

Quoi où, de Samuel Beckett : de la scène à la télévision. Une esthétique de la « faiblesse »

Llewellyn BROWN

Lycée international de Saint-Germain-en-Laye

Il est bien connu que Samuel Beckett refusait avec force l'adaptation de ses œuvres pour d'autres genres, telle la transformation d'une pièce de théâtre en film. En 1957, il rejeta nettement toute velléité d'adapter *Tous ceux qui tombent* pour la scène, déclarant à Paul-Louis Mignon au sujet de ses pièces radiophoniques en général : « [...] il ne peut être question de les porter au théâtre, car l'expression radiophonique exige une écriture particulière. On écrit autrement pour elle : la parole sort du noir [...] »¹. Il réitéra le même principe à l'éditeur Barney Rosset au sujet non seulement de cette œuvre centrée sur la voix, mais également de l'adaptation de la pièce de théâtre *Acte sans paroles I* sous forme de film, affirmant : « Si nous ne pouvons garder nos genres plus ou moins distincts, ou les extraire de la confusion qui les a mis là où ils se trouvent, autant vaut rentrer à la maison et se coucher². » [*If we can't keep our genres more or less distinct, or extricate them from the confusion that has them where they are, we might as well go home and lie down.*] Pourtant, il réalisa lui-même l'adaptation de sa pièce *Quoi où*, avec le metteur en scène Walter Asmus³, pour la télévision à Stuttgart en 1985, sous le titre *Was Wo*, diffusée le 13 avril 1986. Asmus tourna une nouvelle version de *What Where* – la traduction par Beckett en anglais – en 2013, et elle servira de référence pour l'analyse que nous menons ici⁴.

Or, comme Beckett en fut pleinement conscient, la pièce pour la télévision doit obéir à d'autres lois génériques que celles gouvernant la pièce de théâtre. Le même principe régissait sa pratique du bilinguisme, où l'écriture d'un « même » texte en deux langues entraîne la création de deux œuvres très différentes⁵. Comme dans l'ensemble de sa création, Beckett fut extrêmement sensible aux écarts insurmontables séparant les diverses formes, tout comme les mots. En ce qui concerne *Quoi où*, Rosemary Pountney souligne que Beckett « était soucieux de m'indiquer que toute discussion critique de *Quoi où* serait incomplète si elle ne mentionnait pas la transformation de la pièce par la télévision, qu'il considérait manifestement comme la version supérieure – pratiquement

¹ Marie-Claude Hubert, « *Tous ceux qui tombent* », dans Marie-Claude Hubert (dir.), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Champion, coll. « Dictionnaires et références, 21 », 2011, p. 1076.

² Lettre à Barney Rosset, 27 août 1957, *The Letters of Samuel Beckett*, t. 3, « 1957-1965 », George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck (éds.), Cambridge UP, 2014, p. 64.

³ Andreas Häcker, « Asmus, Walter D. », dans Marie-Claude Hubert (dir.), *Dictionnaire Beckett*, *op. cit.*, p. 64.

⁴ Nouvelle version dirigée par Walter Asmus pour le Writing and Society Research Centre, University of Western Sydney, 2013 ; production Anthony Uhlmann (URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=nMi1fUZO454>> ; consulté le 9 février 2018).

⁵ Patrick Bowles explique, au sujet de la traduction de *Molloy* en anglais : « *From the outset he stressed that it shouldn't be merely "translated"; we should write a new book in the new language. For with the transposition of speech occurs a transposition of thought, and even, at times, of action. "You wouldn't say that in English, you'd say something else."* » [D'emblée il insista qu'on ne devait pas simplement le « traduire » ; nous devons écrire un nouveau livre dans la nouvelle langue. Car avec la transposition de la parole il se produit une transposition de la pensée, et même, parfois, de l'action. « Tu ne dirais pas ça en anglais, tu dirais autre chose ». »] (Patrick Bowles, cité dans Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography*, Londres, Jonathan Cape, 1978, p. 439).

une nouvelle pièce⁶ ». Au regard de l'extrême rigueur caractérisant l'approche par Beckett de la création dans sa matérialité, il est instructif d'étudier comment l'adaptation de cette pièce non seulement engendre une œuvre différente, mais révèle toute la force présente en germe dans l'original.

Comme les autres « dramaticules » de Beckett, l'« action » de cette pièce⁷ est extrêmement dépouillée et minimaliste, et révèle une structuration tout aussi précise et minutieuse. Elle se déroule à partir d'un personnage double – Voix de Bam (incarnée par un porte-voix) et Bam (la figure sur scène) –, qui se trouve lui-même face à une série de doubles dont les noms faisant écho aux voyelles de Rimbaud (Bem, Bim, Bom) ne seront pas prononcés. Voix de Bam a la fonction de « narrateur », et d'ordonnateur du jeu des autres figures. Une fois que les conditions du jeu sont disposées par Voix de Bam, son double, Bam, interroge Bom, lui demandant s'il a bien « travaillé » un personnage non nommé (sans doute « Bum » : la voyelle absente), et s'il a réussi à lui arracher une vérité non explicitée. Bom répond par la négative, et se voit emmené par Bim, pour être « travaillé » à son tour, avec le même résultat. La combinaison se reproduit à l'identique avec les autres « personnages », grâce à des permutations successives.

Le grand degré d'abstraction de ce « dramaticule » se trouve accentué à l'extrême dans la version pour la télévision. Rosemary Pountney note : « Resserrant la pièce pour la télévision (Beckett confia qu'il "n'aurait pas pu la resserrer beaucoup plus sans qu'elle craque"⁸ !) [*couldn't have made it much tighter without it splitting !*] ». En effet, le changement de genre permet de voir comment Beckett parvient à approfondir l'abstraction, dans la visée de cerner la dimension que Lacan nomme le réel : une démarche correspondant à l'art beckettien de l'« échec⁹ ».

Pluralité et unité des figures

Loin de présenter des « caractères » distincts, *Quoi où* montre des figures qui apparaissent comme autant de variations sur un seul être parlant, représenté par « Voix de Bam » et son double visible. Dans la pièce de théâtre, les figures sont unifiées par la similitude de leur apparence : « *Personnages aussi semblables que possible. Même longue robe grise. Mêmes longs cheveux gris.* » (85). Cette uniformité se trouve accentuée à la télévision, où seuls les visages apparaissent – sans corps, donc – alignés de gauche (Bam) à droite.

Une logique préside à cet ensemble de figures. Sur scène, « Voix de Bam » prend la forme « *d'un petit porte-voix à hauteur d'homme* » (85) : dans sa valeur iconique, l'appareil fait écho à une subjectivité humaine, mais seulement en tant que voix venant d'ailleurs, et obéissant à une existence indiscernable. À la télévision en revanche, le visage de « Voix de Bam » est visible, et c'est lui qui parle. Contrairement à ce que l'on pourrait croire cependant, cette coïncidence de la voix et d'un élément corporel n'annonce pas une « rechute » dans l'identité d'un « personnage », en raison de la nouvelle construction qui prend forme.

⁶ Rosemary Pountney, « Beckett and the Camera », *Samuel Beckett Today/aujourd'hui*, n° 4: «*The Savage Eye/L'Œil fauve: A Collection of Critical Essays on Samuel Beckett's Film and Television Plays*», 1995, p. 41-52, p. 51; nous traduisons.

⁷ Toutes les références à *Quoi où* seront à Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Minuit, 2006.

⁸ Beckett cité dans Rosemary Pountney, « Beckett and the Camera », art. cité., p. 51.

⁹ Lacan et Beckett partagent cette perception de l'importance centrale de la dimension de l'« impossible » et de ce qui « ne marche pas » (cf. par exemple, Jacques Lacan, *Triomphe de la religion précédé de Discours aux catholiques*, Paris, Seuil, coll. « Paradoxes de Lacan », 2005, p. 76).

En effet, au théâtre, les figures sont situées – telles qu'on les voit disposées dans le schéma qui accompagne le texte – à gauche, au centre au fond de la scène, et à droite par rapport au spectateur ; ces points sont nommés « ouest », « nord », « est » : des points cardinaux explicités seulement dans le texte. Compensant la disparition du porte-voix, le visage de Voix de Bam est rendu plus grand à l'écran, de sorte que l'on comprend que c'est son existence à lui qui est en cause ; il occupe une position cruciale, tout en étant plongé dans le même espace que les autres, à la manière dont Beckett en exprime l'idée dans *Cap au pire* : « Ombre parmi les autres ombres. Dans la même pénombre. Le même vide étroit¹⁰. » [*Shade with the other shades. In the same dim. The same narrow void*¹¹]. Se fait jour ainsi un paradoxe selon lequel Voix de Bam commande, mais est également rangé parmi ses propres « avatars ». Une série d'enveloppements se laisse discerner, que l'on pourrait écrire à l'aide de multiples parenthèses comme suit : Voix de Bam (Bam (Bem/Bim/Bom)). Selon cette logique, Voix de Bam est la source de son double, Bam qui, à son tour, commande aux autres (distingués par les différentes voyelles), et entre dans une interaction avec eux ; ces derniers demeurant des doubles de lui-même.

Effacement de l'espace scénique

Au théâtre, la disposition des figures participe à un ensemble déterminé par un espace à trois dimensions. Ce principe demeure vrai, même dans un décor aussi schématique que celui de *Fin de partie* – sans lien vérifiable avec un monde extérieur –, qui nous présente quatre personnages : Hamm dans son fauteuil, Clov qui circule entre sa cuisine et la scène, Nagg et Nell dans leurs poubelles. D'autres pièces font disparaître un tel décor, plongeant les personnages (Krapp, dans *La Dernière bande*) ou les figures (*Pas ou Va-et-vient*) dans l'obscurité, dont ils émergent pour y disparaître ensuite. Cette évolution est singulièrement accentuée dans l'utilisation que Beckett fait de la télévision. Dans *Quoi où*, chaque visage, tourné vers l'avant, est aligné en rang avec les autres, dont il est aussi séparé, à la manière des trois figures fichées dans des urnes, dans la pièce de théâtre *Comédie*. Ce que Beckett avait découvert en filmant cette dernière pièce avec Marin Karmitz¹² lui permet d'approfondir *Quoi où*, lorsqu'il la transforme pour la télévision.

En effet, grâce au dispositif du « quatrième mur », la pièce de théâtre suppose l'existence d'une aire éclairée et la mise en jeu d'acteurs. La dimension visuelle propre à la scène dote les « personnages » d'un degré d'autonomie et d'une hypothétique psychologie. L'espace scénique – quelque dépouillé soit-il – dessine une aire du « possible » : précisément, le champ circonscrit où objets et moyens d'expression entrent en adéquation ; domaine auquel de nombreux peintres occidentaux ont limité leur création, comme l'explique Beckett¹³. Cet espace suggère alors l'exercice d'un pouvoir : celui des personnages entre eux, et celui du spectateur qui contemple la scène présentée comme un tout harmonieux. Ce « champ du possible » se manifeste dans *Quoi où*, dans les permutations qui se déroulent entre les personnages et dans les actions par lesquelles ils apparaissent à l'un des trois points structurants, puis traversent successivement la scène pour subir la « question » aux mains d'un autre. Ce mouvement exprime une forme d'obéissance à l'impératif qui régit l'action, et traduit le poids que représente l'épreuve à venir.

¹⁰ Samuel Beckett, *Cap au pire*, Édith Fournier trad., Paris, Minuit, 1991, p. 23.

¹¹ Samuel Beckett, *Worstward Ho* dans *Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho, Stirrings Still*, Londres, Faber & Faber, 2009, p. 87.

¹² Graley Herren, *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*, New York/Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 400.

¹³ Samuel Beckett, *Trois Dialogues*, Édith Fournier trad., Paris, Minuit, 1998, p. 13. Samuel Beckett, *Disjecta*. Londres, John Calder, 1983, p. 139.

Par le même principe, l'espace scénique établit une aire commune, partagée par tous les personnages : c'est l'espace où ils se reconnaissent mutuellement, où s'accomplit le drame qu'implique leur mise en présence. On pourrait associer ce plan visible à ce que Lacan nomme l'axe *imaginaire*, où chacun se trouve situé parmi ses semblables¹⁴. Pour reprendre la notion de Berkeley utilisé par Beckett en lien avec *Film*, c'est le lieu où prévaut le principe « *Esse est percipi*¹⁵ », où chacun se sent exister dans la mesure où il est fixé par le regard des autres. Ainsi, la réaction des personnages relativement aux questionnements énoncés par Bam s'exprime par les attitudes « *tête basse* » et « *tête haute* » (88). Le fait que ces postures soient visibles signale que les personnages manifestent une attitude à l'égard des autres présents sur la scène ; une pose que ces derniers sont en mesure de constater, voire d'interpréter. Par le même principe, l'acte de quitter la scène suggère que les personnages vont ailleurs, vers un autre espace correspondant à des lieux – ceux où ont lieu les supplices – que l'on pourrait nommer mais non montrer sur cette aire restreinte. C'est dire que l'on prête, à ces autres espaces, la même réalité qu'à celui que l'on a sous les yeux.

Dans la version théâtrale, « Bam » – voix ou personnage – occupe une position d'exception. Ses deux manifestations sont associées l'une à l'autre par analogie ou métaphore : sur un axe vertical, en quelque sorte. En revanche, il n'existe aucune interaction entre les deux, aucun jeu de force, contrairement aux tourments évoqués au sujet de la série de ses avatars. Au lieu de commander aux autres, Voix de Bam ne profère que des phrases déclaratives, à la condition de noter que même celles-ci ne sauraient être neutres puisque, selon une perspective lacanienne, « toute parole déclarative trouve son origine dans une parole impérative, c'est-à-dire dans une parole venant de l'Autre et adressée au sujet¹⁶ ». Alors – et conformément à l'impact de l'espace scénique – les directions apparemment anodines données par Voix de Bam annonceraient les tourments physiques que les autres s'infligent entre eux.

Par contraste cependant, à l'écran la distance entre Voix de Bam et Bam est accentuée par l'aplatissement qui gouverne la disposition de tous les visages en série, sur l'axe horizontal. De plus, tous ces visages paraissent prisonniers de l'obscurité ambiante qui les maintient irrémédiablement séparés. Leur unique lien est la parole, puisque toute notion d'« action » – les séances de torture, par exemple – se limite à l'imagination du spectateur, qui n'a aucun accès à cette obscurité qu'il ne peut ni pénétrer ni assimiler. Sur le plan visuel, Bam est tourné vers la caméra, comme les autres : il n'observe donc pas l'apparition de ces derniers. Il faut comprendre donc que, les yeux fermés, il voit seulement avec son « regard intérieur¹⁷ » ces images qui appartiennent foncièrement à l'obscurité. C'est ainsi que se défait, grâce à l'utilisation de la télévision, la dimension imaginaire qui réunissait les personnages, et leur donnait une consistance. Il est désormais impossible de supposer une quelconque interaction entre eux : toute dimension fictionnelle est radicalement affaiblie, et le spectateur ne peut plus imaginer qu'il domine une aire du visible.

Masques

¹⁴ On peut en voir une représentation dans le « Schéma L », où l'axe imaginaire fait écran à celui qui lui est perpendiculaire, et dont les deux pôles sont l'Autre et le Sujet (Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1966, p. 53).

¹⁵ Samuel Beckett, *Film* dans *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 2009, p. 113.

¹⁶ Darian Leader, « La voix en tant qu'objet psychanalytique », *Savoirs et clinique*, 2006 1/7, p. 151-161 (p. 155).

¹⁷ Beckett développe ailleurs le motif d'une « vie derrière les yeux » [*life behind the eyes*]. Lettre de Beckett à MacGreevy, 16 février 1937 (*The Letters of Samuel Beckett*, t. 1, « 1929-1940 », Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck (éds.). Cambridge UP, 2009, p. 447).

Au théâtre, le lien entre la scène et le spectateur est capital. Pour reprendre l'analyse faite par Lacan de la dimension pulsionnelle du regard, le théâtre relève d'un « faire voir¹⁸ » : l'acteur se montre, cherchant à capter le regard du spectateur. Celui-ci conserve néanmoins une certaine distance critique – grâce à l'effet de « cadrage » offert par la scène – qui lui permet d'analyser ce qui se présente à lui.

Le regard de la caméra, en revanche, produit un tout autre effet, manifestant une action intrusive : par exemple, il est capable de fouiller le visage des personnes à leur insu, révélant des traits physiques ou des émotions qu'elles ignorent. En retour, le spectateur subit une forme de captation et de manipulation : au lieu de regarder, il est lui-même saisi par le regard qui, théorisé par Lacan comme une manifestation de « l'objet *a* », opère comme une force que le sujet ne maîtrise pas.

Cependant, Beckett réussit à utiliser la télévision pour obtenir un effet tout à fait opposé : celui de l'éloignement. Les visages de *Quoi où ne se font pas voir*, parce qu'ils ne produisent aucun effet de signification : ils ne transmettent aucune émotion, et ne possèdent aucune subjectivité qui sous-tendrait leur face visible. De même, l'image qu'ils composent n'exerce aucune forme de fascination, notamment parce que la caméra demeure fixe : « [...] elle prend un seul point de vue et observe tout le temps [...] »¹⁹.

Partant du même texte écrit, la version pour la télévision annule l'espace. Suivant cette logique, les figures se réduisent à l'état de masques mortuaires, apparaissant et disparaissant sur le fond noir, produisant, encore une fois, un effet d'abstraction. Beckett exigea que les voix fussent dénuées de toute sentimentalité²⁰ ; et il éradiqua le corps du champ visible : « Corps et mouvement éliminés / Visages seulement. » [*Bodies & movement eliminated / Faces only*²¹]. Ainsi, il fait disparaître les attitudes « tête basse » et « tête haute » (88). Cette effacement du corps concourt à supprimer toute suggestion de psychologie et d'intériorité : on n'observe plus des *personnages* qui, en tant que tels, auraient une perception de leur corps comme unité imaginaire. On peut faire une comparaison avec le patient en psychanalyse, qui se trouve immobilisé sur le divan, afin que ses rencontres avec le signifiant ne puissent trouver une compensation dans l'imaginaire du corps. La tête isolée à l'écran montre donc l'être parlant seul aux prises avec les signifiants qui le déterminent, et qui seuls constituent son corps.

Voix de Bam devient une figure spectrale, par contraste avec son équivalent au théâtre. Les nouvelles didascalies indiquent : « *v = reflet miroir du visage de Bam, légèrement déformé, faiblement éclairé.* » [*v = mirror reflection of Bam's face, slightly distorted, faintly lit [...]*²²]. Stanley Gontarski note aussi qu'un masque mortuaire élargi et déformé a remplacé le « *petit porte-voix à hauteur d'homme* » suspendu, figurant dans la publication d'origine²³. » Le cameraman Jim Lewis explique que cette conception fut trouvée durant la production de la version télévisée :

The image of Bam in the beyond or beyond the grave or whatever you want to call it – the death mask thing that wasn't originally planned at all... That was the problem almost up to the end until I came up with this idea of enlarging the death mask²⁴...

¹⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Le Champ freudien », 1973, p. 105. Lacan situe aussi l'auto-affection en jeu en parlant de « se faire voir » (*idem*, p. 178).

¹⁹ Jim Lewis, « Beckett et la caméra », art.cité, p. 371-79 in *Revue d'esthétique*, n° hors série : *Samuel Beckett*, Pierre Chabert (dir.), Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1990, p. 371.

²⁰ Entretien avec Walter Asmus (vidéo de *What Where*, *op. cit.*).

²¹ Samuel Beckett, *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, t. IV, *The Shorter Plays*, S. E. Gontarski (ed.), Londres, Faber & Faber, 1999, p. 427.

²² Beckett, *The Theatrical Notebooks*, *op. cit.*, p. 409.

²³ Beckett, *The Theatrical Notebooks*, *op. cit.*, p. 415 (nous traduisons). Il cite *Quoi où*, p. 85.

²⁴ Jim Lewis quoted in *Theatrical Notebook*, *op. cit.*, p. 451.

[L'image de Bam dans l'au-delà ou outre-tombe, ou ce que vous voulez l'appeler – cette histoire du masque mortuaire n'avait pas du tout été prévue à l'origine... C'était le problème jusqu'à la fin presque, jusqu'au moment où j'ai trouvé cette idée d'élargir le masque mortuaire...]

Cette idée du masque mortuaire renforce une intériorité qu'il convient d'entendre comme l'affrontement du sujet à une radicale *extériorité*. Le spectateur voit « le Bam fantôme, le Bam mort, l'image déformée d'un visage dans une tombe » [*the ghost Bam, dead Bam, distorted image of a face in a grave*²⁵]. Bam ne fait plus partie des vivants, il n'est donc plus concerné par les désirs qui meublent la vie : il cherche à atteindre quelque chose du silence ultime qui l'habite.

L'image télévisuelle permet ainsi à Beckett de développer une création où visible et invisible, tangible et non situable touchent aux confins de leur jonction indéfinissable. Beckett souligne : « Peut-être la réponse à toute la question est son caractère fantomatique. Les quatre sont indifférenciés. Des vêtements fantomatiques, une parole fantomatique [...] Les acteurs prononceraient leurs paroles, mais de manière inaudible. » [*Perhaps the clue to the whole affair is its ghostliness. The 4 are indistinguishable. Ghostly garments, ghostly speech. [...] The players would speak their words, but inaudibly*²⁶.] Voix de Bam appartient à « un monde au-delà qui n'a pas encore évolué » [*noch nicht gewordenen Jenseits*²⁷]. En harmonie avec la fonction des permutations²⁸, qui visent à épuiser toutes les formes qui attachent le sujet à la vie, cette manifestation fantomatique conduira à la ponctuation finale par laquelle l'existence de l'être parlant est totalement retirée : « Comprenne qui pourra. / J'éteins. » (97). En épuisant les possibilités qui sont déjà au bord de l'extinction, l'être parlant désigne le trou fondamental de son existence.

Lumière et obscurité

En adaptant *Quoi où* pour la télévision, Beckett cherchait à avancer encore plus vers les limites du dicible et du visible. Ainsi, il procéda à une série d'éliminations, comme celle de la couleur, ainsi qu'il l'avait déjà fait pour la seconde version de *Quad* à la télévision²⁹. Pour *Quoi où*, il nota : « Couleur éliminée. / Scène éclairée éliminée. Fond noir ininterrompu. » [*Colour eliminated. / Lit PA. [playing area] eliminated. Black / ground unbroken*³⁰.] L'utilisation de la caméra renforce les potentialités de l'obscurité, et Beckett explique : « Sorties [...] exprimées par lente extinction de l'éclairage. Entrées par montée de l'éclairage, renforcées par le bruit des pas [...]. » [*Exits [...] / expressed by fade-outs [fondu]. / Entrances by fade-ups / Reinforced by sound / of steps [...]*³¹.] Malgré cette dernière indication, le son est également supprimé dans la version finale : « Tam-tam éliminé. Aucun renforcement par des bruits ou par baisse ou montée de lumière [*Drum eliminated. No / sound reinforcement of fades*³².] La présence du son

²⁵ Walter Asmus cité par Graley Herren, *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*, op. cit., p. 187.

²⁶ Beckett cité par Ulrika Maude, *Beckett, Technology and the Body*, Cambridge UP, 2009, p. 130.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Voir notre livre *Beckett, Lacan and the Voice*, Stuttgart, Ibidem Verlag, coll. « Samuel Beckett in Company, 1 », 2016, p. 293-296.

²⁹ Pour la Süddeutscher Rundfunk, version diffusée le 8 octobre 1981. Il décida d'ajouter la seconde version après avoir vu le film sur un téléviseur en noir et blanc (Chris Ackerley and Stanley Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 2004, p. 472). Il s'exclama, en voyant cette nouvelle version qu'elle se déroule « dix mille ans plus tard » (cité in James Knowlson, *Beckett*, Oristelle Bonis trad., Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2007, p. 1077).

³⁰ Beckett, *The Theatrical Notebooks*, op. cit., p. 431.

³¹ *Idem*, p. 427.

³² *Idem*, p. 431.

indiquerait un effet de force, avec l'existence minimale d'un cadre spatial. Désormais, les figures apparaissent davantage dans leur seule appartenance à l'obscurité.

Les commentaires de Deleuze au sujet du baroque sont particulièrement appropriés concernant le statut des apparitions et disparitions. En effet, dans la peinture baroque, le dessin n'est plus l'élément déterminant, les traits et les contours ne servent plus à contenir les pans de couleur :

Le tableau change de statut, les choses surgissent de l'arrière-plan, les couleurs jaillissent du fond commun qui témoigne de leur nature obscure, les figures se définissent par leur recouvrement plus que par leur contour. [...] C'est la relativité de la clarté (autant que du mouvement), l'inséparabilité du clair et de l'obscur, l'effacement du contour, bref, l'opposition à Descartes qui restait homme de la Renaissance, du double point de vue d'une physique de la lumière et d'une logique de l'idée³³.

Dans la création beckettienne et dans le baroque, on note la perte d'un absolu, d'une instance susceptible de garantir les représentations. Par contraste, la prééminence des contours dans nombre de tableaux de la Renaissance confirmait la référence à la géométrie et à une abstraction qui évacue la matérialité du regard, et son lien fondamental à la lumière. En effet, la primauté accordée au contour aurait tendance à reléguer la surface circonscrite – avec sa couleur et sa texture – à un statut secondaire. Cependant, une fois que les surfaces éclairées sont libérées de leur enfermement par des traits, elles échappent à toute définition, étant désormais dotées de leur existence propre. Les formes éclairées sur un fond noir apparaissent comme étant serties dans l'obscurité où elles trouvent leur origine, et où elles sont destinées à retourner.

Par contraste, le mouvement au sein d'un espace éclairé – tel qu'on le voit sur scène – demeure sujet à une perception rationnelle, dans la mesure où le spectateur peut mesurer la vitesse et la distance couverte. Les figures présentes y demeurent capables de décision et d'action. Un champ éclairé constitue un régime que le spectateur imagine dominer, et assure la possibilité d'une signification. L'espace scénique offre donc une impression de cohésion où tous les éléments sont réunis au sein d'un ensemble, de la même manière qu'un tableau perspectiviste accentue les contours et conforte l'unicité du point de vue.

En revanche, l'obscurité dernière que Beckett exploite à l'écran ne connaît pas de degrés et demeure impénétrable ; on ne peut la réduire à une logique géométrique ou euclidienne : le mouvement apparent d'avancer et de reculer n'est pas strictement réductible à des degrés, dans l'esprit du spectateur. Les formes qui surgissent et s'effacent donnent l'impression que celui-ci ne peut maîtriser leur présence ou absence ; et que les figures elles-mêmes sont impuissantes à décider ou à agir. En effet, quand elles disparaissent, vont-elles quelque part ? Une telle question fait immédiatement écho au titre de la pièce, montrant l'impossibilité d'établir le *où* qui constitue un objet des interrogations. Il n'existe pas d'« ailleurs » : les visages sont immobiles ; ils s'effacent, au lieu d'agir comme des personnages sur scène, qui se dirigent vers les coulisses. Ainsi, au lieu d'un mouvement suivant l'axe des coordonnées géométriques, le spectateur observe des mutations de qualité. Le visuel, ici, est comparable à la voix qui, selon Lacan, a le statut d'un objet perdu, en sorte que l'on ne peut saisir une parole, une fois prononcée. Au spectateur, Beckett impose une dessaisie, lui faisant éprouver son impuissance à intervenir ou à adopter une autre position pour pallier la perte.

En revanche, les visages faiblement éclairés font exister le fond noir, qui acquiert ainsi un certain caractère actif, mais sans incarner une volonté ou une intention. Cette obscurité donne ainsi corps au sujet même de la pièce : le trou insondable indiqué par l'extinction ultime de la lumière.

³³ Gilles Deleuze, *Le Pli : Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1988, p. 44-5.

Un éclairage minimal : effacement et réel

Cet effet repose sur l'utilisation extrêmement précise d'un éclairage minimal, et qui représente une partie cruciale de la recherche de Beckett en créant la version télévisée de la pièce, comme l'explique Walter Asmus :

Un conflit continu avec les techniciens, au fil des années, tournait autour de la luminosité des images, et l'éclairage et l'audibilité du son, et ainsi de suite. Beckett voulait toujours qu'elle fût très tamisée et discrète. Et il l'a vue [la vidéo] à l'écran, et il l'a adorée quand elle était presque grise et à peine visible. Et les techniciens disaient : « Sam, c'est impossible, tu sais, nos moniteurs ici dans le studio sont très, très sensibles. Les spectateurs chez eux, ils n'y voient rien. » Et il disait : « Ah, c'est nous qui voulons la voir, pas eux ! » Il était assez radical à ce sujet. Il tenait à sa vision, et il ne leur concédait rien pour les spectateurs. Mais je pense qu'il y avait une sorte d'auto-ironie derrière cette remarque à l'époque. Mais sur place, sur le moment, il était assez impitoyable et assez radical, et devenait assez remonté si quelqu'un voulait interférer avec sa vision³⁴.

On peut noter que Beckett se tourna vers la télévision pour atteindre un effet d'éclairage jugé impossible. Cette position est renforcée dans sa réponse aux objections formulées par ses techniciens, où il opère une scission entre les créateurs du film et les spectateurs : les réels destinataires de l'image étaient lui-même et les techniciens, non les spectateurs hypothétiques. C'est dire que grâce à l'intervention de la technologie, Beckett se produit, en tant que créateur, comme s'il était observé *sub specie aeternitatis*³⁵. On pourrait dire qu'en visant cette forme d'impossible, il s'agissait d'arriver au plus près de l'endroit où le perceptible fond dans l'imperceptible, un peu à l'image du cerf-volant de Monsieur Kelly, dans *Murphy* (1938) et qui, en s'éloignant dans les hauteurs du ciel, permettrait au personnage « de déterminer le point de jonction entre le visible et l'invisible³⁶ ». Cependant, contrairement à son personnage, Beckett ne cherche pas à réaliser une telle jonction idéale, mais plutôt à faire en sorte que la plus légère visibilité fasse sentir l'obscurité la plus dense. Les visages de *Quoi où* doivent fondre le plus possible dans le noir, pour qu'un éclairage minimalissime puisse pointer vers une obscurité impénétrable, de la même façon que le plus infime son fait exister son envers de silence. C'est là, dans ces régions inaccessibles, que réside l'être parlant auquel Beckett donne corps.

En effet, ce que Beckett nous fait percevoir se tient au-delà des visages visibles, et relève de l'existence de l'être parlant dans son lien au langage. Nous sommes loin d'une quelconque évocation des séances de torture politique en Turquie, qui auraient donné le point de départ à cette pièce³⁷. À la fin, ces visages se résorbent en un seul : celui de « Voix de Bam », qui est l'index de la solitude la plus radicale, telle qu'elle se matérialise ailleurs, notamment – fameusement – dans l'*explicit* de *Compagnie*, constitué par le mot-paragraphe : « [...] toi tel que toujours. / Seul³⁸. » Le texte de *Quoi où* ouvre sur l'indication : « Nous ne sommes plus que cinq. » (86). La fin réduit ce nombre au Un : « Je suis seul. » (97). Les autres se sont donc effacés et, enfin, même cet *un* solitaire disparaît sur sa propre initiative, annonçant l'extinction volontaire de toute lumière.

Or la pièce dans son ensemble creuse précisément cette question de la disparition. Lors de chaque interrogation dialoguée, l'on évoque les séances où le bourreau vient de

³⁴ Asmus, entretien dans la vidéo *What Where* (notre traduction).

³⁵ Vision qu'il évoquait en lien avec le philosophe belge Arnold Geulincx (*The Letters of Samuel Beckett*, t. 1, *op. cit.*, p. 319).

³⁶ Samuel Beckett, *Murphy*, Paris, Minuit, 2009, p. 235.

³⁷ Stanley E. Gontarski, « *What Where II: Revision as Re-creation* ». *Review of Contemporary Fiction*, 7/2, 1987, p. 120-124 (p. 121).

³⁸ Samuel Beckett, *Compagnie*, Paris, Minuit, 1995, p. 88.

« travailler » sa victime, jusqu'aux extrêmes limites : « Alors pourquoi arrêter ? / Il ne réagit plus. / Et tu ne l'as pas ranimé ? / J'ai essayé. / Et alors ? / Je n'ai pas pu. » (91). Les séances de supplice conduisent la victime jusqu'au point d'évanouissement. Si, selon Lacan, l'aliénation au signifiant engendre le sujet dans le *fading* ou *aphanisis* même de ce dernier, les séances évoquées ici visent à atteindre ce point précis. Deleuze a étudié ce mouvement qu'il appelle « l'épuisement », terme qu'il faut entendre dans le sens le plus physique, c'est-à-dire dans la jointure du corps avec le langage : « Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible. Le fatigué ne peut plus réaliser, mais l'épuisé ne peut plus possibiliser³⁹. » La « syntaxe de faiblesse [*syntax of weakness*⁴⁰] » ou l'art de « l'échec⁴¹ » beckettien mettent en évidence cette part d'impossible logique grâce à laquelle l'être parlant, ayant vidé les signifiants de toute capacité à signifier *l'être*, se révèle comme un reste inexpugnable, qui *ex-siste*, qui se tient radicalement en dehors. Les permutations successives des personnages révèlent l'achoppement contre une dimension de réel inassimilable, qui met en relief l'impuissance du bourreau.

Certes, cet effacement des personnages est présent dans le texte, et il se produit encore dans la version de la pièce pour le théâtre. Cependant, il acquiert une dimension plus aiguë à l'écran, où l'instant de la disparition devient indécidable, paraissant donc plus apte à faire sentir ou à matérialiser la dimension réelle en jeu. La portée de cette démarche peut se saisir à la lumière de ce que Freud développa dans l'apologue de l'enfant qui joue à faire disparaître la bobine, en esquissant la polarité signifiante *fort/da*⁴². Jean-Claude Milner note que dans ce passage, Freud révèle une dimension essentielle de la parole, selon laquelle cette dernière est liée à la radicale solitude de l'être parlant, non à une pratique sociale où deux interlocuteurs se trouveraient réunis au sein d'un contexte partagé : « L'être parlant de l'enfant dépend de sa solitude, et non d'une présence. Pour faire entendre que l'être parlant est seul dès l'instant qu'il parle, Freud montre qu'il parle quand et parce qu'il est seul⁴³. » Ainsi, explique Milner, Freud engendre le deux « à partir du un et du zéro, de l'un de l'enfant laissé à lui-même et le zéro des disparitions⁴⁴ ». Dans *Quoi où* également, l'être parlant est seul ; et c'est cette fondamentale solitude dans le langage qui s'affirme et s'intensifie dans la version pour la télévision, où la disparition constitue le cœur de l'élaboration visuelle.

Ainsi, « Voix de Bam » disposait son propre reflet et ses avatars en rang, afin de voir l'image de son épuisement et sa disparition. À son tour, le spectateur se trouve à la place d'un Autre convoqué pour conclure à sa propre impuissance face à un être (Bam) qui, à la fin, décide seul de s'absenter de toute représentation. Après les (re-)apparitions, les permutations et les disparitions, Voix de Bam arrive au dernier point de l'épuisement, déclarant : « Le temps passe. / C'est tout. / Comprenne qui pourra. / J'éteins. » (98). Il parle ainsi seul, étant entendu des spectateurs, dont aucune réponse n'est attendue : il n'y a ici aucune compréhension, aucune vérité à arracher. Au théâtre, spectateurs et acteurs partagent un espace commun, qui est celui de la salle où se déroule la représentation : il

³⁹ Gilles Deleuze, « L'Épuisé » dans Samuel Beckett, *Quad* [...] suivi de « L'Épuisé » par Gilles Deleuze, Paris, Minuit, 1992, p. 57.

⁴⁰ Beckett cité in Lawrence E. Harvey, *Samuel Beckett, Poet and Critic*, Princeton UP, 1970, p. 249, 435. Ou encore : « Le rythme et la syntaxe de la faiblesse et de la pénurie, pas commode à attraper. » (*The Letters of Samuel Beckett*, t. 1, *op. cit.*, p. 213).

⁴¹ « Rater encore. Rater mieux. » (Beckett, *Cap au pire*, *op. cit.*, p. 8).

⁴² Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1989, p. 41-115 : *Au-delà du principe de plaisir* (p. 51-54).

⁴³ Jean-Claude Milner, *L'Universel en éclats : court traité politique 3*, Lagrasse, Verdier, 2014, p. 147.

⁴⁴ *Ibid.*

y a coprésence des deux parties. En revanche, grâce à l'écran de la télévision, spectateur et Bam ne partagent aucun espace commun. Les formes que l'on voit à l'écran n'assurent en rien la présence réelle des personnes, bien au contraire : il n'existe aucune réalité charnelle derrière l'image⁴⁵. Ainsi, Voix de Bam existe – ou *ek-siste* – en dehors de ses avatars, dans son seul dire. Comme l'enfant à la bobine, qui « avait trouvé pendant sa longue solitude un moyen de se faire disparaître lui-même⁴⁶ », Bam se fait disparaître, devenant « *defunctus*⁴⁷ » sans se suicider. Il se fait exister comme la part inaccessible et incontrôlable de l'être parlant.

En transposant *Quoi où* à la télévision, Beckett réalisa une transformation en profondeur de sa pièce. Le changement de genre qui eut lieu ici est intrinsèquement lié à l'emploi de la technologie, qui rend la pièce méconnaissable, tout en approfondissant les enjeux. Le texte ne change pas, et sa signification demeure. Cependant, l'utilisation de la caméra et du médium télévisuel réussit à creuser la dimension spectrale des actants, faisant en sorte de les extraire encore plus du domaine de l'imaginaire, marqué par les rapports de force entre semblables. Tout se passe de manière plus affirmée dans l'espace « derrière les yeux », dans un intérieur qui relève d'une extériorité – dite *extimité*⁴⁸ – au cœur de l'être parlant, en sorte que l'enjeu de la disparition et de l'effacement acquière un aspect palpable.

Pour citer cet article : Llewellyn Brown, "*Quoi où* de Samuel Beckett : de la scène à la télévision. Une esthétique de la « faiblesse »", SFLGC, Bibliothèque comparatiste, publié le 01/07/2019.

⁴⁵ Herren, *Samuel Beckett's Plays on Film and Television*, op. cit., p. 4.

⁴⁶ Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, op. cit., p. 53, note 2.

⁴⁷ « Schopenhauer says *defunctus* is a beautiful word – as long as one does not suicide. He might be right. » [Schopenhauer dit que *defunctus* est un beau mot – tant que l'on ne se suicide pas. Il a peut-être raison.] Lettre à Thomas MacGreevy, du 5 août 1930 ; *The Letters of Samuel Beckett*, t. 1, op. cit., p. 36).

⁴⁸ Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre VII, *L'Éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 1986, p. 167 ; Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, coll. « Champ freudien », 2006, p. 224, 249.