

MEMOIRE ET INGENIOSITE DRAMATURGIQUE

Mettre en scène la mémoire tient de la gageure et place le dramaturge devant un paradoxe : rendre dramatique ce qui relève de l'individuel et de l'introspection et faire du théâtre en se passant de ce qui dans notre culture occidentale en est le fondement : le dialogue. La réflexion de Beckett sur la mémoire s'inscrit dans le prolongement de sa méditation sur le destin de l'homme en général et la dramatisation de la mémoire accentue le dépouillement de la scène et la tendance à l'enfermement et à l'immobilisme caractéristique de pièces où, pour l'acteur, le jouer se résorbe de plus en plus en un dire.

En faisant de la mémoire le partenaire essentiel d'un personnage solitaire, l'auteur dramatique est amené à user de subterfuges pour conserver un semblant de dialogisme et à recourir à des interlocuteurs factices, des personnalités dédoublées, des mises en voix de mémoires plurielles pour maquiller le passage du dialogue au soliloque, et enfin au récit faussement plurivoque. Ce retour à la forme d'expression naturelle de la mémoire - le récit - est jalonné de subtiles mutations qui bousculent les pratiques théâtrales traditionnelles.

Andrew Kennedy, dans une tentative de définition révélatrice de l'originalité technique de l'œuvre, qualifie *Krapp's Last Tape*, la première pièce de Beckett consacrée à la mémoire, de "solo dialogue", de "dual monologue" et de "shadow dialogue of selves" (1). Cette dernière étiquette évoque bien l'illusion de dialogue créée par l'alternance des timbres de voix et l'entrecroisement subtil de la parole présente et de la parole en conserve alors que le vieillard solitaire écoute et commente des souvenirs enregistrés trente ans plus tôt au magnétophone. Mais elle ne souligne pas assez l'absence d'interaction, d'influence réciproque entre deux partenaires à part entière. Le dialogue suppose la coprésence de deux moi, tour à tour locuteur et interlocuteur. Krapp n'a en face de lui que l'écho figé d'un moi ancien, une voix sans âme, un son à l'humanité trompeuse, incapable de lui donner la réplique.

De plus, ces images ne sourdent pas du tréfonds de son âme pour exprimer, comme le souvenir proustien, un moi passé redevenu présent et pertinent. Elles lui sont restituées en bloc, sans nuance par une voix morte, sans que le filtre du temps et de la personne ait opéré. Pour le philosophe ou pour le psychologue, ce ne sont pas d'authentiques souvenirs. "Le souvenir, nous dit Gusdorf (2), exprime la permanence en nous d'une situation passée qui conserve un sens". Or le magnétophone livre un ensemble de faits jugés mémorables à l'époque de l'enregistrement, mais dont certains - le contact de la balle dans sa main au moment de la mort de sa mère par exemple - ont perdu toute signification pour le Krapp actuel.

Ce faux dialogue, cette fausse mémoire n'en créent pas moins une scène extrêmement vivante et théâtrale grâce à l'indéniable présence au

monde de Krapp. L'insertion des personnages dans le contexte extralinguistique est, aux yeux de Jiri Veltrusky (3) une caractéristique primordiale du dialogue :

"unlike monologue, dialogue is always integrated into the extralinguistic situation. This comprises not only the material situation, that is, the set of things that surround the speakers, but also the speakers themselves, their mentality, intentions, knowledge pertinent to the dialogue, their mutual relations, the tensions between them, and so on in short, what may be called the psychological situation".

Krapp, en raison de la matérialité très affirmée d'un corps (4) plein de handicaps et de besoins, est en rapport constant avec son environnement qu'il bouscule et sollicite sans cesse comme l'illustre bien la longue séquence sans paroles au début de la pièce.

Cet ancrage dans la réalité s'accompagne d'une soif inextinguible de communiquer. Plus qu'un bavard invétéré, Krapp se met en permanence en situation de dialogue et s'il ne se parle pas à lui-même, il s'invente des interlocuteurs. Une boîte qui lui échappe des mains devient entre ses lèvres "une petite coquine", "une petite fripouille". Son verbe a du corps. Sa parole, au passé comme au présent, est vivante, émaillée d'éclats lyriques, de saillies et même les séquences purement narratives sont ponctuées de bribes au discours direct, propos pris sur le vif et intonations variées qui suppriment l'impression de récit unique.

A cette présence à la vie et à ce verbe coloré s'ajoute le dynamisme d'une scène qui voit son protagoniste évoluer. Dans sa définition du duologue, Andrew Kennedy insiste sur l'action dramatique du dialogue : "the kind of concentrated dialogue structure that most often enacts an encounter - a crisis or exchange of values - wherein relationship and language are fused and transformed" (5). La rencontre de Krapp et de son passé a bien cette dimension décisive, puisque pour la première fois dans sa longue existence, il ne cèdera pas à sa boulimie mnémique et renoncera à enregistrer ses souvenirs de l'année. La bande magnétique, catalyseur de ce choix, ne joue pas, tout compte fait, un rôle plus artificiel que les confidents faire-valoir du théâtre classique.

De plus, l'atout dramatique de cette mémoire trop littérale et hyper-réelle qui n'a pas subi la décantation naturelle du souvenir est d'accuser le clivage entre le moi passé et le moi présent. La juxtaposition nue des deux voix souligne certes la consonance essentielle entre les jeunes Krapp et le vieil homme présent sur scène, mais elle accentue aussi avec une objectivité proche de la mise en accusation, le sentiment de frustration et d'échec.

La pièce télévisuelle *Eh Joe* répartit différemment les traits dialogiques dans le rapport entre le personnage unique et sa mémoire. Une seule voix se fait entendre, une voix de femme persuasive et convaincante, la voix bien vivante de la conscience de Joe. Mais une interaction s'instaure entre cette voix-off et l'image du visage de Joe, interaction d'autant plus intense que cette mémoire accusatrice, extériorisée dans la voix, est aussi l'œil intimiste de la caméra télévisuelle qui cerne de plus en plus près le visage de Joe et capte le moindre frémissement de peau. La conjugaison en simultané des

deux modes d'expression non compétitifs crée un effet de grossissement surréel et le harcèlement serait insupportable, n'était la suggestion, fournie par la voix elle-même, qu'un jour viendrait où Joe réussirait à se débarrasser d'elle comme des autres.

Fidèle à la conviction énoncée dans son étude sur Proust (6) que "the only fertile research is excavatory, immersive, a contraction of the spirit, a descent", Beckett poursuit après ces deux objectivations de la mémoire sa plongée dans l'être et affine parallèlement sa recherche d'une dynamique théâtrale qui ne passe plus exclusivement par le dialogue.

Dans *Embers*, *Footfalls* et *but the clouds*, la distance entre l'homme et sa mémoire a diminué. Les souvenirs se sont intériorisés et les différents protagonistes les évoquent le plus souvent pour meubler leur solitude. L'évolution toutefois dans la longueur de ces trois pièces, dans la nature de leur texte et dans le rapport du personnage à son expression montre bien comment s'effectue le passage de la mémoire, instrument de l'homme, à l'homme, esclave de sa mémoire. A force de répétition et de schématisation, l'individu finit par ne plus garder en souvenir qu'une série d'images ou de phrases détachées de leur contexte, une abstraction de la réalité sans grand rapport avec la personne.

Embers, la plus ancienne et la plus riche des trois, joint à une incroyable panoplie de sons, la diversité d'une structure tripartite qui fait alterner monologue, récit et dialogue. Le choix d'un protagoniste si sensible aux bruits que sa conscience organise des images phoniques plus que des idées, permet à l'auteur d'inclure subtilement dans le monologue et dans le récit des citations, des bribes de répliques qui leur donnent un parfum étrangement dialogique. Le monologue de la première partie dramatise les efforts souvent vains de la mémoire objective pour retrouver le souvenir. Le récit qui lui fait suite, de l'aveu même de Henry, tente de pallier, grâce à l'imagination, cette impuissance à faire ressurgir les voix du passé. Mais la grande originalité de cette œuvre, écrite pour la radio, réside dans le dialogue de la troisième partie entre le personnage et feu son épouse, véritable métaphore de la restitution du souvenir spontané.

L'émotion dramatique naît du jeu existentiel sur la présence et l'absence, le réel et l'irréel. A la radio, un personnage qu'on n'entend pas n'a pas d'existence. Ada, qu'on entend converser avec son mari de leur fille, des leçons de musique, etc ..., est donc bien réelle. Mais alors, comment expliquer qu'elle puisse, sans bruit, s'asseoir sur les galets, glisser, toujours sans bruit, un châle sous le séant de Henry ? La radio, qui renforce simultanément la réalité de la voix remémorée et l'immatérialité du personnage, écartèle l'auditeur entre deux impressions au sein du même mode de perception. Le dynamisme de la pièce ne découle pas de l'interaction des personnages, mais de l'action sur le spectateur dont on sape en permanence les attendus et les convictions. La tension, ici en synchronie, joue parfois en diachronie. Ce qu'une première étape suggère, une seconde le dément, pour être à son tour réfutée par une troisième.

Dans la seconde partie de *Embers*, Henry relate la rencontre de deux amis qu'il dit avoir inventée pour passer le temps. Ces deux hommes sont Bolton et Holloway, le malade et son médecin. Or, quelques instants plus tard

au cours du dialogue jailli du fond du souvenir, Ada suggère à son mari de consulter son généraliste, Holloway. La seule mention de ce nom fait basculer le fictionnel dans l'autobiographique et jette rétrospectivement le trouble sur un récit que l'auditeur avait goûté, en dépit de son contenu pathétique, comme une phase de détente après les tiraillements et les frustrations du monologue initial. La suggestion que cet imaginaire était, en fait, reviviscence d'un passé vécu modifie le rapport du spectateur au protagoniste. De simple conteur qu'il était, Henry devient ce patient prostré dans la souffrance, incapable de communiquer au présent avec un ami. Sa volonté tenace de refouler ces souvenirs et de les masquer en créations de l'imaginaire clame la persistance de la blessure et sa douloureuse acuité. L'auditeur n'écoute plus de la même oreille la fin du dialogue entre Ada et son mari. Les deux images du personnage se superposent, ses paroles se superposent, imaginaire et souvenir fusionnent en estompant la fragile frontière qui les sépare. Aucune certitude ne subsiste plus. Même la fiction se trouve remise en question. Rien n'est jamais acquis chez Beckett et jusqu'à la parole finale, le moindre mot menace de remettre en cause tout ce qui a précédé.

Footfalls s'inspire de cette technique, mais le dépouillement de ce dramacule rend son impact plus radical encore. L'opposition entre une image scénique forte et l'évanescence des personnages évoqués dans le texte ainsi qu'une répartition différente des divers éléments qui composent cette œuvre accentuent de surcroît l'impression. La structure de la pièce, triadique comme celle d'*Embers*, comprend un dialogue entre Amy et sa mère qu'on ne voit pas, un soliloque de la mère toujours invisible et enfin un récit par Amy, qui fait étrangement écho au dialogue et au soliloque, mais dont la teneur, de plus en plus fictionnelle, entache d'irréalité tout ce que le spectateur a, jusqu'alors, vu et entendu, y compris l'image obsédante de la narratrice qui, méthodiquement et inlassablement, arpente un petit bout de scène. Dans *Embers*, la fiction se révélait être mémoire, ici on soupçonne que tout n'est que fiction, pure création de l'esprit d'un personnage. Et les pas ne seraient donc que métaphore dans la métaphore ? Métaphore des difficultés de la création, du ressassement des souvenirs ?

La technique dramatique, qu'elle soit du contrepoint ou de la remise en question différée, joue de l'étroite parenté entre la mémoire et l'imagination, du glissement imperceptible qui mène de l'une à l'autre et de la confusion qu'il entraîne dans l'esprit du spectateur amené à mettre en doute ses perceptions. Le passage du dialogue au soliloque, puis au récit, schématise l'altération naturelle et le plus souvent inconsciente du souvenir ainsi que le désancrage par-rapport à la réalité qui l'accompagne. La pirouette finale tout en consacrant la victoire de l'imaginaire souligne ironiquement la dette à la mémoire. L'interpénétration de ces deux facultés constitue de plus en plus l'élément essentiel de la dramaturgie beckettienne et fait écho à une préoccupation constante chez lui. Stanley Gontarski, dans son ouvrage sur la composition des œuvres dramatiques de Beckett, montre l'acharnement mis par l'auteur à bannir de ses œuvres toute référence personnelle, à effacer toute trace de vécu pour atteindre à une dimension d'universalité et d'abstraction artistiques : "Beckett's creative process is marked not by gestation, by accretion, but by deletion ... as Beckett struggles to write himself out of the

texts" (7). C'est cette même lutte que Jean-Jacques Mayoux, lors d'une conférence donnée à Beaubourg pour les quatre-vingts ans de Beckett (8), résumait en ces termes : "Son œuvre porte la marque du blocage du souvenir et du triomphe du souvenir".

A en juger par les protagonistes des dernières œuvres de Beckett, le souvenir a si bien triomphé d'eux qu'il devient leur dimension ultime. *Play* met en scène un homme et deux femmes enfermés jusqu'au cou dans de grandes urnes. Leurs réceptacles se touchent presque et pourtant aucun dialogue ne s'instaure entre les personnages. Ceux-ci, en effet, bien qu'étant passés de vie à trépas, sont si englués dans leurs souvenirs qu'ils sont incapables de communiquer. Ils ne sont plus qu'une parole intarissable déclenchée par la lumière d'un projecteur. Karen Laughlin dans son excellent article sur : "The Reader's Role in Beckett's *Play*" (9) énumère les moyens mis en œuvre par Beckett pour garder à *Play* une dimension dramatique. Deux points seront retenus ici : la qualité particulière de la langue narrative et le rôle du projecteur.

Karen Laughlin justifie l'impression de dialogisme par les nombreuses bribes de discours direct qui émaillent ces récits, par les termes à fort caractère illocutionnaire, ordres ou menaces, ainsi que par le jeu d'échos d'une série de souvenirs à l'autre qui figurent comme des réponses à distance. J'ajouterai que le trait de génie de Beckett me paraît être d'avoir campé des personnages dont les souvenirs focalisent essentiellement sur des épisodes de dialogue à des moments clefs de leur existence. En conséquence, les propos rapportés sont toujours en prise directe sur une réalité, ils s'adressent à quelqu'un et sont destinés à faire mouche, car ils ne sont jamais utilisés impunément. Insérés en contexte narratif, avec ou sans un "I said" ou un "she said" introductifs, ils prennent davantage de relief. De plus, comme le filtre de la mémoire ne livre que les scènes cruciales, il se produit un effet de condensation dramatique qui explique la vigueur de ces images, pourtant au second degré.

La seconde astuce qui ajoute à l'impression d'authenticité d'une scène pour le moins fantastique et renforce son ancrage dans la réalité de la représentation, réside dans le choix d'un objet, un agent "aveugle" pour orchestrer les récits. Le projecteur, promu montreur-bourreau, morcelle les narrations en petites unités et, par un jeu d'alternance, crée l'illusion, sur la page et à l'oreille, d'un dialogue. Ses interventions arbitraires provoquent des rapprochements incongrus, sources de tension et d'humour qui rompent la monotonie d'une histoire, somme toute fort banale. Mais c'est surtout le rôle de témoin que les personnages confèrent à cet objet qui donne à la scène son allure de dialogue. Le projecteur devient le "you" sur lequel ils accrochent leurs souvenirs ainsi que le peu de présent qui leur reste. Leurs propos n'ont rien d'une ritournelle en suspension dans l'air, ils visent un auditeur qu'ils tentent passionnément d'intéresser à leur version des faits.

L'inadéquation et la transparence de cet interlocuteur accentuent l'isolement cruel de l'homme dans l'épreuve et rapprochent spectateurs et personnages. La carence de l'auditeur crée un sentiment de frustration, une sorte de béance qui aspire le spectateur et l'interpelle comme le suggère Sidney Homan à propos d'un personnage au rôle similaire dans *Not I* : "The

Auditor's neutrality as well as his weakness may suggest his growing inability to understand her. We, the "real" audience, may have to assume that responsibility" (10). La position frontale des urnes et ces visages tournés vers la salle renforcent l'appel de ces êtres - fantastiques certes - mais dont le sort nous est commun.

Not I dont le personnage est, lui aussi, devenu l'outil d'un dire irrépressible au-delà de la mort s'inscrit dans la continuité de *Play*, mais le faux dialogisme des trois versions différentes d'un ménage à trois, astucieusement saucissonnées et enchevêtrées, a fait place à un récit unique homogène qui résume une vie et une mort avec une relative sérénité avant de décrire une troisième étape plus étrange et plus troublante : le retour inattendu et incontrôlable de la voix. Seule cette dernière partie laisse entrevoir le potentiel dramatique d'une œuvre qui, plus qu'aucune autre chez Beckett, ne livre pleinement son sens qu'en représentation.

Tout repose sur une double dichotomie entre le dit et le non-dit et entre le dit et le dire, dichotomie qui reflète l'écartèlement de la personne entre son désir d'exorciser son passé, de renier son moi pour atteindre à une certaine paix et son incapacité à le faire ou encore, selon Linda Ben-Zvi (11), le tiraillement de l'être entre son moi externe et son moi interne inarticulé.

La première trace de non-dit dans le texte se situe au niveau de ce titre négatif elliptique, *Not I*, qui est visiblement la réponse spontanée à une accusation dont on ne connaît ni la teneur ni l'origine, mais qui, par sa position en prémisse au texte, le génère en quelque sorte. Les vingt et une questions en "what" qui jalonnent le récit prolongent l'interrogation implicite dans le titre et créent un effet de dialogue. Quelle est donc cette voix qui interpelle le personnage, lui suggère des corrections, des précisions qu'il accepte toujours docilement sauf lorsque l'intervention porte sur l'identité du protagoniste de l'histoire ? Dans ce cas, à cinq reprises dans le récit, le narrateur au lieu de répéter le mot, sans doute le pronom personnel, que lui propose la voix inaudible, double le "what? ... d'un "who? ... avant de répondre par un "no!" ... "she!" ... très emphatique. La nudité et la vigueur de ce rejet dénoncent la faille du personnage et font écho à l'outrance d'une mise en voix qui clame ce que le texte tait dans sa plus grande partie.

Dramatique est dans cette œuvre le décalage entre le dit et un dire tout parcouru de violence. Le rythme de plus en plus effréné du débit de parole, la force de la voix amplifiée par un micro, le dépouillement de la scène et la réduction drastique du protagoniste à une simple bouche, tout traduit une volonté de paroxysme et de radicalisation de la mise en scène. La métaphore dominante de la représentation a cette même qualité d'absolu.

Tout dans ce dramacule contribue à évoquer une naissance : les premiers mots, "Out ... into the world", la voix de femme haletante et douloureuse, les cris déchirants et soutenus qui ponctuent le spectacle à intervalles de plus en plus courts et enfin, la bouche rouge, grandeur nature, qui se détache à deux mètres cinquante du sol sur un grand rideau noir et qui, aperçue confusément de la salle, est aussi bien vulve. Ironiquement, la métaphore de la naissance recouvre une tentative d'arrachement à soi-même. Pour le héros beckettien, la première naissance, celle qui l'a "expulsé" en ce

bas monde est une calamité. Une seconde naissance qui lui permettrait, au-delà de la mort, d'échapper à lui-même et à son passé serait donc une bénédiction. Mouth, en repoussant les images qui la hantent et en refusant son *je*, tente ce douloureux passage.

La force dramatique de ce texte naît de la torture physique et psychologique qu'il inflige en représentation au spectateur. Martin Esslin (12) suggère que le théâtre de Beckett tire son impact du déplacement de la catharsis de la scène à la salle. Le héros tragique, qui, dans le théâtre grec ou classique, sortait grandi de l'épreuve grâce à la conscience qu'il avait de son destin, faisait vivre son expérience au spectateur par procuration. Le spectateur de *Not I* vit une expérience au premier degré, il la vit dans sa chair à travers l'exacerbation de sa vue et de son ouïe, mais aussi dans son entendement sans cesse frustré par ce débit de paroles qui ajoute à la distorsion de la syntaxe.

Cet arrachement de la personne à elle-même peut se lire aussi comme la naissance de l'œuvre d'art qui, dans la perspective beckettienne, requiert de l'auteur qu'il élimine la dimension trop personnelle de son expérience et de ses souvenirs. La première partie du récit de Mouth a cette qualité d'épure, la vie et la mort de "she" y sont évoquées sans détail dans un raccourci factuel. Mais dès qu'est mentionnée la résurgence de la voix, le doublet inattendu d'adverbes, maintes fois répété, "suddenly ... gradually ... signale l'altération du récit et la revanche du vécu. Peu à peu la réalité est cernée de plus près pour déboucher sur l'image très particulière de cette femme qui vomit son trop-plein de paroles dans les toilettes publiques. L'image scatologique est triplement appropriée. Souvenir vécu, elle correspond à l'état de délire delphique où s'est retrouvé le personnage au-delà de la mort et à l'effort qu'elle fait encore pour s'y soustraire. En d'autres termes, mémoire, dit et dire coïncident dans cette image, comme finissent par se rejoindre dans le présent de la représentation, le temps de l'histoire, le temps du récit et le temps de la narration (13). L'adéquation de l'image proclame la survivance du moi, la fidélité de l'être à lui-même et s'inscrit contre la négation du titre. Le détachement visé par l'auteur n'est pas atteint. Le sujet s'affirme dans l'acharnement qu'il met à se nier (14).

A Piece of Monologue présente une étape ultérieure de la création. Le vêtement neutre que porte le protagoniste, sa position excentrée sur scène, la distance qu'il ménage par rapport à son dit, son ton froid et sa diction sans empressement, tout dans cette mise en scène évoque le Speaker/porte-voix plus que le personnage. Ce conteur pousse même l'objectivation jusqu'à préférer le pronom complément "him" au pronom sujet et jusqu'à mettre l'accent sur les mains, les objets, la lumière, le petit geste précis plutôt que sur la personne, de crainte de donner trop belle part à cet autre lui-même.

Et pourtant, le glissement dans l'utilisation des temps du prétérit au présent simple et l'étrange parenté entre les images qu'il brosse et sa propre silhouette, son propre décor frappent d'ambiguïté sa relation au personnage et la nature de son texte. Le jeu subtil de contrepoint entre le dit et son instance de production : la mise en scène, s'il ne permet jamais d'affirmer que ce scénariste/scénographe crée un personnage à son image, souligne en même temps l'essentielle consonance de l'un à l'autre.

De plus, à force de dépersonnaliser l'œuvre et de nier la causalité, base de toute narration, l'auteur libère le récit de sa finalité discursive et donne aux mots une certaine autonomie. Les images évoquées, mi-souvenirs, mi-obsessions, sont à ce point condensées, détachées et départicularisées par une syntaxe mutilée qu'elles semblent en suspension dans l'air et acquièrent une force singulière. Cette mémoire fossile, privée du vécu qui l'a nourrie, n'est plus qu'une collection d'images dont l'égrènement sur scène, dans cette voix blanche que Beckett aime tant et qui restitue aux mots leur musicalité et leur résonance intrinsèque, donne lieu à une expérience poétique et à une théâtralisation du signe verbal qui, en se décapant de sa référence, se libère en quelque sorte de sa mémoire courante. Le dépouillement scénique qui met le verbe en ostension, confère en même temps un caractère très pictural, presque hiératique, à l'automutilation de l'artiste qui ne peut atteindre à l'essentiel et à l'universel qu'en luttant contre son moi ou tout ce qui l'exprime.

Du Krapp, boulimique de souvenirs, à ce Speaker, dégagé de son souvenir, le chemin est long et la variété des étapes dit la richesse de la mémoire et son rôle dans l'élaboration comme dans la perte de la personne. L'ambivalence fondamentale de la mémoire - fusion du passé et du présent, alliance de l'esprit et du corps - et sa proche parenté avec l'imagination suggèrent le potentiel dramatique qu'elle offre à qui surmonte le handicap initial : l'intimisme de la mémoire, expression de la personne.

Chez Beckett, elle devient le prétexte à une exploration méthodique des moyens théâtraux et parathéâtraux. Sa dramaturgie se caractérise par un double mouvement : d'une part une miniaturisation du champ d'expérience et d'autre part un grossissement, une sorte de gros plan permanent sur les éléments retenus. Balayant des siècles de redondance théâtrale et d'hégémonie verbale, Beckett opère un ressourcement du théâtre. En faisant jouer les signes les uns contre les autres - image contre texte, texte contre voix, etc ... - il leur redonne une autonomie et une fraîcheur originelles et libère le sens. Le spectateur est certes mis à rude épreuve. Il réapprend à voir, à entendre, à sonder les mystères de l'être. Il vit une expérience existentielle qui, à mesure qu'elle s'intériorise, le laisse de moins en moins intact. Le théâtre redevient rite initiatique.

Françoise VRECK
Université de Lille III

NOTES

Les pièces mentionnées ci-dessus sont réunies dans le recueil : *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, paru chez Faber en 1984.

- (1) Ces trois citations d'Andrew Kennedy proviennent respectivement de *Six Dramatists in Search of a Language*, Cambridge U.P. 1975, de *Dramatic Duologue*, The Duologue of Personal Encounter. Cambridge U.P. 1983, et d'une conférence donnée à Stirling le 15 août 1986 lors de la BECKETT CONFERENCE, "Mutation of the Soliloquy from *Not I* to *Rockaby*".

- (2) Georges Gusdorf, *Mémoire et Personne*, Paris, P.U.F. 1951, p. 53.
- (3) Jiri Veltrusky, *Drama as Literature*, Lisse, 1977, p. 48.
- (4) Cf. Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Alcan, p. 149, "Mon présent est par essence sensori-moteur. Il consiste dans la conscience que j'ai de mon corps".
- (5) *Dramatic Duologue*, p. 27.
- (6) Beckett, *Proust*, London, John Calder, 1965, p. 65.
- (7) Stanley Gontarski, *The Intent of Undoing in Samuel Beckett's Dramatic Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. XIII.
- (8) Jean-Jacques Meyoux, Conférence "Beckett se souvient", donnée le 25 avril 1986 lors du colloque : Beckett dans le Siècle, Paris.
- (9) Karen Laughlin, "Beckett's Three Dimensions: Narration, Dialogue, and the Role of Reader in *Play*", *Modern Drama*, XXVIII, 3, Sep. 1985, 329-340.
- (10) Sidney Homan, *Beckett's Theatres*, London and Toronto, Associated University Presses, 1984, p. 158.
- (11) Linda Ben-Zvi, p. 8 in "The schismatic self in *A Piece of Monologue*", *Journal of Beckett Studies*, Spring 1982, 7, pp. 7-17.
- (12) Martin Esslin, "Catharsis", conférence donnée le 28 avril 1986, Beckett dans le Siècle.
- (13) Je reprends ces termes dans les acceptions définies par Gérard Genette dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 72, "*histoire* : le signifié ou contenu narratif, *récit* : le discours ou texte narratif lui-même et *narration* : l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place".
- (14) Voir l'abondance de ce que Katherine Worth appelle les self-tags "(found herself, deluded herself, beside herself)" qui constituent un commentaire ironique sur le dire du personnage in "Acting out Sayings: Beckett's Homely Fantasies", conférence donnée le 27 avril au colloque : Beckett dans le Siècle, Paris.