale plus ou moins la durée du texte. Curieux, donc, que ces œuvres, dont la moitié n’est pas écrite par Samuel Beckett, traitent l’acte de création peut-être plus directement que partout ailleurs dans l’œuvre de l’auteur. Ces pièces peuvent être lues même comme ce qui approche le plus d’un *ars poetica* dans l’œuvre beckettienne, paradoxalement « énoncé au moment même où il se voit dépossédé de son *auctoritas* »³⁶⁸ Si l’on suit la comparaison de *Cascando* au « processus graduel » minimaliste, où l’œuvre est son processus de création ne font qu’un, la responsabilité de l’œuvre d’art réside à l’extérieur de l’artiste lui-même, dans un système plus complexe et décentralisé. Cette image de l’auteur est aussi celle de l’individu — « le siège d’un processus ininterrompu de transvasement »³⁶⁹ — dont ni l’unité ni la continuité n’existent. L’auto-traduction apporte cette même situation héraclitienne au texte, ce qui se voit particulièrement dans les deux versions contradictoires de l’*Esquisse radiophonique*.

2) Les paradoxes de la traduction et de la création

2.1 « La nécessité magique »³⁷⁰ : Le rôle de l’intuition dans la traduction, dans l’écriture

³⁶⁷ Compagnon, M. Antoine, « Dixième leçon : La mort élocutoire du poète, » *Théorie de la littérature : qu’est-ce qu’un auteur ?*, Université de Paris IV-Sorbonne, <https://www.fabula.org/compagnon/auteur10.php>, (consulté le 27 mai 2023)

³⁶⁸ Popovici-Toma, Cosmin, *op. cit.*, p. 651.

³⁶⁹ Beckett, Samuel, *Proust, op. cit.*, p. 25.

³⁷⁰ [Ma traduction de « magic necessity »] Beckett, Samuel, lettre à Thomas MacGreevy du 7 février 1960, dans *The Letters of Samuel Beckett, 1957-1965, op. cit.*, p. 298.

Dans une lettre au poète irlandais Thomas MacGreevy datée le 7 février 1960 — donc entre l'écriture de *Cendres* et *Paroles et musique* — Beckett a esquissé un double rôle de l'intuition dans l'écriture et la révision :

On est parfois enclin à demander davantage de travail vers le niveau de phrasé et du rythme où se cache la nécessité magique, puis la pensée arrive qu'en en faisant, on causera la perte de quelque chose de plus précieux et hors de portée de la forme : de la tristesse et de la sagesse de l'esprit murmurant inaperçues ensemble.³⁷¹

Même s'il n'emploie pas le vocable, l'intuition semble régner sur ces deux pôles de l'écriture, également valables pour la traduction. L'un de ces pôles travaille vers la découverte de « la nécessité magique » par les processus formels de révision ; l'autre est chargé de repérer ces précieux murmures — plus informes, plus étranges — de la tristesse et de la sagesse. Ces deux tâches se font par le moyen non pas de l'invention mais de la récoognition à l'aide de l'écoute. L'écriture pour Beckett est alors autant une méthode de retrouver quelque chose d'existant qu'une création à l'instar de la conception conventionnelle du génie. L'origine de cette « quelque chose » est peut-être impossible à préciser, la preuve de son existence reposant sur le fait qu'elle est parfois trouvée. L'effort de l'écoute, à l'encontre de ce que sa passivité pourrait faire croire, est épuisant, exigeant une discipline plus stricte que l'invention. Ce paradoxe est visible vers la fin du *Pochade radiophonique*, lorsque l'Animateur insiste sur l'insertion de quelques paroles que Fox n'avait pas énoncées :

A. — Ne sautez pas, mademoiselle, le texte intégral, je vous en supplie.
 D. — Je ne saute rien, monsieur. (*Un temps.*) Qu'est-ce que j'ai sauté, monsieur ?
 A (*solennellement*). — « Entre deux baisers. » (*Sarcastique.*) Rien que ça ! (*Colère.*) Comment voulez-vous que nous en sortions si vous supprimer des perles de cette importance ?
 D. — Mais, monsieur, il n'a jamais rien dit de pareil.³⁷²

³⁷¹ [Ma traduction de : « There is inclination sometimes to ask for more labour towards that level of phrase and rhythm where magic necessity hides, then the thought that this might be the loss of something more precious and beyond the reach of form, sorrow and wisdom of spirit murmuring unwitnessed together. »] Beckett, Samuel, lettre à Thomas MacGreevy, du 7 février 1960, *Ibid.*, p. 298.

³⁷² Beckett, Samuel, *Pas*, *op. cit.*, p. 82.

L'Animateur, de par son autorité, impose l'inclusion de ces paroles dans la transcription, au-dessus des protestations de la Dactylographe, qui se met à pleurer à cet acte de tricherie. Dans la dernière réplique de la pièce, l'Animateur implique que le but derrière cet ajout est de sortir de la nécessité de transcription :

A. — Ne pleurez pas, mademoiselle. Essayez vos jolis yeux et souriez-moi.
Demain, qui sait, nous serons libres.³⁷³

Étant donné que les règles de leur transcription, énoncés plus tôt dans la pièce, obligent l'équipe de « [v]eiller à ce que vos minutes soient rigoureusement conformes », leur libération de cette tâche ne semble pas imminente. L'immense difficulté de ce mode d'écriture s'exprime dans ces pièces par la présence de la violence qui maintient la discipline.

2.2 La volonté et la soumission

Évidemment, L'opération d'un appareil comme le poste de radio ne constitue pas un acte de violence. Pourtant, avant l'existence de tels dispositifs, imposer l'envie de se divertir sur une autre personne, comme un roi sur son bouffon, pouvait revenir à un acte de violence. Ce rapport est bien celui qui existe entre Croak et ses sujets, Paroles et Musique. La métaphore radio-phonique qui semble avoir nourri l'origine de ces pièces soulève le paradoxe de la volonté et de la non-volonté dans l'acte de création. Si toutes ces pièces sont vues comme des mises en scène des systèmes des diverses facultés de l'esprit, alors Croak, l'Animateur, Lui, et Ouvreur en représentent la volonté. Leur rôle dans les systèmes de personnages établis dans ces pièces est d'occuper une fonction de pouvoir sur les autres; nous les désignons, alors, « personnages dominants ». Tous ces personnages dominants dépendent de la production d'autres — s'agissent-ils de Fox, Voix, Paroles, ou Musique — pour sa création. Même s'ils possèdent le pouvoir de les manipuler, la vraie production de ces voix et de cette musique tire son origine dans l'inconnu. Les personnages dominants ne jouissent que de la même non-agence sur ce qui est produit par leurs sujets qu'a l'auditeur sur les sons qui émanent de son récepteur. Ainsi, ces personnages, tout

³⁷³ *Ibid.*, p. 83.

comme les auditeurs, se trouvent dans la situation paradoxale de contrôler l'appareil mais pas ce qui en provient. Les personnages dominants, malgré leur autorité sur Voix/Paroles/Fox et sur Musique, ils dépendent des productions de ces dernières. Ouvreur, par exemple, est donc l'esclave et le maître de Voix à la fois. Il ne peut qu'ouvrir et fermer, et s'il n'ouvrirait pas, il n'aurait rien : car, comme il dit, « il n'y a rien dans ma tête »³⁷⁴. Tout ce qui importe se trouve dans ce qu'il ouvre, donc tout l'effort qu'il fait ne revient qu'aux actes d'ouverture et de fermeture. Même lorsque l'Ouvreur « donne le maximum », Voix et Musique ne lui obéissent pas : cette injonction est suivie par la didascalie « *faiblissant* ».³⁷⁵ De toutes ces pièces, c'est dans *Paroles et musique* où se produit le seul véritable succès — ou peut-être le meilleur échec. Car cette pièce semble mettre en scène la situation de l'écrivain décrite par Beckett dans une lettre au traducteur israélien Matti Megged :

« L'écriture, je suppose, pour quelques-uns d'entre nous — mais bien sûr pas pour tous — n'est possible que dans une lutte désespérée, dans un complet désespoir de cause, et à une profondeur où son vivre n'est pas que disparu, il n'a jamais existé. Soit qu'il arrive à cela, soit qu'il n'arrive pas du tout — et l'on ne pourrait pas le souhaiter à personne. »³⁷⁶

Au début de la pièce et entre les deux créations poétiques, Paroles produit des paroles par sa propre volonté, mais ces paroles ne traduisent pas grand-chose (« de tous ces mouvements et qui saurait les nombrer de tous ces mouvements et ils sont légion la paresse est celui qui meut le plus »).³⁷⁷ Ensuite, après avoir reçu plusieurs coups de masse, il commence à s'interroger sur le sens des mots qu'il vient d'employer. Croak étant impatient, cet acte ne provoque que davantage de coups :

Paroles. — [...] En disant amour entendons-nous l'amour ? (*Un temps.*) L'âme en disant âme ? (*Un temps.*) Oui ?
 Croak (*angoissé*). — Oh ! (*Un temps.*) Bob chéri.
 Paroles. — Ou non ?

³⁷⁴ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 53.

³⁷⁵ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 54.

³⁷⁶ [Ma traduction de : « Writing I suppose for some of us — though most certainly not for all — is only possible in the last ditch and in complete désespoir de cause and at a depth where one's « living » not only is gone, but never was. Either it comes to that or it doesn't — and one couldn't wish it for anyone. » Notez que l'expression française « désespoir de cause » est incluse dans l'anglais original.], Lettre à Matti Megged du 3 décembre 1962, *The Letters of Samuel Beckett 1957-1965*, *op. cit.*, p. 518-519.

³⁷⁷ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 64.

Croak (*coup de masse*). — Bob !³⁷⁸

Ensuite, sa propre volonté abandonnée, Paroles entre « *humblement* » dans une composition qui traduira la musique et le thème de la vieillesse :

CROAK. — Bob. (*Un temps.*) Vieillesse. (*Un temps. Violent coup de masse.*) Vieillesse !
 MUSIQUE. — *Coup de baguette et musique vieillesse qu'interrompt bientôt un violent coup de masse.*
 CROAK. — Ensemble. (*Un temps. Coup de masse.*) Ensemble ! (*Un temps. Violent coup de masse.*) Ensemble, chiens !
 MUSIQUE. *Donne longuement le la.*
 PAROLES (*implorant*). — Non !
 Violent coup de masse.
 CROAK. — Chiens !
 MUSIQUE. — *La.*
 PAROLES (*essayant de chanter*). — Vieillesse est lorsque... à croupetons...³⁷⁹

Obligé de quitter le chemin de sa propre volonté, Paroles écoute les « suggestions » de Musique pour aboutir à une expression poétique qui satisfera Croak. Le genre de création voulu par Croak, l'un qui suscite de vraies émotions liées à ses souvenirs, semble inaccessible à la volonté, comme la notion de la mémoire involontaire chez Proust : « La mémoire volontaire, Proust le ressasse *ad nauseum*, n'a aucune valeur en tant qu'instrument d'évocation »,³⁸⁰ écrit Beckett, en touchant sur l'impossibilité d'évoquer de l'émotion dans les premiers efforts de Paroles. Il continue en traitant l'impuissance de la volonté en face de cette évocation :

Elle [la mémoire volontaire] produit une image aussi étrangère à la réalité que le mythe créé par notre imagination, ou la caricature fournie par la perception directe. Il n'existe qu'une seule impression réelle, un seul moyen d'évocation adéquat et nous sommes incapables d'exercer le moindre contrôle sur l'une ou sur l'autre.³⁸¹

Cette façon de composer, sans recours à la volonté, s'apparente à la composition par l'écoute et à la traduction en ce que l'auteur n'a pas le droit de choisir son propre sujet. L'écriture ne se produit pas par la volonté de l'auteur, mais surgit, issue d'un autre canal, comme le texte d'origine du traducteur, comme les ondes radioélectriques.

³⁷⁸ Beckett, *Comédie*, *op. cit.*, p. 68.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 69-70.

³⁸⁰ Beckett, Samuel, *Proust*, *op. cit.*, p. 24.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 24-25.

2.3 L'inquiétante étrangeté de la traduction, de la création

La tension produite par le désir et le non-désir de créer se situe au cœur de ces pièces. Paroles ne peut créer qu'en abandonnant sa volonté et, avec elle, son choix de sujet. Les personnages dominants, dans ces pièces, démontrent par leurs comportements que ce n'est pas par désir qu'ils se livrent aux processus artistiques, mais plutôt par besoin. Tous cherchent une conclusion à leur travail. Voix exprime ce désir dès ses premières paroles : « histoire... si tu pouvais la finir... tu serais tranquille... ».³⁸² L'Animateur du *Pochade radiophonique* exprime son désir de terminer son travail en concluant la pièce ainsi : « Demain, qui sait, nous serons libres. ». ³⁸³« Combien de temps encore à moisir ici dans le noir [...] avec toi ? » se lamente Paroles. L'exception pourrait être faite, cependant, de Lui, qui panique et téléphone son médecin lorsqu'il soupçonne que la Voix et la Musique s'éteignent :

Lui. — [...] Oui...oui... bon, ça va... ce qu'il y a... ils s'arrêtent... S'ARRÊTENT... ce matin... mais non... mais pas du tout, ils S'ARRÊTENT, je te dis... je sais qu'il n'y a rien à faire...³⁸⁴

La panique de Lui ne lui distingue pas des autres, cependant, autant qu'elle complète le portrait peint par eux. L'ambivalence envers la création est bien évidente dans les paroles de l'Ouvreur : « J'ai peur d'ouvrir. Mais je dois ouvrir. Donc j'ouvre. »³⁸⁵ Même si Voix de *Cascando* répète sans cesse son désir de finir son histoire, en suivant la lecture de Verhulst, en même temps il semble vouloir la continuer. De fait, Voix ne contrôle pas complètement le personnage de Maunu ; inversement, Maunu essaie d'échapper à la narration de Voix, mais puisqu'il n'existe que dans sa narration, sa fuite ne peut pas se terminer.³⁸⁶ Ainsi, la création de tous ces personnages dominants existe à la fois séparément et conjointement à son auteur. Ainsi, l'auteur regrette sa création tout en en ayant besoin. Martin Esslin voit dans ces pièces l'expression de Beckett de « sa propre expérience du processus créateur à la fois comme quête de l'épanouissement et libération et

³⁸² Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 47.

³⁸³ Beckett, Samuel, *Pas*, *op. cit.*, p. 83.

³⁸⁴ Beckett, Samuel, *Pas*, *op. cit.*, p. 93.

³⁸⁵ Beckett, Samuel, *Comédie*, *op. cit.*, p. 57.

³⁸⁶ Verhulst, Pim, « Music, Voice, and (De)Narrativization in Samuel Beckett's Radio Play *Cascando* », *op. cit.*, p. 202.

comme une forme de contrainte et d'esclavage. »³⁸⁷ Ces pièces sondent les profondeurs du processus de la création, en puisant dans l'image de la radio, de la musique, et de la traduction, qui animent un monde caché, contradictoire, plein de peur et de désir, où l'écoute et la création ne font qu'une unité volatile.

³⁸⁷ [Ma traduction de : « [...] his own experience of the creative process both as a quest for fulfillment and release and as a form of compulsion and slavery. »] : Esslin, Martin, « Beckett's "Rough for Radio" », *op. cit.*, p. 103.

Conclusion

En somme, nous avons vu comment les œuvres radiophoniques de Samuel Beckett incarnent une vision du processus créateur qui place le son à son centre. Dans *Paroles et musique* et *Cascando*, l'écoute, cet acte passif et réceptif, s'avère essentielle à l'acte actif et productif de la création. La création est repensée en activité qui approche celle de la traduction, mettant en cause la notion de l'auteur tout en affirmant sa connexion au silence, à ce qui est inaccessible au langage. C'est le silence de l'être, hors de portée du langage, qui est, enfin, ce que Beckett tente de traduire par le langage, exploité comme s'il s'agissait d'un instrument de musique.

D'une part, en réduisant le théâtre à sa dimension sonore, la radio fournit à l'auteur un terrain où nourrir son projet de miner la fonction signifiante du langage. Dans ces pièces, les repères généralement donnés aux auditeurs dans le théâtre radiophonique pour compenser l'invisibilité du médium, soit ne sont pas divulgués, soit n'existent pas du tout. Comme résultat, la réception intellectuelle de l'œuvre est empêchée, et le pur son des mots monte à la surface, encourageant une manière d'écoute qui ressemble la manière dont la musique est reçue. De l'autre part, la radio d'où résonnent la musique et des voix désincarnées, sert pour approfondir la réflexion beckettienne sur les origines de la création. Dans les œuvres radiophoniques, les voix qui hantaient toujours son écriture, qui ont trouvé leur apogée dans *L'Innommable*, deviennent les instruments pour lesquelles l'écrivain composait. Les images et la culture autour de la radio — ces boutons qui font sonner et taire les voix et la musique, ce besoin qu'on développe à l'écouter — ont permis un moyen de communiquer une vision du fonctionnement du psyché. Dans cette vision, la musique, en jouant le rôle inédit de personnage, concrétise l'ambition du langage beckettien de dépasser le langage. À la fois elle montre la musicalité de ce langage et son incapacité d'atteindre l'état de la musique. Le jeu de la musique et de la langue mis en ondes par *Paroles et musique* présente l'écriture comme la traduction de la musique. Ce mode de l'écriture qui cherche à traduire l'intraduisible exprime, de sa façon, l'approche de l'écriture beckettienne qui cherche à faire la tâche impossible d'exprimer le silence. En plus, la traduction de l'intraduisible ne se distingue pas vraiment de la traduction elle-même, car tout texte est intraduisible au fond. Beckett, qui traduisait ses œuvres comme s'ils étaient écrites par un autre, par un processus

éreinçant de mise en bouche et d'écoute extraordinairement méticuleuse, plaignait souvent de l'immense difficulté de la tâche. En fin de compte, cet effort, pour Beckett, était aussi impossible que l'écriture. Les deux ne pourraient aboutir qu'en échec, quoique miraculeux qu'il soit. Pour reprendre une dernière fois les mots de Beckett : « être un artiste c'est échouer comme nul autre n'ose échouer, que l'échec constitue son univers et son refus désertion, arts et métiers, ménage bien tenu, vivre. »³⁸⁸

³⁸⁸ Beckett, Samuel, *Trois dialogues*, trad. Édith Fournier, Paris, Les Éditions de minuit, 1998, p. 9.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus :

- Beckett, Samuel, *Comédie et actes divers*, Paris, Les Éditions de minuit, 1966, 1972
- Beckett, Samuel, *The Complete Dramatic Works*, London, Faber and Faber, 1986
- Beckett, Samuel, *La dernière bande suivi de Cendres*, Paris, Les Éditions de minuit, 1959
- Beckett, Samuel, *Pas suivi de Fragments de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris, Les Éditions de minuit, 1978
- Beckett, Samuel, *Tous ceux qui tombent*, Paris, Les Éditions de minuit, 1957

Œuvres secondaires :

- Beckett, Samuel, *Compagnie*, Paris, Les Éditions de minuit, 1980
- Beckett, Samuel, *Disjecta*, ed. Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1984
- Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de minuit, 1952
- Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de minuit, 1953
- Beckett, Samuel, *Le Monde et le pantalon*, Paris, Les Éditions de minuit, 1989
- Beckett, Samuel, *Malone meurt*, Paris, Les Éditions de minuit, 1951
- Beckett, Samuel, *Molloy*, Paris, Les Éditions de minuit, 1951
- Beckett, Samuel, *Proust*, trad. Édith Fournier, Paris, Les Éditions de minuit, 1990
- Beckett, Samuel, *Trois dialogues*, trad. Édith Fournier, Paris, Les Éditions de minuit, 1998
- Beckett, Samuel, *Watt*, trad. Ludovic et Agnès Janvier et Samuel Beckett, n° 48, Paris, les Éditions de Minuit, coll. Double, 2007.

Lettres :

- Beckett, Samuel, Fehsenfeld, Martha, Overbeck, Lois More, Craig, George, Gunn, Daniel, *The letters of Samuel Beckett*, Cambridge, UK ; New York, Cambridge University Press, 2009
- Beckett, Samuel, *No Author Better Served: The Correspondence of Samuel Beckett and Alan Schneider*, Harmon, Maurice (éd), Cambridge, MA, Harvard University Press, 1998

Bibliographie sur Samuel Beckett :

Biographie :

Knowlson, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, New York, Simon & Schuster, 1996

Pilling, John, *Beckett before Godot*, 1st pbk. ed, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Interviews :

Beckett, Samuel, « Beckett By the Madeleine », interviewé par Tom F. Driver, publié dans *Columbia University Forum*, Été 1961, New York, USA, Columbia University

Ouvrages collectifs :

Addyman, David, Feldman, Matthew et Tønning, Erik (éd.), *Samuel Beckett and BBC Radio: a reassessment*, New York, NY, Palgrave Macmillan, coll. New interpretations of Beckett in the 21st century, 2017

Bryden, Mary. *Samuel Beckett and Music*, New York, Clarendon Press, 1997

Critique littéraire :

Janvier, Ludovic, *Beckett*, Nouv. éd., n° 83, Paris, Seuil, coll. Ecrivains de toujours, 1979

—————, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Les éditions de minuit,

Sur Beckett et la création littéraire :

Hunkeler, Thomas, « LA POÉSIE EST-ELLE VERTICALE? Remarques à propos d'une signature », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 11, 2001, p. 416-424.

Okamuro, Minako, « *Words and Music, ...but the clouds...*, and Yeats's < The Tower > », *Beckett at 100*, Ben-Zvi, Linda, Moorjani, Angela eds., Oxford, Oxford University Press, 2008

Parisse, Lydie, *Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain*, Bibliothèque Des Lettres Modernes Série Critique 7, 2019

Sur Beckett et le langage :

Ben-Zvi, Linda, « Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language », *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 95, n° 2, 1980, p. 183–200

Deleuze, Gilles, « L'Épuisé », dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Les Éditions de minuit, 1992

Garforth, Julian A., « Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the *Whoroscope* Notebook: Beckett's Beiträge zu einer Kritik der Sprache », *Journal of Beckett Studies*, vol. 13, n° 2, 2004, p. 49–68

Parisse, Lydie, *La "Parole trouée" : Beckett, Tardieu, Novarina*, Caen, Archives Des Lettres Modernes 292, 2008

Roth, Berta, « Beckett. The Reverse Side of Words », *Topique*, vol. 120, n° 3, 2012, p. 101–111

Sur Beckett et la musique :

Bailes, Sara Jane et Till, Nicholas (éd.), *Beckett and musicality*, Burlington, VT, Ashgate, 2014.

Dux, Pierre, « De la musique avant toute chose », Beckett, Samuel, Bishop, Thomas, et Federman, Raymond, *Samuel Beckett*, L'Herne 31, 1997

Fournier, Édith, « Marcel Mihalovici et Samuel Beckett, musiciens du retour, » Beckett, Samuel, Bishop, Thomas, and Federman, Raymond. *Samuel Beckett*. L'Herne 31. 1997

Jacquart, Emmanuel, « Beckett et la forme sonate. » *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 8 (1999): 159–74

Longuenesse, Pierre, « Beckett et la musique », Angel-Perez, Elisabeth et Poulain, Alexandra (éd.), *Tombeau pour Samuel Beckett*, Bruxelles, Editions Aden, coll. Tombeau, 2014

Vozel, François-Nicolas, « “Sound as a Bell”: Samuel Beckett's Musical Destruction of Aristotelian Tragic Drama », *Journal of Modern Literature*, vol. 40, n° 4, 2017, p. 20

Warrilow, Davis, « La musique, pas le sens », Beckett, Samuel, Bishop, Thomas, and Federman, Raymond. *Samuel Beckett*. L'Herne 31. 1997

Sur Beckett et la radio :

Acheson, James, « Troubled voices from within: Four Beckett radio plays », *Journal of European Studies*, vol. 44, n° 4, 2014, p. 319–335

- Ackerley, Chris, *Éléments recyclés dans Words and Music / Paroles et musique*, dans *Samuel Beckett 2 : parole, regard, et corps*, trad. Rossi, Ghislaine, Caen, Lettres modernes Minard, coll. Revue des lettres modernes, 2011
- Albright, Daniel, *Beckett and aesthetics*, New York, Cambridge University Press, 2003
- Bird, Dúnlaith, « Light, Landscape and Beckett », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 24, n° 1, 2012, p. 239–248
- Beloborodova Olga, et Verhulst, Pim, « Broadcasting the mind: extended cognition in Beckett's radio plays, » *Beckett and modernism / Beloborodova, Olga [edit.]; et al.*, New York, Palgrave Macmillan, 2018, p. 239-257
- Boyce, Brynhildur, « The Radio Life and Work of Samuel Beckett », *Nordic Irish Studies*, 2009, vol 8, no 1, p. 47-65
- Branigan, Kevin, *Radio Beckett: musicality in the radio plays of Samuel Beckett*, Oxford ; New York, Peter Lang, 2008
- Campbell, Julie, « Beckett and the BBC Third Programme », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 25, n° 1, 2013, p. 109–122
- Carpentier, Aline, *Théâtres D'ondes : Les Pièces Radiophonique De Beckett, Tardieu Et Pinter*, 1re Édition., ed. Collection Médias-recherches, 2008
- Chénétier-Alev, Marion et Diaz, Sylvain, « Le théâtre radiophonique de Beckett, laboratoire de la forme dramatique », *Etudes théatrales*, vol. 3839, n° 1, 2007, p. 149–151
- Conner, Kim, « Beckett and Radio: The Radioactive Voice », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 6, n° 1, 1997, p. 303–312
- Connor, Steven, *Beckett, modernism and the material imagination*, New York, Cambridge University Press, 2014.
- Della Casa, Martina, « Le Cas de Samuel Beckett : Une œuvre translangue : < Imaginez > », *Cosmo : Comparative Studies in Modernism*, n. 11 (automne) 2017, p 61-71
- , « Writing and Translating the Self. Samuel Beckett and the Case of Company/Compagnie. », *British and American Studies*, vol. 23, 2017, p. 13–25

- Esslin, Martin, « Beckett's "Rough for Radio" », *Journal of Modern Literature*, Feb., 1977, Vol. 6, No. 1, Samuel Beckett Special Number (Feb., 1977), p. 95-103
- Feldman, Matthew, « Beckett's Trilogy on the Third Programme », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 26, n° 1, 2014, p. 41-56
- Frost, Everett C., « Fundamental Sounds: Recording Samuel Beckett's Radio Plays », *Theatre Journal*, vol. 43, n° 3, 1991, p. 361
- , « The Note Man on the Word Man: Morton Feldman on Composing the Music for Samuel Beckett's Words and Music in The Beckett Festival of Radio Plays », *Beckett and the Sound of Silence*, dans *Samuel Beckett and Music*, New York, Clarendon, 1997, p. 47-55
- Guralnick, Elissa S., *Sight unseen: Beckett, Pinter, Stoppard, and other contemporary dramatists on radio*, Athens, Ohio University Press, 1996.
- , « Radio Drama: The Stage of the Mind », *The Virginia Quarterly Review*, vol. 61, n° 1, 1985, p. 79-94.
- Hartel, Gaby, « Emerging Out of a Silent Void: Some Reverberations of Rudolf Arnheim's Radio Theory in Beckett's Radio Pieces », *Journal of Beckett Studies*, vol. 19, n° 2, 2010, p. 218-227
- Jeffery, Lucy, « Beckett's *Words and Music* 'or some other trouble': Vaguening on the Airwaves », in Galina Kiryushina, Einat Adar, and Mark Nixon (eds), *Samuel Beckett and Technology*, Edinburgh, 2021
- Keller, Sarah. « "Once Wasn't Enough for You": Beckett, Technology, and Preservation », 2022, p. 15
- Mendelyté, Aténé, "The Intermedial and the Transmedial across Samuel Beckett's Artistic Practices, » *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 13 (2016), p. 43-53.
- Morin, Emilie. "Beckett's Speaking Machines: Sound, Radiophonics and Acousmatics." *Modernism/modernity*, vol. 21 no. 1, 2014, p. 1-24. *Project MUSE*, [doi:10.1353/mod.2014.0000](https://doi.org/10.1353/mod.2014.0000).
- Querido, Pedro, « Mid-twentieth century radio art: The ontological insecurity of the radio text », 2019

- Richard, Charlotte, *Poétique du second théâtre beckettien*, Paris, Lettres modernes Minard, 2021
- Rijnvos, Richard, « What is it Like Together?: Genesis of the First Production of Beckett's "Radio 1" », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, Vol. 2, Beckett in the 1990s (1993), p. 9
- Vandeveld, Tom, « "I OPEN": Narration in Samuel Beckett's "Cascando" », 2021, p. 14
- Verhulst, Pim, « "JUST HOWLS FROM TIME TO TIME": Dating "Pochade radiophonique" », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 2015, Vol. 27, "Beginning of the murmur": Archival Pre-texts and Other Sources (2015), p. 143-158
- , « L'abstraction du corps dans les pièces théâtrales et radiophoniques de Samuel Beckett », *La revue des lettres modernes*, vol. 7 (2020), p. 195-219
- , « Music, Voice, and (De)Narrativization in Samuel Beckett's Radio Play *Cascando* », Bernaerts, Lars et Mildorf, Jarmila (éd.), *Audionarratology: lessons from radio drama*, Columbus, The Ohio State University Press, coll. Theory and interpretation of narrative, 2021, p. 196-214
- Zilliacus, Clas, *Beckett and broadcasting: a study of the works of Samuel Beckett for and in radio and television*, Åbo, Åbo Akademi, coll. Acta Academiae Aboensis : Ser. A, Humaniora ; v. 51, nr. 2, 1976
- Sur Beckett, la sonorité de la parole, la répétition et le rythme :*
- Banfield, Ann, « Beckett's Tattered Syntax », *Representations*, vol. 84, n° 1, 2003, p. 6–29
- Paton, Steven, « Time-Lessness, simultaneity and successivity: repetition in Beckett's short prose », *Language and Literature: International Journal of Stylistics*, vol. 18, n° 4, 2009, p. 357–366
- Popovici-Toma, Cosmin, « « neither ». Spectres sonores de Samuel Beckett », *University of Toronto Quarterly*, vol. 83, n° 3, 2014, p. 645–658
- Siboni, Julia, *Entre « mots muets » et silence bruissant : le "je" en tension, dans Tombeau pour Samuel Beckett : ouvrage collectif*, Bruxelles, Aden, 2014, p. 383–391
- Tarnopolsky, Damian, « Staying on the Surface: Figures of Repetition in Beckett's Postwar Trilogy », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 26, n° 1, 2014, p. 299–311

Sur Beckett et la traduction :

- Bailey, Iain, « Beckett, Bilingualism and the Bible », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 24, n° 1, 2012, p. 353–366
- Caws, Mary Ann, « Samuel Beckett Translating », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 8, n° 1, 1999, p. 43-57
- Collinge, Linda, *Beckett traduit Beckett*, Genève, Librairie Droz S.A., coll. Histoire des idées et critique littéraire, 2000, t. 383
- Fitch, Brian T., « The Status of the Second Version of the Beckettian Text: The Evidence of the “Bing/Ping” Manuscripts », *Journal of Beckett Studies*, n° 11/12, 1989, p. 16–26
- , *Beckett and Babel: an investigation into the status of the bilingual work*, n° 57, Toronto ; Buffalo, University of Toronto Press, coll. University of Toronto romance series, 1988
- Fletcher, John, « Écrivain bilingue », BECKETT, Samuel, Thomas BISHOP, and Federman, Raymond, *Samuel Beckett*, L'Herne 31, 1997
- Janvier, Ludovic, « Beckett était obsédé par la voix », *Le Magazine littéraire*, 1 janvier 2001, p. 3
- Janvier, Ludovic et Agnès Vaquin-Janvier, « Traduire avec Beckett : Watt », dans Beckett, Samuel, Bishop, Thomas, and Federman, Raymond, *Samuel Beckett*, L'Herne 31, 1997
- Lionel, Yoann, « L'auto-traduction de Samuel Beckett : art de l'écrivain, métier du traducteur, différences avec la psychanalyse », *Revue française de psychanalyse*, vol. 85, n° 2, 2021, p. 331–341
- Mooney, Sinéad, *A Tongue Not Mine: Beckett and Translation*, Oxford, Oxford University Press, coll. Oxford English Monographs, 2011
- Oustinoff, Michaël, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, Harmattan, coll. Collection Critiques littéraires, 2001
- , « Clichés et auto-traduction chez Vladimir Nabokov et Samuel Beckett », *Palimpsestes. Revue de traduction*, n° 13, 2001, p. 109–128

Salado, Régis, « Beckett et Pinget : l'échange des voix », *Études anglaises*, vol. 59, n° 1, 2006, p. 31

Sardin-Damestoy, Pascale, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de « l'empêchement »*, Arras Cedex, Artois presses université, 2002.

Van Hulle, Dirk et Verhulst, Pim, « Beckett's Collaborative Translations in the 1950s », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, vol. 30, n° 1, 2018, p. 20-39

Œuvres théoriques :

Sur la radio :

Arnheim, Rudolf, *Radio*, traduit de l'allemand en anglais par Margaret LUDWIG et Herbert READ, London, Faber & Faber, 1930

Bachelard, Gaston, « Radio et rêverie », *Le Droit de rêver*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 216-223

Benjamin, Walter, « Deux modes de vulgarisation », *Trois pièces radiophoniques*, trad. Rainer Rochlitz, Francfort, Christian Bourgois, 1987

Cory, Mark et Hagg, Barbara, « Hörspiel as Music: Music as Hörspiel: The Creative Dialogue between Experimental Radio Drama and Avant-Garde Music », *German Studies Review*, vol. 4, n° 2, 1981, p. 257

Cusy, Pierre et Germinet, Gabriel, *Théâtre radiophonique, mode nouveau d'expression artistique*, Paris, Étienne Chiror, 1926

Deharme, P., *Pour un art radiophonique*, Paris, Le rouge et le noir, 1930

Kahn, Douglas et Whitehead, Gregory (éd.), *Wireless imagination: sound, radio, and the avant-garde*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1992

Lea, Gordon, *Radio Drama and How To Write It*, London, George Allen & Unwin Ltd, 1926

McWhinnie, Donald, *The Art of Radio*, London, Faber and Faber, 1959

Méadel, Cécile, « 2. Le spectacle sonore, histoire des mises en scène radiophoniques », *Vibrations. Musiques, médias, société*, vol. 5, n° 1, 1988, p. 210-220

Miller, Bonnie M., « “The Pictures Are Better on Radio”: A Visual Analysis of American Radio Drama from the 1920s to the 1950s », *Historical Journal of Film, Radio & Television*, vol. 38, n° 2, 2018, p. 322–342

Morin, Emilie, « W. B. Yeats and Broadcasting, 1924–1965 », *Historical Journal of Film, Radio & Television*, vol. 35, n° 1, 2015, p. 145–175

Schoning, Klaus et Cory, Mark E., « The Contours of Acoustic Art », *Theatre Journal*, vol. 43, n° 3, 1991, p. 307.

Sconce, Jeffrey, *Haunted media: electronic presence from telegraphy to television*, Durham, NC, Duke University Press, coll. Console-ing passions, 2000.

Sur le rythme et la répétition :

Cox, Christoph et Warner, Daniel (éd.), *Audio culture: readings in modern music*, New York, Continuum, 2004.

Meschonnic, Henri, *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982

Philippot, Michel, « Sonate », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 mai 2023. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sonate/>

Prak-Derrington, Emmanuelle. *Magies de la répétition*. Nouvelle édition [en ligne]. Lyon : ENS Éditions, 2021 (généré le 19 mai 2022), <<http://books-openedition.org.gorgone.univ-toulouse.fr/enseditions/16369>>, DOI : <https://doi-org.gorgone.univ-toulouse.fr/10.4000/books.enseditions.16369>

Schopenhauer, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. Burdeau, Auguste, [Fichier EPUB], <http://www.schopenhauer.fr/oeuvres>, (consulté le 25 mai 2023)

Sur la traduction :

Benjamin, Walter, *Expérience et pauvreté*, trad. Cedric Cohen-Skalli, 811. Classiques, Paris, Payot, coll. Petite biblio Payot, 2018, p. 133

Berman, Antoine, *L'épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984

Masson, Jean-Yves, « La traduction entre critique et création », *Revue de littérature comparée*, vol. 369, n° 1, 2019, p. 85–97

Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999

Steiner, George, *After Babel: aspects of language and translation*, 3rd edition, 1998

Sur la notion de l'auteur

Compagnon, M. Antoine, « Dixième leçon : La mort élocutoire du poète, » *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?*, Université de Paris IV-Sorbonne, <https://www.fabula.org/compagnon/auteur10.php>, (consulté le 27 mai 2023)