

FIGURE DE LA VOIX ACOUSMATIQUE LA PROSOPOPÉE DANS *WHAT WHERE* (1986/2013) DE SAMUEL BECKETT

FIGURE OF THE ACOUSMATIC VOICE PROSOPOPOEIA IN *WHAT WHERE* (1986/2013) BY SAMUEL BECKETT

JULIE BÉNARD*
julie.benard@univ-tln.fr

Cet article s'intéresse à la prosopopée comme « figure de la voix » dans la pièce pour la télévision *What Where* (1986/2013) de Samuel Beckett et telle qu'elle est définie par Bruno Clément. La prosopopée est à la fois une figure et une voix car ces dernières sont constitutives de la pensée en permettant au sujet de penser la pensée, soit de s'entendre soi-même intérieurement. La prosopopée est ainsi réflexive et participe au mouvement de la pensée, celui mû par la voix intérieure vers l'extérieur, et par là même d'une pensée qui se transforme en un dialogue intérieur pour s'ouvrir à l'altérité. Nous interrogerons ce principe qui se trouve au cœur du dispositif de la pièce de Beckett ainsi que le statut de la voix qui, si elle est portée par une figure de pensée – la prosopopée – questionne son origine dans un jeu de ressemblance et de dissemblance qui souligne son caractère équivoque. En effet, si la prosopopée est une figure qui donne une voix à ce qui n'en a pas, nous montrerons que cette voix est nécessairement acousmatique.

Mots clés : voix ; figure ; masque ; acousmatique ; altérité ; Beckett.

This article focuses on prosopopoeia as a “figure of the voice” in Samuel Beckett’s play for television *What Where* (1986/2013) and as it is defined by Bruno Clément. Prosopopoeia is a figure and a voice: both take part in the thought process. They allow the subject to think the thought process through self-hearing. Prosopopoeia is thus reflexive and participates in the phenomena of the mind which are carried out by the voice of the self, whose externalization gives way to an inner dialogue of sorts which is exposed to otherness. I will study this principle which is at the very heart of Beckett’s play along with the status of the voice. By being carried out by a figure of thought – prosopopoeia – the voice questions its origin through similarity and dissimilarity which highlights its equivocal nature. Indeed, if prosopopoeia is a figure that gives a voice to what has no existence, I will show that this voice is necessarily acousmatic.

Keywords: voice; figure; mask; acousmatic; alterity; Beckett.

Reception date: 20/07/2022
Acceptance date: 02/11/2022
DOI: 10.21814/2i.4100

* Ph. D Teaching assistant in English literature, University of Toulon, France ORCID: 0000-0002-6591-8184

Si la prosopopée a fait l'objet de diverses définitions de Cicéron à Quintilien en passant par César Chesneau Dumarsais et des hommes de lettres plus contemporains comme Bruno Clément, c'est celle de Pierre Fontanier qui sert de référence aujourd'hui :

La Prosopopée, qu'il ne faut pas confondre ni avec la Personnification, ni avec l'Apostrophe, ni avec le Dialogisme, qui l'accompagnent presque toujours, consiste à mettre en quelque sorte en scène, les absents, les morts, les êtres naturels, ou même les êtres inanimés ; à les faire agir, parler, répondre, ainsi qu'on l'entend ; ou tout au moins à les prendre pour confidents, pour témoins, pour garants, pour accusateurs, pour vengeurs, pour juges, etc. : et cela, ou par feinte, ou sérieusement, suivant qu'on est ou qu'on est pas le maître de son imagination. (Fontanier, 2009, p. 404)

Dans cette définition, Fontanier caractérise les conditions d'existence de la prosopopée. Selon ses termes, il s'agit de « mettre en scène » des objets morts ou inanimés afin de recueillir une confession. Cette mise en scène désigne une scène imaginaire celle qui se trouve circonscrite à l'espace de la pensée. Ce que la définition de Fontanier suggère, c'est la catégorie à laquelle appartient la prosopopée qui, selon lui, est une figure de pensée par imagination, soit une figure dont la réalisation est indépendante de son expression. (Fontanier, 2009, pp. 403-404) Quelle que soit la forme du langage par laquelle elle est exprimée, l'existence de la prosopopée est attestée en ce qu'elle articule une pensée ou selon Genette un « tour donné à la pensée elle-même ». (Fontanier, 2009, p. 16) Ainsi, la prosopopée est une figure de pensée dont le « sens est limité à des scènes psychologiques ne se traduisant pas par une architecture particulière du discours ». (Suhamy, 2016, pp. 3-17).

Cependant, ces « attitudes de l'esprit » (Suhamy, 2016, pp. 3-17) entraînent l'utilisation d'autres figures spécifiques mentionnées par Fontanier : l'apostrophe et le dialogisme. Ces deux figures, que le grammairien classe parmi les figures de style par tour de phrase, donnent à la prosopopée un caractère vraisemblable en même temps qu'elles rendent compte d'un paradoxe : celui qui consiste à rendre crédible ce qui n'est pas vrai ou ce qui n'existe pas. Ce paradoxe se lit dans la définition que donne Quintilien de la prosopopée et sur laquelle Fontanier semble s'appuyer :

Une figure plus hardie, et qui, selon Cicéron, demande beaucoup plus de force, c'est cette fiction qui fait intervenir les personnes, et qu'on nomme prosopopée. Elle est singulièrement propre à varier et animer le discours ; car, à l'aide de cette figure, tantôt nous exposons au grand jour les pensées de notre adversaire, comme s'il s'entretenait avec lui-même ; et nous ne rencontrons l'incrédulité qu'autant que nous lui prêtons des paroles invraisemblables ; tantôt, en restant fidèles à la vraisemblance, nous reproduisons, ou nos propres conversations, ou celles des autres entre eux ; tantôt enfin, pour donner plus de poids aux reproches, aux plaintes, à la louange, à la compassion, nous faisons parler des personnes en qui ces sentiments paraissent naturels. On va même encore plus loin : on fait intervenir les dieux, on évoque les morts ; on donne une voix aux villes et aux peuples. Quelques-uns néanmoins n'accordent le nom de prosopopée qu'aux figures où, donnant un corps animé à certains êtres moraux, nous les faisons parler. (Quintilien, 1865, p. 326)

Quintilien insiste sur la vraisemblance du discours qui accompagne la prosopopée en ce qu'elle semble être déterminée par la triade aristotélicienne *ethos*, *pathos*, *logos*. Dès

lors, la prosopopée consiste en une fiction de personne plus ou moins crédible. L'utilisation argumentative de la prosopopée rend bien compte d'une dimension expressive du moment où elle consiste à faire parler une personne ou un être qui serve de caution au discours de l'auteur/orateur. Si la prosopopée ne doit pas son existence à la dimension expressive que lui confère le langage, la voix à laquelle elle donne corps est bien l'expression d'un sujet parlant car pensant. Elle est la voix de l'Autre à laquelle on attribue une expressivité, gage d'humanité. Comme le remarque François Noudelmann, il est toujours question d'un « Autre dans la voix matérielle : la voix de Dieu, la voix de la morale, la voix du Surmoi. » (Noudelmann, 2022, p. 21) Cependant, et comme le rappelle Noudelmann en qualifiant la voix de « matérielle », cette recherche de l'Autre ou de l'expressivité dans la voix met de côté ce que cette dernière est en premier lieu : un phénomène sonore.

Si dans *La voix verticale* Clément ne s'intéresse pas au phénomène acoustique qu'est la voix, son approche de la prosopopée tente de dépasser la conception rhétorique traditionnelle de Quintilien et Fontanier en s'intéressant à la notion de *figure*. Ainsi l'auteur adhère à la thèse de Michel Deguy selon laquelle la pensée serait de « nature tropologique ». (Clément, 2013, p. 21) Selon Clément, la prosopopée serait non seulement une figure de pensée mais plus précisément une figure de *la* pensée. La prosopopée permettrait de penser la pensée. Pour lui, la pensée est un « dialogue intérieur » qui se trouve « au principe de toutes choses mentales. » (Clément, 2013, p. 109) Puis il explicite son propos en précisant qu'elle ne devient véritablement pensée que par la voix « lorsqu'elle donne lieu (et vie, et parole) à cet autre en moi auquel la prosopopée donne les allures d'un personnage autonome — plus ou moins ». (Clément, 2013, p. 223) En étant réflexive et expressive la voix pointe du doigt sa dimension métaphysique.

Clément détermine trois modes de présentation de la prosopopée en tant que figure de (la) pensée ; figure de l'altérité et figure de la voix. Il distingue dans ces modes de présentation quatre discours caractérisant la prosopopée : le discours direct, le discours fictif, le discours inclus, et le discours moral. Il résume ainsi son propos en faisant correspondre à chacun de ces discours des caractéristiques qui leur sont propres. Respectivement :

Il sera donc ici question [1] d'une voix si vive qu'on la prendrait facilement pour une voix réelle ; [2] d'une voix feinte avec un art si consommé que peu s'en faudrait qu'on la dise vraie ; [3] d'une voix si vraisemblablement enchâssée dans une autre moins vive et plus commune qu'on la distinguerait à grand-peine d'une voix intérieure ; [4] d'une voix à l'autorité si impressionnante qu'on serait bien souvent tenté de lui donner le nom de « voix morale ». (Clément, 2013, p. 40)

Chacun de ces traits pointe un paradoxe. Le premier qualifie la voix de vive, soit une voix qu'on prendrait pour une voix humaine et qui est définie ailleurs comme étant une voix « incarnée » (Clément, 2013, pp. 49-50), « faillible et troublante » (Clément, 2013, pp. 49-50), mais aussi « sensible » (Clément, 2013, pp. 49-50) et dont l'écriture se fait sourde, sinon « nostalgique » (Clément, 2013, pp. 49-50), à son égard. La prosopopée rendrait ainsi compte de la « parole silencieuse de l'écriture » (Balique, 2014). Le second du caractère fictif de la voix, si vraisemblable qu'on la croirait réelle. Le troisième dépeint une voix polyphonique dont le discours se multiplie en se scindant. Enfin, le quatrième confère à la voix « un caractère quasi oraculaire » (Clément, 2013, p. 49) : elle fait autorité tout en s'ouvrant à l'altérité. En ce sens, la prosopopée est une figure de l'ambivalence ou de l'équivoque pour reprendre l'un des termes chers à Clément : elle est à la fois la figure d'une présence et d'une absence, du passé et du présent, du dehors

et du dedans. En réalité, il semble que ce soit la notion même de figure qui confère à la prosopopée son ambivalence. Quel que soit le domaine artistique auquel elle appartient et comme l'affirme Dubois :

Et si ce sens global s'exerce dans tous les domaines, aussi bien artistiques que *spéculatifs*, pratiques que scientifiques (sculpture, poterie, arts plastiques, philosophe, rhétoriques, juridique, logique, mathématique, géométrie, astronomie, musique, chorégraphique, physiognomonie, religion, etc.), on retiendra surtout qu'en fait il témoigne d'une sorte de mouvement dialectique systématique entre concret et abstrait, matériel et conceptuel, et finalement [...] entre réalité et représentation, entre vérité et illusion, entre être et paraître. La Figura serait pour ainsi dire le nom de cette articulation dialectique. (Dubois, 1999, pp. 13-14)

La figure est marquée du sceau de l'entre-deux et rend ainsi palpable un écart irréductible et nécessaire. En ce qui concerne la prosopopée, celle-ci est non seulement la figure qui figure cet écart mais aussi la voix qui initie un mouvement dialectique entre sa source d'émission et sa représentation.

C'est ce mouvement dialectique de la voix qui est au cœur du dispositif de la pièce de théâtre de Samuel Beckett *What Where* (1983) et de sa transposition pour la télévision (1986/2013)¹. La pièce est une prosopopée car elle met en scène une voix, celle de Bam qui s'exprime depuis les limbes tout en donnant à voir sur scène les entités qu'il convoque tour à tour afin qu'elles se confessent. L'espace scénique sert ainsi d'espace mental à Bam. La voix d'outre-tombe de Bam est d'autant plus inexpressive qu'elle s'avère mystérieuse en cachant sa source d'émission. En effet, la voix de Bam manifeste sa présence à la scène par le biais d'un magnétophone et celui d'un masque mortuaire pour son adaptation filmique. La voix de Bam peut être qualifiée d'acousmatique car sa source d'émission ne peut être identifiée. En réalité, le masque d'où la voix semble émaner n'est que l'illustration par Beckett de l'origine étymologique de la prosopopée qui a pour racine latine le mot *prosôpon*, lequel renvoie au visage et au masque. Dans *What Where*, le masque mortuaire ne serait donc que l'« avatar acoustique » (Noudelmann, 2022, p. 270) de la voix acousmatique. Le terme acousmatique décrit d'une part, la situation où l'auditeur n'est pas en mesure d'identifier la provenance ou la cause des sons qu'il entend, et d'autre part, la réduction du son à sa matière sonore. (Chion, 1983, p. 18) De fait, est qualifié d'acousmatique, tout dispositif sonore privilégiant une expérience acousmatique, tels que le téléphone et la radio. Dans *La voix au cinéma*, Michel Chion qualifie également d'« être acousmatique » ou d'« *acousmètre* » une voix dont le corps n'a pas encore été visualisée à l'écran, autrement dit dont l'identité n'est pas encore connue du spectateur. (Chion, 1982, p. 27) L'être acousmatique se joue ainsi de sa présence et de sa non-présence à l'écran en instaurant une dialectique entre l'audible et le visible jusqu'à son ultime coïncidence avec un corps. Dans *What Where*, la voix acousmatique ne peut coïncider avec un corps sinon son « avatar acoustique », le masque mortuaire, et de telle sorte qu'il lui permet de ventriloquer d'autres voix tout en occultant sa source.

Dès lors s'il apparaît que la prosopopée est une figure de la voix, celle-ci est nécessairement acousmatique en ce qu'elle fonctionne d'abord comme un phénomène sonore dont la source reste invisible. La voix acousmatique est une voix inexpressive qui cristallise les contradictions qui travaillent la prosopopée, en tant que figure de l'entre-deux, en même temps qu'elle semble autant s'arracher au discours philosophique et

¹ La version télévisée de 1986 et de 2013 de la pièce sont réalisées par Walter Asmus. Elles sont respectivement disponibles sur les liens suivants : https://www.youtube.com/watch?v=R8Dgtat_Inc et <https://www.youtube.com/watch?v=nMi1fUZO454>

métaphysique qui tente de la circonscrire que se définir par lui. C'est ce que notre étude tentera de démontrer dans *What Where*.

Les trois modes de la présentation de la prosopopée, tels qu'ils ont été définis par Clément, constitueront le plan de notre article. Ainsi, notre étude s'articulera autour de la figure de la voix, celle de la pensée et celle de l'altérité.

1. *Figure de la voix*

Dans *What Where*, la voix acousmatique est une voix post-mortem. Déshumanisée, elle se fait blanche et mécanique. Les propos suivants de Walter Asmus, avec qui Beckett a adapté la pièce pour la télévision allemande en 1986 dans les studios de la Süddeutscher Rundfunk à Stuttgart, abondent dans ce sens :

Beckett began by asking the actors to speak in an exhausted, resigned manner, every sentence delivered on a heavy exhale, but eventually changed his mind and instituted a hard, robot-like monotone, indicating defeat or resignation visually with sunken heads ; the result was a much more mysterious and compelling work that some critics think is more tightly crafted even than the original stage play. (Kalb, 1989, n8. p. 249)

Il semble que la voix expirante que Beckett s'était imaginée pour la voix de Bam ne convenait pas à sa réalisation acousmatique. Le souffle semble être porteur d'humanité et de vie pour une voix qui se veut post-mortem. Au contraire, une diction mécanique conduit la voix à « sa dés-expression [ce qui] la fait rejoindre le monde des sons et de ses spectres, au sens acoustique. » (Noudelmann, 2022, p. 268) De plus, cette voix mécanique n'est pas sans rappeler les dispositifs acousmatiques que sont le téléphone et la radio ou encore le magnétophone par lequel la voix de Bam s'exprime dans la version originale de la pièce destinée à la scène. Comme l'explique Noudelmann, le timbre de la voix – sa qualité sonore quelle que soit son intensité ou sa hauteur – se trouve « décoller de sa source, produisant un effet ambivalent de présence et d'absence du sujet parlant. » (Noudelmann, 2022, p. 265) Cette dissociation entre un corps et une voix rend paradoxalement présent l'absent et par là même autrui. (Noudelmann, 2022, p. 265) Si dans la pièce de théâtre de Beckett, la voix acousmatique se fait entendre par le biais d'un magnétophone, dans sa première transposition filmique (1986), elle subit une distorsion sonore par l'écho, ce qui n'est pas le cas dans la dernière version télévisée de la pièce (2013), elle-aussi dirigée par Walter Asmus. Cette différence de mise en scène entre les deux dernières versions filmiques de la pièce s'explique par le progrès technique survenu en l'espace de 30 ans, soit le nombre d'années séparant les deux œuvres télévisuelles.

La version la plus récente présente une image à l'esthétique plus minimaliste que celle qui précède. Contrairement à la version précédente, la mise en scène ne s'accompagne ni d'une distorsion sonore de la voix de Bam ni d'une distorsion optique du masque mortuaire qui la représente. En présentant au premier plan, en gros plan, la voix de Bam par le masque mortuaire, puis au second plan, à plus petite échelle, les entités qu'elle convoque, elles aussi représentées par le masque, deux niveaux diégétiques s'interpénètrent : la voix de Bam s'exprime à un niveau extra-diégétique, tandis que ce qui tient lieu d'espace mental, dans lequel la voix de Bam se projette en plus des entités qu'il fait intervenir, se déroule à un niveau intra-diégétique. La voix intérieure de Bam s'exteriorise ainsi sur la scène mentale de celui-ci par l'esthétique d'une mise en abyme qui paraît moins évidente dans sa version de 1986, notamment, en raison du manque de netteté de l'image qui accentue la déformation des masques et leur aspect flottant ainsi voulus par Beckett ; ce qui lui confère un caractère plus fantastique mais au détriment

d'une distinction claire entre le premier plan et le second plan. Ce qui crée également la confusion, c'est la présence d'un autre niveau diégétique. En effet, en se projetant dans son propre espace mental, la voix de Bam délègue à son double ses fonctions de metteur en scène ou de narrateur, ce qui a pour effet de créer un autre niveau, cette fois-ci métadiégétique. Cet enchâssement diégétique et sonore permet d'extérioriser la voix intérieure de Bam en même temps que cette dernière fait se télescoper l'espace/temps où elle se réalise au rythme des saisons qu'elle égraine. Selon Florence Balique qui traite du travail de Clément sur la prosopopée, la voix :

Fai[t] entrer en résonance passé et présent (au risque d'une distorsion sonore), extérioriser l'intime pour tenter d'en assumer le troublant discours polyphonique, faire parler, par-delà la mort, l'autre à jamais, tels sont les enjeux d'une figure à part, jouant d'un trompe-l'œil spatial [...]. (Balique, 2014)

Ces enchâssements diégétiques correspondent aux enchâssements de la voix caractéristique de la prosopopée. La voix est définie de la façon suivante par Clément : « une voix si vraisemblablement enchâssée dans une autre moins vive et plus commune qu'on la distinguerait à grand peine d'une voix intérieure ». (Clément, 2013, p. 40) Dans *What Where* ce sont les voix enchâssées dans celle de Bam qui sont censées paraître plus vives. En réalité, c'est la distorsion sonore de la voix de Bam par l'écho qui permet de mettre en relief les autres voix dans la première version télévisée de la pièce. À l'inverse, dans la seconde, c'est l'absence de variation sonore au niveau de la hauteur et de l'intensité de l'ensemble des voix qui prime. Cette absence d'effet sonore est compensée par la distinction nette entre deux niveaux diégétiques mis en valeur par le premier et le second plans. Paradoxalement, l'inexpressivité des voix participe de leur polyphonie et de celle du discours dans une logique du même et de la différence. Le discours de chacune des voix n'est que la répétition verbatim ou la citation du discours tenu par la précédente, dans son ensemble ou de manière parcellaire. Les voix et la parole qu'elles portent sont ainsi équivoques dans la ressemblance et la dissemblance qu'elles entretiennent. Ainsi, le discours se multiplie en se scindant. L'inverse est également vrai : la parole est « incluse et dédoublée ». (Clément, 2013, p. 39) Cela fait dire à Clément que :

la prosopopée est une figure du 'un en deux'. Le miroir — la réflexion — est sa manière : discours dans le discours, comme théâtre dans le théâtre, la prosopopée est bien près, dans les cas exemplaires, de dire la vérité sur le discours qui lui confère relief et pertinence, de la faire advenir en tout cas La prosopopée est une figure du « un en deux ». Le miroir — la réflexion — est sa manière : discours dans le discours, comme théâtre dans le théâtre, la prosopopée est bien près, dans les cas exemplaires, de dire la vérité sur le discours qui lui confère relief et pertinence, de la faire advenir en tout cas [...]. (Clément, 2013, p. 38)

La voix de la prosopopée jouit d'une autorité certaine qui ne s'aurait être remise en question. Dans *What Where*, c'est sa nature acousmatique qui assoit son autorité. C'est la voix acousmatique qui anime les « avatars acoustiques » ou les doubles fictifs de Bam en leur donnant une autonomie relative par la parole tout en pointant du doigt le mystère de leur identité et la sienne. La notion d'acousmatique articule une interrogation de tout temps qui tient à la formation de la pensée et à son avènement par le langage, autrement dit, la voix comme le signe du mouvement de la pensée ou plutôt comme figure de la pensée.

2. Figure de (la) pensée

La pièce *What Where* a d'abord été transposée à la télévision allemande sous la direction de Walter Asmus et sous la supervision de Beckett. Le dispositif filmique, tel qu'il a été imaginé par l'auteur, ne sert pas à enregistrer les phénomènes du monde extérieur mais à faire voir les phénomènes de l'esprit. Cette utilisation fait penser à celle de la lanterne magique :

Au contraire, la *laterna magica*, elle, expulse sur l'écran tout ce qu'on lui introduit dans le ventre, c'est-à-dire des représentations nées de la pure imagination de l'homme. Elle ouvre la voie à tous les fantasmes, au trucage, à la féerie, aux aberrations et dépravations chères au futur grand cinéaste des 'films à trucs', Georges Méliès. (Mannoni, 2009, p. 20)

Le fonctionnement de la lanterne magique permet à celui qui l'utilise d'être « maître de son imagination » pour reprendre l'expression de Fontanier à propos de la prosopopée et de son caractère fictif. À ce propos, la voix acousmatique de Bam fait figure d'autorité en faisant apparaître et disparaître les entités fictives qu'elle interroge et qui lui répondent. Ce qui est donné à voir, c'est le déploiement de la pensée en un dialogue mené par la voix acousmatique de Bam qui distribue la parole. La voix contrôle ainsi le dispositif scénique ou filmique grâce auquel elle prend vie en convoquant ou en congédiant les entités qu'elle questionne par le biais de commandes précises telles que « switch on » / « switch off » ou « appear » / « reappear ». Ces apparitions et ces disparitions à la scène comme à l'écran figurent les mouvements de la pensée de Bam. À l'écran, cela nécessite une réalisation technique particulière, celle du fondu enchaîné ; ce que la scène ne permet pas de faire sinon par un jeu d'allées et venues entre la scène et les coulisses. Au théâtre, la scène sert d'espace mental à la voix acousmatique de Bam, tout comme l'écran du médium télévisuel sert à Bam de dispositif de projection et d'écran sur lequel il peut se percevoir. Ainsi, il faut distinguer deux entités : d'une part, le Bam de la projection mentale qui apparaît au second plan, les yeux ouverts ; et d'autre part, le Bam à l'origine de la projection mentale, au premier plan, les yeux fermés tout au long de la pièce. Nos propos rejoignent ceux de Walter Asmus :

The television version is composed just of faces. It's like Hamlet and his father as Ghost – the ghost Bam, dead Bam, distorted image of a face in a grave, somewhere not in this world any longer, imagining that he comes back to life in the world, dreaming and seeing himself as a little face on the screen. Bam in the background – a shadowy, very mysterious thing from the beyond – sees himself coming back to this side and recalling other faces, or his own faces – the split others – experimenting and playing through the situations of his life which have taken place in the mind at the same time. (Fehsenfeld, 1986, p. 238)

La voix acousmatique de Bam se dédouble en autant de doubles fictifs que nécessaires à l'expression d'une conscience divisée. À la télévision, c'est la technique novatrice du « split screen » qui donne à voir au premier plan un sujet pensant – la voix acousmatique de Bam – et au second plan ses alter-egos qu'il projette mentalement – Bam, Bem, Bim et Bom – en plus de permettre la distinction entre deux niveaux diégétiques. En distribuant la parole, la voix acousmatique de Bam partage l'un des traits caractéristiques de la prosopopée qui, selon Clément, est le discours direct.

Ce discours direct donne lieu à une « sorte de dialogue » (Clément, 2013, p. 37) que Clément qualifie d'« intérieur ». Dans la pièce, il est ventriloqué par la voix acousmatique qui se dédouble en autant de doubles fictifs que nécessaires pour s'entretenir avec elle-même. Qu'on qualifie le dialogue d'« intérieur » ou de « ventriloqué », la prosopopée semble relever de deux formes de discours :

Le dialogue et le monologue encadrent en effet la prosopopée dont ils constituent les deux bords, les deux limites. S'il y a prosopopée, c'est sans doute parce que l'absence ne convient pas. Qu'elle indispose. Ne suffit pas, quoi qu'il en soit. Le discours manifeste, à l'occasion de la prosopopée, son étonnante et sans doute essentielle propension au dédoublement. (Clément, 2013, p. 37)

En raison de son dédoublement, le discours implique qu'il soit fictif et que par conséquent la prosopopée le soit aussi. (Clément, 2013, p. 37) Pour Clément, le « dialogue intérieur étant au principe de toutes choses mentales » (Clément, 2013, p. 109), il « n'est pas de pensée qui ne soit en quelque mesure fictive ». (Clément, 2013, p. 109) C'est en ce sens, que la voix acousmatique de Bam crée des « fiction[s] de présence » (Artous-Bouvet, 2013), non seulement par le biais des entités qu'elle convoque, mais aussi, par le biais de sa propre voix. En effet, du fait de sa nature acousmatique et du masque mortuaire par lequel elle se présente, la voix de Bam cache sa source d'émission.

Ainsi, ce qui assoit l'autorité de la voix acousmatique est moins dû au fait que cette dernière soit à l'origine de la parole qu'au mystère qui entoure son identité. Car le masque par lequel elle se présente n'est pas gage de son identité. La prosopopée s'anime par la voix qui s'incarne en une image, celle du visage ou du masque, et compte tenu de son étymologie. En réalité, et comme le rappelle Clément, « étymologiquement la prosopopée n'est effectivement rien d'autre que la fabrication d'un personnage » (Clément, 2013, p. n54. p.32), une « personne feinte » (Clément, 2013, pp. 31-32) ou comme mentionnée plus haut une « fiction de présence ». Les doubles fictifs de Bam s'incarnent par le masque qui articule la voix. Si le masque est aussi inexpressif que la voix, c'est parce qu'il ne s'agit pas d'un masque quelconque mais d'un masque mortuaire.

Le masque mortuaire ne sert pas de modèle à la création d'un nouveau visage mais donne à voir un visage post-mortem à partir duquel il a été modelé. Le masque en tant que figure plastique se présente ici comme une empreinte *négative* : non pas le simple négatif de l'image – le visage – mais une image négative encore en-deçà de ce qu'elle représente. En d'autres termes, et pour reprendre l'expression de Clément, le masque constituerait « la figure qui figure la figure ». (Clément, 1994, p. 1980) Le masque donnerait à voir son envers en même temps qu'il dissimule deux autres figures, le visage et la voix.

Le masque mortuaire rend compte d'un en-deçà de l'image, tout comme la voix acousmatique rendrait compte d'un en-deçà du langage, « comme si faire parler ce qui ne peut parler incitait à observer la naissance même de la parole, voire sa gestation, en deçà du langage » (Balique, 2014) et nous rajouterions celle de la pensée. La voix acousmatique serait cette « autre voix » que définit Clément, de telle sorte que « le mystère de son identité lui confère un caractère quasi oraculaire, et la question ne se pose même pas de savoir quel crédit lui accorder. La vérité ne peut lui être étrangère. » (Clément, 2013, p. 49) D'après Clément cette vérité correspond au principe éthique de la prosopopée et à la fiction qu'elle déploie dans l'espace de la pensée. (Clément, 2013, pp. 223-224) Dans *What Where*, cette ouverture à l'altérité ne peut se faire sans « consentir à la prosopopée ».

3. *Figure de l'altérité*

En articulant des voix et des discours enchâssés, la prosopopée donne lieu à un discours polyphonique qui contribue à faire d'elle la figure même de l'altérité. La figure s'ouvre au discours de l'Autre. Cela ne serait possible qu'à condition de « consentir à la prosopopée ». Nous empruntons cette formule à Rabelais qui l'emploie dans les

prologues respectifs du *Tiers livre* (1546) (Rabelais, 1994b, p. 349) et du *Cinquième livre* (1564) (Rabelais, 1994a, p. 726). L'expression s'adresserait ainsi aux lecteurs avec lesquels il s'agirait de passer un pacte de lecture en consentant à la prosopopée. L'emploi que fait Rabelais du terme nous informe non seulement sur la nature ambivalente de la prosopopée, à la fois comme figure de rhétorique et comme figure prenant la forme d'une narration telle que Quintilien la définit (Quintilien, 1865, p. 327), mais également sur ses conditions d'exercice. C'est sur ces dernières que Véronique Montagne s'interroge. Dans le passage suivant, elle commente l'usage ambigu de l'expression par Rabelais dans les prologues des romans cités plus haut :

S'agit-il, dans les deux cas pour les personnes concernées de consentir à une apparence qu'ils se donnent ? Ou de consentir à ce que d'autres agissent alors qu'ils sont passifs ? Autrement dit le terme renvoie-t-il à leur propre comportement, ou à celui de ceux qu'ils accompagnent ? Le dictionnaire d'Edmond Huguet paraphrase 'consentir à la prosopopée' par 'approuver, consentir'. La notion de prosopopée peut ici renvoyer à un rôle, à une fonction que l'on se donne ou qu'occupe autrui. En tout état de cause, il faut constater qu'ici, la prosopopée n'est pas une figure de style, mais correspond à une attitude. (Montagne, 2008, p. 225)

Les interrogations de Montagne mettent en lumière le caractère fictif de la prosopopée en ce qu'elle relève du déguisement, et *a priori* du masque, avant d'examiner l'attitude qu'elle induit en affectant aussi bien le sujet que son objet ou les fictions de personnes à qui le premier donne la parole et s'adresse. « Consentir à la prosopopée » engagerait donc une ouverture à l'Autre en étant soi-même et l'autre à la fois. « Consentir à la prosopopée » impliquerait donc une « pratique de la prosopopée ». (Clément, 2013, p. n54. p. 32) Cette pratique par la relation éthique qu'elle instaure n'est pas sans rappeler celle que décrit Fontanier dans sa définition de la prosopopée. D'après lui, la figure de pensée consiste à faire parler les absents de manière à les « prendre pour confidents, pour témoins, pour garants, pour accusateurs, pour vengeurs, pour juges, etc » (Fontanier, 2009, p. 404). La prosopopée implique de pouvoir se mettre à la fois à la place de l'accusateur et de l'accusé, du confesseur et du confessé, du bourreau et de la victime.

Tel est le cas dans *What Where* où la voix acousmatique de Bam cherche à recueillir une confession en distribuant la parole. Pour ce faire, la projection mentale de Bam questionne tour à tour Bim, Bom et Bem, demandant à chacun la réponse à la question *what where*. L'entité convoquée ne pouvant répondre à cette question devient alors la victime d'une autre, son bourreau, qui devient à son tour victime une fois appelée à témoigner de l'innommable et ainsi de suite. Cette interchangeabilité des rôles si elle est due au caractère innommable de ce qu'il y a à confesser, en étant à la fois atroce et indicible, est aussi causée par l'enchâssement des voix et des niveaux diégétiques d'où les premières émanent, contribuant aussi bien à la polyphonie qu'à la circularité du discours.

Recueillir la confession s'apparente donc à une séance de torture. De telle sorte que s'il y a confession, celle-ci consiste à extorquer les paroles de l'autre. Ainsi, la parole extorquée n'est pas celle attendue. De plus, sans signe de ponctuation approprié (le point d'interrogation), la réponse au segment *what where*, qui donne son nom à la pièce, pointe à la fois l'absence et la possibilité d'une situation particulière. L'horizon d'attente du spectateur, selon l'expression de Hans Robert Jauss, s'il doit être ouvert se trouve ainsi suspendu. Cette suspension ne conduit pas au rejet de la prosopopée mais à sa pratique par la recherche de sens. Après un interrogatoire vain, c'est ainsi que peuvent être interprétées les paroles de la voix acousmatique de Bam qui conclut la pièce de la façon suivante : « make sense who may » (Beckett, 2006, p. 476). La déclaration de Walter Asmus rejoint également nos propos :

So there's the mind or there are the faces from beyond and the so-called reality or whatever it is. But these realities are reduced to mask themselves. They are not representing real persons; they are like death masks, seen like white faces. The process of remembering is being enacted, the mind putting questions in an experimental way. It reminds me of a game being played through again and again in slightly different ways, the player trying to find a result, a way out, a meaning. (Fehsenfeld, 1986, pp. 238-239)

Cette recherche de sens engage la mémoire qui joue un rôle au côté de l'imagination dans la formation de l'objet de la représentation, *what where*, et de la prosopopée en tant que fiction. La mémoire est le résultat du temps qui passe, d'où le motif des quatre saisons qui prend la forme d'une ritournelle² et que la voix acousmatique de Bam adapte pour chacun de ses alter-egos :

I am alone./ It is spring./ Time passes./ [...] In the end Bom appears. Reappears. (Beckett, 2006, p. 472) [...] I am alone./ It is summer./ Time passes./ In the end Bim appears. Reappears. (Beckett, 2006, p. 474) [...] I am alone./ It is autumn./ Time passes./ In the end Bem appears. Reappears. (Beckett, 2006, pp. 475-476) [...] It is winter./ Time passes./ In the end I appear. Reappear. (Beckett, 2006, p. 476)

La ritournelle donne lieu à une répétition qui met au jour la mémoire défaillante de Bam. Celui-ci ne parvient pas à se souvenir de l'objet de la représentation *what where*. La représentation s'en trouve affectée en donnant à voir une image fragmentée qu'Asmus qualifie de « the split others » en parlant des alter-egos de la voix acousmatique de Bam. Si consentir à la prosopopée permet à cette dernière de rendre présent ce qui est absent, elle lui permet aussi d'être présente à elle-même dans l'espace mental où elle se projette. Ainsi, la voix acousmatique de Bam se rend présente à sa propre absence.

Consentir à la prosopopée est donc une pratique qui, si elle ne donne lieu à aucune confession, rend peut-être compte d'une éthique de l'image qui, par ses avatars acoustiques, à la fois voix acousmatique et masque mortuaire, témoigne de la présence du sujet absent et pour le sujet absent qui ne peut se confesser.

Dans *What Where*, le statut acousmatique de la voix rend compte de son inexpressivité et de sa matière sonore. Détachée de toute expressivité, la voix se fait à la fois même et autre par la prosopopée. Par la pratique de la figure, la voix tente de se trouver en donnant à entendre ces autres en elle qui s'incarnent par le masque. Son ascendance, si elle ne permet pas de « faire entendre morale » (Clément, 2013, p. 39) ou de faire vérité, donne lieu à une recherche de sens, ce qui ne fait qu'accentuer sa dimension métaphysique. Le mystère de son origine renvoie à un en-deçà du langage et de l'image où la pensée en gestation se forme par figures. Ce qui nous amène à dire avec Clément qu'« au commencement était la prosopopée ». (Clément, 2013, p. 41)

RÉFÉRENCES

Artous-Bouvet, G. (2013) « Opérer par figures ». *Critique*, vol. 10 (797), 854-863.

² La notion est utilisée dans son acception deleuzienne, telle qu'elle est définie dans l'essai *L'Épuisé*, soit en tant qu'« image ritournelle », « dégag[ée] de la mémoire et de la raison, petite image alogique, amnésique, presque aphasique, tantôt se tenant dans le vide, tantôt frissonnant dans l'ouvert. » (Deleuze, 1992, p. 72)

- Balique, F. (2014, Octobre). « La parole silencieuse de l'écriture ». *Acta fabula*, vol. 15 (8). <http://www.fabula.org/revue/document8886.php>
- Beckett, S. (2006) « What Where ». In *Complete Dramatic Works* (pp. 467-476). London : Faber&Faber.
- Chion, M. (1983). *Guide des objets sonores : Pierre Schaeffer et la recherche musicale*. Paris : Buchet-Chastel Institut national de la communication audiovisuelle.
- Chion, M. (1982). *La voix au cinéma*. Paris : Éditions de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma ».
- Clément, B. (1994). *L'Œuvre sans qualités : Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Seuil.
- Clément, B. (2013). *La voix verticale*. Paris : Belin.
- Deleuze, G. (1992). « L'Épuisé ». *Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'Épuisé par Gilles Deleuze*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Dubois, Ph. (1999). « La question des Figures à travers le champ du savoir : Le savoir de la lexicologie : note sur *Figura* d'Erich Auerbach ». In *Figure, figural* (pp. 11-24). Paris : L'Harmattan.
- Fehsenfeld, M. D. (1986). Beckett's Reshaping of *What Where* for Television. *Modern Drama*, vol. 29 (2), 229-240.
- Fontanier, P. (2009). *Les figures du discours*. Paris : Champs classiques.
- Gontarski, S. (2012, October 9). *What Where*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=R8Dgtat_Inc
- Kalb, J. (1989) *Beckett in Performance*. Cambridge : Cambridge UP.
- Laurent M. et Campagnoni, D. P. (2009) *Lanterne magique et film peint : 400 ans de cinéma*, Paris : Éditions de La Martinière.
- Montagne, V. (2008). La notion de prosopopée au XVIIe siècle. *Seizième Siècle, Société Française d'Étude du Seizième Siècle*, 4, 217-236.
- Noudelmann, F. (2022). La voix horizontale. In *Figure, Voix, Pensée, pour Bruno Clément* (pp. 263-276). Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion.
- Quintilien. (1865). De l'institut oratoire. In *Quintilien et Pline Le Jeune, Œuvres Complètes* (trad. Louis Baudet). (pp. 323-333). Paris : Collection des auteurs latins.
- Rabelais, F. (1994a). Cinquiesme livre. In *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Rabelais, F. (1994b). *Tiers livre*. In *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard.
- Suhamy, H. (2016). *Les figures de style*. Paris : Presses Universitaires de France.
- The Writing and Society Research Centre. (2016, April 5). *What Where Film By Samuel Beckett - Film and Documentary*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=R8Dgtat_Inc

