

Silence et dimension cognitive : la pensée dialogique dans la pièce radiophonique *Embers* de Samuel Beckett

Julie Bénard

Résumé

Embers prend place sur la scène mentale de son protagoniste, comme sur celle de son auditeur : l'immersion sonore et le non spectacle de la radio stimulent l'imagination et la mémoire. Confinée à la sphère mentale, l'expérience radiophonique fait sortir la parole du noir mais pas de son silence. Ce silence est celui d'une parole intérieure et d'une pensée dialogique dont témoigne la structure discursive de la pièce.

Introduction

Nous associons le silence à l'activité mentale de Henry, l'unique protagoniste de la pièce radiophonique de Samuel Beckett, intitulée *Embers*. À travers le dispositif radiophonique, Beckett rend de manière singulière l'activité solipsiste de son protagoniste. Principalement parce que le dramaturge met en scène une polyphonie de voix. Celles-ci émanent d'une seule et même source, et illustrent l'effervescence mentale du protagoniste qui en est l'origine. Ainsi l'auditeur a du mal à faire la distinction entre les voix que Henry invente au travers de son récit, et celles qui font parties d'une réalité antérieure, issues de sa mémoire. Beckett réduit donc à priori ces voix à leur confinement acoustique. En effet si ces voix sont intérieures, c'est parce qu'elles sont produites par une seule personne, et qu'elles sont de fait confinées à un même espace mental. Et ce d'une manière telle, qu'entre imagination, mémoire et réalité, elles s'entremêlent et deviennent étourdissantes pour l'auditeur. Par conséquent, la pièce se caractérise donc par sa dimension cognitive, en faisant jouer plusieurs catégories, l'imagination, la mémoire et la réalité.

Cependant ces voix sont pour Henry la preuve de son existence, comme à l'image de cet enfant solitaire dans *Endgame*, « who turns himself into children, two, three, so as to be together, and whisper together, in the dark ».¹ L'existence de Henry est sonore. Premièrement parce qu'il est à l'origine de

¹ S. Beckett, « Endgame ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.126.

ce concert polyphonique, et deuxièmement parce ce qu'être signifie littéralement être entendu.² Dès lors, si l'on peut qualifier le dispositif radiophonique de tournant dans l'esthétique de Beckett, c'est selon nous parce qu'il met en avant une nouvelle dimension cognitive. Ce tournant radiophonique met en avant une esthétique de la réception, interne et externe à la pièce : *Embers* thématise l'esthétique de sa réception. Henry est à la fois le locuteur et l'allocutaire des voix qu'il entend. Il s'écoute parler, et brouille chez l'auditeur les opérations cognitives qui lui permettent de reconnaître la nature cognitive de ces voix. Selon nous, c'est en se sentant désorienté par ces voix, dont l'origine est incertaine, que l'auditeur peut jouir pleinement de l'expérience cognitive de la radio. En effet, le dispositif sonore de la radio fait de *Embers* la pièce même du silence, car celle-ci semble destinée à prendre place sur la scène mentale de son protagoniste, aussi bien que sur celle de son auditeur. C'est alors une relation dialogique entre le son et le silence qui s'établit.

Dans cet article, nous chercherons à montrer que l'activité mentale du protagoniste et le dispositif radiophonique qui s'y prête, font apparaître une tension entre le silence et le son, conférant ainsi à la pièce toute la dimension cognitive de l'expérience de Henry.

Nous verrons d'abord en quoi consiste l'expérience radiophonique et montrerons qu'elle se trouve thématisée dans *Embers*. En effet, c'est en rapprochant l'expérience radiophonique de la pièce, de ce que nous appelons la dimension orale de la lecture silencieuse que nous pourrions comprendre sa dimension cognitive. De cette manière nous montrerons que l'expérience radiophonique ne donne pas lieu à une intellectualisation de la pièce, mais permet sa réhabilitation en tant que pur divertissement. Dans cette perspective qui est celle de l'esthétique de la réception, nous nous attacherons à sa structure, celle du monologue intérieur, où s'enchevêtrement différents discours, tels que le monologue, le dialogue et le récit. Nous nous intéresserons au dialogue, car en servant la stratégie psycho-cognitive de Henry, liée à sa mémoire, il participe à la désorientation cognitive de l'auditeur, brouillant la distinction entre mémoire, réalité et fiction. Ceci nous conduira à l'analyse d'une autre structure discursive, celle du récit. En racontant l'histoire de Bolton et Holloway, Henry parvient à étouffer le bruit incessant des vagues, et à obtenir un peu de répit, faute de silence. En tentant d'obtenir le silence par le son, c'est plus une relation dialogique entre le langage et le silence qu'un paradoxe qui s'établit : l'existence sonore de Henry en dépend.

² Sarah West cite Enoch Brater, « [t]o be is quite literally to be heard ». S. West, *Say It: The Performative Voice in the Dramatic Works of Samuel Beckett*. Amsterdam, New York : Rodopi, 2010, p.66.

L'expérience radiophonique : immédiateté sonore et activité solipsiste

L'expérience de la radio est une expérience solipsiste : « the mind [of the listener] is turned inwards ».³ L'expérience est si intime qu'elle plonge l'auditeur dans une immédiateté qui le réconcilie avec lui-même et son imagination. Alors qu'au théâtre le spectateur est toujours extérieur à ce qu'il voit. Sa posture est distanciée par rapport à l'espace de jeu scénique dont il est le témoin visuel. Il sait qu'il est le témoin d'un « réel concret », extérieur à sa propre réalité. On assiste à un « découplage cognitif »⁴ entre la fiction, ce qui se passe sur scène, et les croyances de l'individu relatives à une réalité quotidienne. Au contraire, le non spectacle de la radio, en ce qu'il prive l'auditeur de la vue, et le son diffus de son dispositif sonore, tendent à brouiller ce découplage cognitif. L'expérience radiophonique plonge l'auditeur à la fois au cœur de l'espace de jeu de la pièce et au cœur de ses propres pensées. Pour expliquer l'immédiateté cognitive de l'expérience radiophonique qui stimule l'imagination de l'auditeur, Sarah West reprend les propos de Walter Ong, selon lesquels, l'immédiateté sonore de la radio en est la cause. « [W]hereas sight situates the observer outside what he views, at a distance, sound passes into the hearer ».⁵ Selon nous, ces propos ne suffisent pas à expliquer de manière intrinsèque l'immédiateté cognitive de l'expérience radiophonique. Si les pièces radiophoniques stimulent l'imagination de l'auditeur, c'est parce qu'elles sont destinées à être jouées sur la scène mentale de ce dernier. Si cela est possible, c'est parce que le son de la radio et la pensée de l'auditeur sont compatibles « du fait de leur immatériabilité »⁶. Dès lors, l'immatériabilité sonore rend compte de l'immédiateté de l'expérience radiophonique. Cette immédiateté sonore plonge l'auditeur au cœur de ses pensées intimes, qu'il manifeste en faisant jouer sa mémoire et son imagination : « Every radio play is finally assembled in the imaginations of its listeners. The loudspeaker provides the raw materials, disembodied sounds and silence ».⁷ L'expérience radiophonique est donc une activité solipsiste durant laquelle l'auditeur ne semble connaître aucune autre réalité que celle qui se déroule sur sa scène mentale.

³ S. West, *Say It: The Performative Voice in the Dramatic Works of Samuel Beckett*. Amsterdam, New York : Rodopi, 2010, p.72.

⁴ Expression de J-M Schaeffer reprise par E. Danblon, « Exprimer l'ineffable, une fonction cognitive de la fiction », in C. Grall (dir.), *Récit de fiction et représentation mentale*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p.57.

⁵ S. West, *Say It: The Performative Voice in the Dramatic Works of Samuel Beckett*. Amsterdam, New York : Rodopi, 2010, p.76.

⁶ Le discours intérieur est un discours oral car « c'est le langage oral qui possède le plus d'affinité avec la pensée du fait de son immatériabilité ». B-T. Fitch, *Le langage de la pensée et l'écriture : Humboldt, Valéry, Beckett*. Montréal : XYZ éd. (Théorie et littérature), 2003, p.77.

⁷ C. Zilliaccus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.219. Nous y reviendrons dans notre deuxième partie.

Embers thématise donc l'expérience solipsiste de la radio en mettant en scène l'activité mentale de son protagoniste, Henry. La pièce consiste en un monologue intérieur, qui voit s'enchaîner monologue, dialogue et récit. L'auditeur est alors le témoin auditif d'une suractivité cognitive. En effet, Beckett situe l'activité mentale de son personnage sur deux scènes différentes, un extérieur de jour et un intérieur de nuit. Lorsque la pièce commence, l'auditeur entend le bruit des galets et de la mer, Henry est sur la plage : scène extérieure de jour. Mais le son artificiel⁸ de la mer et la réplique suivante de Henry, font que l'auditeur se demande si celle-ci est bien réelle ou inventée de toute pièce, « I [Henry] mention it because 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 ».⁹ C'est à ce moment là, lorsque la voix de Henry se fait entendre que l'auditeur entre dans la boîte crânienne du protagoniste : scène intérieure de nuit. Mais le bruit des vagues est permanent et constitue le fond sonore de la pièce. Le dedans et le dehors cohabitent chez Beckett. Dès lors, c'est sur cette ambiguïté que repose la pièce, « le personnage a-t-il une hallucination ou est-il en présence de la réalité ? »¹⁰ C'est en jouant sur cette ambiguïté, en faisant advenir l'activité mentale de Henry sur deux scènes d'exposition différentes, et en conférant à ses pensées une dimension orale par le biais du dispositif radiophonique, que Beckett trouble le découplage cognitif de l'auditeur, celui qui lui permet de faire la différence entre fiction et réalité au sein de la pièce. Dès lors, si *Embers* thématise l'expérience solipsiste de la radio, c'est moins en brouillant le découplage cognitif entre fiction et réalité chez Henry, qui se sert du médium radiophonique pour faire advenir les voix et les bruits dont il a besoin,¹¹ que chez son auditeur : happé par l'immédiateté de l'expérience radiophonique ; celui-ci ne connaît pas d'autre plaisir ou déplaisir esthétique que celui conféré par la réalité de ce qui se passe sur sa propre scène mentale. Pour appuyer notre propos et montrer que la pièce *Embers* thématise sa propre expérience radiophonique, nous comparerons celle-ci à ce que nous appelons la dimension orale de la lecture silencieuse. De cette manière nous pourrions saisir toute la dimension cognitive de l'expérience radiophonique.

Lorsque nous lisons, nous nous écoutons parler. La lecture révèle une parole intérieure. C'est ce que nous appelons la dimension orale de la lecture silencieuse. En fait, c'est de manière générale ce qui se passe lorsque nous pensons. « [D]ans notre vie mentale, tantôt nous avons l'impression de nous

⁸ « But the sound of the sea in *Embers* is not the conventional radio cliché. It is neither a means of establishing an atmosphere nor an aural short-cut to reality[.] [...] A demand for nonrealistic sound is implied in the text ». C. Zilliaccus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.221.

⁹ S. Beckett, « *Embers* ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.253. Toutes les citations suivantes de la pièce se réfèrent à la présente édition.

¹⁰ C. Zilliaccus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.220.

¹¹ Nous en ferons mention dans notre troisième partie.

écouter tantôt celle de nous parler ».¹² Nous sommes à la fois locuteur et allocutaire. Cette aliénation se traduit lors de la lecture par le fait que nous sommes l'allocutaire des pensées d'autrui, de l'auteur, tout en étant le locuteur permettant l'articulation de ces mêmes pensées. « Whatever I think is part of my mental world. And yet here [when I read a book] I am thinking a thought which manifestly belongs to another mental world, which is being thought in me just as though I did not exist ».¹³ Dès lors, la parole intérieure qui caractérise notre activité mentale, que nous soyons à l'origine de notre propre pensée où que nous lisions celle d'autrui, est toujours « dialogique ».¹⁴ C'est ce que nous montre *Embers*. La pensée de Henry est dialogique. Il s'entend parler puisqu'il semble avant tout se parler à lui-même. En effet, si Henry convoque sur sa scène mentale une polyphonie de voix et de sons, c'est pour se sentir moins seul avec ses propres pensées. Au début de la pièce Henry affirme, « the need came on me, for someone, to be with me, anyone, a stranger, to talk to, imagine he hears me, years of that, and then, now, for someone who... knew me, in the old days, anyone, to be with me ».¹⁵ Henry cherche moins à instaurer le dialogue avec autrui, qu'à être écouté. Dès lors, ses propos sont feints, tout comme le caractère prophétique qu'ils assumeront dans la bouche de Ada, sa femme, vers la fin de la pièce : « You will be quite alone with your voice, there will be no other voice in the world but yours¹⁶ ».¹⁷ Le possessif « yours » traduit la singularité de la voix de Henry, en ce qu'elle a d'unique et plurielle. Elle donne lieu à un concert polyphonique de voix, comme en témoigne celle de Ada dans la présente réplique, émanant toutes de la même tête pensante, par conséquent celle de Henry. C'est bien la dimension orale, et donc dialogique, de la lecture silencieuse et de l'activité mentale en générale, qui se trouve thématisée dans la pièce. C'est l'expérience même de la radio, et sa thématisation à travers l'activité mentale de Henry, qui provoquent chez l'auditeur sa désorientation cognitive, où ce que nous avons identifié plus haut, comme étant le brouillage du découplage cognitif entre fiction et réalité. De par son contenu exclusivement mental et le médium acoustique par lequel celui-ci prend vie, la pièce radiophonique *Embers* offre à son auditeur une expérience purement cognitive. Cette expérience intime permet à l'auditeur de « modaliser » le plaisir esthétique, et par conséquent, de « relativiser » un tel « choc », non pas tant celui causé par les émotions que la pièce provoque en lui, que celui qui est à l'origine de sa désorientation cognitive. Ainsi la dimension cognitive de la radio et de la pièce, permet

¹² B. Fitch, *Le langage de la pensée et l'écriture : Humboldt, Valéry, Beckett*. Montréal : XYZ éd. (Théorie et littérature), 2003, p.103.

¹³ G. Poulet, « Phenomenology of Reading ». *New Literary History*, vol. I, no 1, 1969, p.56.

¹⁴ B. Fitch, *Le langage de la pensée et l'écriture : Humboldt, Valéry, Beckett*. Montréal : XYZ éd. (Théorie et littérature), 2003, p.102.

¹⁵ S. Beckett, « *Embers* ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.255.

¹⁶ Nous soulignons.

¹⁷ S. Beckett, « *Embers* ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.262.

de vivre et de réhabiliter celle-ci comme un pur « divertissement ». ¹⁸ C'est ce que semble confirmer, malgré elle, Kristin Morrison :

Listening to a radio drama is more like reading a book than sitting in a theater: at any moment interruptions, distractions, boredom, disgust, outrage, any number of personal motivations, can make the listener turn off the set without hesitation or qualms, as easy as a book. Theater, on the other hand, captures its audience more variously: the plot may be foolish but the heroine beautiful, the words may be stilted but the stage effects interesting; or there may simply be too many long legs between the restless spectator and the aisle to make early escape feasible. ¹⁹

Contrairement à la radio, le théâtre fait vivre aux spectateurs une expérience sociale. Le plaisir esthétique du spectateur dépend d'une expérience commune qui est contrainte. L'auditeur, lui, est seul avec ses pensées. Il ne connaît pas d'autre réalité dramatique que celle qui a lieu sur sa scène mentale. Le non-spectacle de la radio offre un autre spectacle visuel : celui alimenté par le son de son dispositif et dispensé par le silence de la représentation mentale de l'auditeur. Dès lors, l'auditeur est plus libre de modeler son propre plaisir ou déplaisir esthétique. Contrairement à ce qu'affirme Zilliacus, « The choice is [and is not] between sound and silence ». ²⁰

Si nous nous sommes intéressés à la dimension cognitive de l'expérience radiophonique, à l'esthétique de sa réception, il est maintenant temps de comprendre comment celle-ci rend inévitable la structure discursive de la pièce. Nous verrons qu'elle résulte d'une stratégie psycho-cognitive, liée à la mémoire, et mise en place par Henry.

Feintise mimétique : dialogue et stratégie psycho-cognitive

L'expérience radiophonique de *Embers* se caractérise par l'immédiateté du son et du dialogue. Le dispositif sonore de la radio confère au dialogue toute sa dimension orale, comme le dialogue confère à l'expérience radiophonique toute sa dimension cognitive. En effet le dialogue que Henry entretient avec Ada, ainsi que tous les passages dialogués dans le récit Bolton/Holloway, comme dans les apartés monologués de Henry à son père, sont feints. *Embers* consiste en un monologue intérieur caractérisé par un mode diégétique que Beckett pare d'un simulacre dialogal. En effet le dialogue

¹⁸ Selon Catherine Grall « l'expérience cognitive de la fiction, doit aussi concerner la relativisation du choc esthétique [celui que provoquent nos émotions] – ce qui signifie simplement la réhabilitation du divertissement ». C. Grall, « Le jeu de l'émotion dans la réception de l'œuvre littéraire de fiction », in C. Grall (dir.), *Récit de fiction et représentation mentale*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, p.101.

¹⁹ K. Morrison, *Canter and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago : University of Chicago Press, 1983, pp.74–75.

²⁰ C. Zilliacus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.221.

assume une fausse immédiateté qui ne lie plus le langage au contexte dans lequel il est proféré (la plage de galet sur laquelle Henry se trouve), mais le personnage à sa parole intérieure. Le dialogue est une feintise mimétique²¹ qui sert la stratégie psycho-cognitive de Henry. En convoquant d'autres voix que la sienne, notamment celle de Ada, et en les faisant s'incarner dans un dialogue, Henry peut explorer une mémoire douloureuse sans se noyer dans les eaux troubles d'une activité mentale sinieuse, signifiée par le bruit constant des vagues. Dès lors, l'auditeur ne sait pas s'il a affaire à de vrais interlocuteurs, comme Ada, et s'il peut ou non prendre comme repère la plage sur laquelle Henry est censé se trouver. L'auditeur est désorienté dès les premières minutes d'écoute, et entend se jouer en contrepoint le fond sonore des vagues et des galets, et l'activité mentale de Henry, ce dont témoignent les différentes formes de discours auxquels ce dernier a recours, et opérant par là-même un brouillage entre mémoire, réalité et fiction. L'auditeur se sent vite désorienté car il se trouve transporté d'une scène mentale à une autre, alors qu'il pense être le témoin cartésien de deux réalités autonomes. C'est ce constat général, qui nous invite à supposer qu'une telle désorientation chez l'auditeur est inévitable et nécessaire, compte tenu de la structure discursive de la pièce et de son dispositif sonore, sans lequel elle ne pourrait prendre forme, et assumer toute sa dimension cognitive. Bref, selon nous, il y a corrélation entre la structure discursive de la pièce et son expression radiophonique. Dès lors, « form is content, content is form ».²²

L'expression radiophonique demande au dramaturge de prendre en compte deux niveaux de production du texte : celui de son enregistrement et celui de sa diffusion. Sa réception en dépend. En effet, les propos suivants de Zilliacus nous montrent que le non-spectacle de la radio, et le son brut de son dispositif permettent à l'auditeur de raffiner et de concrétiser le texte à travers le filtre de son imagination :

Every radio play is finally assembled in the imagination of its listeners. The loudspeakers provide the raw materials, disembodied sounds and silence. Filtered through the listening imagination, they are integrated into a new whole, individually conditioned and quite dissimilar to the product created in the recording studio. Most experienced radio dramatists write with this fact in mind. Radio art has, however, been improperly yoked to theater traditions. Monologues, so structured that a listener takes them for articulated speech, are often used when an interior monologue would have served the purpose better.²³

²¹ Dans *Pourquoi la fiction ?*, Jean-Marie Schaeffer utilise l'expression « feintise ludique » pour qualifier les jeux fictionnels, nécessaires à la construction psycho-cognitive de l'enfant, c'est à dire à la construction de sa propre vie mentale. Nos activités quotidiennes sont mimétiques et passent par la pratique de la fiction. Selon Schaeffer, c'est en ces termes que l'on peut comprendre la fiction et éprouver un plaisir esthétique pour ses formes « artistiques les plus complexes », et donc pour les arts mimétiques. Nous y ferons allusion dans notre troisième partie. J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éd. du Seuil (Poétique), 1999, p.18.

²² S. Beckett & R. Cohn, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. 1st Grove Press Ed. United States of America : Grove Press Edition, 1984, p.27.

²³ C. Zilliacus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.219.

L'expression radiophonique invite à une écriture solipsiste, elliptique mais ininterrompue, offrant à l'auditeur une partition qu'il doit jouer sur sa scène mentale. Cet investissement cognitif de l'auditeur est à mettre au compte de la structure discursive de la pièce, que requiert l'expression radiophonique. En effet, en termes de pratique générique réservée à la prose, le monologue intérieur a cet avantage sur le monologue, celui d'un discours sans spectateur ou auditeur, et dont l'expression continue des pensées intimes est plus ou moins clairement formulée. De cette manière, l'auditeur a l'impression de ne pas être légitime, et d'écouter aux portes. Cependant, c'est cette immersion sonore qui lui permet de vivre l'expérience immédiate de la pièce. L'auditeur devient alors légitime, car il fait advenir la pièce, et donc sa dimension cognitive, en la concrétisant sur sa propre scène mentale. Il fait aussi advenir sa dimension psychologique en articulant les pensées intimes de son protagoniste. Beckett l'a bien compris, « l'expression radiophonique exige une écriture particulière. On écrit autrement pour elle : la parole sort du noir... ».²⁴

Henry donne autant l'impression de se parler à lui-même, par le biais du monologue et du récit, qu'il donne l'impression de tenir une conversation avec sa femme Ada, par le biais du dialogue. En réalité la structure discursive de la pièce met en forme la pensée dialogique de Henry. En fait, si cette pensée dialogique prend forme à travers la structure discursive de la pièce, c'est parce que cette dernière sert la stratégie psycho-cognitive de Henry. Celui-ci multiplie les différentes formes de discours pour se sentir moins seul, mais aussi pour révéler et cacher une réalité passée, cause de son présent isolement psychique. Cette réalité passée est celle liée au suicide de son père qui s'est noyé. Cet abandon paternel révèle une relation père/fils purement biologique, ce qui amène Henry à questionner sa propre relation avec sa fille Addie. À l'échelle macroscopique de la pièce, ces pensées intimes constituent le monologue intérieur de Henry. Mais à l'échelle microscopique de la pièce, elles prennent la forme d'un dialogue, ce qui permet à Henry autant de rompre avec la solitude et le silence, que cela lui permet de confiner une mémoire trop accablante, comme encombrante. Et en même temps, c'est le caractère faillible de la mémoire, et de fait sa familiarité avec l'imagination et une réalité passée, qui permet à Henry de se servir de celle-ci comme d'un instrument heuristique et poétique, multipliant ainsi différentes formes de discours. Ce que nous souhaitons analyser dans ce qui suit, c'est la corrélation entre la feintise mimétique qu'est le dialogue, et la stratégie psycho-cognitive à laquelle elle répond, et qui concerne la mémoire.

Dans *Embers*, la feintise mimétique tient principalement au dialogue qu'entretient Henry avec sa femme Ada. Cependant même si cette voix est distincte de celle de Henry, elle constitue un simulacre car elle est imaginée par ce dernier. C'est le silence de sa présence corporelle qui nous

²⁴ C. Zilliacus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.225.

l'indique. Ainsi lorsque Ada se trouve au côté de Henry sur la plage de galets, l'auditeur entend « *[n]o sound as she sits* ». ²⁵ Le dialogue avec Ada intervient dans la pièce lorsque le monologue de Henry arrive à bout de souffle. Ce monologue ouvre la pièce et se trouve composé d'une polyphonie de voix, celle de son père, de sa fille Addie, et des personnages de fiction Bolton/Holloway que Henry met en scène dans un récit. Le monologue intérieur de Henry se caractérise donc par son mode diégétique et son caractère fortement dialogique. C'est le récit qui rompt le mode diégétique du monologue fait advenir la feintise mimétique du dialogue. Dans ce dialogue, Holloway, un docteur, est venu au chevet de Bolton. Il fait froid dehors et Holloway demande à entrer, mais Bolton répond par un râle supplicé. « Holloway : "My dear Bolton, it is now past midnight, if you would be good enough—", gets no further, Bolton ». ²⁶ Le dialogue est plus remarquable pour sa mise en forme que pour son contenu. En effet, il permet à Henry de se libérer pendant un très bref instant de la prose paratactique, haletante et suffocante du récit. Dans l'adresse monologale de Henry à son père, la feintise mimétique du dialogue amène Henry à imiter la voix de ce dernier, ainsi que celle de sa fille, dans un souvenir parallèle lié à cette évocation paternelle. Mais le monologue est syntaxiquement plus cohérent que le récit, et le dialogue bien que feint, assume une charge émotionnelle de par l'action mimétique qu'il engage, l'imitation des voix d'autrui par Henry.

L'on se rend compte que si Henry a recours à ce simulacre, c'est parce qu'on ne l'a jamais écouté. Henry a besoin d'un auditeur idéal. Cette personne c'est Ada, sa femme, qui circonscrite à sa sphère mentale, est avant tout une hypostase psychique de ce dernier, « Ada: [...] Are you afraid we might touch [*Pause.*] Henry. / Henry : Yes ». ²⁷ En effet, si Ada représente pour Henry l'auditeur idéal, c'est parce que son statut psychique fait d'elle une entité abstraite et malléable. Ada n'est pas une entité psychologique à part entière dans la pièce, car elle n'a d'existence que celle qu'Henry lui donne. Dès lors son rôle cognitif est idéationnel, et se distingue par sa fonction mnésique. Elle aide à la fois Henry à se rappeler certaines scènes du passé, et à prévenir certaines de ses errances. Ces souvenirs ont un dessein psycho-cognitif pour Henry. Ainsi lorsque celui-ci n'arrive pas à se rappeler si Ada et son père se sont rencontrés, c'est parce qu'il dit avoir oublié tout souvenir lié à sa femme. Réel oublié ou hiatus volontaire servant seulement à entretenir le dialogue, la réponse de Ada n'est pas claire. Cependant, elle donne une caution empirique au trouble psychique de Henry. Paradoxalement, si Henry a oublié, c'est parce qu'il n'était pas présent, et que son absence a fait manquer la rencontre entre son père et sa femme. Dès lors les faits passés n'ont de vraisemblance que celle accordée par les présentes explications de Ada. L'une des dernières phrases qui clôture les souvenirs de Ada, exprime

²⁵ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.257.

²⁶ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.255.

²⁷ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.260.

paradoxalement aussi bien l'incapacité de cette dernière à signifier la pertinence des faits, que son incapacité à les inventer pour pallier leur banalité : « no detail you could put your finger on and say, How very peculiar! No I could never make it out ».²⁸ Par conséquent la pertinence des faits n'est pas signifiée par la vraisemblance de son contenu mais par celle de son mode, le dialogue. La feintise mimétique mise en place avec Ada, permet à Henry à la fois de révéler et de passer sous silence une mémoire trop accablante, comme encombrante, et dont le contenu ne pourrait être contesté dans un discours strictement monologal. Ainsi, lorsque Henry se rappelle les leçons de piano et d'équitation de sa fille, celles-ci sont remémorées sous la forme d'un dialogue entre les maîtres et l'élève. Encore une fois, la pertinence de ces souvenirs ne réside pas dans la vraisemblance du contenu, mais dans celui du mode mimétique, le dialogue. Il s'agit d'un aparté dialogué dont l'efficacité psycho-cognitive dépend de sa fonction dramatique : celle de la double énonciation. En effet, à la fin de ces évocations, le dialogue reprend avec Ada, qui n'a rien entendu, « You are silent today »²⁹, ou encore, « What are you thinking of? »³⁰ Ici, la double énonciation et la double structure dialogale dans laquelle elle s'insère, permettent à Henry à la fois d'évoquer et de passer sous silence ses pensées les plus intimes, de leur donner un sens distancié, comme de signifier l'insignifiant. Dans la psyché de Henry, Ada a une fonction mnésique, mais aussi poétique, de par la feintise mimétique que représente le dialogue, et la stratégie psycho-cognitive qui est à son origine : Ada permet à Henry, à travers le dialogue et les souvenirs qu'ils évoquent, d'explorer les méandres de son activité mentale sans s'égarer.

Tout comme le dialogue, le récit que raconte Henry, celui de Bolton et de Holloway, est une feintise mimétique. Il a une fonction psycho-cognitive mais aussi heuristique. En se racontant une histoire, Henry parvient à étouffer le bruit incessant des vagues, et à obtenir un peu de répit faute de silence. Mais en tentant d'obtenir le silence par le son, c'est plus une relation dialogique qu'un paradoxe qui s'établit entre le langage et le silence. En effet, l'existence sonore de Henry en dépend.

Le récit : voix narrative et fonction cognitive

Morrison écrit : « [Henry] prefers imaginary relationships, fictional events, conjured voices, absent faces rather than actual ones: narrative rather than life ».³¹ Ce que Zilliacus résume par, « The

²⁸ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.263.

²⁹ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.259.

³⁰ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.259.

³¹ K. Morrison, *Canter and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago : University of Chicago Press, 1983, p.93.

fiction is Henry's life, his life is a fiction ». ³² Par opposition au terme « narration », qui désigne l'acte de narrer, l'emploi du terme « narrative » indique une interprétation de son contenu narratif à partir d'un thème commun à la pièce, celui de la mort. Le récit met en scène un médecin, Holloway, venu « mettre fin » aux souffrances de son patient Bolton, ce qui fait écho au suicide du père de Henry. Cette interprétation thématique du récit, permet une interprétation psychologique de la pièce, à partir de son contenu narratif. Cependant un peu en amont, Morrison indiquait : « the story seems in fact, to be an escape from that memory [the suicide of Henry's father], a more acceptable distraction, or perhaps a disguised way of thinking about his father's death ». ³³ Associée à la citation de Zilliacus mentionnée plus haut, cette citation de Morrison et la précédente, laissent sous entendre une interprétation psycho-cognitive de la pièce, à partir du contenu narratif et de la technique narrative du récit. Elles laissent sous entendre l'importance du récit dans notre perception du monde. En effet, il serait permis d'envisager le récit comme une configuration cognitive dans laquelle nous pourrions voir une (ré)organisation possible du monde, nous poussant ainsi à interagir avec lui. ³⁴ Dès lors, le récit serait à l'origine de l'activité intellectuelle de l'homme, faisant bien plus que représenter une (ré)organisation possible du monde. Le cognitiviste Mark Turner montre qu'au quotidien nous pensons en nous racontant des histoires. C'est ainsi que l'homme peut mettre en forme son expérience dans le monde, agir sur celui-ci, et le comprendre. Jerome Bruner, lui, confère au récit une fonction prospective et rétrospective, qui permet à l'homme d'anticiper ou de revenir sur des événements passés pour comprendre ce qui n'a pas fonctionné. ³⁵ C'est alors moins le contenu de l'histoire qui compte que l'acte de narrer. Dans *Embers*, si le contenu narratif du récit fait sens grâce à sa familiarité thématique au sein de la pièce, c'est l'analyse de ses instances narratives qui explique sa fonction au sein de la pièce, et qui permet son interprétation. Ainsi Ruby Cohn remarque d'abord ceci : « Henry's story is spliced to his extrafictional world: Ada mentions twice Holloway; fictional Holloway has a panhysterectomy at nine, and near the end of *Embers* Henry reads from his notebook "... plumber at nine [...]" ». ³⁶ Puis plus loin, elle analyse les intrusions narratoriales et auctoriales de Henry, ³⁷ mais

³² C. Zilliacus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.223.

³³ K. Morrison, *Canter and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago : University of Chicago Press, 1983, p.90.

³⁴ « la psychologie cognitive va justement offrir un moyen de voir dans la fiction un organisation, ou réorganisation de la perception du monde ». C. Grall, « Le jeu de l'émotion dans la réception de l'œuvre littéraire de fiction », in C. Grall (dir.), *Récit de fiction et représentation mentale*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007, pp.93-94.

³⁵ J-S. Bruner & Y. Bonin, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* Paris : Retz (Forum éducation culture), 2002. Cette fonction prospective du récit ne semble pas fonctionner dans *Embers*, « In the final phase of the play Henry leaves his past to take measure of his future. ("Little book" [...] "All day all night nothing. [Pause.] Not a sound." [...]) Beckett suffers from a future fixed in the present, a state that Beckett has analysed in Proust ». C. Zilliacus, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970, p.218.

³⁶ R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, p.85.

passé à côté de la fonction cognitive du récit pour ce dernier³⁸ : « Author-Henry composes a scene in which Bolton-pleading-with-Holloway apparently fictionalizes Henry-pleading-with-his-father. Henry's father is silent but Holloway is loquacious ».³⁹ Cohn conclut : « Henry's last narrative phrase "no good" embraces narration and narrator », ⁴⁰ et ajoute : « *Embers* is a paradigm of most Beckett's subsequent author-character combinations », ⁴¹ ce qui fait du récit de Henry une sorte d'autofiction. Son interprétation, comme celle de Morrison, se borne au final à une analyse psychologique de la pièce. D'après nous, si la fonction du récit au sein de la pièce dépend de sa technique narrative, c'est parce qu'au même titre que le dialogue, le récit est une feintise mimétique plutôt qu'une fiction au sens consensuel du terme. En effet, le récit Bolton/Holloway est un jeu fictionnel, qui par sa pratique intellectuelle comme narratologique, répond à la fonction cognitive que Turner, Bruner mais aussi Schaeffer lui attribuent : penser consiste à se raconter des histoires et participe à la construction psycho-cognitive de l'individu, c'est à dire à la construction de sa vie mentale.

Cependant, si penser consiste à se raconter des histoires, c'est au prix d'une parole intérieure par définition silencieuse. Le risque est donc que le récit arrive à bout souffle. Dès lors, en réifiant cette parole intérieure par le dialogue, le récit ne peut être épuisé par ses propres ressources, et Henry ne peut-être réduit au silence par le son de sa propre voix. Par conséquent, l'enjeu pour Henry est moins d'être entendu que de pouvoir imiter des voix. C'est en ce sens que Beckett peut écrire, « once there is speech, no need of story ».⁴² Dans le récit, Henry fait jouer le statut de la voix narrative. L'exercice des fonctions narratoriales et auctoriales permettent des passages dialogués entre Holloway et Bolton avant de céder à un discours indirect libre comme direct libre. En effet, à la fin du récit, l'emploi inhabituel de la seconde personne semble indiquer que l'auteur s'adresse à Bolton autant qu'à lui-même, projetant sur celui-ci son propre désir de silence.⁴³ Mais comme Henry, l'auteur ne peut pas se taire et se retrouve à imiter des voix, celle de ses personnages, se fondant dans celle du narrateur et révélant au final sa propre voix.

³⁷ R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, pp.84-86.

³⁸ Cohn se contente de dire, « In a deeper respect, however, fiction is a strategy to circumvent soliloquy on the part of Hamm, Henry, Winnie, Mouth, the old man, the pacing daughter, and the radio writers ». R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, p.77.

³⁹ R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, pp.84-85.

⁴⁰ R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, p.86.

⁴¹ R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, p.86.

⁴² S. West cite Beckett, *Text for Nothing 4* in R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, p.91.

⁴³ R. Cohn, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980, p.85.

« Holloway: If you want a shot say so and let me get to hell out of here. » [Pause.] « We've had this before, Bolton, don't ask me to go through it again. » [Pause.] Bolton: « Please! » [Pause.] « Please! » [Pause.] « Please, Holloway! » [Pause.] Candle shaking and guttering all over the place, lower now, old arm tired takes it in the other hand and holds it high again, that's it, that was always it, night, and the embers cold, and the glim shaking in your old fist, saying, Please! Please! [Pause.] Begging [Pause.] Of the poor.⁴⁴

L'auteur du récit trahit sa propre voix mais pas celle de Henry dans la pièce. Comme Ada, l'auteur est une hypostase psychique qui au final ne fait que confirmer la figure de conteur de Henry au sein de la pièce. Cette maîtrise de la technique narrative nous montre le lien entre *jeux* fictionnels et *arts* mimétiques,⁴⁵ que ce soit par le présent récit, le monologue – Henry imitant la voix de son père et de sa fille – et dans l'absolu, par le dialogue avec Ada, « Henry: Keep on, keep on! [Imploringly.] Keep it going, Ada, every syllable is a second gained ». ⁴⁶ C'est en ce sens que dépend l'existence sonore de Henry et c'est en ce sens que la fonction cognitive du récit se trouve légitimée. En effet, si elle se caractérise par un passage à l'acte dans le monde, ce monde, chez Henry, est circonscrit à sa scène mentale, et ne prend vie qu'à travers les feintises mimétiques qui l'animent.

Par la parole intérieure, Beckett définit et problématise la relation dialogique entre le langage et le silence. En se racontant une histoire, Henry arrive à faire taire le bruit incessant de la mer. « When this fiction really succeeds the sea is kept off for a while ». ⁴⁷ Toute « [Pause.] », qui permettrait au bruit de la mer de s'engouffrer et de menacer le récit, est absente, ce qui n'est pas le cas lorsque Henry entame son monologue intérieur, comme en témoignent les didascalies : « [Sea. Voice louder.] [...] [Sea, still faint, audible throughout what follows whenever pause indicated.] ». ⁴⁸ C'est donc le récit, et par conséquent le son, que Henry parvient à obtenir un peu de répit, faute de silence. Encore une fois, c'est une relation dialogique plus qu'un paradoxe qui s'établit entre le langage et le silence. En effet sans le bruit de la mer, il n'y aurait pas de récit. Il en serait alors fini de l'existence sonore de Henry. Ce bruit objective une activité mentale confuse et la fascination de Henry pour la mort de son père, « Ada: I don't think you are hearing it. And if you are what's wrong with it, it's a lovely peaceful gentle sound, why do you hate it? [Pause.] And if you hate it why don't you keep away from it? » ⁴⁹ Le récit calme l'emprise psychique qu'exerce la mer sur Henry et l'empêche d'être submergé par les remous de son activité mentale, au même titre que le bruit de la mer motive et tient à flot le récit. En

⁴⁴ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.264.

⁴⁵ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éd. du Seuil (Poétique), 1999.

⁴⁶ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éd. du Seuil (Poétique), 1999, p.262.

⁴⁷ C. Zilliacus, *Op. cit.*, p.223.

⁴⁸ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.253.

⁴⁹ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.260. Ou encore à la page 258, du propre aveu de Henry, « Henry: Some old grave I cannot tear myself away from? » [Pause.] Listen to it! ».

effet, si comme le remarque Morrison, la mer symbolise la mort du père,⁵⁰ elle ne signifie par pour autant l'envie de mourir du fils. Cependant, le silence absolu n'est pas possible car il serait synonyme de mort acoustique pour Henry. « It's only on the surface [of the sea], you know. Underneath all is as quiet as the grave. Not a sound. All day, all night, not a sound ».⁵¹ Dès lors, le récit se présente comme un moyen d'idéaliser le silence, « dead silence »,⁵² « white world, not a sound »,⁵³ « [o]utside all still, not a sound ».⁵⁴ Comme nous sommes au cœur de l'activité mentale de Henry, cette idéalisation lui permet, d'un point de vue psycho-cognitif, d'accorder la perception avec la réalité.⁵⁵ Ainsi, c'est en ces termes que la pièce se termine, lorsque Henry consulte ce qui semble être son emploi du temps :

Little book. [Pause.] This evening... [Pause.] Nothing this evening. [Pause.] Tomorrow... tomorrow... plumber at nine, then nothing [Pause. Puzzled.] Plumber at nine? [Pause.] Ah yes, the waste. [Pause.] Words. [Pause.] Saturday... nothing. Sunday... Sunday... nothing all day. [Pause.] Nothing, all day nothing. [Pause.] All day all night nothing. [Pause.] Not a sound.⁵⁶

La présence de nombreuses pauses nous indique que la mer se fait de plus en plus intrusive et pourtant, Henry prend le temps de consulter son calepin. C'est ici, à la fin de la pièce que le récit assume toute sa fonction cognitive. Réduit à un petit livre qui ne porte pas le nom de sa fonction, le récit énumère ce qui tient encore lieu d'une vie quotidienne même vacante. C'est ainsi que perception et réalité peuvent s'accorder, nous faisant dire précisément qu'il n'y a pas d'autre réalité que celle qui anime la vie mentale de Henry.

Conclusion

Dans *Embers*, la parole intérieure anime l'activité mentale de Henry. C'est celle qui, grâce à l'expérience sonore de la radio, reste confinée à la sphère mentale de son protagoniste comme à celle de ses auditeurs. C'est une parole intérieure qui reste par conséquent silencieuse et n'a d'autre réalité que celle à l'origine de sa création, c'est à dire mentale. Confinée au silence de l'activité mentale, la parole intérieure ne doit pas arriver à bout de souffle, en épuisant ses ressources, c'est à dire sa voix. Dès lors, elle se fait plurielle et fait jouer une polyphonie de voix. C'est ce dont témoigne la structure

⁵⁰ K. Morrison, *Op. cit.*, p.92.

⁵¹ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.261.

⁵² S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.255.

⁵³ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.255.

⁵⁴ S. Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.254.

⁵⁵ Morrison parle de « ideal state ». K. Morrison, *Canter and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago : University of Chicago Press, 1983, p.93. Mais tout comme Cohn, elle passe à côté de la fonction cognitive du récit au sein de la pièce pour Henry.

⁵⁶ Beckett, « Embers ». *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass. : Faber and Faber, 1990, p.264.

discursive de la pièce : monologue, dialogue et récit donnent corps à ces voix, qu'elles soient distinctes de celle de Henry ou qu'elles soient imitées par ce dernier. Sans ces feintises mimétiques, Henry ne pourrait mettre en place une stratégie psycho-cognitive et faire de son activité mentale la seule réalité possible et tangible. Le dispositif sonore de la radio confère à la polyphonie des voix sa dimension orale, comme la structure discursive de la pièce confère à l'expérience radiophonique sa dimension cognitive. L'auditeur est alors troublé, car il ne sait pas s'il est, ou s'il n'est pas en présence de vrais interlocuteurs. Cette ambiguïté suspend en partie son interprétation de la pièce. En effet, pour l'auditeur, comme pour Henry, ces voix se sont vidées de leur discours en se réifiant. La vraisemblance de leur contenu dépend de la structure discursive qu'elles assument. Mais si pour le premier elles brouillent la distinction entre une réalité passée et ce qui est pure invention, pour le second, cette distinction ne compte plus. Le texte peut ainsi préserver toute l'ambiguïté cognitive qui caractérise la nature acousmatique de ses voix sans origine concrète. Elles sont abstraites du fait de leur nature cognitive. Cependant grâce au dispositif sonore de la radio, leur vocalité témoigne de leur matérialité. Cette ambiguïté résulte de la relation dialogique entre le langage et le silence qui articule la parole intérieure, pensée dialogique à la fois silencieuse et sonore. De par leur nature cognitive et le son brut de la radio par lequel elles prennent vie, ces voix acousmatiques s'humanisent sans pour autant perdre leur caractère primitif, leur primitivité cognitive. C'est en cela qu'elles questionnent la possibilité même de leur représentation. Comme l'écrit Peter Williams, « [They mark] the limit point of language and representation. [...] For Beckett this is the point where language encounters silence rather than silence simply being the absence of language ».⁵⁷

Julie Bénard

Université Paul Valéry III

Laboratoire d'Études Montpelliéraines du Monde Anglophone – EA 741

⁵⁷ P. Williams, « Unsayings and the categories of discourse in Samuel Beckett's gestural texts ». *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui : An Annual Bilingual Review/Revue Annuelle Bilingue*, « After Beckett/ D'après Beckett », vol. 14, 2004, p.615.

Bibliographie

- BECKETT, Samuel, *The Complete Dramatic Works*. London, Boston, Mass.: Faber and Faber, 1990.
- BECKETT, Samuel & Ruby COHN, *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. United States of America : Grove Press Edition, 1984.
- BRUNER, Jerome Seymour & Yves BONIN, *Pourquoi nous racontons-nous des histoires ?* Paris: Retz (Forum éducation culture), 2002.
- COHN, Ruby, *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton (N.J.) : Princeton University Press, 1980.
- FITCH, Brian Thomas, *Le langage de la pensée et l'écriture : Humboldt, Valéry, Beckett*. Montréal : XYZ éd. (Théorie et littérature), 2003.
- GRALL, Catherine (dir.), *Récit de fiction et représentation mentale*. Mont-Saint-Aignan : Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- MORRISON, Kristin, *Canter and Chronicles: The Use of Narrative in the Plays of Samuel Beckett and Harold Pinter*. Chicago : University of Chicago Press, 1983.
- POULET, Georges, « Phenomenology of Reading ». *New Literary History*, vol. I, n° 1, 1969.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Éd. du Seuil (Poétique), 1999.
- TURNER, Mark, *The Literary Mind: The Origins of Thought and Language*. Oxford : Oxford University Press, 1998.
- WEST, Sarah, *Say It: The Performative Voice in the Dramatic Works of Samuel Beckett*. Amsterdam, New York : Rodopi, 2010.
- WILLIAMS, Peter, « Unsayings and the categories of discourse in Samuel Beckett's gestural texts ». *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui : An Annual Bilingual Review/Revue Annuelle Bilingue*, « After Beckett/ D'après Beckett », vol. 14, 2004.
- ZILLIACUS, Clas, « Samuel Beckett's *Embers*: "A Matter of Fundamental Sounds" ». *Modern Drama*, vol. 13, n° 2, 1970.