



**HAL**  
open science

# L'ESTHETIQUE DE BECKETT

Evelyne Grossman

► **To cite this version:**

| Evelyne Grossman. L'ESTHETIQUE DE BECKETT . SEDES, 1998. hal-01421759

**HAL Id: hal-01421759**

**<https://hal.science/hal-01421759>**

Submitted on 22 Dec 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# **L'ESTHETIQUE DE BECKETT**

par

Evelyne GROSSMAN

À la mémoire de mon père

## ÉDITIONS UTILISÉES ET ABRÉVIATIONS

<i>B</i>	<i>Berceuse</i>
<i>Bi</i>	<i>Bing</i>
<i>BS</i>	<i>Bande et Sarabande</i>
<i>CAD</i>	<i>Comédie et Actes divers</i>
<i>CAP</i>	<i>Cap au Pire</i>
<i>CF</i>	<i>Cette fois</i>
<i>Ca</i>	<i>Catastrophe</i>
<i>Cc</i>	<i>Comment c'est</i>
<i>Cie</i>	<i>Compagnie</i>
<i>D</i>	<i>Le dépeupleur</i>
<i>DB</i>	<i>La dernière bande</i>
<i>El</i>	<i>Eleutheria</i>
<i>EAG</i>	<i>En attendant Godot</i>
<i>FP</i>	<i>Fin de partie</i>
<i>I</i>	<i>L'Innommable</i>
<i>IM</i>	<i>Imagination morte imaginez</i>
<i>IO</i>	<i>Impromptu d'Ohio</i>
<i>MC</i>	<i>Mercier et Camier</i>
<i>MVMD</i>	<i>Mal vu mal dit</i>
<i>Mm</i>	<i>Malone meurt</i>
<i>Mo</i>	<i>Molloy</i>
<i>Mp</i>	<i>Le Monde et le pantalon</i>
<i>OA</i>	<i>D'un Ouvrage abandonné</i>
<i>OBJ</i>	<i>Oh les beaux jours</i>
<i>PA</i>	<i>Premier amour</i>
<i>P</i>	<i>Poèmes suivi de Mirlitonnades</i>
<i>PFE</i>	<i>Pour finir encore</i>
<i>PM</i>	<i>Pas moi</i>
<i>Pr</i>	<i>Proust</i>
<i>QA</i>	<i>Quad</i>
<i>QO</i>	<i>Quoi où</i>
<i>S</i>	<i>Solo</i>
<i>Sa</i>	<i>Sans</i>
<i>Sb</i>	<i>Soubresauts</i>
<i>TCT</i>	<i>Tous ceux qui tombent</i>
<i>TM</i>	<i>Têtes-mortes</i>
<i>TR</i>	<i>Textes pour rien</i>
<i>W</i>	<i>Watt</i>

Sauf exception dûment signalée, les œuvres sont citées dans la référence des Editions de Minuit.

## INTRODUCTION

L'esthétique a mauvaise presse. Il y a longtemps que l'on a oublié ce qui, selon Hegel, liait la beauté à la vérité (« Le beau artistique tient sa supériorité du fait qu'il participe de l'esprit et, par conséquent, de la vérité »<sup>1</sup>). L'esthète proustien est un « dilettante », comme Swann ou Charlus, l'inverse d'un créateur. Entre impuissance à créer et formalisme, la beauté ne semble plus être une voie d'accès privilégiée à la vérité du texte. On devine aisément ce qui pourrait être reproché à une tentative d'interroger l'œuvre de Beckett par le biais de son esthétique : le risque de la réduire à des considérations superficielles, d'en ignorer les préoccupations morales ou métaphysiques, bref, d'en amoindrir la force. *A contrario*, on évoquerait Céline, se réfugiant après guerre dans l'absence d'idées et l'unique engagement dans un « style émotif »<sup>2</sup>, comme si la beauté de l'écriture pouvait tout racheter et la littérature se borner à un agencement formel de sons aléatoires. Comme l'écrivait Beckett lui-même à propos de Joyce : « Here form *is* content, content *is* form »<sup>3</sup>.

La fascination de Beckett pour la décomposition des corps et la mort, le rend proche des grands explorateurs du mal et de l'horreur, comme Bataille, Céline, Sade ou Artaud. En même temps, son engagement moral et politique aux côtés des opprimés, depuis son combat dans la Résistance jusqu'à ses prises de position contre la torture en Algérie, l'apartheid en Afrique du Sud, ou son soutien aux artistes polonais et tchèques censurés, ont fait de lui une intransigeante figure morale, une référence de droiture et d'exigence. Nul ne songerait à faire de lui un styliste, pas même dans sa version flaubertienne ou joycienne, plaçant la littérature au-dessus de toute contingence politique ou sociale (Joyce en 1939 hâtait la publication de *Finnegans Wake* de peur que le déclenchement de la guerre n'entrave la lecture de son livre). Beckett n'est d'ailleurs pas loin de penser que le formalisme est un trouble de l'esprit, lui qui fait de Molloy, ce piteux écrivain ayant oublié l'orthographe « et la moitié des mots », la version comiquement pathologique de l'esthète :

Oui, les mots que j'entendais, et je les entendais très bien, ayant l'oreille assez fine, je les entendais la première fois, et même encore la seconde, et souvent jusqu'à la troisième, comme des sons purs, libres de toute signification, et c'est probablement une des raisons pour lesquelles la conversation m'était indiciblement pénible. [...] Et sans aller jusqu'à dire que je voyais le monde sens dessus dessous (ç'aurait été trop simple), il est certain que je le voyais d'une manière exagérément formelle, sans pour cela être le moins esthète, ni artiste. Et n'ayant qu'un seul œil, sur les deux, qui fonctionnât à peu près convenablement, je saisis mal la distance qui me séparait de l'autre monde [...] (*Mo*, 74-75).

On fera cependant ici le pari que l'esthétique de Beckett, entendue non seulement comme discours explicite qu'il tient sur l'art, mais aussi comme conception implicite lisible dans son écriture, permet de saisir l'unité profonde de l'œuvre. Deux ouvrages

<sup>1</sup> *Introduction à l'Esthétique*, Aubier-Montaigne, 1964, p. 11.

<sup>2</sup> « J'ai pas d'idées moi! aucune! et je trouve rien de plus vulgaire, de plus commun, de plus dégoûtant que les idées! les bibliothèques en sont pleines! », Céline, *Entretiens avec le professeur Y* (1955), Folio, 1983, p. 18.

<sup>3</sup> « Dante... Bruno. Vico.. Joyce », in *Disjecta : miscellaneous writings and a dramatic fragment by Samuel Beckett*. ed. by Ruby Cohn, Grove Press, 1984, p. 27.

récents ont amorcé cette réflexion. L'un, celui d'Alain Badiou, lit Beckett à la lumière de Descartes et de Kant et voit dans son œuvre « une entreprise de pensée méditative et à demi gagnée par le poème qui cherche à ravir en beauté les fragments imprescriptibles de l'existence ». Beckett y est un moraliste et un philosophe autant qu'un poète.<sup>4</sup> L'autre, celui de Pascale Casanova, voit dans l'œuvre de Beckett une révolution abstraite comparable à celle qui bouleversa la peinture du XX<sup>ème</sup> siècle. Beckett, écrivain abstrait, invente une forme littéraire fondée sur « le retrait progressif du sens des mots »<sup>5</sup>. Ces deux approches soulignent assez les divergences (pensée dans l'écriture ou formalisme abstrait) qui peuvent naître du même constat : la singulière beauté d'une écriture dont on n'avait longtemps entendu, à la suite de Blanchot et de quelques autres que l'héroïsme désespérément stoïque : « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer » (I, 213).

De Beckett, deux images contradictoires s'opposent, selon que l'on considère les premiers textes et leur exubérance baroque, leur irrépressible coulée verbale, leur drôlerie, souvent (*Bande et Sarabande, Murphy, Watt*, voire la Trilogie) ou qu'au contraire, on observe ce que l'on pourrait appeler les textes-tableaux de la fin, à l'écriture resserrée, à la tonalité dépressive. D'un côté l'homme désespéré mais drôle, dont le rire tonique dénie la violence de l'horreur qu'il donne à voir. De l'autre, l'homme mélancolique en proie à l'obsession du minimalisme et de l'épure, qui explore les limites du rien et va jusqu'à proposer une pièce, *Souffle*, réduite au bruit amplifié d'une inspiration suivie d'une expiration.

Œuvre complexe et multiple qu'on ne saurait réduire à un parcours linéaire mais dont l'un des axes majeurs est sans aucun doute le tissage progressif de la poésie, de la prose, et du théâtre qui donne naissance à la beauté plastique et musicale des textes-tableaux, ces textes-partitions qu'il écrit à partir des années soixante. Pierre Chabert a raison de souligner qu'un des mots-clés de l'esthétique de Beckett est celui de *passages* : du roman au théâtre, du texte à la mise en scène, d'une langue à l'autre (anglais, français mais aussi allemand), du texte à la musique, (j'ajouterais, de la peinture au texte<sup>6</sup>). Si Beckett, comme on le note souvent, a exploré tous les genres (roman, théâtre, pantomimes, film, pièces radiophoniques, musicales et télévisées), c'est que, comme beaucoup d'écrivains du XX<sup>ème</sup> siècle, il ne croit plus à l'inviolabilité des frontières. Ces va-et-vient toutefois se réduisent peu à peu, tout comme s'immobilise la berceuse de Murphy ou celle de la vieille femme aux cheveux gris<sup>7</sup>. Il importe de tenir compte de l'évolution d'une œuvre dont la trajectoire ressemble à celle du « petit corps » de *Pour finir encore* ; loin d'être monolithique, elle s'effrite et peu à peu se désagrège : signe pour Beckett, on le verra, d'éternité.

Son œuvre tout entière est hantée par la peinture. Avant même ses écrits des années 45-48 sur les peintres, bien d'autres textes suggèrent que Beckett aurait volontiers souscrit à l'analyse de Freud sur la fascination qu'exerce sur nous l'inquiétante étrangeté de l'art, cette émotion qui, devant le *Moïse* de Michel-Ange

<sup>4</sup> Alain Badiou, *Beckett, l'incroyable désir*, Hachette. coll « Coup double », 1995, p. 12. « La leçon de Beckett est une leçon de mesure, d'exactitude et de courage » (p. 9).

<sup>5</sup> Pascale Casanova, *Beckett l'abstrait (Anatomie d'une révolution littéraire)*, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1996. Voir, par exemple, sa conclusion: « Son projet d'une littérature véritablement autonome, libérée des impératifs de la représentation, obéissant au seul principe de la combinatoire d'éléments ayant rompu presque tout lien avec le réel (ou les conventions censées représenter le réel), et la mise au point d'une syntaxe littéraire inédite sont à la mesure des grandes ruptures esthétiques du siècle » (p. 169-170).

<sup>6</sup> Pierre Chabert, Présentation du numéro « Samuel Beckett » de la *Revue d'Esthétique*, Privat, 186, rééd. aug. Jean-Michel Place, 1990, p. 9-21.

<sup>7</sup> *Berceuse*, « dramacule » de 1981.

par exemple, « nous empoigne si violemment »<sup>8</sup>. Ses premiers textes en donnent une version humoristique, dans ce trouble de l'image qui s'empare de Sam-Watt, l'énigmatique narrateur-personnage dédoublé de *Watt*, symbole de tous ces doubles qui peuplent ses romans et son théâtre. La scène est récurrente mais *Watt* en propose la genèse : ce qu'il voit dans le miroir ce n'est pas son image, mais celle d'un double – déjà mort, ou presque, un revenant.

Mais toujours sans murmure [Watt] reculait, jusqu'à s'affaler contre la clôture, les bras en croix et les mains serrant le fil. Puis il fit demi-tour, avec l'intention probablement de repartir comme il était venu, et je vis son visage, avec tout le devant de son corps. Il avait le visage en sang, les mains aussi, et la tête pleine d'épines. Sa ressemblance, à ce moment-là, avec le Christ dit de Bosch (National Gallery No ?), était si frappante que j'en fus frappé. Et dans le même instant j'eus soudain l'impression de me trouver devant un vaste miroir qui me renvoyait mon parc, et ma clôture, et moi-même, et jusqu'aux oiseaux ballotés dans le vent, au point que je regardais mes mains, et me tâtai le visage, et le crâne luisant, avec une inquiétude aussi réelle qu'injustifiée (*W*, 164).

Sarah Kofman le rappelle après Freud, l'art est « une histoire de revenants et de cadavres » : « De restes, de revenants, de fantômes errant dans l'entre-deux, ni vivants ni morts, ni sensibles ni intelligibles, ni présents ni absents [...] ; avec l'art, il ne s'agit pas d'une simple abolition du réel (ce qui serait encore maîtrisable) mais de son sacrifice »<sup>9</sup>. Seul exorcisme contre l'horreur, le rire... ou la transfiguration esthétique. Beckett explore ces deux voies, conjointement souvent. *Portrait de l'Artiste en... mort*, aurait dit Joyce,... ou en Christ, promesse de résurrection. Le trouble de l'imaginaire qui affecte Sam-Watt est perceptible dans la décomposition de personnages amputés ou aveugles, qui lentement pourrissent et se décomposent. Image morcelée mais « relevée » (au sens hégélien) par une iconographie chrétienne qui a su sublimer en œuvre d'art l'horreur de la mort et de la décomposition. Beckett cependant fait de ces images un usage modérément crédule, il en joue comme Hamm joue avec la mort, désespérément, et l'arbre-crucifix de *Godot* se dresse comme une allégorie déchue de la Rédemption : on ne peut même pas s'y pendre.

---

<sup>8</sup> Freud. « Le Moïse de Michel-Ange » (1914), in *Essais de Psychanalyse appliquée*, Idées Gallimard, 1978, p. 10.

<sup>9</sup> Sarah Kafman, « La Mélancolie de l'art », *Philosopher*, recueil collectif, Fayard, 1980, p. 136. Voir aussi, *L'Enfance de l'art*, Payot 1970.

## CHAPITRE PREMIER

### LA PREMIERE TRILOGIE: JOYCE, DANTE, PROUST

#### JOYCE ET LE PURGATOIRE

On a beaucoup glosé sur la complexité des relations qui se nouèrent à Paris entre le jeune Beckett et James Joyce. C'est peu après son arrivée à Paris en 1928, comme lecteur à l'Ecole Normale Supérieure de la rue d'Ulm, que Beckett rencontre Joyce par l'intermédiaire de son prédécesseur à l'Ecole, Thomas McGreevy. Les témoignages concordent pour souligner l'estime que les deux exilés irlandais ne tardèrent pas à éprouver l'un envers l'autre, en dépit de leur différence d'âge et de statut. Beckett, âgé de 22 ans à l'époque et qui n'avait encore rien publié ne pouvait qu'être subjugué par l'extraordinaire rayonnement de la personnalité de Joyce, auteur célébré d'*Ulysse*, engagé dans la rédaction de ce livre monumental qui allait devenir *Finnegans Wake*, et qui vivait entouré d'un cercle très fermé d'admirateurs et de quasi-disciples.

Beaucoup de traits cependant les rapprochaient : leur amour des langues, (le français, l'italien, l'allemand, entre autres), leur passion commune pour Dante et l'Italie, un commun rejet d'un certain folklore irlandais celtisant et nationaliste (la *Renaissance irlandaise*, les écrivains groupés autour de W. B. Yeats, George Moore ou George Russel).

Les diatribes de Joyce contre le caractère rétrograde, voire obscurantiste de la littérature irlandaise d'inspiration nationale sont connues. L'un de ses plus violents pamphlets contre la culture irlandaise, *le Triomphe de la canaille*, rédigé en 1901, fustige le Théâtre Irlandais fondé par W. B. Yeats pour avoir, selon lui, renié sa vocation de théâtre d'avant-garde européen. Le Théâtre de l'Abbaye avait en effet annoncé dans ses programmes un pièce en langue irlandaise, ainsi qu'une autre, tirée des légendes gaéliques. « Nous devons maintenant, écrivait-il, considérer le Théâtre littéraire irlandais comme la propriété de la canaille de la race la plus arriérée d'Europe »<sup>10</sup>. Dans un article rédigé en italien quelques années après à Trieste, il présentait une analyse plus nuancée mais tout aussi douloureuse du destin de tout artiste irlandais :

L'âme du pays est affaiblie par des siècles de luttes inutiles et de traités rompus, l'initiative individuelle paralysée par l'influence et les admonitions de l'Eglise, tandis que le corps est enchaîné par les sbires, les douaniers et la garnison. Une personne qui se respecte ne veut pas rester en Irlande mais fuit au loin, comme d'un pays qui a été visité par un Jéhovah courroucé.<sup>11</sup>

Quelque trente ans plus tard, Beckett trouvera des accents proches, quoique plus ironiques, pour critiquer (sous couvert d'un pseudonyme, il est vrai), les poètes

<sup>10</sup> James Joyce, *Œuvres I*, édition établie par Jacques Aubert, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982, p. 948.

<sup>11</sup> *L'Irlande, île des saints et des sages, ibid.*, p. 1023.

irlandais contemporains<sup>12</sup>. Il en existe deux catégories, écrit-il, les « amateurs d'antiquités » (les plus nombreux) et les autres, ceux que W. B. Yeats compare sans aménité à « des poissons échoués sur le rivage, la bouche ouverte ». Les premiers, ceux de la *Renaissance irlandaise* que Joyce avait déjà raillés, Beckett les renvoie à ce qu'il appelle joliment « that Irish Romantic Arnim-Brentano combination » (*Dj*, p. 76). Ce sont les chantres de l'âme irlandaise, les célébrants d'une culture pétrifiée, celle des contes et légendes celtiques qu'ils tentent de ranimer. Le centre de cette poésie est vide, ironise Beckett mais sa « circonférence » offre « un chatolement de thèmes – Oisín, Cúchulainn, Maeve, Tir-Nanóg [...] – échantillon sur échantillon de sainteté et de beauté tout prêts à l'emploi. Il y a des spécialistes mais pas de monopole, chaque poète a toute liberté pour opérer sa sélection personnelle »<sup>13</sup> (*Dj*, 71).

Beckett fut rapidement conduit, comme tous les proches de Joyce, à mener des travaux de recherches pour *Finnegans Wake*. Il eut fréquemment l'occasion de faire des lectures pour Joyce dont les troubles visuels s'accroissaient ou de prendre sous sa dictée quelques passages du *Wake*. On sait que la fille de Joyce, Lucia, s'éprit de Beckett et le fait qu'il répondit par une certaine froideur à ses avances distendit ses relations avec les Joyce pendant quelque temps. Lucia ressentit d'ailleurs dès le début des années trente les premiers symptômes de la maladie mentale qui devait conduire à son internement.

Au début de 1929, Joyce demanda à Beckett de participer à l'ouvrage collectif qui devait aider à la lecture de son *Work in progress* (titre provisoire du futur *Finnegans Wake*). L'ouvrage, une apologie du livre de Joyce, parut sous le titre plaisamment grandiloquent choisi par Joyce lui-même : *Our Exagmination round His Factification for Incamination of Work in Progress*<sup>14</sup>. Il réunissait les articles de douze critiques (les douze apôtres), choisis parmi les amis du premier cercle, dont Samuel Beckett et Thomas McGreevy. Joyce avait plus que largement inspiré les divers articles et il avoua à Valéry Larbaud qu'il se tenait « derrière ces douze maréchaux en leur indiquant plus ou moins dans quelles directions pousser leurs recherches »<sup>15</sup>. C'est lui qui suggéra à Beckett de lire Vico et Giordano Bruno afin d'explicitier la place qu'occupe leur poétique dans le *Wake*. Le titre de l'article est volontairement énigmatique (« Dante... Bruno. Vico.. Joyce ») mais Beckett s'est expliqué sur son étrange ponctuation : « De Dante à Bruno, il y a un saut d'environ trois siècles, de Bruno à Vico un seul, et de Vico à Joyce environ deux »<sup>16</sup>.

L'intérêt de l'analyse de Beckett est de souligner de façon extrêmement aiguë à quel point la révolution que Joyce fait subir à l'écriture s'enracine dans une histoire très ancienne, celle par exemple des « Italiens » et de leurs réflexions sur l'origine des langues. La littérature d'avant-garde retrouverait ainsi cette vieille intuition que la langue est un matériau vivant, en état perpétuel de création et de recréation, et que l'écriture poétique participe de cet intense travail. Beckett reconnaît dans

<sup>12</sup> Samuel Beckett, « Recent Irish Poetry », *The Bookman*, août 1934, repris in *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, édité et présenté par Ruby Cohn, Londres, John Calder, 1983. rééd. Grove Press, 1984. p. 70-76. Dorénavant abrégé en *Dj*.

<sup>13</sup> Je traduis. Sur Beckett et les « bardolâtres », voir Pascale Casanova. *Beckett l'abstraitur. Anatomie d'une révolution littéraire*. Paris, Seuil, 1996, p. 43-49.

<sup>14</sup> Shakespeare and Company, Paris, 1929; rééd. London, Faber and Faber, 1959. La pagination est ici celle de *Disjecta*.

<sup>15</sup> Voir ce que rapporte sur la genèse de l'ouvrage, le biographe de Joyce, Richard Ellmann, in *James Joyce*, t. 2, nouvelle édition revue et augmentée, trad. André Cœuroy et Marie Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1987, p. 256-257.

<sup>16</sup> Cité par Ruby Cohn. *Disjecta, op. cit.*, p. 169. Je traduis.

l'inépuisable laboratoire d'écriture que constitue *Finnegans Wake*, un creuset où la langue sans cesse semble naître d'elle-même en une sorte d'autogenèse ininterrompue. Mort et résurrection des signes et des corps, tel est, rappelons-le, le thème majeur du *Wake*. L'écriture de Beckett reprendra sous d'autres formes la même interrogation. Un texte comme *Sans* explore ainsi cette faculté qu'à la phrase de naître des débris de mots qui la constituent, s'autoreproduisant littéralement de répétitions en micro-variations d'éléments déplacés et repris. En 1929 Beckett n'en est pas encore là et ce premier texte critique souffre parfois des lourdeurs d'une érudition estudiantine un peu appuyée que le regard de Joyce n'a sans doute pas contribué à alléger.

Beckett, dans son article, souligne la filiation entre Joyce et la poétique de Vico. Ce dernier développe dans sa *Scienza Nuova* la théorie d'une langue primitive liant oralité et écriture, geste et poésie. Et de même, selon Beckett, la langue de Joyce dans *Finnegans Wake* : « Cette écriture que vous trouvez si obscure est une extraction quintessentielle de langue, de peinture et de geste avec toute l'inéluctable clarté de la vieille inarticulation » (*Dj*, 28). Dans cette forme d'*expression directe*, la forme et le contenu sont inséparables et tout l'art de Joyce, selon Beckett, est précisément d'avoir renoué avec cette force expressive de la langue mythique de Vico :

Voici une écriture à valeur expressive directe, par pages entières. Et si vous ne comprenez pas, Mesdames-Messieurs, c'est parce que vous êtes trop décadents pour l'accueillir. Vous n'êtes contents que quand vous êtes en présence d'une forme si totalement séparée du contenu, que vous pouvez alors comprendre l'une quasiment sans vous donner la peine de lire l'autre.<sup>17</sup>

Ainsi, contre l'anglais (cette langue « tuée par l'abstraction »<sup>18</sup>), Joyce a su dans *Finnegans Wake* élaborer une langue vivante, concrète, qui parle à l'œil autant qu'à l'oreille, une langue où le fond et la forme sont indissociablement liés. A l'instar de Nietzsche qui voulait faire danser la grammaire, Joyce fait danser les mots<sup>19</sup> :

Ici, la forme est contenu, le contenu est forme. Vous vous plaignez que ce truc n'est pas écrit en anglais. Ce n'est pas écrit du tout. Ce n'est pas fait pour être lu – ou plus exactement, pas seulement pour être lu. Son écriture ne porte pas sur quelque chose, elle est cette chose elle-même. [...] Quand le sens est sommeil, les mots vont dormir (voyez la fin d'Anna Livia). Quand le sens est danse, les mots dansent. [...] La langue est ivre. Les mots eux-mêmes titubent, effervescents (*Dj*, 27, je traduis).

L'influence de Joyce sur l'écriture du premier Beckett est indéniable et a été souvent soulignée. On en trouve la trace dans le style baroque, flamboyant, l'érudition envahissante parfois, des premiers écrits et jusqu'à Murphy. En témoigne la prolifération de références livresques accumulées avec jubilation dans son premier recueil de récits, paru sous le titre *More Pricks than Kicks* en 1934<sup>20</sup>. Maints critiques,

<sup>17</sup> *Disjecta*... p. 26 : Traduction de J-L Houdebine, *Documents sur*, 4/5, juin 1979, p. 21.

<sup>18</sup> « Mr Joyce has desophisticated language. And it is worth while remarking that no language is as sophisticated as English. It is abstracted to death », *Disjecta. op. cit.*, p. 28.

<sup>19</sup> Sur cette question de la lettre et de la danse chez Joyce, question que l'on retrouvera dans les dernières « chorégraphies » minimalistes du théâtre beckettien, je renvoie à ce que j'ai développé dans « La lettre, la danse – Joyce, *Finnegans Wake* », *Textuel*. n° 32, « L'amour de l'autre langue », juillet 1997.

<sup>20</sup> Traduit en Français, en 1994 seulement, par Edith Fournier sous le titre *Bande et Sarabande* (Minuit, 1994). Belle traduction du titre, remarquons-le au passage, qui en souligne opportunément les très

assez injustement pourtant, ne voulurent y voir qu'une pâle imitation de la verve joycienne. Le livre, affirmait l'un, « n'est qu'un franc pastiche de passages d'*Ulysse* en beaucoup moins léger et satirique »<sup>21</sup>. Les citations, cachées ou non, y sont abondantes ; Leopardi y croise Chaucer ou Descartes et le simple fait de décrire la confection d'un toast matinal par le héros, Belacqua, y prend des résonances d'épopée homérique. Son départ pour l'école évoque d'ailleurs ironiquement le trajet matinal du Bloom-Ulysse de Joyce, parti à la recherche des rognons pour son chat tout en songeant à l'enterrement à venir de son ami Dignarn, but ultime de son périple dublinois :

[...] ses dents et ses mâchoires avaient connu le septième ciel, des esquilles de pain grillé vaincu se dispersant à chaque coup de crocs. Comme s'il avait mangé du verre. Sa bouche endolorie brûlait de l'exploit accompli. Et puis la nourriture s'était trouvée davantage pimentée encore par la nouvelle impartie dans un murmure tragique par-dessus le comptoir par Olivier l'apprenti serveur, comme quoi le recours en grâce du meurtrier de Malahide, assorti d'une pétition signée par une bonne moitié du pays, ayant été rejeté, l'homme allait être pendu à l'aube à Mountjoy et rien ne pouvait plus le sauver. Ellis, le bourreau, était déjà en chemin. Belacqua, mordant féroce dans son sandwich et éclusant la précieuse bière brune, méditait sur le sort de McCabe dans sa cellule<sup>22</sup>.

Cette influence ne doit cependant pas être exagérée. Joyce, l'Irlandais exilé dont l'image d'ermite à demi aveugle vouant sa vie entière à l'écriture confinait déjà au mythe littéraire, ne pouvait manquer d'impressionner durablement le jeune étudiant en littérature qui débarquait à Paris en 1928. Assez rapidement pourtant, Beckett se débarrasse de cette proximité étouffante. Dans une lettre à Axel Kaun, rédigée en allemand le 9 juillet 1937, il prend clairement ses distances avec la poétique joycienne. Dans le programme littéraire qu'il trace ici, il oppose son propre projet d'une « littérature du non-mot » ou du mot « creusé », devenu poreux, – projet sur lequel je reviendrai plus loin –, au traitement du langage dans *Finnegans Wake* : « A mon avis, la dernière œuvre de Joyce n'a rien à voir avec un tel programme. Il semble plutôt qu'il s'agisse chez lui d'une *apothéose du mot* » (*Dj*, 172. Je souligne).

On connaît par ailleurs ce que Beckett écrivait bien plus tard, dans une lettre à Israël Shenker, le 6 mai 1956 : « Il [Joyce] tend vers l'omniscience et l'omnipotence de l'artiste. Je travaille avec l'impuissance et l'ignorance »<sup>23</sup>.

L'insistance mise par certains à déceler la trace de la présence de Joyce dans l'écriture de Beckett a donné lieu parfois à de cocasses surenchères. Ainsi Aldo Tagliaferri suggère-t-il que les rapports ambigus, faits d'attraction et de répulsion, qui unissent dans *Fin de partie* Hamm et Clov, sont le reflet des rapports maître-disciple caractéristiques des relations entre Beckett et Joyce. Le couple Hamm-Clov représenterait ainsi « avec une extrême exactitude » la crise mimétique (au sens de René Girard) de deux écrivains antagonistes. Hamm serait une projection de Joyce, « écrivain déjà confirmé, père spirituel dont les yeux sont malades, mais encore capable de s'imposer despotiquement à son entourage familial et à ses fidèles

---

joyciennes allusions sexuelles. Les censeurs irlandais ne s'y étaient d'ailleurs pas trompés qui interdirent le livre jusqu'en 1952.

<sup>21</sup> James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996, p. 77. Je traduis.

<sup>22</sup> « Dante et le homard », *Bande et Sarabande*, *op. cit.*, p. 32-33.

<sup>23</sup> Cité dans J. Knowlson. *op. cit.*, p. 686, n. 57.

«apôtres »<sup>24</sup>. Hypothèse amusante que Tagliaferri enrichit un peu plus loin, à l'aide cette fois de la Gnose, en voyant dans Joyce-Hamm le « père-patron » tandis que Clov-Beckett joue « le rôle de fils-domestique, celui d'hérétique, libre interprète d'une écriture sacrée »<sup>25</sup>. Sans vouloir démolir un si bel édifice, notons pourtant au passage que le rôle d'hérétique est déjà pris par Joyce depuis longtemps, depuis le *Portrait de l'Artiste* au moins, sans compter que dans *Ulysse*, le jeune Stephen, double de l'auteur, est lui aussi comme tout écrivain selon Joyce, un prophète et un hors la loi, tel Moïse redescendu du Sinaï « le visage éclairé par les feux de l'inspiration et portant entre ses bras les tables de la Loi, gravées dans la langue des hors la loi »<sup>26</sup>.

Comme beaucoup d'autres amis de Joyce, Beckett apparaît, dissimulé dans les rets de *Finnegans Wake*. Il avait participé, rappelons-le, aux premiers essais de traduction française d'*Anna Livia Plurabelle*, un des chapitres de *Finnegans Wake*<sup>27</sup>. La bonhomie amusée de l'adresse de Joyce à son jeune compatriote est à mettre sans doute davantage sous le signe du clin d'œil amical que d'une féroce rivalité : « Tu te sens un peu perdu dans les buissons mon gars ? [...] Tu t'écries presque : 'fant de garce, que je sois changé en buisson si j'ai la moindre foutue idée de ce qu'il veut dire dans toute cette forêt »<sup>28</sup>.

L'article « Dante... Bruno. Vico.. Joyce » se clôt sur une saisissante comparaison où l'on peut voir se dessiner en filigrane, me semble-t-il, la fondamentale attirance beckettienne pour les lieux de l'entre-deux : refusant l'Enfer comme le Paradis, il opte pour le Purgatoire. Celui de Dante, pourtant, lui semble marqué par l'optimisme chrétien, la promesse d'un possible salut : il « implique l'ascension ». Le Purgatoire de Joyce au contraire est soumis au flux, aux incessants mouvements de progression et de retours en arrière d'une sphère sans direction : « il exclut l'ascension ». Or, souligne Beckett, l'Enfer comme le Paradis sont sous le signe de « l'immobilité sans vie ». Seul le Purgatoire peut incarner toute la vitalité d'un « procès qui s'accomplit ». Entre Enfer et Paradis, vice et vertu, le Purgatoire est le lieu d'une « purgation-expiation » interminable et sans cesse reprise, sous le signe du tourbillon, de la résistance et de la révolte. C'est ainsi que *Finnegans Wake*, pour Beckett, est le chef d'œuvre même de l'éternel purgatoire humain :

Cette élémentaire vitalité interne et cette corruption à laquelle est soumise l'expression, confèrent à la forme un mouvement incessant de turbulence qui est admirablement

<sup>24</sup> Aldo Tagliaferri. « A propos de *Fin de partie* ». *Europe*, n. 770-771, juin-juillet 1993, p. 133-142. Selon lui, Beckett avait même été « considéré d'abord comme un « esclave » de Joyce » (p. 134). Inutile de préciser qu'aucun biographe ne confirme une telle hypothèse. Cette interprétation n'est d'ailleurs pas nouvelle. Voir sur ce point Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*. Buchet-Chastel, 1977, p. 64-65.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>26</sup> James Joyce, *Ulysse*, traduction d'Auguste Morel, revue par Valery Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur, Gallimard, 1948, p. 140.

<sup>27</sup> R. Ellmann précise que la version de Beckett des premières pages de ce chapitre, quoique modifiée par les révisions d'autres personnes, montra qu'une traduction était possible et de nombreux passages ont été conservés. (*Op. cit.*, note 100, p. 444).

<sup>28</sup> *Finnegans Wake*, trad. P. Lavergne, Gallimard, 1982, p. 121. Le jeu sur le nom de Beckett n'est perceptible que dans la version originale: « You is feeling like you was lost in the bush, boy? [ ... ] *Bethicket* me for a stump of a beech if I have the poultiest notions what the farest he all means » (p. 112, lignes 3-6, quelle que soit l'édition). Plusieurs commentateurs ont noté que le mot *Bethicket* désignait plaisamment Beckett, perdu dans un buisson (*thicker*), autrement dit cherchant comme dans son article (*Our Exagmination...*) « what it is all about ». Voir par exemple James S. Atherton, *A Book at the Wake*, 1959, rééd Viking Press, 1974, p. 16.

approprié à l'aspect purgatoire de l'œuvre. Il y a là une germination, une maturation, une putréfaction verbale infinie, le dynamisme cyclique de l'intermédiaire (*Dj*, 29).

J'y lis pour ma part une des premières intuitions chez Beckett de ces lieux qui hanteront plus tard son œuvre, lieux de l'éternel va-et-vient entre parole et silence, boue et pierre, jour et nuit, lieux de la pénombre où persiste l'incessant murmure de ses *incroyables crevés*. Préfiguration de « l'aire du va-et-vient » dans *Pas*, du cylindre en caoutchouc du *Dépeupleur* de « l'inexistant centre d'un espace sans forme » mais « plutôt circulaire » de *Mal vu mal dit*, ou encore de la fosse de telle *Foirade*<sup>29</sup>.

## LE SILENCE DE BELACQUA

Ce n'est pas à Joyce que Beckett doit sa connaissance approfondie de Dante. Bien avant la rédaction de l'article pour *Finnegans Wake*, il s'était pris de l'œuvre du poète italien, alors qu'il était étudiant à Trinity College. Sa passion pour la *Divine Comédie*, et singulièrement pour *Le Purgatoire*, s'affirme dès les années 24-26.

Le fameux Belacqua qui reviendra comme un leitmotiv dans nombre d'œuvres de Beckett, et singulièrement dans les deux premières, *Dream of Fair to middling Women* et *More Pricks than Kicks*, est un personnage qui apparaît au Chant IV du *Purgatoire*. On ne sait pas grand chose de lui : luthier de Florence ou de Crémone, selon les sources, il aurait été lui-même musicien, ce qui lui aurait valu l'amitié de Dante. On ne le rencontre qu'une fois, dans le groupe des « indolents », assis à l'ombre d'un rocher, la tête baissée et les bras enserrant ses genoux. Loin de personnifier la paresse comme on l'affirme parfois un peu rapidement, il semble désigner pour Beckett une figure ambivalente. Belacqua renvoie tout autant à la nonchalance un peu lasse de qui a renoncé à lutter, qu'à la patience immobile d'un sage économe de mots (*Li atti suoi pigri e le corte parole*, écrit Dante<sup>30</sup>). Belacqua le taciturne (le déprimé ?) ne croit pas au Paradis. Définitivement sceptique, il s'est soustrait à la vaine agitation des ombres. Libre aux autres d'ironiser. On rapporte que Belacqua, à qui Dante aurait un jour reproché sa paresse, aurait répondu en citant Aristote : « *Sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens* » ; à quoi Dante aurait répliqué : « Certes, si on devient sage en se reposant, il n'y a pas plus sage que toi »<sup>31</sup>.

On a pu rapprocher l'immobilisme de Belacqua, sa vaine attente de rien, de « l'état d'attente éternelle » des clochards beckettien, Vladimir et Estragon en tête<sup>32</sup>. Certains y ont vu, comme Beckett lui-même y invitait, une évocation de la position fœtale, un mouvement régressif vers cet état prénatal toujours synonyme chez Beckett de débâcle absolue. Ainsi Murphy « aurait donné toute son expérience de l'Antépurgatoire pour cinq minutes dans sa berceuse, il aurait renoncé à l'abri du rocher de Belacqua et au long repos embryonnaire... » (*Mu*, 61). Alfred Simon qui discerne dans Belacqua « un fœtus dressé », note à juste titre le lien dans les textes

<sup>29</sup> « Des millions peuvent s'y tenir. Errants et immobiles. Sans jamais se voir ni s'entendre. Sans jamais se toucher. C'est tout ce qu'on sait. Profondeur de la fosse. Voir du bord tous les corps placés au fond. » (*Se voir, Pour finir encore et autres foirades*, Minuit, 1976, p. 51).

<sup>30</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Purgatorio*, canto IV, v. 121. (Texte critique de Giorgio Petrocchi, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 1975). Traduction d'Alexandre Masfleron « Ses geste paresseux et son laconisme » (*La Divine Comédie*, Paris, Albin Michel, 1948).

<sup>31</sup> Note d'Alexandre Masseron, *ibid.*, p. 56.

<sup>32</sup> Walter A. Strauss, « Le Belacqua de Dante et les clochards de Beckett ». *L'Herne-Beckett, op. cit.*, p. 304.

ultérieurs de Beckett entre cette position fœtale et la voix qui dit des histoires<sup>33</sup>. Ainsi, dans *Comment c'est* :

endormi je me vois endormi sur le flanc ou sur le ventre c'est l'un ou l'autre sur le flanc lequel le droit c'est mieux le sac sous la tête ou serré contre le ventre les genoux remontés le dos en cerceau la tête minuscule près des genoux enroulé autour du sac Belacqua basculé sur le côté las d'attendre oublié des cœurs où vit la grâce endormi (Cc, 36-37).

Je ferai pour ma part l'hypothèse que la silhouette affaissée du luthier renvoie d'abord, chez le jeune Beckett, à l'énigme de son propre silence. Davantage encore, lorsque Belacqua devenu le héros de *Dream*, ce premier roman écrit à Paris en 1932, se met en tête lui aussi de devenir écrivain, il conçoit le projet d'une écriture tissée autant de silence que de mots, anticipant ainsi l'écriture si singulière qui sera celle de Beckett à partir de *Comment c'est* : « Mon lecteur fera l'expérience, souligne Belacqua, de ce qui est entre les groupes de mots, dans le silence, communiqué par les intervalles et non par les termes de l'énoncé » (*Dj*, 49. Je traduis). Cinq ans plus tard, dans sa lettre à Axel Kaun, Beckett rendra plus explicite encore cette poétique des mots rongés par le silence qui deviendra l'un des pôles de son écriture :

Y a-t-il une raison pour laquelle cette matérialité tellement arbitraire de la surface du mot ne pourrait pas être dissoute, comme par exemple la surface du son, mangée par de grands silences noirs dans la 7<sup>e</sup> symphonie de Beethoven, qui font que pendant des pages on ne peut rien percevoir d'autre qu'une allée de sons suspendus à des hauteurs vertigineuses reliant d'insondables abîmes de silence<sup>34</sup>.

Si Dante était l'inventeur d'une langue, comme Beckett le rappelait dans « *Dante... Bruno* », Belacqua est pour lui l'inventeur des mots troués de silence. Sa figure tragi-comique continuera ainsi régulièrement de lui apparaître, avec celle de Dante, jusque dans ses plus modernes pièces radiophoniques. « Vous allez lu le Purgatoire, mademoiselle, du divin Florentin ? », demande l'animateur de radio à la dactylo. « Hélas non, monsieur, j'ai seulement feuilleté l'Enfer ». Et l'animateur, incrédule puis dépité, comprend que l'heure n'est plus aux Béatrice (*Pochade radiophonique*, p. 72).

## PROUST ET L'ŒUVRE EN RUINE

On pourrait ajouter bien d'autres noms au panthéon des auteurs dont le jeune Beckett subit l'influence durant ses années de formation, à Dublin comme à Paris. Quelques noms de philosophes pourraient y figurer, comme ceux de Descartes ou de Geulincx (ce disciple flamand de Descartes que l'on retrouvera dans *Molloy*), de Berkeley ou encore de Schopenhauer.

En juin 1930, Beckett remporte le concours du meilleur poème sur le temps, en moins de cent vers, concours organisé par le romancier Richard Adlington et l'éditrice Nancy Cunard, en rédigeant en une nuit un poème de 99 vers sur Descartes, intitulé *Whoroscope*<sup>35</sup>. Sans vouloir sous-estimer la performance de Beckett – son poème est

<sup>33</sup> Alfred Simon. *Samuel Beckett*, Paris, Belfond, 1983, p. 69-71.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, trad. in Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités; Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994, p. 239.

<sup>35</sup> J. Knowlson, *op. cit.*, p. 116-117.

érudit et spirituel, il réussit à mêler conceptions philosophiques et peinture cocasse d'un Descartes se nourrissant d'œufs de plus de huit jours –, on peut toutefois souligner que sa véritable réflexion sur le temps et la mort c'est avec Proust et Schopenhauer, plus qu'avec Descartes, qu'elle se dessine alors.

Renonçant à écrire une thèse sur Pierre-Jean Jouve, il rédige durant l'été de 1930 un essai sur Proust pour les éditions Chatto & Windus. Traduit en français en 1990 seulement, cet ouvrage n'est pas pour autant secondaire dans l'œuvre de Beckett. Comme l'indique sa traductrice, Edith Fournier, « *Proust* est un acte de compréhension où se révèlent à la fois l'œuvre comprise et celui qui la comprend » (*Pr*, 15).

Les études consacrées à cette monographie soulignent en général deux idées. D'abord le fait que Beckett reprend dans une large mesure les conceptions concernant l'écriture littéraire qu'il avait déjà développées dans son article sur Joyce, comme la question du style expressif ou la non distinction du contenu et de la forme (*Pr*, 101) ; même Dante et son Purgatoire apparaissent à nouveau (*Pr*, 92). On reconnaît généralement que son style a gagné en sobriété, en dépit de la multitude de citations dissimulées dans le texte. Par ailleurs, nombreux sont ceux qui ont relevé l'importance de la théorie schopenhauerienne des arts dans la lecture que Beckett fait de Proust. Beckett qui lisait assidûment le philosophe allemand à cette époque, fut sans doute séduit par sa conception de la musique, cet Art qu'il situe au-dessus des autres parce que libéré du monde des phénomènes. Il consacre en effet de longues pages à la musique dans *La Recherche* étudiée à travers la conception de Schopenhauer :

La musique est l'élément catalyseur dans l'œuvre de Proust. A lui qui n'y croit pas, elle prouve la permanence de la personnalité et la réalité de l'art. Elle fait la synthèse des moments privilégiés qu'elle accompagne en parallèle (*P*, 106).

Toutefois, on n'a pas suffisamment remarqué à mon sens à quel point le Proust de Beckett se place tout entier sous le signe de la mort et de la destruction. Si Schopenhauer est présent, c'est moins, en effet, par la musique que par l'affirmation de l'identité de la vie avec la souffrance et le néant. Au moment de l'écriture de son essai, Beckett écrivait à McGreevy :

Je suis en train de lire Schopenhauer. Cela fait rire tout le monde, Beaufret, Alby, etc. Mais je ne suis pas en train de faire de la philosophie ; je me moque de savoir s'il a tort ou raison, si c'est un bon ou un mauvais métaphysicien. *Une justification intellectuelle du malheur* - la plus grande qu'on ait jamais tentée - vaut la peine d'être lue quand on s'intéresse à Proust ou Leopardi plutôt qu'à Carducci ou Barrès.<sup>36</sup>

Le livre sur Proust se clôt par ces mots : « l'affirmation de la « réalité invisible » qui fait de la vie du corps sur terre un pensum maudit et dévoile le sens du mot *defunctus* » (*Pr*, 67). Edith Fournier note que cette ultime citation voilée est empruntée à Schopenhauer : « La vie est une tâche à accomplir ; en ce sens, *defunctus* est une belle expression » (*Parerga et Paralipomena*, II-XII, 157). Mais si le mot de la fin est laissé à Schopenhauer, c'est aussi me semble-t-il pour faire résonner les implications littéraires d'un célèbre jeu sur les mots. *Defunctus* se dit certes d'une tâche accomplie, d'un pensum dont on s'est acquitté, mais *defunctus* c'est aussi *mortuus*, le mort. En d'autres termes, mourir est remplir la tâche de la vie. La mort est

<sup>36</sup> James Knowlson, *op. cit.*, p. 122. Je traduis et je souligne.

l'accomplissement, la réussite de la vie. Ou encore, suggère Beckett, *la ruine est l'accomplissement par excellence de l'œuvre*.

On ne peut manquer d'être frappé, en effet, par le subtil renversement que Beckett fait subir à la conception proustienne de l'œuvre « cathédrale », monument édifié contre le temps et victoire sur la mort. Beckett, lui, lit *La Recherche* comme un champ de ruines. Partout triomphent la mort, la souffrance, l'oubli. Le vers de Leopardi qu'il a placé en exergue donne le ton : *E fango è il mondo* (Le monde n'est que boue). Beckett n'a de cesse de relever les traces de failles, de lézardes, de négations, signes que seule la mort règne sans partage. « Chez Proust la mémoire était aussi défaillante que l'habitude était peu efficace » (*Pr*, 40). Certaines de ses formules ont déjà la noirceur et l'aigu de ses futurs textes : « La mémoire et l'habitude appartiennent à ce cancer qu'est le temps » (*Pr*, 28). Ou encore : « L'habitude est l'ancre qui enchaîne le chien à son vomit » (*Pr*, 29). De longues et très belles pages sont consacrées à la souffrance provoquée par certaines des révélations proustiennes. Ainsi, la simultanéité de la présence de sa grand-mère soudain redonnée au narrateur par la « mémoire involontaire » et la conscience alors brutale qu'elle est bien morte : « Cette contradiction entre la présence et la perte irrémédiable est insoutenable » (*Pr*, 53).

Si on le lit correctement, Beckett parvient donc à cette étonnante conclusion : le déni de la mort sur lequel *La Recherche* est tout entière fondée n'aboutit finalement qu'au triomphe de la destruction et à l'oubli. Le temps n'est en aucun cas « retrouvé » à la fin du livre : l'expérience mystique du temps qui le clôt est une illusion.

Mais si cette expérience mystique confère une essence extra-temporelle, il s'ensuit que celui qui l'éprouve est, sur le moment, un être extratemporel. La solution proustienne, pour autant que nous l'ayons pleinement examinée, consiste donc en la négation du temps et de la mort. La mort est morte parce que le temps est mort. ([...] Le temps n'est pas retrouvé, il est aboli. Le temps est retrouvé mais avec lui, la mort, lorsque le narrateur quitte la bibliothèque et rejoint les invités, perchés en leur décrépitude périlleuse sur les vivantes échasses du temps et préservés de la mort par quelque miracle d'équilibre terrifié. Si le titre est un bon titre, alors l'épisode de la bibliothèque est une platitude) (*Pr*, 87-88).

La « nécessité de l'art », cette ultime révélation qui éblouit le narrateur, ne peut se situer, selon Beckett, que « dans l'exaltation d'une *éternité éphémère* » (*Pr*, 88. Je souligne l'oxymore). La mort est le dernier mot de l'œuvre (*Defunctus*, là encore) même si Proust tente d'en atténuer la révélation insoutenable, de même qu'était insoutenable la révélation de la mort de la grand-mère. *La Recherche* est bien cette victoire de la mémoire en ruines, ce monument élevé à la destruction, oxymore à nouveau. Comme ces fresques d'un maître anonyme que Beckett avait vues dans le *Campo Santo* de Pise, elle est un *Triomphe de la mort*. Telle est la lecture de Beckett, si étonnamment pénétrante dans sa subjectivité.

En 1934, dans son compte-rendu de l'ouvrage d'Albert Feuillerat, *Comment Proust a composé son roman* (*Dj*, 63), Beckett va plus loin encore dans sa lecture de *la Recherche*. Le « Professeur Feuillerat », comme l'appelle Beckett, avait en effet entrepris de remettre de l'ordre dans le « chaos » des divers volumes de *la Recherche* afin d'en gommer les dissonances et « incompatibilités », dues selon lui aux deux périodes très différentes de gestation de l'œuvre, avant et après la première guerre mondiale. Son but : restaurer cette belle unité de ton à laquelle Proust serait sans nul doute parvenu s'il avait vécu assez longtemps. Le commentaire de Beckett est cinglant : Proust n'est pas Balzac, son œuvre vaut par son inachèvement et ses ruines, que le Professeur cesse de vouloir « intégrer » ce qui ne vit que désintégré.

Son matériau, pulvérisé par le temps, oblitéré par l'habitude, mutilé par les rouages de la mémoire, il le communique comme il peut, par miettes et débris (*Dj*, 65).

Ce thème des débris de mémoire reviendra hanter l'œuvre ultérieure de Beckett, de *Molloy* à *Comment c'est* : « ... manque d'attention de mémoire les temps qui se mélangent dans ma tête tous les temps avant pendant après des temps énormes » (*Cc*, 166). *La dernière bande* a été souvent décrite comme une anti-*Recherche*<sup>37</sup>, mais « la mort successive des moi » qu'on y relève est en réalité fidèle à la vision beckettienne de Proust. Lisant Proust, Beckett a découvert sans le savoir encore, et bien avant cette mythique illumination où le principe de son écriture lui aurait été révélé (dans l'après-coup, par conséquent<sup>38</sup>), les premiers éléments de cette esthétique de la mort qui générera son œuvre à venir. Il y a décelé ce qui deviendra l'essence même de sa propre écriture : transfigurer pour l'éternité la puissance ravageante de la mort, en faisant du déchet, du débris, de la miette de mémoire, une œuvre d'art.

---

<sup>37</sup> Voir par exemple l'article de Rosette C. Lamont, « Krapp, un anti-Proust, *Cahiers de l'Herne*, Samuel Beckett, Paris, 1976, rééd Livre de Poche.« Biblio-essais », p. 341-360.

<sup>38</sup> Deirdre Bair.« La vision, enfin », *L'Herne*, *op. cit.*, p. 63-72. Voir aussi son ouvrage, *Samuel Beckett: une biographie* (1978), trad. Léo Dilé, Fayard, 1979. J. Knowlson souligne à quel point cette illumination, intervenue en fait selon Beckett, dans la chambre de sa mère, alors déjà atteinte de la maladie de Parkinson, fut la révélation du négatif : son écriture dorénavant se fonderait sur l'obscurité, l'impuissance, l'ignorance (*op. cit.*, p. 319).

## CHAPITRE II

### PEINTURE ET ECRITURE

#### CRITIQUE DU REALISME

En 1945, Beckett soulignait que, dans la peinture des frères van Velde, l'objet avait commencé de se retirer « par ci par là, du monde dit visible ». Suivait une ironique diatribe contre le réalisme pictural :

Le « réaliste », suant devant sa cascade et pestant contre les nuages, n'a pas cessé de nous enchanter. Mais qu'il ne vienne plus nous emmerder avec ses histoires d'objectivité et de choses vues. De toutes les choses que personne n'a jamais vues, ses cascades sont assurément les plus énormes. Et, s'il existe un milieu où l'on ferait mieux de ne pas parler d'objectivité, c'est bien celui qu'il sillonne, sous son chapeau parasol (*Mp*, 27-28).

Les critiques de Beckett à l'égard du réalisme et de sa prétention à l'objectivité sont aussi vives, qu'il s'agisse de littérature ou de peinture. Déjà dans *Dream of Fair to Middling Women*, en 1932, il attaquait le réalisme « à la Balzac » et la prétendue profondeur des portraits psychologiques d'un romancier qui se bornait, selon lui, à faire s'agiter des personnages à peu près aussi doués de vie que des « légumes mécaniques » progressant docilement vers une conclusion sans surprise : « Lire Balzac, c'est recevoir l'impression d'un monde sous chloroforme » (*Dj*, 47. Je traduis). Pas plus que Balzac, la « divine Jane » (Austen) n'échappe à ses critiques. La question que soulève Beckett va cependant bien au delà d'une simple querelle esthétique. L'enjeu n'est pas la fidélité ou non de la reproduction du réel, mais la possibilité même d'une telle représentation à un moment où, dans l'histoire de la peinture et de la littérature occidentales, le rapport du sujet à la réalité semble devenu problématique. C'est cette fondamentale mise en doute (au sens cartésien), ou plus profondément peut-être ce malêtre, que Beckett explore dans *Murphy*.

Les premières ébauches de *Murphy* remontent à l'année 1934. Les réflexions esthético-littéraires que Beckett avait développées un peu plus tôt dans *Dream*, autour des projets de livre de son héros Belacqua, sont à présent au cœur de ce curieux roman picaresque et baroque, philosophique et burlesque à la fois, qui va l'occuper pendant trois ans. Murphy, le héros éponyme du livre, ressemble par plus d'un trait à son concepteur et la récente biographie de James Knowlson a clairement montré l'importance du matériel autobiographique utilisé pour sa rédaction. Ce double est cependant aussi une caricature humoristique d'un Beckett en proie à la dépression chronique, à l'asthénie, au non-désir absolu. Il s'était déjà peint dans *Bande et Sarabande* sous les traits d'un Shuah Belacqua (S. B., ses initiales) « petit bourgeois indolent et poltron, bourré de talents jusqu'à un certain point mais inapte à la vie intime », tentant de séjourner dans son esprit comme dans un bastion à l'abri de l'hostilité du monde (*Sb*, 247). Avec *Murphy*, son cas s'est encore aggravé; il est à présent un « grand paquet d'asthénie apollonienne », un « spasmophile schizoïde » (*M*, 41).

La question du rapport du sujet à la réalité, ou encore en termes « murphiens » du « petit monde » (la sphère de son esprit) au « grand monde » (le réel extérieur), est au centre de ce récit comiquement désespéré. L'abondance des références philosophiques qu'on y relève (Spinoza, Geulincx, Démocrite, Héraclite, Descartes et Leibniz, pour ne citer qu'eux<sup>39</sup>) ne doit pas dissimuler l'acuité des questions existentielles qu'elles désignent pour Beckett et l'on aurait tort de les réduire aux démonstrations d'érudition qui alourdissaient parfois ses textes précédents.

En mai 1933, il est profondément affecté par la mort de sa cousine Peggy Sinclair, son premier grand amour. Un mois plus tard son père, ce colosse sportif et hyperactif dont il admirait la vitalité, meurt brutalement à son tour, frappé par une crise cardiaque. Les symptômes dont Beckett souffrait déjà depuis longtemps s'accroissent brutalement ; comme Murphy, il est doté d'un « cœur irrationnel » et arythmique qui semble toujours sur le point d'exploser (*M*, 8). Ses abcès et furoncles se multiplient, à nouveau des crises d'étouffement et d'angoisse le saisissent la nuit, des accès de paralysie surviennent. En janvier 1934, il commence une psychanalyse avec W. R. Bion, alors jeune psychiatre, à la Tavistock Clinic de Londres. Durant ses deux années de thérapie, Beckett lit en abondance des ouvrages de psychanalyse et de psychologie, lectures dont on trouve la trace dans *Murphy*, de même qu'il transposera dans sa pièce radiophonique *Tous ceux qui tombent*, la conférence de Jung qu'il eut l'occasion alors d'entendre à la Tavistock Clinic<sup>40</sup>.

Le psychanalyste Didier Anzieu qui a étudié les résonances dans l'écriture de Beckett de sa thérapie avec Bion, voit dans *Murphy* les traces d'une menace de décompensation psychotique dont il aurait perçu en lui-même les signes, accentués peut-être par d'éventuelles maladroites de Bion alors débutant. L'identification aux schizophrènes chez Murphy (« la conviction qu'il avait enfin trouvé les siens », p. 131) confirmerait l'hypothèse d'une menace d'effondrement catastrophique que Beckett déplace sur son personnage en le faisant périr dans un incendie : « La catastrophe que Beckett redoute tant dans la réalité s'accomplit détournée dans son imagination romanesque »<sup>41</sup>.

Dans *Murphy*, Beckett explore en effet avec un humour souvent grinçant les différentes *schizes* qui peuvent affecter un sujet : entre corps et esprit, microcosme et macrocosme, la sphère du réel et sa propre sphère. Du dualisme cartésien à la schizophrénie de certains patients de la M.M.M.M. (« La Maison Madeleine de Miséricorde Mentale »), l'éventail des dissociations est large. Pour Murphy la question se résoudra finalement dans la dispersion des cendres de son cadavre incinéré (« ... le corps, l'esprit et l'âme de Murphy étaient librement distribués sur le sol », p. 196). Mais avant ce funeste épilogue, il aura eu le temps de reconnaître comme étrangement familière la conception que se font du réel les schizophrènes qu'il côtoie, conception finalement aussi estimable qu'une autre et propre à lui faire prendre conscience de la relativité de l'existence d'un « grand monde » :

Il fallait que chaque heure passée dans les salles augmentât en même temps que son estime pour les malades, son dégoût pour l'attitude livresque qu'on leur opposait, pour

---

<sup>39</sup> Sur les nombreuses lectures philosophiques de Beckett à cette époque, voir J. Knowlson, *op. cit.*, p. 204-207.

<sup>40</sup> Deidre Bair, *op. cit.*, p. 195-197.

<sup>41</sup> Didier Anzieu, *Beckett et le Psychanalyste*, Menta-Archimbaud, 1992, p. 109. Voir aussi son article « Bacon, Beckett, Bion pour un renouveau empiriste », in *Francis Bacon*, Didier Anzieu, Michèle Monjauze. L'Aire-Archimbaud, 1993. p. 41-61.

le conceptualisme pseudo-scientifique qui se complaisait à évaluer le degré de santé mentale d'après celui du contact avec la réalité extérieure (*M*, 129).

Bref, conclut Murphy, vivre à l'intérieur de son esprit plutôt que dans la réalité est un choix parfaitement légitime, en dépit des jugements des psychiatres : pour sa part, son expérience « en tant que roseau pensant l'obligeait à appeler sanctuaire ce que les psychiatres appelaient exil, et à concevoir les malades, non comme bannis d'un système bienfaisant, mais comme échappés d'un fiasco colossal » (*M*, 130). La négation de la réalité conventionnelle est une étape essentielle dans le cheminement de Murphy vers cette aperception du rien, du noir, du silence dont Beckett fera l'un des fondements de son esthétique quelques années plus tard, « Rien n'est plus réel que le rien », reprend Murphy après Démocrite (p. 176). C'est au Rien, « cet éclat incolore dont une fois sorti de la mère on jouit si rarement », qu'il s'efforce de parvenir. Là, au sein de ce qu'il nomme la « troisième zone » de son esprit, dans l'écroulement absolu des formes, règne le noir qui estompe les oppositions. La conscience divisante désagrégée, le sujet et l'objet se dissolvent dans un mouvement infini d'infimes corpuscules : « Ici il ne se mouvait pas, il était un point dans un bouillonnement de lignes, dans une génération et dans un effondrement, sans cesse ni conditions, de lignes. Matrice d'irrationnels » (p. 84).

On comprend que l'histoire de Murphy, cette exploration de la négation jusqu'aux extrêmes limites de la dissolution du Moi, ne peut se raconter comme celle d'un personnage de la *Comédie humaine*. La sensation du héros d'être « un projectile sans provenance ni destination, ravi dans un tumulte de mouvement non-newtonien » (p. 87) correspond mal à la ligne narrative que Beckett croit déceler chez Balzac ou Jane Austen. Le livre d'ailleurs déconcerta au point qu'il parvint difficilement à trouver un éditeur, en Grande-Bretagne comme en France. On ne pouvait guère en effet lire selon la logique narrative du « légume mécanique » dévidant sa pente, les épisodes volontairement décousus des aventures de Murphy où les considérations philosophiques, la description d'une partie d'échecs ou l'insertion d'un horoscope rompent plus d'une fois le cours du récit. Rien non plus de cette écriture « uniforme, horizontale, s'écoulant sans heurt » que Beckett reproche dans *Dream* à d'Annunzio (*Dj*, 47). Plutôt le style de ces Français qui, affirme-t-il, « n'ont pas de style », « écrivent sans style » : l'écriture de Racine ou Malherbe, « perpendiculaire, diamantée, constellée, [...] piquetée d'étincelles », une écriture pleine de « cailloux » et de « galets » (*ibid*). En 1936, Beckett défend son livre dans une lettre à son agent, George Reavy : « Bien sûr que le récit est difficile à suivre. Et bien sûr que c'est fait exprès » (*Dj*, 103).

## PEINDRE L'EMPECHEMENT DE PEINDRE

L'intérêt passionné de Beckett pour la peinture remonte à ses plus jeunes années. Non seulement les tableaux des musées de Dublin qu'il connaît parfaitement, mais ceux de bien d'autres villes d'art qu'il visita assidûment, apparaissent d'un bout à l'autre de son œuvre<sup>42</sup>. Son ami Thomas McGreevy, poète et critique d'art, l'un de ceux qui l'initièrent à la peinture, deviendra d'ailleurs après la guerre le directeur de la National Gallery of Ireland à Dublin. Ami de nombreux peintres, Beckett resta ainsi toute sa vie très proche de Jack B. Yeats, frère du poète, dont il possédait quelques

<sup>42</sup> Voir le recensement effectué par Dougal McMillan, « L'embarras de l'allégorie : Beckett et les arts plastiques », *Europe*, nos. 770-771, juin-juillet 1993, p. 69-85.

toiles. A chacun de ses voyages à l'étranger, il court les musées et les galeries d'art avec une frénésie, un désir insatiable de voir, comparer, rencontrer peintres et galeristes, accumuler les notes dans de multiples carnets, qui contraste étonnamment avec les périodes où il s'enferme dans l'apathie mélancolique et le dégoût de toute société humaine. Ainsi lors de son premier voyage à Florence lors de l'été 1927, « son appétit vorace d'architecture, de peinture et de sculpture le pousse à visiter la plupart des musées, des galeries et des églises<sup>43</sup> ». Il parcourt avec le même enthousiasme en compagnie de Tom McGreevy les galeries et musées parisiens pendant ses deux années à la rue d'Ulm, passionné aussi bien par les recherches des membres du Bauhaus que par les Rembrandt du Louvre.

La récente mise à jour par James Knowlson des carnets de notes que Beckett tenait régulièrement lors de son voyage à travers l'Allemagne d'avant-guerre apporte un éclairage décisif sur l'extraordinaire intérêt que Beckett portait à la peinture<sup>44</sup>. En dépit de l'accumulation des affections physiques qui s'abattent sur lui (boutons d'herpès, furoncles anaux, panaris, abcès chroniques), son voyage est un incessant périple à travers villes et musées au cours duquel il multiplie les rencontres et les discussions avec des directeurs de galeries, des artistes, des écrivains, des critiques d'art, dans une Allemagne où il sent chaque jour peser davantage le poids de la répression nazie sur les artistes juifs et l'art déclaré « décadent ». A Paris encore, où il s'installe peu avant la guerre, Beckett développe rapidement un nouveau cercle d'amis parmi les peintres et les artistes : Marcel Duchamp par l'intermédiaire de Peggy Guggenheim, Alberto Giacometti, plus tard Francis Picabia et Kandinsky. Parmi eux, un couple privilégié qui lui inspirera quelques-uns de ses textes les plus importants sur la peinture, les frères van Velde.

Beckett fait la connaissance de Gerardus (Geer) et Abraham (Bram) van Velde, deux peintres hollandais, en 1937. Un an plus tard, il rédige une brève notice pour l'exposition de Geer van Velde, organisée sur l'insistance de Beckett, à la galerie londonienne de Peggy Guggenheim<sup>45</sup>. C'est à partir de 1945 que Beckett développe l'essentiel de ses conceptions sur l'art, à travers quatre textes majeurs. Le premier, *La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon*, est écrit à la demande des *Cahiers d'art* à l'occasion des expositions à Paris des frères van Velde. Trois ans plus tard, il consacre à nouveau aux deux hollandais un texte, *Peintres de l'empêchement*, à la fois bref et dense, dans lequel il développe une brillante analyse des rapports entre la peinture et la « dérobaie » de l'objet. En 1949, Bram van Velde fera l'objet du troisième des dialogues avec Georges Duthuit<sup>46</sup>, les deux premiers étant consacrés à Pierre Tal Coat et André Masson. Ces « dialogues », comme le précise Ruby Cohn dans sa préface, furent en fait rédigés par Beckett lui-même et reflètent de manière très libre ses nombreuses conversations sur la peinture avec Georges Duthuit, gendre de Matisse, critique d'art et directeur de la revue *transition* (*Dj*, 14). Enfin, le texte *Henri Hayden, homme-peintre* (et non *artiste-peintre*, notons-le), rédigé en 1952 pour une exposition privée des peintures de Hayden fut publié dans les *Cahiers d'art* en novembre 1955. A nouveau Beckett y reprend la question qui n'a pas cessé de

<sup>43</sup> J. Knowlson, *op. cit.*, p. 85. De façon générale, tous les renseignements concernant les relations de Beckett à la peinture sont prises dans les biographies de J. Knowlson et de Deirdre Baif (*op. cit.*).

<sup>44</sup> Voir en particulier le chapitre « Germany : The unknown Diaries, 1936-37 », p. 216-237.

<sup>45</sup> La plupart des écrits critiques de Beckett sur la peinture ont été rassemblés dans la troisième partie de l'anthologie de Ruby Cohn (*Disjecta, op. cit.*, p. 115-152). De 1938 à 1966, outre les frères van Velde (les plus nombreux) ils concernent également Pierre Tal Coat et André Masson, sans compter de brèves notices sur Henri Hayden, Jack B. Yeats et Avigdor Arikha.

<sup>46</sup> Toute la fin de ce troisième dialogue a fait l'objet d'une publication séparée en français sous le titre « Bram van Velde » (Le Musée de Poche, Georges Fall).

l'occuper depuis *Dream* et *Murphy*, celle de « la crise sujet-objet », à travers les paysages et les natures mortes de Hayden.

Dans sa première analyse de la peinture des frères van Velde, *Le Monde et le pantalon*, Beckett souligne l'opposition entre la platitude de toute syntaxe (les mots s'y « alignent » les uns derrière les autres sans force) et ce qu'il appelle « l'aperception picturale » :

Nous avons affaire chez Abraham van Velde à un effort d'aperception si exclusivement et farouchement pictural que nous autres, dont les réflexions sont tout en murmures, ne le concevons qu'à peine, ne le concevons qu'en l'entraînant dans une sorte de ronde syntaxique, qu'en le plaçant dans le temps. [...] Ecrire aperception purement visuelle, c'est écrire une phrase dénuée de sens, comme de bien entendu. Car chaque fois qu'on veut faire faire aux mots un véritable travail de transbordement, chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s'alignent de façon à s'annuler mutuellement. C'est, sans doute, ce qui donne à la vie tout son charme (*Mp*, 26).

Beckett livre ici une clé importante pour comprendre la réflexion qu'il poursuit depuis le début de son écriture sur la force de la négation. L'aperception qu'il décèle dans la peinture de Bram van Velde est l'exemple même de cette puissance négative, ce « travail de transbordement » que les mots sont impuissants à rendre si on les laisse s'aligner en récit, en jugement ordonné. Pour un esprit nourri de philosophie comme Beckett, le terme d'aperception a un sens précis: c'est la saisie intellectuelle d'un objet par la conscience. Or, poursuit-il, il ne s'agit pas ici d'une prise de conscience mais d'une « prise de vision ». L'aperception picturale frôle ainsi l'oxymore. Elle désigne la force d'une contradiction maintenue entre percevoir et comprendre, voir et raisonner. Van Velde aurait donc su capter dans l'éblouissement d'un geste pictural immédiat, qui ne s'étale pas dans la succession d'une syntaxe, ce que Beckett appelle « la chose en suspens » ou encore « la chose morte, idéalement morte » (p. 28). Qu'est-ce qu'une « chose morte » en peinture ? L'inverse justement d'une nature morte, ces tableaux devant lesquels on s'ennuie, qui représentent platement des « tourbillons de viande jamais morte » (p. 31). La nature morte est parente de ce que Beckett appelle la peinture « raisonnée » qui, faute de maintenir ce suspens entre voir et cacher, entre vie et mort, de creuser cette faille dans la vision, ne donne à voir qu'une négation purement linéaire, logique, celle de ces mots qui « s'alignent ». Il suggère deux exemples de ces raisonnements étrangers à la force de transfiguration de la négation qui se bornent à déployer successivement le oui et le non. Le premier, au début de son article, qu'il nomme le « jugement jumelé » (affirmation d'abord, négation ensuite), cite cette phrase d'un prétendu initié adressée au malheureux amateur d'art : « Dali, c'est du pompier. Il ne saurait faire autre chose » (p. 17). Type même de contradiction linéaire dont la platitude bornée est aisément démontrable pour peu qu'on en déplie successivement les éléments constitutifs. Second exemple, la peinture qui oppose plastiquement mais dans un espace sans profondeur des éléments simplement contradictoires, bric-à-brac hétéroclite d'objets juxtaposés, aisés à détacher les uns aux autres et où retombe la force suspensive de la négation : « C'est la nature morte au papillon. C'est la machine à coudre sur la table d'opération. C'est la figure vue de face et de profil à la fois » (p. 30). Se trouvent ainsi posés comme équivalents et répudiés sans les nommer la peinture académique des ateliers, le collage surréaliste et les portraits cubistes de Picasso.

Si Bram van Velde peint l'objet suspendu dans le vide, Geer van Velde peint lui la « succession ». Ceci ne signifie nullement, on s'en doute, la succession de la phrase dans sa temporalité linéaire, mais celle d'un temps frénétique et qui « galope », qui

« empêche de voir ». Geer van Velde peint un impossible objet semblable au fleuve d'Héraclite, jamais le même, toujours le même, « secoué par les frissons du temps » (p. 34).

Que dire de ces plans qui glissent, ces contours qui vibrent, ces corps comme taillés dans la brume, ces équilibres qu'un rien doit rompre, qui se rompent et se reforment à mesure qu'on regarde ? Comment parler de ces couleurs qui respirent, qui halètent ? De cette stase grouillante ? De ce monde sans poids, sans force, sans ombre ? / Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tout cesse, sans cesse. On dirait l'insurrection des molécules, l'intérieur d'une pierre un millième de seconde avant qu'elle ne se désagrège.

C'est ça, la littérature (p. 33).

*C'est ça la littérature...* Ce que Beckett voit dans cette peinture tout entière tendue entre mouvement et immobilité, entre un et multiple et qui fait de cette tension son sujet même et sa texture, c'est tout simplement une leçon d'écriture. Il faut prendre garde ici à ne pas tomber dans le fréquent contresens qui fait de Beckett un chantre du négatif et du renoncement. A la désagrégation répond l'insurrection. Lorsqu'il parle à propos de Bram van Velde de « fidélité à l'échec » ( « être un artiste c'est échouer comme nul autre n'ose échouer »), le dernier mot n'est pas l'échec, comme on le pense parfois, mais la *tension* maintenue entre échec et réussite: « faire [...] de cet acte impossible et nécessaire un acte expressif ». C'est encore ce que suggère le double impossible placé comme en exergue de l'œuvre de Henri Hayden, l'*homme-peintre* : « Gautama, avant qu'ils vinssent à lui manquer, disait qu'on se trompe en affirmant que le moi existe, mais qu'en affirmant qu'il n'existe pas on ne se trompe pas moins ». C'est *entre* ces deux impossibles, au lieu même de cet « empêchement » que se place le geste du peintre, la voix de l'écrivain: « Est peint ce qui empêche de peindre » (*Dj*, 136). Entre invisible et visible, entre le silence et le mot, un trajet sans cesse repris, ininterrompu :

Forcer l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même devienne chose, non pas simple conscience de limite, mais une chose qu'on peut voir et faire voir, et le faire, non pas dans la tête (les peintres n'ont pas de tête, lisez donc canevas à la place, ou estomac, aux endroits où je les en affuble), mais sur la toile, voilà un travail d'une complexité diabolique et qui requiert un métier d'une souplesse et d'une légèreté extrêmes, un métier qui insinue plus qu'il n'affirme, qui ne soit positif qu'avec l'évidence fugace et accessoire du grand positif, du seul positif, du temps qui charrie (*Mp*, 39).

En ce sens, on ne peut qu'approuver la critique que Pascale Casanova adresse à l'interprétation de Beckett par Maurice Blanchot. L'écriture de l'empêchement n'est pas, en effet, la disparition de la littérature pas plus que la disparition parlante de l'auteur : « Ecrire l'"incroyable" ne consiste pas à postuler que la littérature est "à l'épreuve de l'impossibilité" : Beckett lutte au contraire contre le pathos existentiel »<sup>47</sup>. En revanche, il me semble difficile de la suivre lorsqu'elle entend faire de Beckett un « abstracteur », un formaliste en lutte contre toute forme de réalisme. Sa thèse, dans un livre par ailleurs suggestif et remarquablement informé, revient en effet à faire de l'empêchement d'écrire un cheminement vers un formalisme total qui le conduirait *in fine* jusqu'à « faire taire, le plus qu'il est possible, le sens » (p. 147). En dépit de ce qu'elle appelle « les formules paradoxales et volontiers absconses du jeune

<sup>47</sup> P. Casanova, *op. cit.*, p. 134-136.

Beckett » (p. 126), j'entends montrer que cette oscillation négative n'a rien d'abscons pour peu qu'on la situe à l'intérieur de la logique d'un symptôme<sup>48</sup>. La tension maintenue entre visible et invisible, entre voix et silence est au cœur du malêtre de Beckett comme de sa jouissance.

## L'OBJET INVISIBLE

Dans *Le Monde et le pantalon*, Beckett se fait le porte-parole du passionné de peinture à qui de prétendues autorités entendent défendre l'accès à l'art moderne. Partout ils érigent des interdits : « Ne vous approchez pas de l'art abstrait. C'est fabriqué par une bande d'escrocs et d'incapables » (*Mp*, 13). Il raille avec une virulente ironie ces poseurs intellectuels, ces censeurs qui prétendent s'élever en gardien d'un temple de l'Art dont ils interdisent l'entrée au nom de la morale, du bon goût ou encore de la nécessité de connaître toute l'Histoire de la peinture pour avoir le droit de regarder. Défense de voir, proclament-ils ! Ces critiques d'art autorisés, Beckett les écarte avec mépris : savent-ils faire autre chose que pratiquer « des hystérectomies à la truelle » (p. 8) ! Etrange violence verbale qui s'oppose aux dernières pages de l'article où, devant la culture picturale non dissimulable dont témoignent les analyses qu'il vient de développer, se retrouvant donc versé lui-même du côté des critiques d'art, il souligne dans une ironique volte-face qu'il ne faudrait pas prendre les van Velde « pour des cochons d'intellectuels » : on ne peut concevoir « une peinture moins intellectuelle que celle-ci » (p. 41). Quand on connaît pourtant l'avidité peu commune de Beckett vis-à-vis de la peinture<sup>49</sup>, ses insatiables visites de musées et galeries, on mesure la part d'autoportrait qui sous-tend son piquant tableau de l'amoureux fou de peinture :

Car il n'est pas question ici de l'animal grotesque et méprisable dont le spectre hante les ateliers, comme celui du tapir les turnes normaliennes, mais bien de l'inoffensif loufoque qui court, comme d'autres au cinéma, dans les galeries, au musée et jusque dans les églises avec l'espoir - tenez-vous bien - de jouir. Il ne veut pas s'instruire, le cochon, ni devenir meilleur. Il ne pense qu'à son plaisir. [...]

Il ne demande qu'à jouir. L'impossible est fait pour l'en empêcher. L'impossible est fait notamment pour que des tranches entières de peinture moderne lui soient tabou (*Mp*, 12-13).

On ne saurait être plus clair. Le seul accès à l'art c'est la jouissance qu'il procure : « Tout ce que vous saurez jamais d'un tableau, c'est combien vous l'aimez » (p. 20). Or justement, c'est contre cette jouissance primaire, infantine, que s'élève le censeur, « Qu'est-ce que ça veut dire : savoir dessiner ? Qu'est-ce que ça peut lui faire, que les enfants puissent en faire autant ? Qu'ils en fassent autant. Ce sera merveilleux. Qu'est-ce qui les en empêche ? Leurs parents peut-être » (p. 14). Défendant ici une approche sensorielle, pulsionnelle de l'art, il souligne à quel point son propre texte sur les van Velde s'apparente à une « défiguration », « voire un assassinat verbal », tant les plaisirs que l'art procure s'évanouissent dès que la pensée tente de les saisir. L'activité cérébrale, le jugement raisonné de l'esprit est le premier censeur des

<sup>48</sup> Sur ce point, voir aussi Vivian Mercier, *Beckett/Beckett*, New York, Oxford University Press, 1978.

<sup>49</sup> « Le peintre Avigdor Arikha, ami intime de Beckett, rapporte qu'il pouvait passer jusqu'à une heure immobile devant une seule toile, la regardant avec une intense concentration, savourant ses formes et ses couleurs, la lisant, absorbant le plus minutieux détail » (J. Knowlson, *op. cit.*, p. 186. Je traduis).

plaisirs. Il suffit que je tente de les formuler pour que je les sente « m'échapper, dans un éboulement innombrable » (p. 22).

L'esthétique chez Beckett rejoint l'étymologie. Elle est d'abord une sensation, une expérience du sensible (du grec *aisthêtikos*, de *aisthanesthai*, sentir). Déjà pour Cézanne, rappelle Deleuze, le tableau doit agir immédiatement sur le système nerveux: la figure est la forme sensible rapportée à la sensation et celle-ci est un objet double, paradoxal dont une face est tournée vers le sujet et l'autre vers l'objet<sup>50</sup>. C'est la même réflexion qui inspire les pages de Merleau-Ponty sur le « sentir » et la « chair », cette texture ni objet ni sujet à la charnière du monde et de soi<sup>51</sup>. Pour Beckett la jouissance picturale naît de s'accorder à cette tension qui fut à l'origine de la toile, d'en accueillir les signes, non par le jugement ni par le regard mais dans « la boîte crânienne », là où « on commence enfin à voir, dans le noir »<sup>52</sup> :

Il n'y a pas de peinture. Il n'y a que des tableaux. Ceux-ci, n'étant pas des saucisses, ne sont ni bons ni mauvais. Tout ce qu'on peut en dire, c'est qu'ils traduisent, avec plus ou moins de pertes, d'absurdes et mystérieuses poussées vers l'image, qu'ils sont plus ou moins adéquats vis-à-vis d'obscurités internes. Quant à décider vous-mêmes du degré d'adéquation, il n'en est pas question, puisque vous n'êtes pas dans la peau du tendu (p, 20).

*Pas dans la peau du tendu* et cependant éprouvant en lui la sensation de cette poussée interne qui déchire le regard et le rend sensible. « Il faut regarder ce dessin encore une fois après l'avoir vu déjà une fois, écrivait Antonin Artaud, [...] Je voudrais en le regardant de plus près qu'on y trouve cette espèce de décollement de la rétine [...]. Détachement de l'imperceptible fibrille d'un corps qui dilacère un instant la conscience par scission »<sup>53</sup>. L'histoire de la peinture, écrit Beckett dans *Les peintres de l'empêchement*, « est l'histoire de ses rapports avec son objet ». La peinture moderne, marquée par « la crise sujet-objet », a su selon lui, non pas « faire le deuil de l'objet » comme certains l'affirment parfois rapidement, mais se guérir de l'illusion qu'il « existe plus d'un objet de la représentation ». Il n'y qu'un objet pictural, affirme Beckett, celui qui résiste, « la chose », la « choseté » même dont l'essence est « de se dérober à la représentation » (*Dj*, p. 136). La peinture pour Beckett est l'expression même de ce processus : effacement, dérobade sans fin de la « chose » et frémissement sur la toile de cette dérobade en cours. L'indéniable érotisation d'un objet qui oscille entre visible et invisible, voilement et dévoilement est au cœur de l'esthétique de Beckett, en peinture comme dans son écriture.

« Un dévoilement sans fin, écrit-il à propos de la peinture des van Velde, voile derrière voile, plan sur plan de transparences imparfaites, un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau » (p. 136). L'interdit qui frappe l'art moderne, la force de la censure qui entend le cacher au regard d'amateurs trop avides trouverait là son origine, c'est du moins ce que suggère Beckett à demi-mot. Peindre l'empêchement de peindre conduit à proximité d'un réel non représentable, immontrable. « Impossible de vouloir autre l'inconnu, l'enfin vu [...]. Car c'est bien de cela qu'il s'agit, de ne plus voir *cette chose adorable et effrayante...* » (*Mp*, 31. Je

<sup>50</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon: la logique de la sensation*, Editions de la Différence, Littératures, 1981, p. 27.

<sup>51</sup> Sur la « réversibilité » qui définit la chair, « ce milieu formateur de l'objet et du sujet », voir *Le Visible et l'Invisible*, 1964, rééd. Tel-Gallimard, p. 172-204.

<sup>52</sup> « L'œil se ferme dans le noir et finit par la voir » (*MVMD*, 43).

<sup>53</sup> Commentaire du dessin « La mort et l'homme », Rodez, début mai 1946 (Antonin Artaud, *Œuvres*, Quarto-Gallimard, p. 1045).

souligne). A propos de Bram van Velde, Beckett précise encore que ses moyens de voir et de peindre « ont la spécificité d'un spéculum... » (p. 32). On devine en tout cas dans l'aura de cette « chose adorable et effrayante » le miroitement d'un pré-objet indéfinissable, cette *Chose* érotique qui remplace pour certains un introuvable objet de désir<sup>54</sup>.

Dans *Dream* déjà, le héros Belacqua invoquait Stendhal pour soutenir que « l'objet qui devient invisible sous nos yeux est pour ainsi dire le plus brillant et le meilleur » et il projetait d'écrire un livre inspiré par la puissance de la négation à l'œuvre dans la peinture de Rembrandt ou la musique de Beethoven :

Je pense à présent... au dynamisme du *décousu* déhiscent de Rembrandt, cet implicite dissimulé derrière le prétexte du motif et qui menace d'envahir le pigment et l'*oscuro* ; je pense au *Selbstbildnis* [autoportrait] en toque et chaîne d'or, au portrait de son frère, je pense à l'adorable petit Saint Matthieu en angelot dont je suis certain que van Ryn ne l'avait jamais vu le jour où il l'a peint, toutes ces toiles dans lesquelles bien des dimanches à l'heure du déjeuner j'ai discerné un *désuni*, un *Ungebund* [un non-lié], un *flottement*, un *tremblement*, un frémissement, un trémolo, une désagrégation, une désintégration, une efflorescence, une décomposition et une multiplication du tissu, la corrosive lame de fond de l'Art. [...] Je pense à Beethoven, [...] je pense à ses premières compositions où il incorpore, à l'intérieur même de la phrase musicale, une ponctuation de déhiscence, des flottements, la cohérence dé faite, la continuité gâchée parce que les éléments de continuité ont renoncé à leur unité, ils sont devenus multiples, ils se détachent, les notes prennent leur envol, un blizzard d'électrons (*Dj*, 49. Je traduis).

Formulons ici une hypothèse. Qu'est-ce qu'un abcès, sous la forme que l'on veut, bouton d'herpès, panaris, furoncle, anthrax... (Beckett en connaît toutes les variantes ou presque) ? Une accumulation de pus qui fait enfler les tissus, un soulèvement, un gonflement de la peau, Beckett parle à propos des toiles de Rembrandt d'*efflorescence*, de *décomposition* et de *multiplication du tissu* (« a breaking down and multiplication of tissue »); la *lame de fond* est le piètre équivalent du « groundswell of Art » anglais, autrement dit, le gonflement du sol, le boursoufflement, la tumescence. « A swell on the neck » est une grosseur au cou, un kyste. En 1932, Beckett est opéré d'un énorme kyste au cou (ce ne sera pas le dernier). Le médecin avait diagnostiqué « a deep-seated septic cystic system » (un système kystique septique situé en profondeur) et Beckett préféré, selon Knowlson, l'allitération au diagnostic<sup>55</sup>. La nouvelle « blême », dans *Bande et sarabande*, donne une version héroï-comique de son extraction : Belacqua, persécuté par des hordes vengeresses d'infirmières comiquement castratrices, finit par mourir... de peur sur la table d'opération. En 1936, à Hambourg, il en est réduit à ouvrir avec son propre rasoir l'abcès purulent dont il souffre à l'un des doigts. Les abcès, comme l'on sait, doivent être percés lorsqu'ils sont mûrs. En botanique, en revanche, les plantes s'ouvrent naturellement sous l'effet d'une poussée interne qu'on nomme *déhiscence*. La déhiscence est la manière dont un organe clos, comme la gousse par exemple, s'ouvre à sa maturité. Beckett aime suffisamment le mot pour l'utiliser d'abondance. Il voit

<sup>54</sup> Julia Kristeva décrit cet attachement archaïque de certains dépressifs ou mélancoliques à un pré-objet, une *Chose*, en y entendant « le "quelque chose" qui, vu à rebours par le sujet déjà constitué, apparaît comme l'indéterminé, l'insaisissable, jusque dans sa détermination de chose sexuelle même » (*Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987, p. 22-23). Les pulsions suicidaires de Beckett, ses fréquents accès dépressifs (contrecarrés par un indéterminable sens de la dérision et de l'humour) sont suffisamment connus pour qu'il soit inutile d'y insister.

<sup>55</sup> J. Knowlson. *op. cit.*, p. 161.

dans les toiles de Rembrandt du *décousu déhiscent* (« the dehiscing, the dynamic décousu of a Rembrandt »), il entend chez Beethoven une *ponctuation de déhiscence* (« a punctuation of dehiscence »).

Je verrais volontiers dans l'abcès un avatar de la sensation chez Beckett, un symptôme inscrit dans son corps et qui signe la relation complexe, entre douleur et jouissance, qu'il entretient avec le réel. Déjà dans *Murphy*, on l'a vu, il décrivait une sensation d'agrégation et de désagrégation corporelle proche de la dépersonnalisation extatique des mystiques (ou des pervers) : « La clarté renfermait les éléments dociles d'une multiplicité nouvelle, le monde du corps mis comme un jouet en morceaux; la pénombre, des états de paix » (*Mu*, 84).

A partir de la première expérience infantile de la surface du corps, cette limite différenciant le dedans du dehors, et d'abord le corps de l'enfant de celui de sa mère, le psychanalyste Didier Anzieu a proposé la notion d'un « Moi-peau » défini comme « une Figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques »<sup>56</sup>. C'est sur fond de ce Moi-peau corporel habité par la sensorialité primaire qu'un moi psychique peut émerger comme sujet disant « je ». Les traces sensorielles tactiles, inscrites sur ce parchemin originaire sont l'équivalent cutané d'une écriture préverbale. Des altérations dans la structure de ce Moi-peau peuvent conduire à sa transformation : carapace chez l'autiste, enveloppe de souffrance chez le masochiste pervers, il est le lieu d'inscription privilégié des troubles des limites corporelles et psychiques. Anzieu fait ainsi l'hypothèse d'une « fonction négative du Moi-peau » visant parfois à l'autodestruction du Moi. On retrouve par exemple, chez certains patients masochistes, un fantasme de fusion cutanée, de peau commune à la mère et à l'enfant, garante d'une inextricable union symbiotique. La séparation d'avec la mère est alors fantasmée comme un arrachement violent de cette peau commune et les défaillances de la fonction contenante du Moi-peau matérialisées par les brûlures, les déchiquetures que s'inflige le masochiste<sup>57</sup>.

L'abcès « déhiscent » chez Beckett ne relève certes pas d'un scénario masochiste. Toutefois, ce fantasme de peau commune mère-enfant ne lui est sans doute pas étranger pour autant que les lésions cutanées à répétition dont il souffrit toute sa vie puissent en être un indice<sup>58</sup>. On connaît l'amour aussi dévorant que destructeur qui unissait May Beckett à Sam, son deuxième fils. De multiples témoignages recueillis par ses biographes montrent la violence extrême d'un attachement réciproque qui eut pour conséquence, après nombre d'orageuses disputes, l'impossibilité pour le fils de continuer à vivre sous le même toit que sa mère. Une ultime scène particulièrement violente le conduisit finalement à quitter en 1937 à la fois sa mère et son pays. « Je suis ce que son amour sauvage a fait de moi », écrit-il alors à Tom McGreevy<sup>59</sup>. En octobre il s'installe définitivement à Paris ; il y restera jusqu'à sa mort. Notons cependant que cette rupture intervint alors qu'il avait déjà 31 ans, sa mère ayant jusque-là payé non seulement ses divers voyages en Europe mais aussi sa psychanalyse avec Bion, ce qui ne contribua sans doute pas à sa réussite. Réconcilié plus tard avec May, il revint régulièrement passer chaque année quelques semaines

<sup>56</sup> Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, 1985, p. 39.

<sup>57</sup> On reparlera plus loin de cette fonction contenante du Moi-peau, cette « sensation-image de la peau comme sac » (*ibid.*, p. 100) avec, chez les personnages de Beckett, ces sacs-boîte crânienne, sacs-corps qui contiennent tous leurs souvenirs, toutes leurs « possessions ».

<sup>58</sup> Il ne compte plus les abcès dentaires. En mai 1968, un très grave abcès pulmonaire le contraignit à rester confiné pendant des semaines dans son appartement (J. Knowlson, *op. cit.*, p. 495).

<sup>59</sup> « I am what her savage loving has made me », J. Knowlson, *op. cit.*, p. 252.

auprès d'elle en Irlande. Lorsqu'elle mourut en août 1950, des suites de la maladie de Parkinson dont elle souffrait depuis des années, Sam était auprès d'elle. Elle n'accepta cependant jamais de voir Suzanne, la « maîtresse » de son fils, avec qui il vivait à Paris depuis 1938 et qu'il épousa finalement en 1961.

On peut déceler, me semble-t-il, deux formes de l'abcès déhiscent dans l'écriture de Beckett. La première deviendra prégnante dans les œuvres ultérieures mais elle affleure déjà ici. Elle correspond à la fertilité de l'abcès, dans sa version abjecte<sup>60</sup>. Elle dit la décomposition humide du corps, le pus, la coulée de boue, de larmes et de mots mêlés. Les sacs crevés des corps charrient inlassablement la sanie de leurs mots décomposés. Innommable fécondité de la putréfaction. L'inverse d'une catharsis. La seconde forme est celle qui affleure dans le modèle pictural de l'écriture. L'abcès sur la peau comme sur la toile (cette peau sublimée) pourrait bien renvoyer à un mécanisme d'essence fétichiste. Cet objet complexe, oscillant entre le renflement (« ground-swell ») et le « décousu », alternativement gonflé, tumescent et ouvert évoque assez clairement ces objets symboliques paradoxaux que la psychanalyse a recensé depuis l'objet transitionnel de Winnicott (ce pré-objet « moi-non moi » de l'*infans*, générateur de l'aire de l'illusion puis de la création) jusqu'à l'objet-fétiche du pervers<sup>61</sup>. Version abjecte ou sublimée, l'écriture de l'abcès est au cœur des premières œuvres de Beckett<sup>62</sup>. Peu à peu pourtant elle s'effacera pour laisser place à l'ascétisme sec des dernières œuvres.

Précisons : dans son acception psychanalytique habituelle, le fétichisme repose sur un désaveu de la réalité (au sens strict chez Freud, un refus par le sujet de reconnaître l'absence de phallus chez la femme). Octave Mannoni a montré comment le désaveu fétichiste, bien au delà des perversions, repose sur une discordance entre un savoir et une croyance ; il reconnaît et ne reconnaît pas en même temps, la différence des sexes et la castration<sup>63</sup>. Il se peut que le désaveu qui marque le travail du négatif chez Beckett soit à entendre au sens d'une « castration » beaucoup plus archaïque que celle, œdipienne, que répudie le pervers. J'y lirais plutôt le désaveu d'un arrachement plus originel, trace de la violence avec laquelle un corps se sépare d'un autre pour

<sup>60</sup> Sur l'abject, ce pré-objet archaïque antérieur à la constitution de l'objet transitionnel et marqué par le corps à corps avec la mère, voir Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, Seuil, 1980.

<sup>61</sup> D. W. Winnicott, « Objets transitionnels et phénomènes transitionnels » (1951), *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975, ch. 1. André Green par ailleurs rappelle « la riche portée sémantique du fétichisme », de l'anthropologie à Marx en économie politique : « En délocalisant sa relation à la perversion, on a pu relier sa fonction à l'organisation de la phobie autant qu'à celle de l'aire intermédiaire des phénomènes transitionnels ». (*Le travail du négatif*, Minuit, 1993, p. 161). Voir aussi *Objets du fétichisme*, *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 2, automne 1970.

<sup>62</sup> Thomas Hunkeler cite une lettre de Beckett à McGreevy en 1932, dans laquelle il évoque la nécessité pour l'écriture de faire le « travail de l'abcès » (« the work of the abscess »). Il limite cependant l'écriture de l'abcès à la traduction d'un « besoin d'exprimer », une évacuation sous forme cathartique du « malaise qui le tracasse » (*Echos de l'Ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, 1997, p. 107-113).

<sup>63</sup> Octave Mannoni, « Je sais bien, mais quand même », *Clefs pour l'Imaginaire, ou l'Autre Scène*, 1969, rééd. Points-Seuil. Certains objets énigmatiques observés par les ethnologues fonctionnent selon le même principe. Ainsi, grâce au *ké*, le roi de Léré chez les Moundang devient ambivalent : à la fois roi-femme et roi-père. De même le chef du village de Gégou possède le *gematahré* grâce auquel il est au delà de la différence sexuelle (Alfred Adler, « L'ethnologie et les fétiches », *NRP*, n° 2, *op. cit.*, p. 149-158). Voir aussi ce que Masud Khan explicite d'un « objet-collage interne », équivalent dans la réalité intérieure psychique du pervers, de l'objet transitionnel de Winnicott (*Figures de la perversion* (1979), Gallimard, 1981, p. 149-171).

être<sup>64</sup>. Féminin et masculin, ni l'un ni l'autre (Lousse est-elle un homme ? Et les couples sado-masochistes de *comment c'est* ? Et l'étrange couple de *Assez*, un homme et une femme? un homme et son fils ?), le couple beckettien est l'incarnation de ce désaveu : je sais bien que ce corps est le mien, séparé de celui de ma mère, mais quand même... L'extraordinaire cortège de couples désunis-réunis qui peuplent la scène beckettienne est la réitération désespérée et horriblement drôle du même désaveu : un seul corps s'entredéchirant, chacun niant l'altérité de l'autre, l'absorbant dans la même douleur, la même extase.

C'est le même travail de creusement du négatif, dans le voilement-dévoilement de la Chose érotique qui le conduisait déjà à défendre dans la lettre de 1937 à Axel Kaun une « littérature du non-mot » :

Et de plus en plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer en deux pour parvenir aux choses (ou au néant) qui se cachent derrière. [...] A percer dedans [dans la langue] trou après trou jusqu'à ce qui se cache derrière (que ce soit quelque chose ou rien) commence à s'écouler au travers. Je ne peux imaginer de but plus élevé pour un écrivain aujourd'hui<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Voir Joyce McDougall sur la castration primitive et l'angoisse de séparation comme prototype de l'angoisse de castration (*Plaidoyer pour une certaine anormalité*, Gallimard, 1978, p. 35-62).

<sup>65</sup> *Disjecta...*, *op. cit.*, Traduction dans B. Clément, *op. cit.*, p. 238-239.

## CHAPITRE III

### ECRIRE LA DECOMPOSITION

#### DE L'HOMUNCULE AU CORPUSCULE

On a coutume de souligner l'extraordinaire fertilité littéraire de Beckett durant les quelques années qui suivirent la guerre mais on n'a pas suffisamment remarqué selon moi son caractère éminemment conflictuel. Son séjour forcé en zone libre, dans le village de Roussillon-en-Vaucluse où il s'était réfugié avec Suzanne, avait en effet été marqué par une longue parenthèse de silence. Pendant ces quatre années, il ne rédige guère que *Watt*, « un moyen de ne pas devenir fou, de garder la main », comme il l'indique lui-même. La paix revenue et sur une même période de quatre ans, comme s'il lui avait fallu payer par avance le prix du retour à la fécondité littéraire, il se délivre littéralement de quatre romans, deux pièces de théâtre et plusieurs nouvelles ou textes brefs, sans compter de nombreux articles et poèmes<sup>66</sup>. L'oscillation entre le flot des mots et le silence est au cœur des textes de cette période, de *Malone meurt* à *L'Innommable* : « ... dans ma tête je suppose tout glissait et se vidait comme il travers des vannes, il ma grande joie, jusqu'à ce que finalement il ne restât plus rien, ni de Malone ni de l'autre » (*Mm*, 92). Ou encore, dans *L'Innommable* :

[...] en disant, D'où viennent ces mots qui me sortent par la bouche et que signifient-ils, non, en ne disant rien, car les mots n'arrivent plus, si on peut appeler ça une attente, où il n'y a pas de raison, où l'on écoute, ça *stet*, sans raison, comme depuis le début, parce qu'on s'est mis un jour à écouter, parce qu'on ne peut plus s'arrêter, ce n'est pas une raison, si on peut appeler ça un repos (*I*, 139. Je souligne).

Beckett lui-même a parlé d'une « frénésie d'écriture » pour qualifier l'étonnante coulée verbale de ces quelques années, facilité qu'il ne retrouvera plus et qui contraste avec les difficultés d'écrire qui suivront la mort de sa mère en 1950 puis celle de son frère Franck en septembre 1954, d'un cancer des poumons. C'est seulement en 1959, avec le début de la difficile rédaction de *Comment c'est*, suite et apogée de *L'Innommable*, qu'il renouera avec l'exploration d'une coulée verbale devenue à présent murmure boueux de mots inaudibles.

chose chose toujours et souvenirs je les dis comme je les entends les murmure dans la boue / en moi qui furent dehors quand ça cesse de haleter bribes d'une voix ancienne en moi pas la mienne / ma vie dernier état mal dite mal entendue mal retrouvée mal murmurée dans la boue brefs mouvements du bas du visage pertes partout (*Cc*, 9-10).

Didier Anzieu voit dans la trilogie l'écriture d'une auto-analyse poursuivie : « Un livre à peine terminé, le livre suivant impose sa dictée. Séquences d'associations d'idées à la fois libres et déterminées ». Ecrivant *Molloy*, Beckett commencerait à

<sup>66</sup> La trilogie en français, *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable* correspond à une intense période créatrice, de mai 1947 à janvier 1950. Il corrige le manuscrit de *L'Innommable* auprès de sa mère agonisante durant l'été 1950. *En attendant Godot* est écrit entre octobre 1948 et janvier 1949.

parler à partir de sa chair blessée, malade, à partir de ses organes. Dès lors, le ressort dramatique de son écriture, singulièrement dans *L'Innommable*, serait la multiplicité des voix, le narrateur se trouvant placé dans une situation de type psychanalytique ; il y déroule l'écriture d'une seule et même séance interminable, s'efforçant de traduire en mots le mouvement d'une voix qui parle, le débat d'un être avec son corps et sa parole. Déjà, lors de sa psychanalyse avec Bion, dix ans plus tôt, il aurait obscurément senti qu'il était au bord d'une catastrophe mentale, d'un risque pur et simple de dépersonnalisation, voire de décompensation psychotique. L'œuvre de Beckett, pour Anzieu, serait ainsi la contrepartie d'une psychose, la création littéraire venant à la place de la folie<sup>67</sup>.

Sans nier l'intérêt de cette thèse qui a entre autres le mérite de suggérer une interprétation du rôle singulier de la voix et de sa genèse dans l'écriture beckettienne, il ne me semble pas qu'elle suffise à rendre compte de l'étonnante fécondité de la période d'après guerre ni de la mutation de son écriture avec *Comment c'est*. Il faudrait aussi souligner avec James Knowlson que la maturation de l'œuvre de Beckett doit beaucoup à la souffrance traversée dans ces années de guerre, l'engagement dans la Résistance, l'arrestation et la mort de nombre de ses amis, l'exode vécu avec Suzanne, la révélation de l'abomination des camps de concentration dont on trouve des échos dans ses textes, le choc produit par son séjour à l'hôpital de St Lô, vision de cauchemar d'une ville dévastée par la guerre, peuplée de malades, d'affamés, de mourants, les pénibles retrouvailles enfin en 1946 avec une mère qu'il n'avait pas revue depuis six ans, à présent âgée de 74 ans, terriblement diminuée et présentant les premiers symptômes de la maladie de Parkinson qui allait l'emporter<sup>68</sup>. La « révélation » qui l'illumine dans la chambre de sa mère en 1946 (son écriture naît de sa faiblesse, de son impuissance) est le point culminant d'une lente et douloureuse maturation.

Une maturation qui s'accompagne du choix décisif de rédiger *Mercier et Camier* en français. La coulée des mots en effet n'implique nullement une absence de mise en forme dans l'écriture. Le bilinguisme littéraire de Beckett à partir de 1946, ce va-et-vient régulier d'une langue à l'autre, est un élément essentiel du dédoublement vocal qui lui permet d'écrire. Comme le souligne Erika Ostrovsky, l'écriture de Beckett est « bipolaire », suspendue entre le français et l'anglais: « couples indivisibles et incompatibles à la fois, doubles reflets d'une même vision, ces frères siamois bilingues créent la prolifération verbale »<sup>69</sup>. Beckett écrit donc dans une langue double, – une « Dyoublong », disait Joyce<sup>70</sup> –, et comme Joyce, quoique par d'autres moyens, il creuse l'étrangeté à soi de toute langue pour peu qu'on mette en doute son évidence, qu'on écarte le leurre de sa naturelle proximité<sup>71</sup>. Il joue de la duplicité d'une écriture du français où résonne l'anglais, à moins que parfois ce ne soit

<sup>67</sup> Didier Anzieu, *Beckett et le psychanalyste*, op. cit., p. 113-116.

<sup>68</sup> Voir J. Knowlson, op. cit., en particulier le chapitre « Aftermath of war », p. 309-322.

<sup>69</sup> Erika Ostrovsky, « Le silence de Babel », in *Cahiers de l'Herne-Beckett*, op. cit., p. 190.

<sup>70</sup> « So This is Dyoublong ? Hush ! Caution ! Echoland » (*Finnegans Wake*, 13. 4-5) : [Alors, c'est Dioublingue ? Chut ! Attention ! Echolanl ! (Je traduis)]. Dyoublong est un mot-valise typique de Joyce dans lequel on peut entendre entre autres et à la fois Dublin, double langue, et le *you* de l'adresse au lecteur.

<sup>71</sup> Deleuze a développé sur cette question les belles formules que l'on sait « un grand écrivain est toujours comme un étranger dans la langue où il s'exprime, même si c'est sa langue natal. [...] il taille dans sa langue une langue étrangère et qui ne préexiste pas. Faire crier, faire bégayer, balbutier, murmurer la langue en elle-même », *Critique et clinique*, Minuit, 1993, p. 138.

l'inverse<sup>72</sup>. Dans la trilogie cette duplicité est assumée par la voix, à la fois intérieure et extérieure, la mienne – pas la mienne, objet paradoxal par excellence et qui suggère assez la fétichisation de j'écriture : je sais bien que cette voix est la mienne, cette langue est la mienne... mais quand même ce n'est pas moi qui parle... et c'est ainsi que, malgré tout, je parle entre dit et interdit. Comme le narrateur de *L'Innommable* cherchant à démêler, entre Je et Il, entre ses « personnages » et lui, entre bouche et oreille, ce qu'il appelle « le dispositif » de la voix :

Peu importe le dispositif, du moment que j'arrive à dire, avant de perdre l'ouïe, C'est une voix, et elle me parle. A demander, enhardi, si ce n'est pas la mienne. A décider, peu importe comment, que je n'en ai pas. [...] Il sait que ce sont des mots, il ne sait pas si ce ne sont pas les siens, c'est ainsi que ça commence, personne ne s'est jamais arrêté en si bonne voie, un jour il les fera siens, se croyant seul, loin de tous, hors de portée de toute voix, et il viendra au jour dont ils lui parlent. Oui, je sais que ce sont des mots, il fut un temps où je l'ignorais comme j'ignore toujours que ce soient les miens (*I*, 112-113).

Ou encore, un peu plus loin, la même tension qui permet au discours innommable, cet objet linguistique paradoxal entre voix et silence, de s'écrire : « Ils disent ils, en parlant d'eux, c'est pour que je croie que c'est moi qui parle. Ou je dis ils, en parlant de je ne sais qui, c'est pour que je croie que ce n'est pas moi qui parle » (*I*, 138). Les dialogues de *Mercier et Camier*, ceux de Vladimir et Estragon, sont le déplacement sur la scène écrite ou jouée, du même dispositif d'extranéité qui permet de dire. La langue y trébuche :

Mon père disait toujours, dit Mercier, d'ôter ma pipe de la bouche avant de m'adresser à un étranger, quelque humble que fût sa condition.  
Quelque humble, dit Camier, que cela sonne drôlement (*Mc*, 21).

Ou encore ceci, dans *Malone meurt* : « Elle les écartait de ses flancs, je dirais brandissait si j'ignorais encore mieux le génie de votre langue » (p. 50). Erika Ostrovsky suggère de voir dans le choix du français, le choix d'un « langage châtré », se voulant « faible en structure grammaticale et idiomatique, simple, familier et hésitant », par opposition à la virtuosité de l'anglais utilisé par Beckett dans ses textes précédents<sup>73</sup>. Je dirais plutôt qu'à partir de *Mercier* et quelle que soit la langue dans laquelle il s'exprime, Beckett écrit une langue double, « châtrée » et triomphante à la fois, sublimation réussie d'un objet-fétiche. Le bilinguisme, comme l'on sait, est le fondement de l'œuvre ; pour Beckett, un texte n'est sans doute pas achevé tant qu'il n'a pas été traduit, passé au crible de l'autre langue : « La poétique beckettienne me paraît en effet, profondément une poétique du double. Je parlerais volontiers du couple français/anglais comme on parle du couple Vladimir/Estragon, ou du couple Mercier/Camier. Mais avec cette conséquence insolite et inattendue, dans le cas du bilinguisme, que la production d'un texte brouille la netteté des frontières du corpus. Quel que soit le « texte » dont vous parlez, vous pouvez toujours vous entendre dire que vous ne parlez pas du vrai texte, ou de tout le texte. Le « vrai » texte n'est pas

<sup>72</sup> Un seul exemple : la franche jubilation avec laquelle il fait à plaisir *éjaculer* ses personnages, sur le modèle de l'anglais *to ejaculate* (banalement : lancer un cri, s'exclamer). Ainsi, « Et sa femme, dont la piété se réchauffait dans les périodes de crise, priait pour son succès. Agenouillée le soir, dans sa chemise de nuit, elle éjaculait, mais sans bruit, car son mari l'aurait désapprouvée, Qu'il suit reçu ! Qu'il soit reçu ! Même sans mention ! » (*Mm*. 66).

<sup>73</sup> « Le silence de Babel », *op. cit.*, p. 190-200.

l'autre texte : il est toujours ailleurs »<sup>74</sup>. J'ajouterais pour ma part que le bilinguisme, ce dispositif paradoxal qui rend poreuses les frontières du corps textuel, prendra une autre dimension encore au théâtre, comme on le verra, dans les constantes modifications que Beckett fait subir à ses pièces au fil des mises en scène. Là encore, le « vrai » texte se dissout dans un miroitement incessant de textes écrits, joués et réécrits.

C'est tout l'intérêt des récentes approches de cette œuvre que d'avoir mis l'accent non plus seulement sur la fameuse « fidélité à l'échec » ou la souffrance de la condition humaine, mais avant tout sur un projet esthétique, voir métaphysique décelable dans l'écriture de Beckett. C'est le cas de l'approche philosophique d'Alain Badiou qui refuse de réduire Beckett à son habituelle image héroïco-doloriste : « Un Beckett qui médite la mort et la finitude, la dérélition des corps malades, l'attente vaine du divin et la dérision de toute entreprise en direction des autres. Un Beckett convaincu qu'en dehors de l'obstination des mots, il n'y a que le noir et le vide »<sup>75</sup>. Le Beckett d'Alain Badiou, si l'on peut risquer cette formule, est plus proche de Pascal que des Fratellini<sup>76</sup>. Partant de la beauté de la prose de Beckett, ses « cadences à la Bossuet », il étudie ce qui relèverait avant tout de « la construction prosodique du lieu de l'être »<sup>77</sup>. La nouveauté de ces travaux est qu'elle met à jour une image plus complexe de l'écrivain tout en évitant le plus souvent le risque, par réaction au dolorisme précédent, de lui dresser une statue de formaliste ou de styliste, voire de philosophe.

C'est dans ce sens que j'entends l'écriture du désaveu<sup>78</sup> chez Beckett. Le désaveu serait le signe même de la complexité propre à une écriture qui conjoint dans le même tracé forme et informe, mot et silence. En ce sens Jean-Jacques Mayoux n'a pas tort de voir dans ce qu'il appelle les « fantasmagories » de création et de destruction qui peuplent ces textes « une espèce de drame blakien »<sup>79</sup>. Le drame se joue dans j'écriture, lieu de l'individuation d'un sujet pris entre fusion imaginaire au néant (ce pré-corps archaïque que suggère la « troisième zone » extatique et dépersonnalisante de Murphy) et émergence d'un Je. Le mouvement de la trilogie inscrit ce trajet imaginaire et sans cesse rejoué de la *forme oblongue* (*I*, 16) à la forme humaine... et inversement : « Deux formes donc, oblongues comme l'homme, sont entrées en collision devant moi » (*I*, 16). Ce qui s'écrit encore dans le mouvement qui relie l'*homuncule* abject (*I*, 32), cet avorton difforme, au *corpuscule* idéalisé, corps sublimé de l'écriture. Incapable de calculer « l'orbite de Malone » et sa vitesse de déplacement, le narrateur de *l'Innommable* rêve lui aussi d'une « troisième zone » où, comme Murphy, il participerait au mouvement infini des particules, « atome de liberté absolue » (*Mu*, 85) :

<sup>74</sup> « Double, écho, gigogne : entretien Ludovic Janvier / Bruno Clément », *Europe*, numéro spécial Beckett, *op. cit.*, p. 65.

<sup>75</sup> Alain Badiou, *Beckett, l'incroyable désir*, Hachette, coll. « Coup Double ». 1995, p. 9.

<sup>76</sup> « Il faut répudier les interprétations de Beckett qui passent à travers la mondanité « nihiliste » du clochard métaphysique. Ce dont Beckett nous parle est beaucoup plus *pensé* que ce désespoir de salon. Très proche de Pascal, Beckett se propose de soustraire la figure de l'humanité à tout ce qui la divertit... » (« L'écriture de générique : Samuel Beckett », in *Conditions*, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1992).

<sup>77</sup> *L'incroyable désir...*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>78</sup> « Désaveu » au sens de la *Verleugnung* chez Freud, comme j'en ai rappelé plus haut la logique (voir p. 40).

<sup>79</sup> Jean-Jacques Mayoux, « Samuel Beckett et l'univers parodique », dans *Vivants piliers*, Les Lettres nouvelles-René Julliard. 1960, p. 278.

il n'y a qu'à errer et à laisser errer, de mot en mot, qu'à être ce lent tourbillon sans bornes et chacune de ses poussières, c'est impossible. [...] on n'a pas besoin d'essayer, ça va tout seul, de mot en mot, ça tourne d'ahan, on est là-dedans quelque part... (*I*, 192).

*Écrire la décomposition* pour se fondre enfin dans la poussière des mots, atome de matière sublimée, ce mouvement s'inaugure avec la trilogie : « C'est dans la tranquillité de la décomposition que je me rappelle cette longue émotion confuse que fut ma vie [...]. Décomposer c'est vivre aussi », dit Molloy (p. 36). Le trajet est long et sans cesse repris des premiers textes jusqu'aux derniers, du corps infirme de Molloy au « petit corps » blanc de *Sans* ou de *Bing*, corps-signe, corpuscule : « Corps nu blanc fixe hop fixe ailleurs. Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc » (*Bi*, 61).

## NAITRE DANS LA MORT

La double question (mais c'est la même) de la naissance du sujet et du commencement du récit, est au centre de la trilogie. On se souvient du début de *Molloy* : le héros n'a qu'une pensée en tête, faire ses adieux, « finir de mourir » alors même qu'on lui demande de commencer le récit de sa vie. Le double récit en miroir, celui de Molloy errant à la recherche de sa mère, celui de Moran et de son fils se perdant à la recherche de Molloy, superposent la même trajectoire en boucle. L'histoire de Molloy commence par la fin, son arrivée dans la chambre de sa mère et de même celle de Moran, le second narrateur, rentré chez lui pour écrire son rapport. Comme l'indique Ludovic Janvier ces deux récits rétrospectifs s'inscrivent sous le signe du perpétuel recommencement et la « naissance-effondrement » de Moran rejoint « l'effondrement-naissance » de Molloy<sup>80</sup>. La fin se renverse dans le début, Molloy revient mourir dans la chambre où sa mère agonisa, naissance et mort se mêlent, toutes limites confondues :

Car quelle fin à ces solitudes où la vraie clarté ne fut jamais, ni l'aplomb, ni la simple assise, mais toujours ces choses penchées glissant dans un éboulement sans fin, sous un ciel sans mémoire de matin ni espoir de soir. Ces choses, quelles choses, d'où venues, de quoi faites ? [...] Oui, c'est un monde fini, malgré les apparences, c'est sa fin qui le suscita, c'est en finissant qu'il commença, est-ce assez clair ? (*Mo*, 59).

La vie est une longue gangrène où les homuncules perdent leurs membres un à un. Molloy peu à peu paralysé termine son parcours en rampant. Malone presque sourd et aveugle, limité à l'espace du lit où il gît impotent ramène vers lui ses dernières possessions à l'aide d'un bâton muni d'un crochet préhensile qui lui sert de main. Le narrateur de *l'Innommable* passe de l'état d' « unijambiste manchot » à celui de « tronc à tête de poisson » planté dans une jarre (*I*, 73). Mes facultés baissent, s'écrie-t-il, « je décline à tombeau ouvert » (*I*, 92). La « boule parlante » qui ouvre le récit n'a plus figure humaine :

c'est une grande boule lisse que je porte sur les épaules, sans linéaments, sauf les yeux, dont il ne reste plus que les orbites. [...] Pourquoi aurais-je un sexe, moi qui n'ai plus de nez ? Tout cela est tombé, toutes les choses qui dépassent, avec mes yeux, mes

<sup>80</sup> Ludovic Janvier. *Pour Samuel Beckett*, Minuit, 1966. p. 59.

cheveux, sans laisser de trace, tombé si bas si loin que je n'ai rien entendu, que ça tombe encore peut-être, mes cheveux lentement comme de la suie toujours, de la chute de mes oreilles rien entendu (*I*, 30-31).

Les tranquilles descriptions d'horreurs que le premier Beckett assène à son lecteur sont marquées du même paradoxe que la « chose » picturale. Dévoilant l'immonde (nommant l'innommable), elles témoignent d'une jubilation fascinée pour l'abject et la déchéance en même temps qu'une compassion réelle envers l'universelle souffrance qu'elles désignent. Les corps décomposés, les cervelles liquéfiées sont marqués du même signe de l'indécidable : pitoyables *et* risibles. Une cruauté tempérée par la pitié, tel est l'étrange affect qui s'en dégage. Comme dans un *Texte pour rien*, ce portait féroce et désolé du narrateur en vieillard prostatique confondant pissotière et église, éloquent symbole d'une piteuse humanité en perte de transcendance.

[...] bouche écumeuse, et mâchant, qu'est-ce qu'elle mâche, une glaire, une prière, une leçon, un peu de chaque, une prière apprise à toutes fins utiles, avant la fin de l'âme, et qui affleure, tout de travers, dans la vieille bouche à bout de mots, dans la vieille tête qui n'écoute plus, me voilà vieux, c'est vite fait, un vieux morveux, ayant fait ses humanités, dans la vespasienne à deux places rue Guynemer, où l'eau fuit avec le même bruit qu'il y a soixante ans, ma préférée, à cause de l'appel, ça fait maman qui siffle, le front contre la cloison, au milieu des graffiti, poussant de la prostate, grailonnant des ave, boutonné de la braguette [...], amputé de partout, debout sur mes fidèles moignons, crevant de vieille pisser, de vieilles prières, de vieilles leçons, coude à coude carcasse, âme et crâne, sans parler des crachats, n'en parlons pas, des sanglots faits mucus, en provenance du cœur [...], et avec ça pas fier, ne revendiquant rien, secoué d'éjaculations, Jésus, Jésus (*TR*, 192).

Ainsi encore l'insistance à la fois horrifiée et hilare avec laquelle il décrit les coïts de vieillards décrépits dans *Molloy* ou *Malone meurt*. Parlant de ses relations avec les femmes, dont certaines, à ses propres dires, auraient pu être non seulement sa mère, mais même sa grand-mère, Molloy déclare tranquillement : « Et il y a des jours, comme ce soir, où elles se confondent dans ma mémoire et que je suis tenté de n'y voir qu'une seule et même vioque, aplatie et enragée par la vie » (*Mo*, 89). Sans parler des pitoyables étreintes de Moll et Macmann qui, faute d'orgasme, ne peuvent qu'espérer mourir ensemble « au même instant précis » (*Mm*, 164). Ces descriptions inlassables de corps qui peu à peu se décomposent et pourrissent (celui de Lousse commence à sentir) et tentent de se fondre dans une ultime étreinte ont certes valeur d'exorcisme : May Beckett à quelques lieues de là n'en finit pas elle aussi de mourir. Plus profondément sans doute, il s'agit pour Beckett d'appriivoiser la mort et la déchéance, de *convertir* en écriture une horreur qui, faute de mots pour la dire, s'inscrirait dans sa chair. « Je m'excuse de ces détails », plaisante le narrateur de *Molloy*, « mais tout à l'heure nous irons plus vite, beaucoup plus vite. Sans préjuger d'une rechute dans des passages méticuleux et puants » (*Mo*, 95). Molloy l'estropié décomposé, Malone qui n'en finit pas de finir, Mahood le crâne couvert de pustules suintantes et de mouches bleues, tous se posent finalement la même question que le narrateur de *l'Innommable* :

[...] pourquoi le temps ne passe pas, ne vous laisse pas, pourquoi il vient s'entasser autour de vous, instant par instant, de tous les côtés, de plus en plus haut, de plus en plus épais, votre temps à vous, celui des autres, celui des vieux morts et des morts à naître, pourquoi il vient vous enterrer à compte-gouttes ni mort ni vivant, sans mémoire

de rien, sans espoir de rien, sans connaissance de rien, sans histoire ni avenir, enseveli sous les secondes, racontant n'importe quoi, la bouche pleine de sable [...] (*I*, 171).

S'ils n'en finissent pas de mourir, c'est qu'ils ne sont jamais nés, suggère Beckett. Dans la pièce radiophonique, *Tous ceux qui tombent*, Mrs Rooney rapporte avoir assisté à une conférence donnée « par un de ces nouveaux spécialistes du mental ». On sait que la conférence fut réellement donnée par Jung à la Tavistock Clinic et que Beckett y assista<sup>81</sup>. Mrs Rooney raconte l'histoire de cette jeune patiente qui s'était laissée mourir tout simplement parce qu'elle n'était jamais réellement née (*TCT*, 68-69). L'interminable agonie des « personnages » de la trilogie est un lent avortement ; incapable de naître comme de mourir, ils pourrissent lentement dans un interminable entre-deux. Malone, parfois, envisage la mort comme une heureuse délivrance (« le monde qui se dilate enfin et me laisse passer », *Mm*, 26) :

Je nais dans la mort, si j'ose dire. Telle est mon impression, Drôle de gestation. Les pieds sont sortis déjà, du grand con de l'existence. Présentation favorable j'espère. Ma tête mourra en dernier (*Mm*, 208).

Car il ne suffit pas de naître, encore faut-il « naître vivant », comme le souligne le narrateur de *L'Innommable* (155). Faute d'y être parvenu, ils s'enlisent dans la boue ou tournent en ranci, comme Molloy qui tente de rejoindre en rampant la chambrematrice de sa mère. Beckett ne dédaigne pas de jouer sur les stéréotypes, ainsi l'habituelle rime implicite *womb / tomb*, l'écho entre « berceau » et « tombeau » dans *Malone*, ou encore, dans le *Texte pour rien IX* : « Oui, j'aurais une mère, j'aurais une tombe, je ne serais pas sorti d'ici, c'est ici ma tombe, ici ma mère, ce soir c'est ici, je suis mort et vais naissant, sans avoir fini, sans pouvoir commencer, c'est ma vie » (*TR*, 178). Seule issue un instant entrevue, la crevaision de cet abcès qu'est leur vie-dans-la-mort : naissance-déhiscence sur le modèle pictural des Rembrandt, lente coulée putréfiée des corps en perte de leurs rejetons. Théorème beckettien : toute grossesse est un abcès à vider. Inversement, tout abcès est une grossesse en puissance.

Naître, voilà mon idée à présent [...]. Oui, voilà, je suis un vieux fœtus à présent, chenu et impotent, ma mère n'en peut plus, je l'ai pourrie, elle est morte, elle va accoucher par voie de gangrène, papa aussi peut-être est de la fête, je déboucherai vagissant en plein ossuaire, d'ailleurs je ne vagirai point, pas la peine. Que d'histoires je me suis racontées, accroché au mois, et enfant, enfant (*Mm*, 94).

Englué dans sa mère pourrissante, le narrateur-écrivain échoue à s'imaginer comme un sujet vivant et séparé. En témoigne la confusion des identités qui caractérise les trois romans. Molloy est bien en peine de répondre à l'interrogatoire du policier qui lui demande – curieusement – si ce nom de Molloy est le nom de sa mère : « C'est le nom de votre maman, dit le commissaire, ça devait être un commissaire. Molloy, dis-je, je m'appelle Molloy. Est-ce là le nom de votre maman ? dit le commissaire » (*Mo*, 32). Remarquons au passage que Molloy est presque le nom de May Beckett, née Roe, surnommée Molly par ses parents<sup>82</sup>. Le portrait qu'il en fait, « cette vieille femme sourde, aveugle, impotente et folle » (*Mo*, 26) n'est pas non plus très éloigné de l'état de May à l'époque. La confusion identitaire entre Molloy et sa mère est telle qu'il se demande si lui aussi par hasard n'aurait pas un fils... (qui s'appellerait comme

<sup>81</sup> Sur cet épisode. voir Deirdre Bair, *op. cit.*, p. 196-197.

<sup>82</sup> Deirdre Bair, *op. cit.*

lui ?) : « Je fais dans son vase. J'ai pris sa place. Je dois lui ressembler de plus en plus. Il ne me manque plus qu'un fils. J'en ai un quelque part peut-être. [...] Il me semble quelquefois que j'ai même connu mon fils, que je me suis occupé de lui »<sup>83</sup> (*Mo*, 8). De même Jacques Moran a un fils qui s'appelle... Jacques Moran. La chambre de Molloy et sa mère, la chambre nimbée d'une faible lumière où agonise Malone, la chambre close où se barricade le narrateur de *Premier amour* (et dont il se sauve à la naissance de son enfant « par escalade, par effraction, avec fracas »<sup>84</sup>), suggèrent une métaphore des corps fusionnés de l'enfant et de sa mère, ce moi-peau commun où ensemble ils se décomposent : « sombrons ensemble dans un malheur sans nom, en nous serrant », murmure Moll à Macmann (*Mm*, 167). Trouver un lieu où être, une « demeure », s'extraire de la chambre matricielle où il étouffe comme du vide extérieur où il se perd, c'est l'obsession du narrateur de *L'Innommable*.

Si je pouvais m'enfermer, je vais vite m'enfermer, ce ne sera pas moi, je vais vite faire un endroit, ce ne sera pas le mien, est-ce une raison, je ne me sens pas d'endroit, ça viendra peut-être, je le ferai mien, je m'y mettrai, j'y mettrai quelqu'un, j'y trouverai quelqu'un, je me mettrai dans lui, je dirai que c'est moi, peut-être qu'il me gardera, peut-être que l'endroit nous gardera, l'un dans l'autre, lui tout autour, ce sera fini, je n'aurai plus à bouger... (*I*, 189-190).

La fin de la première partie de *Molloy* indique avec une force particulière cette obsession maternelle qui hante les textes de cette période. On y retrouve accentué le caractère paradoxal d'un amour mêlé de dégoût, cette attraction-répulsion qui caractérise les relations de la mère et du fils. Molloy entend des voix (des « impératifs ») qui lui enjoignent d'aller vers sa mère et qui l'instant d'après hésitent et meurent, injonction faible qui régulièrement, comme les voix du Président Schreber, le « laissent en plan ». Toutes soulèvent « la même pénible et épineuse question », celle des relations avec sa mère : « Oui, c'étaient des impératifs assez explicites, et même détaillés, jusqu'au moment où, ayant réussi à me mettre en branle, ils se mettaient à bafouiller, avant de se taire tout à fait, me plantant là comme un con qui ne sait où il va ni pour quel motif » (*Mo*, 133). La fin ouverte de l'épisode Molloy est le signe de ce paradoxe. Progressant dans sa « motion reptile », son corps malade et impotent avance à la fois vers la mort et vers une possible naissance (le jour, le printemps, les oiseaux). Il plonge ses béquilles dans une sorte de gigantesque maelström, la reptation se mue en nage et la forêt en milieu aquatique, évocateur d'un liquide amniotique dans lequel il se noie plus qu'il n'en émerge. En même temps que résonnent dans le texte comme un appel murmuré les syllabes ma-man (*Comment c'est* le précise aussi : « ahan signifiant maman », p. 40) :

Et de cette façon j'avais dans la forêt, lentement, mais avec une certaine régularité, et je faisais mes quinze pas par jour sans m'employer à fond. Et je faisais même du dos, plongeant aveuglément derrière moi mes béquilles dans la broussaille, dans les yeux à demi clos le noir ciel des branches. J'allais chez maman. Et de temps en temps je disais, Maman, sans doute pour m'encourager. [...] La forêt se terminait par un fossé, je

<sup>83</sup> Sur la fusion-confusion entre mère et enfant, voir ce beau passage du *Texte pour rien V* : « Ce sera là demain le concile, il sera prié pour mon âme, comme pour celle d'un mort, comme pour celle d'un enfant mort, dans sa mère morte, pour qu'elle n'aille pas dans les limbes, c'est joli, la théologie » (*Nouvelles et Textes pour rien*, p. 151). Les limbes sont le séjour des âmes des enfants morts sans baptême. Ici l'enfant inclus dans sa mère la sauve de la damnation par métonymie rédemptrice, en quelque sorte.

<sup>84</sup> *Premier amour*, p. 54.

ne sais pour quelle raison, et c'est dans ce fossé que je pris connaissance de ce qui m'était arrivé. C'est sans doute en tombant là-dedans que j'ouvris les yeux, car pourquoi les aurais-je ouverts sinon ? Je regardais la plaine qui déferlait vers moi à perte de vue (*Mo*, 138-139).

Il n'est pas jusqu'à la dernière phrase (« Molloy pouvait rester, là où il était ») qui n'indique une ultime et ironique oscillation entre vie et mort, entre acceptation (il avait le droit de rester, il était arrivé) et rejet (il pouvait bien rester là, enseveli dans ce non-lieu jusqu'à la fin des temps). Non détachés l'un de l'autre, mère et fils n'en finiront pas d'échanger leurs places dans une série d'inclusions réciproques où se dissout toute identité. « Tiédeur de boue originelle noir impénétrable » (p, 16), c'est de là que repartira *Comment c'est*, pour en inventer la scansion dans l'écriture.

La virtuosité érudite des premiers écrits comme *Bande et sarabande*, ses joyeux débordements verbaux suggéraient un certain évitement de l'angoisse ; ils ont laissé place à une plongée dans l'horreur. En ce sens, un texte comme *Watt* fait figure de transition. Les énumérations d'inspiration rabelaisienne y côtoient des séries plus inquiétantes<sup>85</sup>. C'est avec la trilogie cependant que le magma des corps et des mots, « cet enchevêtrement de corps grisâtres » qui clôt *Malone*, devient la matière même de l'écriture. Affronter la mort et la décomposition implique en effet de forger une langue qui en traduise les affects, de l'angoisse à la jubilation, et les transforme en œuvre d'art. L'écriture de l'abcès, si l'on veut reprendre cette formule, est une traduction : elle transforme la coupure décomposante en *scansion* rythmée dans la phrase, elle convertit le déchet immonde en *fragment* d'œuvre d'art. Le bouleversement esthétique de l'écriture de Beckett après la guerre est contemporain de sa réflexion sur la peinture ; il a reconnu dans les tableaux qu'il aime une sublimation, une esthétisation de l'horreur, du vide et de la mort qui de plus en plus inspirera sa propre écriture narrative. Peu à peu, ses textes inviteront à déceler en deçà de l'horreur, la beauté fragile du débris, de l'éphémère éclat, sous le *décousu* de la prose fragmentée, la déhiscence du poème. Alain Badiou, évoquant les derniers textes de Beckett, parle à juste titre de « poème latent de la prose »<sup>86</sup>. On en trouve un très bel exemple déjà dans *Malone*, symbolique de cette esthétique du hiatus, de la scansion rythmique, qui marque désormais la prose beckettienne. Le narrateur vient de décrire le « chicot-crucifix » qui orne la bouche édentée de Moll, il s'apprête à narrer son lent pourrissement, ses vomissements chroniques, sa progressive puanteur. Entre les deux, dans un étonnant hiatus qui coupe littéralement cette vision d'horreur, s'élève soudain la plainte mélancolique d'un poème en prose, bref éclat des mots avant que ne reprenne la coulée putrifiée :

Lasse de ma lassitude, blanche lune dernière, seul regret, même pas. Etre mort, avant elle, sur elle, avec elle, et tourner, mort sur morte, autour des pauvres morts, et n'avoir plus jamais à mourir, d'entre les mourants. Même pas, même pas ça. Ma lune fut ici-bas, ici bien bas, le peu que j'aie su désirer. Et un jour, bientôt, sous la terre, un mourant dira, comme moi, au clair de terre. Même pas, même pas ça, et mourra, sans avoir pu trouver un regret (*Mm*, 171).

<sup>85</sup> « Tantôt elles chantaient seulement, tantôt criaient seulement, tantôt disaient seulement, tantôt murmuraient seulement... » (*W*, p. 39) évoque assez clairement les séries rabelaisiennes. Beckett appréciait l'œuvre de Rabelais et on en retrouve déjà l'influence dans *Murphy*. Sur les séries, dans *Watt* et ailleurs, voir François Martel, « Jeux formels dans *Watt* », *Poétique*, no. 10, 1972 et l'essai de Gilles Deleuze, *L'Épuisé* (in Samuel Beckett, *Quad* et autres pièces pour la télévision, suivi de *L'Épuisé* par Gilles Deleuze, Minuit, 1992).

<sup>86</sup> Alain Badiou, *Beckett, l'incroyable désir*, op. cit., p. 79.

## L'ORIGINE INNOMMABLE

La nouvelle *Premier amour*, écrite en 1945, propose de l'amour un tableau à la fois drôle et désespéré, comme souvent lorsqu'il s'agit chez Beckett de l'irréremédiable solitude humaine. Certains ont vu dans ce récit le souvenir autobiographique de ses multiples rencontres parisiennes avec des prostituées. Le héros, chassé de chez lui après la mort de son père, rencontre au bord d'une décharge une jeune prostituée, Lulu, réminiscence sans doute de la Celia de *Murphy*, chez laquelle il s'installe peu après. Elle se prostitue pour les faire vivre tandis que le protagoniste, après avoir vidé sa chambre de tous les meubles, les entasse dans le couloir pour s'en faire une barricade. Anticipant sur le dispositif que l'on retrouvera constamment dans la trilogie, la femme vient chaque jour à heure fixe pour le nourrir. Allégorie caricaturale des difficultés de Beckett à aimer autrement qu'à distance peut-être, la nouvelle accumule les aphorismes condamnant toute illusion amoureuse : « Ce qu'on appelle l'amour c'est l'exil » (p. 22), « l'affreux nom d'amour » (p. 26), « l'amour vous rend mauvais, c'est un fait certain » (p. 28). Signe irréfutable de son désir « amoureux », il se met à tracer le nom de sa bien-aimée « sur de vieilles merdes de vache » (p. 29), avant de se rendre compte qu'il commence à ne plus l'aimer. « Jamais aimé personne à mon avis, je m'en souviendrais », déclare d'ailleurs le narrateur du fragment *D'un ouvrage abandonné* (p. 16). Déjà Malone considérait l'amour « comme une sorte d'agglutinant mortel » (*Mm*, 168).

Le sujet de la trilogie, des *Nouvelles* ou des *Textes pour rien* est pris entre deux impossibles : l'impossible fusion puisque les corps s'y décomposent et l'impossible différence qui me ferait reconnaître comme autre mon semblable. « Je n'ai jamais rencontré de semblable » dit Malone (*Mm*, 37). Le narrateur de *L'Innommable*, lui, se prend à espérer :

Ou, si c'est un seul, comme moi, il pourra partir, sans crainte de remords, ayant perdu sa vie à faire l'impossible, et au-delà, ou rester ici avec moi, ça pourrait lui arriver, ça me ferait un semblable, ça ferait date, me savoir un semblable, non, je ne saurais rien, ça ne fait rien, ce serait épatant quand même, un semblable, un congénère, il n'aurait pas besoin de me ressembler, il me ressemblerait, forcément... (*I*, 152).

A défaut de semblables, le personnage beckettien se crée des doubles, piteuses auto-reproductions de lui-même. Entre les Moran père et fils, aucun rapport de filiation, pas de transmission généalogique mais une pitoyable réduplication du même. La loi s'effondre en radotage, dépliant les méticuleux règlements d'un ordre obsessionnel. Entre le père et son rejeton, la réciproque envie de meurtre est la haine déplacée sur un double en miroir de la haine de soi-même. Molloy, dans la forêt tue un vieillard qui lui ressemble comme un frère (*Mo*, 129), Moran dans la même forêt tue lui aussi un vieillard au bâton, à défaut sans doute de tuer son fils, autrement dit lui-même (*Mo*, 225). Seul dans son abri, abandonné de tous, Moran s'approche de la mort « comme la grève de la vague » ou plutôt précise-t-il, comme « la merde qui attend la chasse d'eau »<sup>87</sup> (*Mo*, 252) ; il ne sera « sauvé » de son enlèvement suicidaire que par l'arrivée de Gaber, le messager de Youdi, le maître mystérieux, qui le ramène à la

<sup>87</sup> De même Madame Rooney se prend à rêver : « Ah, me répandre par terre comme une bouse et ne plus bouger. Une grosse bouse couverte de poussière et de mouches, on viendrait m'enlever à la pelle » (*TCT*, 12).

vie... et à l'écriture de son rapport. Il avait eu le temps cependant de goûter la béatitude d'une lente agonie loin de la ville et de ses « sales petites lumières clignotantes d'hommes terrifiés » :

Être vraiment enfin dans l'impossibilité de bouger, ça doit être quelque chose ! J'ai l'esprit qui fond quand j'y pense. Et avec ça une aphasie complète ! Et peut-être une surdité totale ! Et qui sait une paralysie de la rétine ! Et très probablement la perte de la mémoire ! Et juste assez de cerveau resté intact pour pouvoir jubiler ! Et pour craindre la mort comme une renaissance (*Mo*, 217).

Pas de semblable donc, dans cette relation en miroir, mais un autre moi-même que j'élimine pour tenter de me mettre à mort. On aurait tort en ce sens de voir dans ces couples agressifs une illustration de la « violence mimétique » qui, selon René Girard, métamorphose la violence en sacré<sup>88</sup>. Ils sont davantage la traduction romanesque des relations sadomasochistes qui unissent les pseudo-couples de théâtre comme Pozzo et Lucky, Hamm et Clov. Version grinçante d'une *schize* intérieure sans espoir de salut. Pas de sacré dans ce monde irrémédiablement déchu, sauf à le réinventer dans une écriture. La rencontre avec l'autre hésite entre l'agglutination fusionnelle ou l'agression et c'est ce va-et-vient entre deux intenable qu'explore le narrateur de *Comment c'est*, rampant dans la boue avec un million d'autres Pim, « agglutinés » deux par deux :

tant il est vrai qu'ici on ne connaît son bourreau que le temps de le subir sa victime que celui d'en jouir et encore  
et ces mêmes couples qui éternellement se reconstituent d'un bout à l'autre de cette immense procession que c'est toujours à la millionième fois ça se laisse concevoir comme à l'inconcevable première deux étrangers qui s'unissent pour les besoins du tourment (*Cc*, 187-188).

C'est un semblable dédoublement quasi schizoïde qui s'inscrit dans le nom de Malone, incarnation même du *double bind* où se débat le sujet : être solitaire (comme Malone, *alone*, et comme Worm, le vers solitaire de *L'Innommable*<sup>89</sup>) ou bien écartelé entre l'un et l'autre : « tout ce qui touche à Malone [...] et à l'autre » (p. 89), « jusqu'à ce que finalement il ne restât plus rien, ni de Malone ni de l'autre » (p. 92). Le nom de Malone s'ouvre alors pour laisser entendre le jeu sur l'expression « *one and the other* » (l'un et l'autre) : Malone est l'un à qui, irrémédiablement, manque son autre<sup>90</sup>. Comme Mercier et Camier et tous les autres, il illustre cet *ordre narratif* dont nul ne peut s'évader. *Comment c'est* résume l'imperturbable logique qui, dans l'univers beckettien, régit les relations humaines : « d'abord le voyage ensuite le couple enfin l'abandon » (*Cc*, 181). L'ordre des éléments peut naturellement varier mais on saisit aisément que ce modèle s'applique rétrospectivement à des textes aussi différents que *Mercier et Camier*, *Premier amour* ou *Molloy*. C'est le même dispositif dont Beckett réitérera la logique au théâtre pour en expérimenter la traduction dans l'espace dramaturgique.

<sup>88</sup> Voir *La violence et le sacré*, Grasset, 1972. Voir en particulier, à propos de la rivalité mimétique, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Grasset, 1978, p. 11-39.

<sup>89</sup> « Mais il va falloir que je lui donne un nom, à ce solitaire. Sans noms propres, pas de salut. Je l'appellerai donc Worm » (*I*, 84-85).

<sup>90</sup> On rattache d'ordinaire le nom de Malone à *me-alone* (moi seul). C'est la glose de John Fletcher et de Ruby Cohn, par exemple. Voir Alan Astro, « Le nom de Beckett », *Critique*, nos. 519-520, spécial Samuel Beckett, août-septembre 1990, p. 737-754.

Au début de *L'Innommable*, le narrateur est d'abord assimilé à une divinité silencieuse et immobile. On a d'ailleurs parfois remarqué que « l'innommable » c'est aussi le « sans nom » ou le nom imprononçable de Dieu. Il apparaît dès les premières pages comme une parodie de l'image classique du démiurge balzacien, le tout-puissant créateur des personnages d'une prétendue *Comédie humaine* que Beckett, on l'a vu, apprécie peu. Les personnages gravitent en silence autour de lui comme des sphères qui ne se rencontrent jamais ; défilent ainsi les différents protagonistes des romans précédents, les homuncules, Murphy, Malone, Mercier, Camier, et les autres. Beckett se met ainsi ironiquement en scène sous les traits d'un créateur devenu impotent, pétrifié et radoteur. Ce démiurge déchu s'appellerait aussi par dérision Worm, la larve, le ver de terre :

Ne sentant rien, ne sachant rien, il existe pourtant, mais pas pour lui, pour les hommes, ce sont les hommes qui le conçoivent et qui disent, Worm est là, puisque nous le concevons, comme s'il ne pouvait y avoir d'existence que conçue, ne fût-ce que de celui qui la mène. Les hommes. Un seul, puis d'autres. Un seul tourné vers le tout-impuissant, le tout-ignorant qui le hante, puis d'autres (*I*, 100).

Les rôles, on le voit, s'inversent aisément. Bien malin qui distinguerait entre créateur et créature. Qui, des hommes ou de Dieu, a-t-il créé l'autre ? Le narrateur a créé Malone à moins que ce ne soit l'inverse : « Malone tourne, étranger pour toujours à mes faiblesses. [...] J'ai beau ne pas bouger, c'est lui le dieu. Et l'autre. [...] Moi seul suis homme et tout le reste divin » (*I*, 22). Ce fantasme, banal dans la littérature d'ordre fictionnel, celui de l'auteur se remettant au monde dans ses créatures, ce fantasme de l'auteur fils de son œuvre, s'effondre chez Beckett. « A moi maintenant de faire le mort, dit le narrateur, à moi qu'ils n'ont pas su faire naître » (*I*, 64). Dans cette spirale infernale d'inclusions réciproques, les relations entre créateur et créé, marquées par l'agressivité orale, virent à la dévoration. Déjà Malone, réinventant le mythe de Cronos, dévorait ses enfants :

Et si je me raconte, et puis l'autre qui est mon petit, et que je mangerai comme j'ai mangé les autres, c'est comme toujours, par besoin d'amour, merde alors, je ne m'attendais pas à ça [...]. Oui, j'essaierai de faire, pour tenir dans mes bras, une petite créature, à mon image, quoi que je dise. Et la voyant mal venue, ou par trop ressemblante, je la mangerai (*Mm*, 95-96).

Davantage encore, Beckett ruine les fondements même de l'illusion romanesque à mesure que deviennent fluctuantes, poreuses, les frontières entre auteur et narrateur : comment croire à la fiction de personnages quand moi auteur ne suis peut-être que l'invention d'un narrateur impuissant, situation infiniment plus vertigineuse encore que celle d'Alice accusée de n'être qu'une « espèce d'objet » figurant dans le rêve du Roi Rouge<sup>91</sup>. Au moins, chez Alice, il y avait encore un rêveur. Ici au contraire, bouclant la spirale du non-être, l'auteur-narrateur refuse qu'en le *concevant* comme un personnage, on tente de le convaincre de son existence : « Croient-ils que je croie

<sup>91</sup> « De l'autre côté du miroir », in *Œuvres* de Lewis Carroll, éd. Jean Gattégno, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 296. C'est ce que suggère aussi *Comment c'est* : « mais ces histoires de voix oui quaquà oui d'autres mondes oui de *quelqu'un dans un autre monde oui dont je serais comme le rêve* oui qu'il rêverait tout le temps » (p. 225. Je souligne). Souvenir, peut-être, de l'idéalisme de Berkeley pour lequel l'homme ne serait qu'un rêve maussade de Dieu.

que c'est moi qui parle ? Ça c'est d'eux aussi. Pour me faire croire que j'ai un moi à moi et que je peux en parler, comme eux du leur. C'est encore un piège, pour que je me trouve soudain, errac, pris parmi les vivants » (I, 98). Chez Descartes au moins, même si ce que j'imagine peut n'être pas vrai, « la puissance d'imaginer ne laisse pas d'être réellement en moi » ; il n'est pas douteux qu'elle fasse partie de ma pensée<sup>92</sup>. Dépliant à son tour les figures du raisonnement solipsiste, le narrateur de *L'Innommable* doute que cette puissance d'imaginer soit la sienne, il refuse même qu'il ait une pensée qui puisse enfin lui donner d'être. C'est un véritable credo anti-cartésien que développe le livre. Au *je pense, je suis*, opposer un *je ne pense pas, je ne risque pas d'être* : « Celui qui s'ignore et se tait, ce qu'ignorant il tait, et n'ayant pu être ne s'y efforce plus » (I, 100). C'est en ce sens, me semble-t-il qu'il faut comprendre la fameuse phrase de Beckett : « Molloy et les autres sont venus à moi le jour où j'ai pris conscience de ma propre bêtise. C'est à ce moment là seulement que je me suis mis à écrire les choses que je sens »<sup>93</sup>. La bêtise c'est le refus d'une lutte pour « s'arroger un esprit », c'est l'acceptation enfin d'une pensée faible, fuyante, l'inverse d'un socle sur lequel fonder une ferme conscience de soi. On peut lire ce progressif affaïssement du sujet dans l'ironique parodie du *Discours de la Méthode* que propose *L'Innommable* :

Supposer notamment dorénavant que la chose dite et celle entendue soient de même provenance, en évitant de révoquer en doute la possibilité de supposer quoi que ce soit. Situer cette provenance en moi, sans spécifier où, pas de figulage, tout étant préférable à la conscience de tierces personnes et, d'une façon un peu plus générale, d'un monde extérieur. [...] Mieux, me prêter un corps. Mieux encore, m'arroger un esprit. [...] Quand j'y pense, c'est-à-dire, non, je n'ai rien dit, quand j'y pense, au temps que j'ai perdu [...] crevant de solitude et d'oubli, au point que je venais à douter de mon existence, et encore, aujourd'hui, je n'y crois pas une seconde, de sorte que je dois dire, quand je parle, Qui parle, et chercher, et quand je cherche, Qui cherche... (I, 172-173).

*L'Innommable* est un texte qui se désavoue comme texte : sans narrateur avoué ni personnage séparé, il pervertit du même élan les fondements du sujet cartésien et les bases de la géométrie euclidienne. Le dispositif pseudo-narratif de la voix (au sens où Mercier et Camier sont un « pseudo-couple »), permet le déploiement d'un objet paradoxal à la fois dans moi et extérieur à moi, le mien-pas le mien<sup>94</sup> : « c'est une image, ce sont des mots, c'est un corps, ce n'est pas moi, je savais que ce ne serait pas moi, je ne suis pas dehors, je suis dedans, dans quelque chose, je suis enfermé, le silence est dehors, dehors, dedans, il n'y a qu'ici, et le silence dehors, que cette voix, et le silence tout autour » (I, 206). Cette Voix qui figure l'origine du récit mais désavoue toute origine (elle a commencé à parler mais peut-être pas), qui oscille entre le silence et la coulée des mots, qui passe sans jamais se fixer de *je* à *il*, du singulier au pluriel, du corps à l'esprit, du dehors au dedans, est mythiquement, dans le texte de Beckett, celle d'un pré-sujet, en-deçà de toute identité fixée : « C'est entendu, moi qui suis en route, de paroles plein les voiles, je suis aussi cet impensable ancêtre dont on ne peut rien dire [...] celui dont on n'a pas su me séparer » (I, 110. Je souligne). La voix n'est pas celle du babil intérieur, encore moins celle de la conscience réflexive

<sup>92</sup> Descartes, *Méditation seconde*, dans *Discours de la Méthode, Méditations*, U.G.E., « 10/18 », p. 148.

<sup>93</sup> Cité par J. Knowlson, *op. cit.*, p. 319.

<sup>94</sup> La voix est celle d'un sujet sans ancrage identitaire, cherchant un improbable lieu où être : « [cet endroit], celui dont je ne saurais sans doute jamais *s'il m'engloutit ou s'il me vomit* et qui n'est peut-être que l'intérieur de mon crâne lointain » (I, 26. Je souligne). Ou encore, sur la voix : « Elle sort *de moi*, elle *me remplit*, elle clame contre mes murs, elle n'est pas la mienne... » (I, 34. Je souligne).

de soi. Voix sans bouche, vieille voix faible de l'impuissance à être : « Elle faiblit encore, la vieille voix faible, qui n'a pas su me faire [...]. Qui, ce n'est pas une personne, il n'y a personne, il y a une voix sans bouche, et de l'ouïe quelque part, [...] non c'est du roman, encore du roman, seule la voix est, bruissant et laissant des traces » (*TR*, 202). La voix dit cette traversée de « l'innommable », ce *double bind* entre impossibilité d'être et impossibilité de ne pas être, survie dans un intenable entre-deux peu à peu *sublimé* en objet esthétique, *traduit* dans une écriture musicale et poétique. L'écriture de Beckett est cette lente métamorphose de l'innommable en indicible<sup>95</sup>. En témoigne cette extraordinaire traduction dans l'écriture de l'affolement de la « boule parlante » qui, littéralement, « perd la boule » :

[...] cherchant toujours, perdant la boule, cherchant la boule, racontant toujours [...] parlant toujours, dans la soif, perdant la boule, cherchant toujours, ne cherchant plus, cherchant encore, qu'est-ce qu'ils veulent, que je sois ceci, que je sois cela, que je crie, que je bouge, que je sorte d'ici, que je naisse, que je meure, que j'écoute, j'écoute, ce n'est pas assez, que je comprenne, j'essaie, je ne peux pas, je n'essaie pas, je ne peux pas essayer... (*I*, 164-165).

Tourniquet incessant de mots qui laissent pantelants locuteur et lecteur, pris et tissés eux-mêmes dans ce tourbillon « murphien » de projectiles « sans provenance ni destination », « mouvement non-newtonien » de particules de matière : « des mots, je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, sans fond où se poser, sans ciel où se dissiper » (*I*, 166).

De même que tout le récit beckettien est une dénonciation de l'illusion narrative<sup>96</sup>, il faut le lire comme une ironique mise en doute de l'illusion existentielle. Nous n'existons pas plus, en somme, que Molloy, Worm ou Dieu. Il n'est pas encore né celui qui me poussera vers l'existence, répète le narrateur de *L'Innommable*. Ce qui peut aussi s'exprimer ainsi : « elle n'a pas été réglée, la garce qui me déconnera, [...] un sperme qui meurt, de froid, dans les draps, en agitant faiblement sa petite queue, je suis peut-être un sperme qui sèche, dans les draps d'un gamin, c'est long, il faut tout envisager, il ne faut pas avoir peur de dire une bêtise, [...] elle n'est pas encore descendue, la couille qui veuille de moi, c'est réciproque, encore une lueur de foutue » (*I*, 154). Cessons donc d'en appeler à un grand Narrateur, un dieu innommable qui, nous *concevant* par la pensée, nous mettrait enfin au monde : « Je ne naîtrai jamais, faute de m'être laissé concevoir » (*I*, 110). Ou encore, lumineuse idée : « c'est la ville de ma jeunesse, je cherche ma mère, pour la tuer, il fallait y penser plus tôt, avant de naître » (*I*, 175). Détruire la présomptueuse certitude du Cogito permet d'en finir avec l'idée d'un grand Engendreur et d'une origine sacrée, que ce sacré soit la Raison ou un Dieu tout-puissant. Comme le remarque Guy Rosolato, ce qui s'oppose au sacré, ce n'est pas le profane, c'est l'humour, le rire<sup>97</sup>. Le Descartes de *Whoroscope* était déjà risible. Beckett fait à présent l'apologie de la bêtise. Son rire noir prône un idéal

<sup>95</sup> Sur l'aspect fantasmatique de la voix, « objet de perspective » entre fusion à la mère (rythmes sonores infraliminaires) et écart (une des ces *émissions* qui se séparent du corps), voir Guy Rosolato, « La voix » (*Essais sur le symbolique*, Gallimard, 1969, p. 287-305) et « La voix : entre corps et langage » (*La relation d'inconnu*, Gallimard, 1978, p. 31-51).

<sup>96</sup> C'est en ce sens que l'on a raison de souligner l'influence sur Beckett des romans de Stern et de Diderot. On en trouve déjà des traces dans *Dream* et ses jeux ironiques sur l'illusion romanesque.

<sup>97</sup> *La relation d'inconnu*, *op. cit.*, p. 46. Cette idée n'est pas très éloignée de la « carnavalisation » selon Mikhaïl Bakhtine (intronisation vs détronisation). Voir par exemple le chapitre « Rabelais et l'histoire du rire », in *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Gallimard, 1970, Rééd. Tel-Gallimard, p. 69-147,

de non-pensée, de non-existence : être enfin une matière insensible, une chair sans pensée.

Ils espèrent qu'un jour ça changera, c'est normal. Qu'un jour il me poussera sur la trachée ou à un autre point quelconque de la trajectoire un beau petit abcès avec une idée dedans, point de départ d'une infection généralisée. Ce qui me permettrait de jubiler comme tout un chacun, en connaissance de cause. Et je ne serais bientôt plus qu'un réseau de fistules charriant le pus bienfaisant de la raison. [...] Ils disent que j'ai mal, à l'instar de la vraie chair à penser, mais je ne sens rien (*I*, 111).

La question de la naissance de la voix, de l'origine de l'énonciation est une question centrale dans la littérature moderne. C'est sans doute l'un des mérites de Samuel Beckett d'avoir été l'un de ceux qui ont incarné avec le plus de force le doute fondamental de ce siècle sur l'idée même de naissance. La formule du *Portrait de l'artiste en jeune homme*, « La reproduction est le commencement de la mort »<sup>98</sup>, est une affirmation d'homme du XIX<sup>ème</sup> siècle, ce que Joyce est sans doute encore, profondément. Qui pourrait au XX<sup>ème</sup> siècle prétendre aussi ingénument savoir où commence le commencement ? La voix de Beckett traduit les inquiétudes qui hantent les imaginaires contemporains face à la perte du sens, sacré ou non, de l'origine<sup>99</sup>. Je n'en prendrai que quelques exemples.

Dans sa Leçon inaugurale au Collège de France en 1970, Michel Foucault, on le sait, commença son discours en interrogeant l'idée d'une naissance de la parole : que signifie « commencer à parler » pour celui qui « prend » la parole dans une assemblée, qui s'institue comme auteur de sa parole. Comment naître au discours, se demande Foucault qui cite sans le nommer... *L'Innommable*, livre dans lequel Beckett répond que, depuis le début qui n'existe pas, il n'y a pas de naissance, cela ne fait que continuer :

Plutôt que de prendre la parole, j'aurais voulu être enveloppé par elle, et porté bien au-delà de tout commencement possible. J'aurais aimé m'apercevoir qu'au moment de parler une voix sans nom me précédait depuis longtemps : il m'aurait suffi alors d'enchaîner, de poursuivre la phrase [...]. J'aurais aimé qu'il y ait derrière moi (ayant pris depuis bien longtemps la parole, doublant à l'avance tout ce que je vais dire) une voix qui parlerait ainsi : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut dire des mots tant qu'il y en a, il faut les dire jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent – étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit, ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait si elle s'ouvre »<sup>100</sup>.

Dans cette étonnante mise en abîme de son propre questionnement du commencement, Foucault incarne une obsession contemporaine, avouée ou non. Que l'idée de naissance soit devenue problématique, puisse être un objet de recherche, c'est toute sa pensée qui en témoigne, de *La naissance de la clinique à l'archéologie du savoir*. On pourrait sans doute relire la perspective « archéologique » de Foucault comme un symptôme dans le champ de la recherche, de l'inquiétude moderne envers une naissance devenue incertaine. Par-delà même les résonances subjectives, propres

<sup>98</sup> James Joyce, *Œuvres I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », édition Jacques Aubert, 1982, p. 758.

<sup>99</sup> Question heideggerienne, entre autres, et l'on sait que Beckett fréquenta beaucoup Jean Beaufret à la rue d'Ulm.

<sup>100</sup> Michel Foucault, *L'ordre du discours*. Gallimard, 1971, p. 7-8.

à Foucault, de cette question, on y saisirait sous un éclairage assez différent de ses présupposés théoriques, son affirmation d'un vide de la fonction-auteur, ou sa remise en cause de la notion d'un sujet individuel créateur au profit de « pratiques discursives », structures linguistiques ou mentales. De même encore, le récent développement de la « recherche génétique » dans le domaine des études littéraires semble témoigner du même souci. Les questions que posent les « généticiens » sont des questions sur l'origine : Comment un livre naît-il ? Où commence-t-il ? A partir de quel enchevêtrement de brouillons, de traces, de repentirs ? Questions qui suggèrent assez la moderne remise en cause du caractère naturel, d'évidence, voire à l'inverse du caractère sacré de la naissance, fût-elle celle d'un livre. Questions qu'on aurait tort de croire circonscrites au domaine des sciences dites « dures », agitées par des débats autour de la procréation assistée, du déterminisme génétique, ou du clonage. Sans nier que ces questions soient le fruit d'avancées scientifiques, on peut aussi considérer que la mise en doute moderne de toute certitude sur l'origine a permis la levée de tabous qui interdisaient jusque-là un certain nombre d'interrogations et de recherches.

Comment commencer à parler ? Comment naître au discours ? demandait Antonin Artaud, explorant après la guerre, dans l'écriture glossolalique de Rodez, le bord de la parole<sup>101</sup>. « Je préférerais que tu ne fusses pas né », aurait dit sa mère au poète Henri Michaux. Toute son œuvre dès lors s'acharnera à faire naître des personnages « inchoatifs », des homuncules là encore inachevés, faibles, impuissants à être, et qui n'en finissent pas d'essayer de prendre forme. Michaux peintre réitère dans chacun de ses dessins le geste de commencer à peindre, esquisse toujours reprise d'une naissance qui ne parvient à être que par éclats, signes brefs, taches à demi effacées. Le Meidosem de Michaux, ce petit homme en fil<sup>102</sup>, est la version sublimée de Worm, la larve ante-natale qui n'en finit pas de ne pas naître et que les autres s'évertuent à tirer vers eux pour lui donner corps. L'homme, toujours parodiquement « au centre » de la création chez Beckett, menace constamment de s'effondrer dans l'informe :

Il est donc au centre, voilà enfin un indice du plus haut intérêt, peu importe de quoi. Ils regardent pour voir s'il a bougé. Il n'est qu'un tas informe, sans visage capable de refléter l'histoire d'un tourment, mais dont l'arrangement, le plus ou moins de tassé, de tapi, est sans doute expressif, pour des spécialistes, et leur permet de supputer les chances de le voir bientôt bondir, ou partir insensiblement, en se coulant, comme un frappé à mort (I, 117).

Parlant du personnage beckettien, Alfred Simon a cette belle formule: « A défaut d'être immortel, il est increvable ! A travers la vibration du temps, il marche vers sa mort qu'il ne rejoint jamais, la portant déjà en lui<sup>103</sup> ». C'est sans doute la raison pour laquelle des écrivains comme Beckett (ou comme Michaux, Artaud, Céline et bien

---

<sup>101</sup> Je ne souscris pas pour autant à l'analyse de Theodor W. Adorno, faisant de l'univers de Beckett le symbole d'une « culture reconstruite après Auschwitz ». Adorno voit chez Beckett l'illustration d'un moment historique : « Après la Seconde Guerre mondiale tout est détruit, même la culture ressuscitée, et ne le sait pas ; l'humanité continue à végéter en rampant, après des événements auxquels les survivants eux-mêmes ne peuvent survivre à proprement parler, sur un tas de décombres qui est devenu même incapable de prendre conscience de sa propre ruine » (« Pour comprendre *Fin de partie* », dans *Notes sur la Littérature*, trad. de S. Muller, Flammarion, 1984, p. 205). Cette analyse, trop restrictive, à mon avis, élude la question centrale de la perte du sens de l'origine. Dans cette mesure, Auschwitz est davantage une conséquence qu'une cause.

<sup>102</sup> Henri Michaux, *Portrait des Meidosems* (1948), repris in *La vie dans les plis*. Gallimard, 1972.

<sup>103</sup> Alfred Simon, *Beckett, op. cit.*, p. 130. Sur cette question de la non-naissance, les addenda de *Watt* : « naître sans être né » (p. 261).

d'autres) tentent de se remettre au monde dans un corps d'écriture, eux qui ressemblent à ces « états-limites »<sup>104</sup> qui ont envahi la clinique psychanalytique, en manque de corps parce qu'ils ne sont jamais nés. Il est possible qu'ils soient les symptômes d'un siècle finissant qui tente de s'inventer une forme laïque d'immortalité faute de se croire encore, comme le Rimbaud des *Illuminations*, « fils du Soleil ». « Il n'y a que moi d'immortel, que voulez-vous, je ne peux pas naître », affirme le narrateur de *L'Innommable*. Les pères se sont effondrés, Dieu est le Tout-impuissant, Moran son digne fils, ne rêve que d'enlèvement bienheureux dans la boue matricielle. Faute de croire encore en une naissance qui faisait de tout être, homme ou femme, l'égal fantasmé d'un démiurge (tout-puissant pour l'homme, menaçant pour la femme<sup>105</sup>), face aux modernes « reproductions » désacralisées, les homuncules prolifèrent, « états limites » sans origine ni fin, condamnés à l'éternelle répétition, au ressassement, au clonage, à moins qu'ils ne réinventent dans une œuvre d'art la sublimation de leurs corps voués à la putréfaction. La nouveauté de ces écritures est qu'elles affrontent l'horreur d'une naissance dans la mort, comme le dit Beckett, pour en faire un objet de sublimation. Pour Beckett, comme pour Artaud, le corps d'écriture ne triomphe pas de la mort, il triomphe *dans* la mort. C'est ainsi qu'ils se donnent une origine. L'inverse, somme toute, de l'ingénuité d'une *origine du monde* à la Gustave Courbet.

## L'ÉCRITURE DE LA VOIX

Soit donc cette hypothèse qui sous-tend l'écriture de la trilogie : je suis innommable, elle n'est pas encore née la langue qui pourra me nommer, à moins que je ne l'invente. Forger la langue qui lui donnera un corps où *être*, tel est le travail d'écriture que Beckett entreprend dans ces années d'après guerre. Il lui faut d'abord affronter le flot, l'interminable coulée verbale : discours-pus, discours-larmes, incontinence verbale de qui a, paradoxalement, perdu cette faculté de décomposer qui donne sens à la chaîne sonore. Murmure incessant, bourdonnement, discours de sourd :

Oh je n'ai jamais été même partiellement sourd. Mais depuis longtemps j'entends confusément. [...] peu à peu les bruits du monde, si divers en eux-mêmes et que je savais si bien distinguer les uns des autres, à force peut-être d'être toujours les mêmes se sont fondus en un seul, jusqu'à ne plus être qu'un seul grand bourdonnement continu. Le volume sonore perçu restait sans doute le même, j'avais seulement perdu la faculté de décomposer (*Mm*, 60).

---

<sup>104</sup> On désigne ainsi un type de souffrance psychique irréductible aux définitions classiques de la névrose ou de la psychose, voire de la perversion dont elle est souvent proche. Le sujet y souffre d'une fluctuation des frontières du moi où affleurent les espaces archaïques de la psyché. La bibliographie concernant ces « cas limites » ou *borderlines* ne cesse de grandir. On peut toutefois citer les ouvrages de Jean Bergerel, *La dépression et les états-limites*, Payot, 1975 et d'André Green, *La folie privée : psychanalyse des cas-limites*, Galtimard, 1990, qui présentent un panorama des différentes théories actuelles. Un historique de l'apparition du concept d'état limite en psychiatrie (dès 1884), est proposé par René Diatkine, in « Les états limites, ou les limites de la classification nosologique en psychiatrie », *Études psychothérapeutiques*, n° 4, « Des états limites », Toulouse, Privat, décembre 1978.

<sup>105</sup> Il se peut d'ailleurs, mais ceci est une parenthèse, que l'actuelle « montée en puissance » des femmes dans tous les domaines qui leur étaient naguère interdits, soit exactement proportionnelle à l'effondrement de la croyance dans le pouvoir magique, démiurgique, de la procréation.

Le défi est d'*articuler* cette coulée par une série de coupes qui lui donnent sens, non plus coupures infectieuses<sup>106</sup> mais *hiatus*, scansion signifiante, celle des mots ponctués de silence pour que naisse enfin la phrase :

C'est un flot ininterrompu, de mots et de larmes, [...] je les confonds, mots et larmes, mes mots sont mes larmes, mes yeux ma bouche. Et je devrais entendre, à chaque petite pause, si c'est le silence comme je le dis, en disant que seuls les mots le rompent. Eh bien non, c'est toujours *le même murmure, ruisselant, sans hiatus, comme un seul mot sans fin* et par conséquent sans signification, car c'est la fin qui la donne, la signification aux mots (*TR*, 167-168, Je souligne).

Dès *Molloy*, l'articulation de la phrase se fait sur le mode du soliloque. Les fréquentes interventions du narrateur qui apparaissaient encore dans *Mercier et Camier* sur le ton ironique du commentaire désabusé<sup>107</sup>, sont à présent prises en charge par le héros-narrateur. Le soliloque beckettien est une bataille du discours avec lui-même « la bataille du soliloque », *MC*, 130). A mi-chemin du dialogue théâtral et du monologue intérieur, il permet d'interrompre, de ponctuer la coulée des mots. Dès l'ouverture du livre, Molloy s'invente un interlocuteur en la personne d'un lecteur fictif supposé s'intéresser au récit de sa vie. Dispositif à la Diderot qui s'expose dans des références quasi-explicites ; à défaut du récit de ses amours, Molloy s'apprête à dérouler le grand rouleau des ses maladies et de ses déroutes :

A un moment donné, pré-établi si vous voulez, moi je veux bien, le monsieur revint sur ses pas [...]. C'était un monsieur, cela se voyait. Oui, c'était un poméranien orangé, plus j'y songe, plus j'en ai la conviction. Et pourtant. [...] ce chien, qu'est-ce qui l'empêcherait d'être un chien errant qu'on ramasse et prend dans ses bras... (*Mo*, 15).

Peu à peu cependant, le soliloque impose sa logique de discours intérieur, de dédoublement de l'instance narratrice entre Je et Moi : « Je vis donc toujours. C'est bon à savoir » (p. 18) ; ou plus loin : « Mais que venait faire une éminence dans ce paysage à peine ondulé ? Et moi qu'étais-je venu y faire ? C'est ce que nous allons essayer de savoir » (p. 18). Double dédoublement, devrait-on dire, par une mise à distance, un hiatus à l'intérieur du Je, mais aussi par une oscillation constante entre oral et écrit qui contribue à brouiller les limites entre discours et récit. Du récit dialogué, *Molloy* conserve la vivacité de l'alternance rythmée entre questions et réponses, à cette différence près que les réponses systématiquement évasives ou inadéquates découragent tout questionnement ultérieur : « Mais comment serrer les jambes, l'une contre l'autre, étant donné leur état ? Je les serrai, c'est tout ce que je peux vous dire. Un point c'est tout. Ou je ne les serrai pas. Quelle importance cela peut-il avoir ? » (p. 129). De cette parodie de questionnement, inspirée peut-être du catéchisme de l'épisode *Ithaque* dans l'*Ulysse* de Joyce, témoigne par excellence le questionnaire auquel Moran se soumet lui-même à la fin du livre. A questions oiseuses, réponses sans intérêt :

*Question.* Le feutre bleu, qu'était-il devenu ?

*Réponse.*

*Question.* Comment me sentais-je ?

<sup>106</sup> « Oui, toute ma vie j'ai vécu dans la terreur des plaies infectées, moi qui ne m'infectais jamais, tellement j'étais acide » (*Mo*, 52).

<sup>107</sup> Par exemple : « Ils continuent à l'appeler le parapluie, que c'est drôle » (p. 126) ; ou encore : « Que tout cela est lamentable » (p. 127), « Il n'a pas fini de nous décevoir, ce Mercier » (p. 131).

*Réponse.* A peu près comme d'habitude.

*Question.* Pourtant j'avais changé et je changeais toujours ?

*Réponse.* Oui.

*Question.* Et malgré cela je me sentais à peu près comme d'habitude ?

*Réponse.* Oui.

*Question.* Comment cela se faisait-il ?

*Réponse.*

(*Mo*, p. 238-239).

Déjà *Mercier et Camier* avait abandonné l'usage des guillemets. Dans la trilogie, l'utilisation de fragments de discours directs insérés sans démarcation typographique, contribue tout à la fois à aplanir la ligne sonore et syntaxique de phrases uniquement ponctuées de virgules, sans hiérarchie des niveaux d'énonciation, et à les couper grâce à ces voix hétérogènes surgissant en leur sein pour en renforcer l'arythmie. C'est ce qui donne le caractère chaotique de phrases titubant entre poussée et arrêt brusque :

Mais la dame, une madame Loy, autant le dire tout de suite, ou Lousse, je ne sais plus, prénom dans le genre de Sophie, me retint, par mes basques, en disant, à supposer qu'à la dernière fois ce fût la même phrase qu'à la première, Monsieur, j'ai besoin de vous. Et voyant à mon expression sans doute, qui me trahit volontiers, que j'avais compris, elle dut se dire, S'il comprend ça, il peut comprendre le reste (*Mo*, 49).

On comprend aisément que le soliloque qui privilégie l'insertion de voix hétérogènes, qu'elles soient intérieures ou extérieures, intra ou méta-discursives, puisse devenir la technique privilégiée de *L'Innommable*, explorant la plasticité d'une voix sans sujet défini. En ce sens, le soliloque beckettien est l'inverse même du monologue intérieur, celui de Henry James, Virginia Woolf ou même James Joyce. Le monologue intérieur est une coulée de mots, un flux, « a *stream* of consciousness ». Cette notion, on le sait, était apparue vers 1890, avec les *Principles of Psychology* de William James, mettant à jour la fluidité d'une parole intérieure incontrôlée. *L'Essai sur les données immédiates de la conscience* de Bergson date d'ailleurs de l'année précédente<sup>108</sup>. On s'intéresse alors à ce flux ininterrompu de paroles intériorisées, enchevêtrant des strates temporelles différentes, que les romanciers à leur tour, tenteront de traduire : «un discours antérieur à toute organisation logique, reproduisant cette pensée en son état naissant ; quant à sa forme, il se réalise en phrases directes, réduites au minimum syntaxial<sup>109</sup> ». Le soliloque de Beckett n'explore pas le surgissement de la pensée, il dit son effondrement, son avortement impromptu au détour d'une phrase, à mesure même que le désir de dire, voire la croyance dans la possibilité de dire, s'éteignent brutalement. La phrase s'élançe puis chute par arrêt brusque de la pensée, désinvestissement du discours, bifurcation, silence. Comme une perte brutale de foi dans le discours qui serait sans arrêt réitérée. Les exemples en sont multiples dans les textes des années 46-53.

– Je me rappelle seulement qu'il y était question de citronniers, ou d'orangers, je ne sais plus lesquels, et pour moi c'est un succès, d'avoir retenu qu'il y était question de citronniers, ou d'orangers, [...] je n'ai rien retenu du tout, pas un mot, pas une note, ou si peu de mots, si peu de notes, que, que, que, quoi, que rien, cette phrase a assez duré (*PA*, 34-35).

<sup>108</sup> Sur tout ceci voir Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, trad. C Roux de Bézieux, Seuil, 1965.

<sup>109</sup> Edouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, suivi de *Le monologue intérieur*. Roma, Buizoni, 1977, p. 217.

– Mais quelques semaines plus tard, plus mort que vif, je retournai encore au banc, cela faisait la quatrième ou cinquième fois depuis que je l’avais abandonné, à la même heure à peu près, je veux dire à peu près sous le même ciel, non, ce n’est pas cela non plus, car c’est toujours le même ciel et ce n’est jamais le même ciel, comment exprimer cette chose, je ne l’exprimerai pas voilà (*PA*, 36).

– Et j’en ai en effet le temps peut-être, faisons comme si j’en avais le temps, mais n’en faisons rien (*Mm*, 137).

– C’est un joli petit objet, comme un – non, il ne ressemble à rien (*Mm*, 138).

– [...] une ficelle rattache ce chapeau au premier bouton du manteau en partant du haut, car, peu importe (*Mm*, 100).

Bruno Clément a étudié le fonctionnement privilégié de la figure de l’épanorthose dans les textes de cette période et, singulièrement, dans *L’Innommable*. Figure d’autocorrection, elle consiste à revenir sur ce que l’on vient de dire pour le renforcer ou l’adoucir. Elle serait l’expression rhétorique par excellence de l’écart, permettant le retour en arrière, la rumination, le ressassement. Une formulation en serait : « non que... loin de là... mais ». Il s’agit de « mettre la plus grande distance possible (“loin de là”) entre deux propositions se rapportant à une même réalité, la première de ces deux propositions définit l’espace d’une erreur ; la seconde celui d’une vérité, mais d’une vérité décevante, énoncée faute de mieux<sup>110</sup> ». Ainsi, par exemple: « Il n’y a donc pas d’espoir ? Mais bien sûr que non, voyons, quelle idée. Si, peut-être, un petit, mais qui ne servira jamais » (*I*, 132), Cette notion d’écart, de hiatus à inscrire dans la phrase est en effet essentielle. Contre ce « même murmure, ruisselant, sans hiatus », inscrire la scansion d’une négation. Contre les corps collés ensemble dans la boue matricielle, exercer la violence d’un arrachement. Pourtant, ce travail d’attaque contre les liens, de déliaison de la syntaxe auquel se livre Beckett n’est que le premier mouvement d’une écriture qui, à mesure même qu’elle délie, relie et relance le discours :

Et ne suffirait-il pas, sans que rien soit changé à la chose telle quelle, telle que toujours, sans qu’une bouche vienne se creuser là où même les rides n’ont jamais su se graver, ne suffirait-il pas, de quoi, *le fil est perdu, tant pis, prenons-en un autre*, d’un petit mouvement, d’un détail qui *s’affaisse, se soulève*, ça ferait chiquenaude, tout l’ensemble s’en ressentirait, ça ferait boule de neige, ce serait bientôt l’agitation généralisée, la locomotion elle-même, voyages proprement dits, d’affaires, d’études, d’agrément, déplacements librement consentis, promenades sentimentales et solitaires, j’indique les grandes lignes... (*I*, 162. Je souligne).

Déliaison syntaxique et reliaison rythmique. Il y a en effet une irréductible différence entre le travail d’écriture d’auteurs comme Beckett, Roussel ou Artaud, pour prendre des exemples extrêmement différents et la force de déliaison, de décomposition de la langue chez certains psychotiques. On connaît les écrits du fameux Wolfson, « l’étudiant de langues schizophrénique » qui se bouchait les oreilles pour ne pas entendre la voix de sa mère et s’inventait une autre langue, décomposée, pour parler en détruisant l’anglais. Gilles Deleuze a montré comment les procédés de traduction interne qui permettent à l’un, Wolfson, de parler et à l’autre, Roussel, d’écrire « certains de [ses] livres » diffèrent essentiellement. Document d’un côté, œuvre d’art de l’autre. « Ce qui fait du procédé de Roussel l’instrument d’une œuvre d’art, notait Deleuze, c’est que *l’écart de sens* entre la phrase originaire et sa conversion *se trouve*

<sup>110</sup> *L’œuvre sans qualités, op. cit.*, p. 181.

*comblé* par des histoires merveilleuses proliférantes qui repoussent toujours plus loin le point de départ, le recouvrent et finissent par le cacher entièrement<sup>111</sup> ». Et de même, si Beckett comme Wolfson, œuvre à s'éloigner du « bruit lacérant » de la langue maternelle (*I*, 116), c'est autant en creusant dans l'écriture des écarts qu'en retissant d'autres liens.

C'est l'un des traits majeurs de *Malone meurt* ou de *L'Innommable* de figurer un espace où la voix énonciatrice menace constamment de s'éteindre, de sombrer dans la folie ou les borborygmes, puis resurgit, rattrape la ligne de son discours ou une autre, indéfiniment. Mouvement sans cesse rejoué de la mise à mort du sens et de sa résurrection : écrire est un chemin de croix, tout écrivain est un Christ en puissance, Molloy déjà, le suggérait ironiquement<sup>112</sup>. A ceci près cependant que la résurrection chez Beckett n'ouvre plus sur la vie éternelle mais sur l'interminable nécessité de continuer : « il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a » (*I*, 213). Une parodie d'immortalité, en somme, ce statut d'un sujet *condamné* à parler à *perpétuité* : « je lance la voix, j'entends une voix, il n'y a qu'ici, il n'y a pas deux endroits, il n'y a pas deux prisons, *c'est mon parler*, c'est un parler, [...] c'est ça, réitère, ça fait continuer... » (*I*, 205. Je souligne). La bouche parlante, *le parler*, est un infini désacralisé.

Davantage encore, la bouche est un orifice obscène : « une grande bouche idiote, rouge, lippue, baveuse, au secret, se vidant inlassablement, avec un bruit de lessive et de gros baisers, des mots qui l'obstruent » (*I*, 172). Bruit de bouches qui se vident ou se remplissent de mots, qui indifféremment, avalent et vomissent : « bouches, mots, rots, rires, succions, postillons et glouglous divers » (*I*, 155). Dans l'univers régressif de la trilogie où les orifices se confondent volontiers, la bouche est un anus. Déjà Malone évoquait ces « vieillards impotents » à qui on donne la pâture jusqu'au bout : « Et quand ils ne peuvent plus ingurgiter on leur enfle un tuyau dans l'œsophage, ou dans le rectum, et on leur entonne de la bouillie vitaminée » (*Mm*, 148). Le narrateur de *L'Innommable* pour sa part, se fantasme comme une boule percée d'orifices indifférenciés :

Tels reçus, par l'oreille, ou hurlés dans l'anus, à travers un cornet, tels je les redonnerai, les mots, par la bouche, dans toute leur pureté, et dans le même ordre, autant que possible. Cette infime hésitation, entre l'arrivée et le départ, ce léger retard apporté à l'évacuation, j'en fais mon affaire, c'est tout ce que je peux faire (*I*, 104).

Les écrivains comme Beckett prennent les métaphores au pied de la lettre, c'est leur parenté avec les psychotiques qui confondent parfois le mot et la chose. Lui, tente de percer des trous dans le corps de la langue et chaque coupure dans le corps des mots est fantasmée comme un orifice. Que sa langue maternelle soit, en effet pour Beckett, une langue morte, c'est probable. Pour celui qui n'est pas né, qui se débat dans un corps à corps dévastateur avec sa mère, dans la violence d'un entre-déchirement perpétuel où l'on ne sait lequel dévore l'autre, la langue est une langue morte. Le narrateur de *L'Innommable* évoque « cette langue morte des vivants » (*I*, 85) : « cette

<sup>111</sup> Gilles Deleuze, « Schizologie », préface à l'ouvrage de Louis Wolfson, *Le schizo et les langues*, Gallimard. 1970, p. 8, je souligne.

<sup>112</sup> « Mais je suis humain, je crois, et ma progression [...] se transformait, sauf votre respect, en véritable calvaire, sans limite de station ni espoir de crucifixion... » (*Mo*, 120). Notons à ce propos que J. Knowlson a mis un terme à la discussion sur la date de naissance de Beckett. Le registre de naissance comporte une erreur, il est bien né le 13 avril 1906, un Vendredi Saint, jour anniversaire de la mort du Christ: « Tu vis le jour le jour où le Sauveur mourut » (*Cie*, 19).

langue de catéchiste, mielleuse, fielleuse, c'est la seule qu'ils sachent parler » (*I*, 116). C'est lui encore qui déclare :

M'avoir collé un langage dont ils s'imaginent que je ne pourrai jamais me servir sans m'avouer de leur tribu, la belle astuce. Je vais le leur arranger, leur charabia. Auquel je n'ai jamais rien compris du reste, pas plus qu'aux histoires qu'il charrie, comme des chiens crevés. Mon incapacité d'absorption, ma faculté d'oubli, ils les ont sous-estimées. Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi, à la fin (*I*, 63).

Se remettre au monde dans une langue qui soit la sienne suppose d'ouvrir les mots, de les dilacérer. La langue de Molloy est « estropiée » comme lui, et comme lui, elle vit de se décomposer. « J'ai oublié l'orthographe aussi et la moitié des mots », déclare Molloy (*Mo*, 8). La syntaxe aussi, probablement : « Mais ce n'est pas d'elle, je veux parler de cette main, que je veux parler à présent... » (p. 14). Inutile de préciser qu'avec *L'Innommable*, point culminant du processus, la coulée verbale, cette pâte putréfiée et boueuse de mots décomposés, évoque clairement d'autres vidanges : « c'est comme de la merde, voilà enfin, le voilà enfin, le mot juste, il suffit de chercher, il suffit de se tromper, on finit par trouver, c'est une question d'élimination » (*I*, 131). Tout discours est d'abord excrémental, il est cette vidange violente qui s'échappe de corps qui tentent de percer en eux des trous pour se vider d'eux-mêmes, dans une parodie sans cesse rejouée de naissance par débâcle organique. Le narrateur s'efforce de se faire une bouche par où naître : « ma bouche, [...] je n'en ai pas, la belle affaire, il m'en poussera une, un petit trou d'abord » (*I*, 162). Mise en scène de naissance dans la mort, fantasmée sur le mode oral : « C'est moi alors que je vomirai enfin, dans des rots retentissants et inodores de famélique, s'achevant dans le coma, un long coma délicieux »<sup>113</sup> (*I*, 63). De même Worm, il suffirait d'un dernier soupir, pour qu'enfin il naisse : « il faudrait une convulsion, qui le vomisse au jour » (*I*, 129). Autre mode de naissance, mais c'est le même, l'expulsion sur le mode anal, celle de Worm, à nouveau, qui espère pouvoir se « défiler par le fondement, un matin, avec le petit déjeuner » (*I*, 109).

C'est cette violence de l'expulsion que dit le fonctionnement pulsionnel du discours entre dévoration et vomissement : répétitions litaniques, tempo irrégulier des reprises et des échos sonores, tourniquet des oui et des non, ruptures de la chaîne syntaxique, articulation rythmée de la poussée des mots, engendrement d'un texte comme machine corporelle :

[...] c'est des pas qui vont et viennent, c'est des voix qui parlent un moment, *c'est des corps se frayant un chemin*, c'est l'air, c'est les choses, c'est l'air parmi les choses, ça suffit, que je cherche, comme elle, non, pas comme elle, comme moi, à ma façon, que dis-je, à ma manière, que je cherche, qu'est-ce que je cherche maintenant, ce que je cherche, je cherche ce que c'est, ça doit être ça, ça ne peut être que ça, ce que c'est, ce que ça peut être, ce que ça peut bien être, ce que j'entends, ça me revient... (*I*, 167. Je souligne).

Le français de la trilogie n'est pas une langue pauvre comme on l'a dit parfois ; il est l'emblème de cette esthétique du déchet vivant qui caractérise les écrits de Beckett

<sup>113</sup> Beckett reprendra plus tard dans sa pièce *Pas moi*, cette image de la bouche vomissante, par où l'être se vide de lui-même. La pièce met en scène deux uniques « protagonistes », une BOUCHE et un AUDITEUR : « brusque envie de... raconter... alors sortir comme une folle se jeter sur le premier venu... la cuvette la plus proche... s'y vider... flot continu... sans queue ni tête [...] ... tout le corps comme en allé... rien que la bouche... comme folle » (*PM*, 81).

après la guerre. S'exténuer à faire vivre une langue morte, tel est le sens de l'incessant va-et-vient que décrit son écriture : dire la mort en l'injectant dans la phrase sous forme d'interruption, de négation, de non-sens, dès que la phrase menace de se dresser vivante ; inversement, la réanimer, lui réinsuffler de la vie et du sens aussitôt qu'elle risque de s'enliser dans le rien :

Ce n'est pas vrai, si, c'est vrai, c'est vrai et ce n'est pas vrai, c'est le silence et ce n'est pas le silence, il n'y a personne et il y a quelqu'un, rien n'empêche rien. [...] Et il y aurait un jour ici, où il n'est pas de jours, qui n'est pas un endroit, issu de l'impossible voix, l'infaisable être, et un commencement de jour, que tout serait silencieux et vide et noir, comme maintenant, comme bientôt, quand tout sera fini, tout dit, dit-elle, murmure-t-elle (*TR*, 205-206).

Eternelle oscillation entre le « tout dit » et le « dit-elle », quasi chiasme qui suggère assez cette tension irrésolue entre vie et mort que dirait alors le *murmure* de la voix... voix de l'énonciateur ? voix de la mère ? « depuis que le monde monde pour moi des murmures de ma mère chié dans l'incroyable tohu-bohu » dit *Comment c'est* (p. 66).

Même hésitation encore dans la pièce radiophonique *Tous ceux qui tombent* dont témoigne ce dialogue entre Monsieur et Madame Rooney : « Tu sais, lui dit son mari, on dirait quelquefois que tu te bats avec une langue morte ». C'est vrai, répond sa femme « j'ai souvent cette impression, c'est indiciblement pénible » (*TCT*, 64). La langue que parle Madame Rooney est étrange, marquée par un imperceptible *écart* par rapport à la langue commune. Comme l'Innommable, elle parle la langue de ceux qui ne sont pas aux monde (c'est elle, rappelons-le, qui rapporte l'anecdote de la conférence de Jung) :

MADAME ROONEY. — Oui, c'était un bardot, il est entré à Jérusalem — c'était bien Jérusalem ? — sur le dos d'un bardot. (*Un temps*.) Ça doit signifier quelque chose. C'est comme les passereaux, que beaucoup desquels nous valons plus. Ce n'était pas des passereaux du tout.

MONSIEUR ROONEY. — Que beaucoup desquels ! ... Tu exagères, Maddy.

MADAME ROONEY (*émue*). - Ce n'était pas des passereaux du tout ! (*TCT*, 71).

C'est souvent un désordre syntaxique ou lexical incongru qui décompose la langue. La maladresse linguistique est une cruauté minuscule qui s'exerce symboliquement et par déplacement sur la langue bilingue, *entre* le français et l'anglais, le plus souvent, espace interstitiel qui a l'avantage d'épargner la langue maternelle. Le « charabia » de l'Innommable n'a rien à envier à celui de Madame Rooney :

Et maintenant le ça, que j'aime mieux<sup>114</sup>, que je dois dire *que j'aime mieux*, quelle mémoire, du vrai papier à mouches, je ne sais pas, *je ne l'aime plus mieux*, c'est tout ce que je sais, alors pas la peine de s'en occuper, une chose *qu'on n'aime plus mieux*... (*I*, 158. Je souligne).

Ou encore, pour n'en prendre qu'un exemple, l'énoncé répété de l'expression « pour en dire le moins » que Beckett calque sur l'anglais *to say the least* (pour ne pas dire plus, pour ne pas dire mieux). Jeu sur l'euphémisme, le banal *understatement* de l'anglais dont il fait cependant entendre peu à peu la fondamentale ambiguïté, celle qui conduira à l'*imminimisable* minimum de *Cap au pire* (p. 47) :

<sup>114</sup> Ou encore, Winnie : « ça qui est merveilleux » (*OBJ*, p. 14).

L'instant que Mercier hésite, avant de rendre ce salut, inattendu pour en dire le moins (*MC*, 185. Je souligne).

Mais profitons d'abord de ce superbe couchant, inopiné pour en dire le moins (*Mm*, 165. Je souligne).

Ces rares et brèves relâches sont d'un effet dramatique inexprimable pour en dire le moins (*D*, 32. Je souligne).

Jusqu'à ce qu'il en déplie enfin le double sens, cette inépuisable richesse du malentendu, dans la très belle pièce *Pas* qui explore précisément cet espace entre vie et mort où les mots et les morts reviennent :

Madame W. : Toi-même tu n'as rien remarqué... d'étrange ? Amy: Non, mère, moi-même rien, pour en dire le moins. Madame W. : Que veux-tu dire, Amy, pour en dire le moins, voyons, que peux tu bien vouloir dire, Amy, pour en dire le moins ? Amy: Je veux dire, mère, qu'en disant n'avoir rien remarqué... d'étrange j'en dis véritablement le moins. Car je n'ai rien remarqué d'aucune sorte, ni d'étrange ni autrement (*Pas*, 15-16. Je souligne).

C'est la même écriture du désaveu qui, d'un seul geste, met la langue à mort et la fait revivre, qui décompose avec cruauté et relie dans un éclat de rire. L'écriture de Beckett parvient à cette prouesse : faire rire de la mort, de ces corps purulents, de ces *débris de langue devenus drôles*. Un seul exemple, là encore, celui de la réactivation de métaphores lexicalisées, expressions figées qu'il désarticule et réinvestit d'un autre sens, poétique et drôle. Ainsi Beckett applique à la syntaxe le principe d'agglutination des mots-valises à la Lewis Carroll<sup>115</sup>. Par exemple dans *Malone*: « ces histoires à crever debout de vie et de mort » (p. 93) qui condense et réactive *histories à dormir debout, crever de rire, et question de vie ou de mort*. Ou encore, entre autres : « à le rayer séance tenante du nombre des mourants » (*Mm*, 130), « mais ce sont là des envolées dont Macman n'avait pas encore les ailes » (*Mm*, 129), « je n'ai pas de voix, à ce chapitre, je n'ai pas voix » (*I*, 101).

La cruauté arrache à la compassion, le rire détourne de l'horreur. En ce sens, plus qu'au Théâtre de la Cruauté d'Artaud dont on a souvent rapproché Beckett<sup>116</sup>, c'est au rire féroce de Céline qu'il faut songer. L'un et l'autre effectuent un vertigineux voyage aux limites de l'humain, voyage qui mènera l'un à la prison, l'autre au prix Nobel, Céline aux plus ignominieuses compromissions avec la barbarie, Beckett à l'engagement au péril de sa vie dans la Résistance française. Par-delà les circonstances forcément conjoncturelles de choix dont personne au fond ne maîtrise la logique (qui dira la part de pulsion suicidaire dans l'engagement respectif de l'un et de l'autre...), par-delà évidemment tout jugement moral dont l'évidence tout comme l'inadéquation s'impose, il y a entre ces deux écrivains une indéniable fraternité dans le rire et la douleur. Elle témoigne, me semble-t-il, d'une même plongée dans cette horreur, ce « fond de cruauté latent » dont parlait Artaud. C'est cette éternelle barbarie, ce sadisme de l'animal humain, persistant en-deçà de la répression exercée par la vie civilisée, que Freud pendant la première guerre mondiale décrivait avec amertume : « ce qu'il y a de primitif dans notre vie psychique est, au sens littéral du

<sup>115</sup> Mots-valises qu'il pratique aussi, par exemple : « infundibuliforme » (*I*, 60), « dépendeloque » (*I*, 142).

<sup>116</sup> Voir par exemple A. Simon, *op. cit.*, p. 33; L. Janvier, *op. cit.*, p. 84-85.

mot, impérissable »<sup>117</sup>. En ce sens Bataille ne s'y était pas trompé qui entendait dans *Molloy* « cette réalité fondamentale qui se propose sans cesse à nous mais dont sans cesse une épouvante nous écarte, que nous refusons de voir et où nous devons sans cesse nous efforcer de ne pas sombrer, qui n'est connue de nous que sous la forme insaisissable de l'angoisse »<sup>118</sup>. Pourtant, là où Céline ne trouve que le rythme d'un style pour tenter de ne pas sombrer dans la coulée décomposée de son écriture, Beckett avance peu à peu vers une esthétisation de l'horreur : dans ses derniers textes, le bref éclat entrevu, souvenu, de la beauté d'un monde nimbé de mélancolie, rachète au bout du compte l'ordure humaine. En 1936, en route pour son périple pictural dans l'Allemagne nazie (là encore, rien n'est simple...), Beckett sur le bateau reliant Còbh au Havre, lisait *Mort à crédit*<sup>119</sup>. L'un et l'autre finalement auront osé ce voyage au bout de la nuit et de l'horreur que quelques-uns seulement des grands écrivains du XXe siècle pourront accomplir : « le voyage que j'ai fait dans le noir la boue en ligne droite le sac au cou jamais désespéré tout à fait et j'ai fait ce voyage » (*Cc*, 196).

---

<sup>117</sup> « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort », *Essais de psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, p. 235-267.

<sup>118</sup> Georges Bataille, « Le silence de Molloy », *Critique*, no. 48, 1951.

<sup>119</sup> J. Knowlson, *op cit.*, p. 217.

## CHAPITRE IV

### L'IMAGINAIRE THEATRAL

« Que sais-je du destin de l'homme ? Je ne me suis pas posé la question. Je suis davantage au courant des radis » (*Assez*, 46-47).

#### FAIRE « COMME SI »

Le sujet romanesque devait son existence à la coulée des mots qui lui donnaient, à défaut d'un corps, une consistance. « J'aurais un corps, je n'aurais rien à dire », dit l'Innommable (p. 185). Tant qu'il parle, il existe, fût-ce dans la décomposition. Le danger est que la voix se taise : « Du moment qu'on ne sait pas de quoi on parle et qu'on ne peut pas s'arrêter pour y réfléchir, à tête reposée, heureusement, heureusement, on aimerait bien s'arrêter, mais sans condition, du moment, dis-je, du moment que, voyons, du moment qu'on, du moment qu'il, ah, laissons tout ça, du moment que ceci, alors cela, d'accord, n'en parlons plus, *j'ai failli caler* » (*I*, 187. Je souligne). Molloy, perdant la voix qui lui donnait un semblant de corps, s'effondrait dans un fossé. C'est là que l'on retrouvera Vladimir et Estragon.

*En attendant Godot* a été rédigé entre octobre 1948 et janvier 1949, pour se reposer, selon Beckett lui-même, de l'écriture de *Malone meurt*. L'ombre de Malone, le narrateur agonisant de fragments de récits enchevêtrés en un amas confus<sup>120</sup>, continue pourtant de flotter, tant sur *Godot* que sur *Fin de partie*. Piètre démiurge frappé d'impotence, Malone ânonne les bribes d'histoires de ses doubles, Saposcat et les Louis, Macmann, Lemuel et les autres : « Vivre et inventer, j'ai essayé. J'ai dû essayer. Inventer. [...] faire vivre, être autrui, en moi, en autrui. Que tout cela est faux. Je n'ai jamais rencontré de semblable » (*Mm*, 36-37). Ce trouble de l'imaginaire où le même et l'autre se confondent et qui, par contagion, frappe d'irréalité le sujet lui-même, est l'un des traits majeurs de l'univers de Beckett.

Pour la psychanalyse, le lieu de l'Imaginaire, c'est le Moi, celui du narcissisme et des identifications. Le sujet s'y constitue à partir d'une première relation duelle fondée sur l'image d'un semblable dans le miroir : il n'y a de semblable – un autre qui soit moi – que parce que le moi est originellement un autre<sup>121</sup>. On peut supposer que les corps décomposés des héros beckettien ne sont pas étrangers à cette image morcelée du corps, antérieure à sa saisie unifiée dans le miroir. Faute de s'être reconnu comme Un dans l'image d'un autre lui-même, le sujet beckettien erre escorté de ses doubles, dans un monde dénué de signification. Ce sont les traces de cette agressivité primaire marquant les premières relations narcissiques que l'on décèle, aussi bien dans le meurtre par Molloy de cet autre lui-même qu'il croise dans la forêt

<sup>120</sup> « ... et les instants coulaient comme exsudés des choses dans un grand ruissellement confus fait de suintements et de torrents, et serrées les unes contre les autres les choses empêtrées changeaient et mouraient chacune suivant sa solitude » (*Mm*, 199).

<sup>121</sup> Sur cette matrice narcissique du sujet, voir Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je ». *Ecrits*, Seuil, 1966, p. 93-100. Notons au passage que, faute de cette assumption de son propre corps, le sujet reste ouvert au morcellement fonctionnel qui constitue les symptômes de conversion ou les souffrances d'ordre psychosomatique.

que dans la violence des relations sado-masochistes qui imprègnent l'histoire de Bom, Pim et les autres dans *Comment c'est* :

[...] je lui enfonce mes ongles dans l'aisselle main droite aisselle droite *il crie* je les retire grand coup de poing sur le crâne son visage s'enfonce dans la boue il se tait fin de la première leçon repos // deuxième leçon même thème ongles dans l'aisselle cris coup sur le crâne silence fin de la deuxième leçon repos tout ça au-dessus de mes forces // mais cet homme n'est pas bête il doit se dire *je me mets à sa place* que veut-il de moi plutôt on que veut-on de moi en me martyrisant ainsi et la réponse peu à peu éparse des temps énormes // pas que *je crie* cela tombe sous les sens puisqu'on m'en punit aussitôt // du sadisme pur et simple non plus puisqu'on m'empêche de crier (*Cc*, 98-99. Je souligne).

La même agressivité sado-masochiste caractérise les relations des sujets dédoublés sur la scène de théâtre, relations éminemment réversibles dans leur dualité, le maître pouvant se faire esclave, le bourreau victime, Clov se révolter... ou se soumettre indécidablement. « Imagination morte imaginez », écrira Beckett en 1965. Il y a chez lui un empêchement d'imaginer similaire à l'empêchement de peindre qu'il analysait en 1948 à propos des frères van Velde. De même que leur peinture était l'analyse d'une dérobade de l'objet, l'écriture de Beckett est l'analyse de ce trouble de l'image qui fait du moi un pantin dénué de réalité s'agitant en vain sur la scène, un clown, un échantillon d'humanité effondrée. Tel l'enchevêtrement des corps grisâtres qui gisent à la fin de *Malone* : « Ils ne sont plus, dans la nuit, qu'un seul amas, silencieux, visibles à peine, s'agrippant peut-être les uns aux autres, leurs têtes aveuglées dans leurs capes » (*Mm*, 216). Ou la mêlée des quatre protagonistes de *Godot*, qui s'affalent en croix sur le sol :

*Estragon tire, trébuche, tombe. Long silence.*

POZZO. — A moi!

VLADIMIR. — Nous sommes là.

POZZO. — Qui êtes-vous ?

VLADIMIR. — Nous sommes des hommes.

*Silence.*

ESTRAGON. — Ce qu'on est bien, par terre ! (p. 138)

Affirmons-le sans détour, Vladimir, Estragon, et les autres, sont non seulement la projection de cette part psychotique de lui-même que Beckett a eu l'occasion d'analyser avec Bion, mais plus précisément encore, ils offrent une étonnante représentation humoristique de ces états limites que décrit la clinique psychanalytique<sup>122</sup>. L'étrange impression mêlée de familiarité et de malaise que l'on éprouve face à ces représentants déclarés de l'humanité évoque assez clairement ces personnalités *as if* (« comme si ») décrits par la psychanalyste Hélène Deutsch. Extérieurement, souligne-t-elle, tout paraît normal mais « quelque chose d'intangible et d'indéfinissable s'interpose entre l'individu et ses semblables ». Ils dissimulent selon elle inconsciemment leur vide intérieur sous l'artefact d'expressions émotionnelles dénuées d'authenticité par lesquelles ils tentent de s'identifier avec ce que les autres pensent ou sentent. Apparemment conformes aux modèles sociaux, ils se contentent en fait de jouer un rôle: « Pour l'analyste, il est bientôt clair que toutes ces relations sont dépourvues de toute trace de chaleur, que toutes les expressions d'émotion sont formelles, que toute expérience intérieure est totalement exclue. Cela

<sup>122</sup> Voir plus haut chapitre 3, n. 40.

ressemble au jeu d'un acteur techniquement bien formé mais qui est dépourvu de l'étincelle nécessaire pour rendre ses interprétations conformes à la vie. [...] Pour ce genre d'individu, il n'y a pas de différence entre ses formes vides et ce que les autres éprouvent réellement »<sup>123</sup>.

[...] et ce n'est pas moi, je fais comme si c'était moi, souvent je fais comme si c'était moi (*I*, 201).

Ou encore, Molloy : « A force d'appeler ça ma vie, je vais finir par y croire. C'est le principe de la publicité » (p. 80). Sont-ils réellement « humains », ces clowns qui, dans *Godot*, se targuent d'incarner l'humanité ou sont-ils de nous-mêmes, la version « comme si » ? Des marionnettes qui joueraient à nous représenter ?

ESTRAGON (*vivement*). - Nous ne sommes pas d'ici, Monsieur.

POZZO (*s'arrêtant*), - Vous êtes bien des êtres humains cependant. (*Il met ses lunettes.*) A ce que je vois. (*Il enlève ses lunettes.*) De la même espèce que moi. (*Il éclate d'un rire énorme.*) De la même espèce que Pozzo ! D'origine divine ! (p. 35-36).

VLADIMIR. — [...] L'appel que nous venons d'entendre, c'est plutôt à l'humanité tout entière qu'il s'adresse. Mais à cet endroit, en ce moment, l'humanité c'est nous, que ça nous plaise ou non. Profitons-en, avant qu'il soit trop tard. Représentons dignement pour une fois l'engeance où le malheur nous a fourrés. Qu'en dis-tu ?

ESTRAGON. — Je n'ai pas écouté. (p. 134).

Pozzo, au premier acte de *Godot*, explique qu'il va vendre Lucky au marché de Saint-Sauveur, pour s'en débarrasser, faute de pouvoir le tuer. Lucky se met à pleurer. Estragon hésite à lui essuyer les yeux avec son mouchoir : « Dépêchez-vous, le prévient Pozzo, bientôt il ne pleurera plus » (p. 51). Les larmes sont l'indice des pleurs, non de l'émotion, circularité tautologique par où s'exhibe l'insondable étrangeté de Lucky, à la fois humain et non humain. Qui peut dire ce que ressent cette mécanique vouée aux gestes vides de l'obéissance et de l'imitation ? Certainement pas Lucky lui-même dont le fameux discours à l'acte I est une parodie de la pensée spéculative réduite aux formes creuses d'une rhétorique radotante et bafouilleuse, langue morte dénuée de sens. Lucky, pourtant, est bien le portrait caricatural des trois autres, l'image déformée que leur renvoie un miroir dans lequel ils ne songent pas à se reconnaître :

VLADIMIR. — Mais laisse-le donc tranquille ! Qu'est-ce que tu as ? (*Estragon lâche le garçon, recule, porte ses mains au visage. Vladimir et le garçon le regardent. Estragon découvre son visage, décomposé.*) Qu'est-ce que tu as ?

ESTRAGON. — Je suis malheureux.

VLADIMIR. — Sans blague ! Depuis quand ?

ESTRAGON. — J'avais oublié (p. 85).

<sup>123</sup> Hélène Deutsch, « Divers troubles affectifs et leur rapport avec la schizophrénie » (1942), in *La psychanalyse des névroses*, Payot, 1970. p. 225. De façon proche, Winnicott décrit le sentiment d'irréalité, la sensation de « ne pas avoir commencé à exister » de patients qui ont développé comme défense un « faux self » masquant leur réalité intérieure : « Distorsion du moi en fonction du vrai et du faux « self » » (1960), in *Processus de maturation chez l'enfant*, Petite Bibliothèque Payot 1978, p. 115-131.

Si Estragon peut un instant exhiber le masque théâtral du désespoir, avant de retourner s'occuper de ses pieds qui lui font mal (vrai sujet de malheur), c'est un constant affaissement des signes théâtraux en cris et coups de bâton à la guignol qui caractérise les relations de Lucky et Pozzo. La mécanique décomposée de la gestuelle de Lucky, son obéissance d'animal de cirque face à son dompteur, offrent une vision de l'homme-acteur réduit à la marionnette. Lucky passe tour à tour de la quintessence de l'humain (« Sans lui je n'aurais jamais pensé, jamais senti, que des choses basses », affirme Pozzo, p. 53) à l'animalité la plus ravalée. « Pense, porc », hurle Pozzo, résumant avec talent les termes du dualisme. L'étonnante entrée en scène de Lucky, suivi de Pozzo figurant le cocher de ce curieux attelage avait déjà suggéré une plaisante illustration de l'âme platonicienne<sup>124</sup> mais Lucky évoque davantage le perroquet de Lousse, voué à l'imitation des signes extérieurs de l'humain : la danse, les larmes, la pensée du chapeau et les coups de pied de l'âne. Bref, un homme, ou « comme si ».

Estragon ayant justement reçu un violent coup de pied de la part de Lucky dans la fameuse scène du mouchoir, Vladimir se précipite vers lui : « VLADIMIR (*tendrement*). — Je te porterai. (*Un temps.*) Le cas échéant » (p. 52). Ce jeu de rapprochement et d'éloignement entre les deux compères rythme toute la pièce comme un ballet. Ainsi encore, au début de l'acte II, la scène de leurs retrouvailles n'est pas seulement une parodie des scènes conventionnelles du même genre dans le théâtre traditionnel, elle marque la recherche pathétique et drôle à la fois, d'une bonne distance à trouver avec l'autre : « *Estragon lève la tête. Ils se regardent longuement, en reculant, avançant et penchant la tête comme devant un objet d'art, tremblant de plus en plus l'un vers l'autre, puis soudain s'étreignent, en se tapant dans le dos. Fin de l'étreinte. Estragon, n'étant plus soutenu, manque de tomber* » (p. 98). On sait que Beckett décrivait ses personnages comme des élastiques<sup>125</sup>. Walter Asmus, l'un de ses assistants pour de nombreuses mises en scène le rappelle : « Estragon et Vladimir, par exemple, forment un couple. Puis, ils s'éloignent l'un de l'autre et se rejoignent de nouveau, comme un élastique que l'on tend et que l'on relâche. Le ballet de leurs déplacements se traduit ainsi : ils se querellent et Estragon s'éloigne de douze pas, par exemple. Puis il se rapproche de quatre pas, puis de deux, etc. »<sup>126</sup>. Version comique, on le voit, de l'oscillation relationnelle que l'on retrouve fréquemment chez les états-limites sous la forme d'un besoin de protection, de proximité, coexistant avec l'angoisse du rapproché. A. H, Modell comparait ainsi certains de ses patients aux porcs-épics cités par Freud ayant sans cesse et tour à tour, besoin de se rapprocher pour se réchauffer et de se séparer pour ne pas se blesser<sup>127</sup>. Beckett, dans *Molloy*, donne une très belle description du même pathétique va-et-vient :

[...] un chien errant qu'on ramasse et qu'on prend dans ses bras, par compassion ou parce qu'on a erré longtemps seul sans autre compagnie que ces routes sans fin, que ces sables, galets, marais, bruyères, que cette nature qui relève d'une autre justice, que de loin en loin un co-détenu qu'on voudrait aborder, embrasser, traire, allaiter, et qu'on croise, les yeux mauvais, de crainte qu'il ne se permette des familiarités (*Mo*, 15).

<sup>124</sup> *Phèdre*. 246a-246e.

<sup>125</sup> Déjà Molloy : « Mais malgré cet élan vers lui de mon âme, au bout de son élastique, je le voyais mal... » (*Mo*, 13).

<sup>126</sup> Walter Asmus. « Réduire... Les deux mises en scène de *Godot* », *Revue d'Esthétique*, « Samuel Beckett », *op. cit.*, p. 350.

<sup>127</sup> Cité dans Jean Bergeret, *La dépression et les états-limites*, Payot, 1975, p. 41.

L'opposition fondamentale entre l'apparence et la réalité, le masque et la personne, le « faux self » et le « vrai self » en termes winnicottiens, est clairement indiquée par la distorsion entre l'apparence de clowns donnée aux personnages et la détresse de leur situation. Estragon est à la fois un pitre risible et un Christ pitoyable.

ESTRAGON. — Pour bien faire, il faudrait me tuer, comme l'autre.

VLADIMIR. — Quel autre ? (*Un temps.*) Quel autre ?

ESTRAGON. — Comme des billions d'autres.

VLADIMIR (*sentencieux*). — A chacun sa petite croix (p. 104).

Ou encore:

VLADIMIR. — Jésus! Qu'est-ce que tu vas chercher là ! Tu ne vas tout de même pas te comparer à lui !

ESTRAGON. — Toute ma vie je me suis comparé à lui (p. 88).

C'est la même distorsion qui fait de Krapp dans *La dernière bande* un vieux clown pathétique, ressassant son passé : « *Pantalon étroit, trop court, d'un noir pisseux. [...] Surprenante paire de bottines, d'un blanc sale, du 48 au moins, très étroites et pointues. Visage blanc. Nez violacé* » (DB, 7-8). Non pas que l'homme beckettien soit comme chez Pascal entre l'ange et la bête, ni que sa véritable identité soit, en dernière instance, celle mi-homme mi-dieu du Christ souffrant et, peut-être, rédempteur. Clown ou Christ, telle serait plutôt l'alternative des identités, l'une et l'autre illusoire, « faux self » ou masque théâtral, comme l'on veut. Dans cette pièce qui met en scène des errants aux identités flottantes et aux noms indéfinis<sup>128</sup>, on passe aisément de l'un à l'autre : le clown tombe et se relève, le Christ meurt et ressuscite.

Winnie est une poupée mécanique qui ouvre et ferme les yeux au gré des sonneries du réveil, qui sourit puis ne sourit plus, de façon figée, comme au théâtre, ou comme Lucky, ce pantin qui levait les pieds sur commande : décalage léger puis de plus en plus béant entre le sourire à la surface du visage, signe du bonheur, et les malheurs qui s'abattent sur elles, inaperçus ou presque, – non ressentis, « *Sourire* » puis « *fin du sourire* », note Beckett, de la même façon qu'il mettait un terme à l'étreinte mécanique de Vladimir et Estragon. « *Salut, sainte lumière. (Un temps. Elle ferme les yeux. Sonnerie perçante. Elle ouvre les yeux aussitôt. La sonnerie s'arrête. Elle regarde devant elle. Sourire. Un temps. Fin du sourire. Un temps.)* » (OBJ, 60). Winnie et son petit monde factice, les minuscules objets de la parure quotidienne (le miroir, la lime à ongles, le peigne, le rouge à lèvres... ) qui meublent la coulée ininterrompue des instants : petit théâtre de la myopie humaine, qui persévère en dépit de tout et se pose gravement les seules questions qui valent (« *garantie... véritable... pure... quoi ?* », p. 16). Winnie, agrippée au monde des objets de peur sans doute de se perdre, qui *fait corps* avec la réalité matérielle au point d'en être enserrée, et qui sombre, lentement ensevelie sans presque le savoir : « *Pas mieux, pas pis, pas de changement. (Un temps. De même.) Pas de douleur* » (p. 18). En ce sens, faire de Winnie un courageux petit soldat, une héroïne du quotidien, comme on l'a parfois suggéré<sup>129</sup>, c'est rater la dimension cruellement ironique de la pièce.

<sup>128</sup> Voir les hésitations sur Pozzo/Bozzo (p. 35). « *Godet... Godot... Godin* » (p. 46). « *Comment vous appelez-vous ?* », demande Pozzo à Estragon : « *Catulle* », répond celui-ci (p. 60). Vladimir, à la fin de l'acte I, se nomme soudain « *Monsieur Albert* » (p. 82).

<sup>129</sup> Par exemple, Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Buchel-Chastel, 1977, p. 40.

## JEUX DE SCENE ET JEUX DE ROLE

On a souvent rapproché *Eleutheria*, la première pièce achevée par Beckett en 1947, des *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello. Comme chez le dramaturge italien, l'un des personnages, ici le Vitrier, représente l'auteur, alors que le Spectateur incarne la présence du public sur la scène. Comme le note Dougald McMillan, au centre de l'intrigue se trouve Victor, un héros proche de Murphy par bien des traits, et qui revendique sa liberté de n'être rien. Traduction en termes théâtraux : « sa liberté de ne pas être une entité théâtrale conventionnelle », alors même que les autres personnages, notamment son père et sa mère, tentent de lui faire assumer des rôles qu'il refuse<sup>130</sup>. J'ajouterai surtout que c'est le père (un monsieur Krap, déjà), qui, ayant accepté contrairement à Victor, son fils, de jouer le rôle d'un être vivant sur la scène sociale, nous indique de façon quasi explicite, avant *Godot*, le sens chez Beckett du redoublement théâtral :

M. KRAP (*Sur un ton doctrinal*). — L'erreur, c'est de vouloir vivre. Ce n'est pas possible. Il n'y a pas de quoi vivre, dans la vie qui nous est donnée. Que c'est con ! [...]  
 M. KRAP. — J'aurai voulu être content, un instant durant.  
 Mlle SKUNK. — Mais content de quoi ?  
 M. KRAP. — D'être né, et de ne pas être encore mort. [...] Etant donc dans l'impossibilité de vivre, ainsi que je viens de le démontrer, et répugnant au grand remède, par pudeur, ou par lâcheté, ou parce que précisément il ne vit pas, que peut faire l'homme pour éviter la démence, qu'on lui a appris à redouter ? (*Pause.*) Il peut faire semblant de vivre et que les autres vivent (*El*, 45).

Ainsi les protagonistes du théâtre beckettien jouent-ils un rôle... ni plus ni moins, cependant que dans la « vraie vie ». Paradoxe : il n'y a pas plus réaliste que le théâtre de Beckett, ancré dans le quotidien de ce que la critique anglo-saxonne aime appeler « la condition humaine ». Les allusions réalistes abondent dans *Godot*, qu'il s'agisse de la prison de la Roquette, de la Tour Eiffel, de l'Ariège, du Vaucluse ou du compte en banque de Godot, sans parler des inévitables ennuis de prostate de Vladimir, leitmotiv beckettien. En même temps, pourtant, aucun théâtre n'est plus éloigné de la réalité que celui-ci<sup>131</sup>, en vertu de cette excellente raison que, pour Beckett comme pour Rimbaud, la vraie vie est absente, nous ne sommes pas au monde : « Je n'ai jamais été là [...] Absent, toujours. Tout s'est fait sans moi », déclare Hamm (*FP*, 97-98). Symptômes d'un état-limite projeté sur la scène du théâtre, Estragon, Hamm et les autres, sont comme le père de Krap, ni morts ni vivants, — jamais nés. C'est ainsi que par un singulier redoublement expressif qui fait toute la force de ce théâtre, Vladimir et Estragon jouent *à la vie* (au sens d'un jeu enfantin : et si on jouait à être vivants ?), de même que Clov et Hamm, quelques années plus tard, joueront *à la mort*. Dans ce jeu de miroirs où vrai et faux se reflètent et s'annulent, les limites entre le Réel et le Théâtre se brouillent : ni vrai ni faux, à l'infini.

Que Vladimir et Estragon jouent à jouer, tout le monde l'a, bien sûr, remarqué. Une étude de Betty Rojzman détaille ainsi les différents niveaux que l'on peut noter

<sup>130</sup> Dougald McMillan, « Le Discours de la Méthode inédit de Samuel Beckett », in *Revue d'Esthétique*. « Samuel Beckett », *op. cit.*, p. 112.

<sup>131</sup> A tel point que certains spécialistes de la littérature fantastique ont parfois annexé Beckett. Marcel Schneider, par exemple, range *En attendant Godot* et *Fin de partie* sous la rubrique « fantastique poétique » (*Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1985).

dans *Godot* entre expression directe, expression seconde et « surexpression »<sup>132</sup>. L'expression seconde concerne ainsi les *scènes* jouées en tant que telles, comme la « scène de l'adieu » à la fin du premier acte (p. 79-80) ou les jeux préparatoires de Pozzo avec son vaporisateur. La surexpression quant à elle est lisible dans les références explicites où le protagoniste s'affirme en train de jouer une scène ou un rôle : « C'est ça, contredisons-nous », dit Estragon (p. 107), ou plus loin: « C'est ça, posons-nous des questions » (p. 108). Ceci peut aller jusqu'à mimer l'artifice du théâtre dans le théâtre, assimilé aux jeux de rôle de l'imaginaire enfantin :

VLADIMIR. — Tu ne veux pas jouer ?

ESTRAGON. — Jouer à quoi ?

VLADIMIR. — On pourrait jouer à Pozzo et Lucky.

ESTRAGON. — Connais pas.

VLADIMIR. — Moi je ferai Lucky, toi tu feras Pozzo. (*Il prend l'attitude de Lucky, ployant sous le poids de ses bagages. Estragon le regarde avec stupéfaction.*) Vas-y (p. 123).

Le jeu des deux compères est naturellement aussi un pari sur le salut, autrement dit, sur la vie éternelle. L'histoire des deux larrons, rapportée dès le début de la pièce<sup>133</sup>, donne le ton, Beckett citait à son propos cette remarque de Saint Augustin dont il aimait l'équilibre: « Pas de désespoir, l'un des larrons fut sauvé ; pas de présomption, l'un des larrons fut damné »<sup>134</sup>. « Quel est notre rôle là-dedans ? », demande Estragon. « Celui du suppliant », répond Vladimir (p. 29). Traduction dans les jeux de cache-cache auxquels se livrent Didi et Gogo :

(*Estragon rentre précipitamment, essoufflé, court vers Vladimir. Ils s'arrêtent à quelques pas l'un de l'autre.*)

VLADIMIR. — Te revoilà enfin !

ESTRAGON (*haletant*). — Je suis maudit ! [...]

VLADIMIR (*trionphant*). — C'est Godot ! Enfin ! (*Il embrasse Estragon avec effusion.*) Gogo ! C'est Godot ! Nous sommes sauvés ! [...]

(*Estragon rentre précipitamment, court vers Vladimir qui se retourne.*)

Te revoilà à nouveau !

ESTRAGON. — Je suis damné ! [...]

VLADIMIR. — [...] Là il n'y a personne. Sauve-toi par là. Allez (p. 124-125).

Où l'on voit que l'alternative pour un clown n'est plus entre « être maudit » ou « être damné » mais entre « être sauvé » ou « se sauver ». Pari non sur la vie éternelle donc, mais sur la vie tout court. Vladimir et Estragon n'en finissent pas de jouer à vivre, avec cette obstination, cette force de rebondissement que seuls ont les clowns ou les enfants, énergie du désespoir peut-être, à moins plutôt qu'il ne s'agisse de ce que Pier Paolo Pasolini appelait une *vitalité désespérée*<sup>135</sup> :

<sup>132</sup> *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Nizet. 1987, p. 20-32.

<sup>133</sup> Déjà Molloy évoquait sa « nuit sur la montagne » et ses « deux larrons » (*Mo*, 61). Voir aussi *Malone* « Car à quoi bon se décourager, il y eut un larron de sauvé, ça fait un joli pourcentage » (p. 153).

<sup>134</sup> Knowlson, *op. cit.*, p. 342.

<sup>135</sup> « Dio mio, ma allora cos'ha /lei all'attivo ?... » [...] /Io ? Una disperata vitalità » (Mon Dieu, mais alors, qu'est-ce que vous avez au juste à votre actif ? [...] Moi ? Une vitalité désespérée), *Poesia in forma di rosa*, Milan, Garzanti, 1964, p. 147.

ESTRAGON. — On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister ?

VLADIMIR (impatiemment). — Mais oui, mais oui, un est des magiciens (p. 116-117).

Hamm et Clov aussi jouent à jouer, mais le jeu est devenu sinistre, il porte sur la fin et la mort. Jeu enfantin encore, pourtant : on dirait que je serais mort... et Hamm ensevelit son visage sous un mouchoir-linceul, avant de le retirer sans doute, comme il l'a fait déjà au début de la scène<sup>136</sup>. Les morts au théâtre se relèvent toujours, le jeu de *Fin de partie* peut se jouer indéfiniment, ou presque. Les propos des personnages-acteurs commentant les scènes qu'ils se jouent rythment toute la pièce, depuis la première réplique de Hamm, « A moi de jouer », jusqu'à l'ultime remarque de Clov : « C'est ce que nous appelons gagner la sortie » (p. 109). « A quoi est-ce que je sers ? », demande Clov, « A me donner la réplique », répond Hamm (p. 79).

CLOV (*implorant*). — Cessons de jouer !

HAMM. — Jamais ! (*Un temps.*) Mets-moi dans mon cercueil (p. 102).

*Fin de partie* est une pièce plus complexe, plus subtile aussi que *Godot*. Les références au théâtre y sont dédoublées, la comédie y dialogue avec la tragédie. « Pourquoi cette comédie, tous les jours ? », demande Clov (p. 49), ce digne descendant d'Estragon qui accumule les pitreries avec sa lunette et son escabeau ou cherche des puces dans son pantalon. Hamm, pour sa part, fait dans la grandeur tragique. Il ne craint pas, à l'occasion, de se prendre pour un rôle du théâtre classique :

HAMM. — Alors que ça finisse ! [...] Et moi ? Est-ce qu'on m'a jamais pardonné, à moi ?

CLOV (*baissant la lunette, se tournant vers Hamm.*) — Quoi ? (*Un temps.*) C'est pour moi que tu dis ça ?

HAMM (*avec colère*). — Un aparté ! Con ! C'est la première fois que tu entends un aparté ? (*Un temps.*) J'amorce mon dernier soliloque (p. 102).

Geneviève Serreau remarque à juste titre que le théâtre de Beckett est « le lieu par excellence où l'irréalité du réel [est] donnée en spectacle »<sup>137</sup>. Il est vrai qu'elle ajoute que cette irréalité « devient notre réel », ce qui revient à faire de chaque spectateur un « état-limite » en puissance, à moins qu'il ne soit doué d'une plasticité psychique suffisante pour jouer, comme le dramaturge, avec les troublants miroitements du réel et de l'imaginaire. Ce n'est pas tout à fait, on le voit, le fameux axiome shakespearien « *All the world's a stage* » (ou l'amer constat de Macbeth, « *a poor player, that struts and frets his hour upon the stage...* »), axiome qui supposait au moins l'existence d'une « vraie vie » ailleurs, dans l'éternité, par exemple. En cela, le postulat de la vie comme théâtre rejoignait aussi bien les promesses eschatologiques que les pessimismes gnostiques, voire l'affirmation de l'irréalité du réel dans le mythe de la caverne. On peut douter que Beckett ait cru à la vie éternelle et s'il a semblé un temps s'intéresser, comme beaucoup d'écrivains, à la Gnose, les tentatives pour lire son

<sup>136</sup> « Le fameux jeu de la bobine, souligne Pierre Fédida, n'est jubilatoire que parce qu'il appartient, pour l'enfant, *au jeu de la mort* [...]. C'est un faire disparaître sans retour » (*L'Absence*, Gallimard, 1978, p. 60). Pour Hamm, se faire disparaître prend cependant une tonalité plus mélancolique.

<sup>137</sup> Geneviève Serreau, *Histoire du « nouveau théâtre »*, Gallimard, 1966, rééd. Idées-Gallimard, p. 114-116.

théâtre à la lumière du manichéisme, voire de la Kabbale, sont plus illustratives que réellement éclairantes<sup>138</sup>.

Il reste que, le personnage n'adhérant plus à son rôle (le Je se dissociant de son moi), réel et théâtre renvoient l'un à l'autre dans une vertigineuse spirale de non-sens. C'est ce qu'illustre le jeu sur le vrai-faux chien dans *Fin de partie* :

HAMM. — Finie la rigolade. (*Il cherche en tâtonnant le chien.*) Le chien est parti.

CLOV. — Ce n'est pas un vrai chien, il ne peut pas partir.

HAMM (*tâtonnant*). — Il n'est pas là.

CLOV. — Il s'est couché.

HAMM. — Donne-le. (*Clov ramasse le chien et le donne à Hamm. Hamm le tient dans ses bras. Un temps. Hamm jette le chien.*) Sale bête ! (p. 78).

Pour que le théâtre soit comme la vie, il faut qu'il soit non pas absurde<sup>139</sup>, mais non-signifiant, autrement dit rétif à toute signification pré-construite dont on puisse aisément affubler le non-sens irréductible du vivant. On connaît ces répliques ironiques par lesquelles Beckett décourage par avance toute interprétation empruntée au prêt-à-porter du sens (religieux, moral, politique...). Bref inventaire, non exhaustif :

VITRIER. — Il faut des raisons, bon Dieu ! Pourquoi a-t-il tout laissé tomber. Pourquoi cette existence insensée ? Pourquoi consentir à mourir ? Des raisons ! Jésus lui-même avait ses raisons. Quoi qu'il fasse, il faut qu'on sache à peu près pourquoi. Sinon on va le vomir. Et nous autres avec. A qui croyez-vous que nous avons affaire ? A des esthètes ? [...]

Il faut lui trouver un sens. Sinon, il n'y a qu'à baisser le rideau.

Dr PLOUK. — Et après ? Je ne vois aucun inconvénient à ce qu'on baisse le rideau sur un non-sens, c'est d'ailleurs ce qui arrive le plus souvent (*El*, 127).

VLADIMIR. — Ceci devient vraiment insignifiant.

ESTRAGON. — Pas encore assez (*EAG*, 116).

HAMM. — On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ?

CLOV. — Signifier ? Nous, signifier ! (*Rire bref*) Ah elle est bien bonne !

HAMM. — Je me demande. (*Un temps.*) Une intelligence, revenue sur terre, ne serait-elle pas tentée de se faire des idées, à force de nous observer ? (*Prenant la voix de l'intelligence.*) Ah, bon, je vois ce que c'est, oui, je vois ce qu'ils font ! (*FP*, 49).

WINNIE. — [...] ça signifie quoi ? dit-il — c'est censé signifier quoi ? — et patati — et patata — toutes les bêtises — habituelles [...] — Et toi ? dit-elle. Toi tu rimes à quoi, tu es censé signifier quoi ? (*OBJ*, 50).

## LE DRAMATURGE IMPUISSANT

<sup>138</sup> Voir, Emmanuel Jacquart, « L'ancien et le nouveau », *Revue d'Esthétique*, « Samuel Beckett ». *op. cit.*, p. 135-145 ; ou Dorothee Brak, « Krapp à la lueur manichéenne », *ibid.*, p. 319-330.

<sup>139</sup> Martin Esslin renvoie principalement sa notion de « Théâtre de l'Absurde » à « la folie de notre époque », qualifiée de « schizophrénique » (« La signification de l'absurde », in *Le Théâtre de l'Absurde*, *op. cit.*, p. 377-409). Il y voit « un symptôme de ce qui est probablement, à notre époque, le plus proche d'une authentique quête religieuse » (p. 378). On ne s'étonnera donc pas qu'il interprète *Godot* comme « l'espoir du salut par l'entremise de la grâce » (p. 53).



*fois*, ces histoires inépuisables s'efforçant de colmater les brèches, éternel tonneau des Danaïdes : « jusqu'à n'y voir qu'une de ces histoires que tu allais inventant pour contenir le vide qu'encore une de ces vieilles fables pour pas que vienne le vide t'ensevelir le suaire » (*CF*, 14). Peu à peu cependant l'écriture de Beckett se fait apprivoisement de la mort et déjà, comme ici dans le poème quasi musical des échanges murmurés de Didi et Gogo, il en fait entendre la respiration silencieuse dans les blancs du discours.

Dans *Fin de partie*, la mort est devenue imaginaire, c'est le sujet de la pièce que se jouent Hamm et Clov, moins pour passer le temps que pour tenter de trouver dans une fin définitive le sens rétrospectif de leur histoire<sup>141</sup>. Comme le dit le narrateur d'un *Texte pour rien*, « c'est la fin qui la donne, la signification aux mots » (*TR*, 168). Hamm se draperait volontiers dans la grandeur d'une mort volontaire à la romaine ; faute de toge, il agite son mouchoir.

Marmonnant de vagues souvenirs des arguments de Zénon, il se demande si, au bout du compte, la pluralité des instants d'une vie, finit par former une unité de sens : « Instants sur instants, plouff, plouff, comme les grains de mil de... (*il cherche*)... ce vieux Grec, et toute la vie on attend que ça vous fasse une vie »<sup>142</sup> (*FP*, 93). La réponse lui sera donnée à la fin de la pièce, l'addition d'instant nuls finissant tout de même par former une somme : « Instants nuls, toujours nuls, mais qui font le compte, que le compte y est, et l'histoire close » (p. 111).

Hamm met en scène sa mort avec la complicité distante de Clov, fils adoptif visiblement prédéterminé à suivre la même courbe descendante. L'histoire du peintre fou que raconte Hamm suggère pourtant que cette comédie de la mort est limitée au « refuge » où croupissent les trois générations d'éclopés qui occupent la scène : Clov le fils, Hamm le père, Nell et Nagg les grands-parents. A l'extérieur, en dépit de leurs dires, il se pourrait bien que la vie continue et que le monde déserté qu'ils croient y voir ne soit que la projection de la mort de leur propre espace psychique : « Hors d'ici, c'est la mort », déclare Hamm (p. 23).

HAMM. — [...] Cette nuit j'ai vu dans ma poitrine. Il y avait un gros bobo.

CLOV. — Tu as vu ton cœur.

HAMM. — Non, c'était vivant (p. 49).

Clov, quant à lui, joue sans conviction la comédie de l'esclave brisant ses chaînes, comme si l'on pouvait *se sauver* vivant d'un monde qui n'offre d'autre issue que la mort.

On pourrait résumer ainsi l'un des enjeux du théâtre de Beckett : les protagonistes y sont à la fois auteur, acteur et personnage, ils tentent sur scène de s'inventer un rôle. Bernard Dort comparait la *distanciation* beckettienne à celle de Brecht. Pour Brecht, rappelait-il, « distancier, c'était montrer trois fois : montrer un homme qui montre un comédien qui joue un personnage. Un "détriplement" donc, plutôt que le

<sup>141</sup> « Ça avance », dit Malone sentant sa mort venir avec la fin des histoires qu'il se raconte : « Oui, je suis tranquille maintenant, je sais que la partie est gagnée, j'ai perdu toutes les autres, mais c'est la dernière qui compte » (*Mm*, 34). Et encore, « Il faut jouer maintenant. [...] Si je me remets à vouloir réfléchir je vais rater mon décès » (p. 13).

<sup>142</sup> Ceci fait référence aux quatrième argument de Zénon d'Elée sur la notion de pluralité : si la pluralité était réelle, le rapport numérique qui existe entre un boisseau de mil, un grain de mil, la dix millième partie de ce grain, devrait, ce qui n'est pas, se retrouver dans le rapport des sons qu'ils produisent en tombant à terre. Voir sur ce point, Léon Robin, *La pensée grecque et les origines de la pensée scientifique*, Albin Michel, 1923, rééd. 1973, p. 115-119. Aristote devait d'ailleurs réfuter cet argument dans sa *Physique* (VII, 250 a).

dédoublément diderotien ». Chez Beckett, ajoutait-il, le « détriplement » est un mouvement perpétuel, sans fond : « chacune des instances renvoie à l'autre. L'acteur renvoie au comédien, le comédien au personnage mais le personnage, lui, nous reconduit à l'acteur... La distanciation n'en finit pas »<sup>143</sup>. Tout en partageant cette analyse<sup>144</sup>, j'ajouterais néanmoins que la question centrale me paraît davantage celle du créateur-dramaturge absent que tentent d'inventer les avortons<sup>145</sup> qui le représentent sur scène. S'il y a « détriplement » il implique les trois instances que j'ai nommées plus haut : auteur, acteur, personnage. Le théâtre de Beckett, comme ses romans, démonte ce qui constitue pour lui le cœur même de l'illusion existentielle : inutile d'attendre qu'un Dramaturge tout-puissant déroule pour nous le grand rouleau d'une histoire, nous attribue place et rôle sur la grande scène du monde. La scène est vide, ne s'y agitent plus que des ombres qui n'en finissent pas de jouer à la vie et à la mort, procréateurs à demi-impotents, radoteurs enfermés dans l'inférieure spirale des créations ratées.

À l'issue des toutes premières représentations de *Godot*, Alain Robbe-Grillet écrivait : « Le personnage de théâtre, le plus souvent, ne fait que jouer un rôle, comme le font autour de nous ceux qui se dérobent à leur propre existence. Dans la pièce de Beckett, au contraire, tout se passe comme si les deux vagabonds se trouvaient en scène sans avoir de rôle. [...] Ils doivent inventer. Ils sont libres »<sup>146</sup>. Plus que la question de la liberté ou de « l'être-là », ce qui me paraît en effet essentiel dans cette suggestion de Robbe-Grillet, c'est l'idée de personnages sans rôle. Réduits à jouer pour se donner l'illusion d'être, attendant indéfiniment, crevant de peur, dans le noir :

[...] c'est ça le spectacle, attendre seul, dans l'air inquiet, que ça commence, que quelque chose commence, qu'il y ait autre chose que soi, qu'on puisse s'en aller, qu'on n'ait plus peur, [...] attendre seul, aveugle, sourd, on ne sait pas où, on ne sait pas quoi, qu'une main vienne, vous tirer de là, vous mener ailleurs, où c'est peut-être pire (*I*, 158).

« C'est moi qui me fais cette vie, c'est moi qui me parle », ajoute plus loin le narrateur de *L'Innommable* (p. 179). Le postulat en effet est simple : il suffirait de parvenir à imaginer un créateur qui puisse à son tour nous imaginer... mais plus personne ne croit aux histoires que les enfants s'inventent dans le noir pour se tenir compagnie. « Puis parler, vite, des mots, comme l'enfant solitaire qui se met en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, dans la nuit », comme le dit Hamm (*FP*, 92). Mais c'est trop peu dire encore, la spirale est plus profonde, plus inextricable la création de soi par l'autre, de l'autre par soi, pour qui est pris au piège des leurre imaginaires et des dédoubléments en miroir. *Compagnie* en dévoilera le dispositif :

<sup>143</sup> Bernard Dort, « L'acteur de Beckett: davantage de jeu », *Revue d'Esthétique*, « Samuel Beckett », *op. cit.*, p. 230-231.

<sup>144</sup> Curieusement, sous la plume de B. Dort, l'homme brechtien est devenu acteur chez Beckett. Que ce glissement lexical ait été voulu ou non, il me paraît tout à fait justifié.

<sup>145</sup> Avorton, c'est le mot-clé des règlements de compte entre père et fils dans *Cendres*, celui qu'ils se renvoient : « Père ! (*Un temps.*) Tu ne me reconnaîtrais plus, te maudirais de m'avoir fait, espèce d'avorton, mais ça de ton vivant déjà, tes derniers mots pour moi, espèce d'avorton. (*Un temps. Il imite la voix de son père.*) "Tu viens nager ?" "Non." "Viens, viens." "Non." Regard assassin, demi-tour, trois enjambées, demi-tour, regard assassin, "Espèce d'avorton !", exit. » (*Cendres*, p 45-46).

<sup>146</sup> « Samuel Beckett ou la présence sur la scène » (1953 et 1957), repris in *Pour un nouveau roman*, Idées-Gallimard, 1963, p. 131 (l'auteur souligne).

Donc un autre encore. De qui rien. Se créant des chimères pour tempérer son néant. Vite motus. [...] // *Imaginant imaginé imaginant le tout pour se tenir compagnie*. Dans le même noir chimérique que ses autres chimères (*Cie*, 63. Je souligne).

Pozzo, faux Dieu, faux tyran que l'on prend un instant pour Godot (leurs noms ne riment-ils pas ?), est l'image même du créateur impuissant, incapable d'inventer des histoires auxquelles on puisse encore croire : « Je ne sais plus très bien ce que j'ai dit, mais vous pouvez être sûr qu'il n'y avait pas un mot de vrai là-dedans » (*EAG*, 55). Un peu plus tard, Estragon se méfiera : « Tout ça c'est des histoires. [...] Tout à l'heure il va nous dire qu'il n'y avait pas un mot de vrai là-dedans » (p. 69).

Dire c'est inventer. Faux comme de juste. On n'invente rien, on croit inventer, s'échapper, on ne fait que balbutier sa leçon, des bribes d'un pensum appris et oublié, la vie sans larmes, telle qu'on la pleure (*Mo*, 46).

Godot (et son double grotesque, Pozzo) serait donc l'image théâtrale du Grand Procréateur, ce « tout-impuissant » de *L'Innommable*, que se sont inventés le couple Gogo-Didi pour tenter de donner sens à leurs pâles existences, procréant dans la fusion de leurs deux sobriquets le très prononçable nom de Godot. Prophètes risibles d'un Dieu absent dont ils sont chargés d'annoncer, via un messenger enfantin, l'improbable venue. Echo dans *Fin de partie* : Dieu n'existe pas... encore, laissez-nous le temps d'en mettre en scène le supplice par notre mort :

HAMM. — [...] Prions Dieu. [...]  
 HAMM. — Le salaud ! Il n'existe pas !  
 CLOV. — Pas encore (*FP*, 76).

Déjà le narrateur de *L'Innommable* ne craignait pas, à l'occasion, de se prendre pour le Créateur (père et fils à la fois) :

Pourtant il m'a semblé quelquefois être là, moi, aux endroits incriminés, croulant sous mes attributs de seigneur de la création [...]. Oui, plus d'une fois, j'ai manqué me prendre pour l'autre, au point de souffrir à sa façon, un instant durant (*I*, 48).

On retrouve avec Hamm une configuration proche. C'est bien en effet, la mort du Créateur qu'il met en scène pour l'incarner, espérant peut-être de cette mort renaître éternel. Situé en tant que père et fils au centre de la lignée familiale (père de Clov, fils de Nell et Nagg), il est, en tant qu'être humain, au centre de la création (« Fais-moi faire le tour du monde ! [...] J'étais bien au centre ? »<sup>147</sup>, p. 41). Certes, la création dans *Fin de partie* est maudite, tout procréateur est un coupable en puissance. « Maudit progéniteur ! », crie Hamm à son père (p. 23). Nell, la mère, est proprement assassinée tandis que Clov s'apprête à tuer l'enfant aperçu à l'horizon : « Un procréateur en puissance » (p. 105). Image même du créateur se créant lui-même, Hamm qui dans son histoire joue tous les rôles (auteur, acteur, personnage) est un Dieu dédoublé, Père et Fils à la fois. Père narrateur, il raconte son histoire, celle où il se rêve sous les traits d'un Seigneur impitoyable, sorte de Jehovah tyrannique à qui l'on vient présenter des suppliques, – version parodique, le chien en peluche aussi vient l'implorer. Fils agonisant, il appelle au secours un Père silencieux (« Père ! (*Un*

<sup>147</sup> Créature pascalienne, s'il en est, Hamm, comme Clov, est « un petit plein perdu dans le vide » (p. 53).

*temps, Plus fort.*) Père ! », p. 111). Nagg, le Père, l'avait prévenu qu'il ne viendrait pas : « Oui, j'espère que je vivrai jusque-là, pour t'entendre m'appeler comme lorsque tu étais tout petit, et avait peur, dans la nuit, et que j'étais ton seul espoir » (p. 77). Dans un de ses grands monologues parodiques de la fin, Hamm incarne un Christ déchu, pleurant des larmes qui ne sont plus de sang, un Christ incapable de sauver les hommes :

HAMM. — [...] On pleure, on pleure, pour rien, pour ne pas rire, et peu à peu... une vraie tristesse vous gagne. (*Il replie son mouchoir, le remet dans sa poche, relève un peu la tête.*) Tous ceux que j'aurais pu aider. (*Un temps.*) Aider ! (*Un temps.*) Sauver. (*Un temps.*) Sauver ! (*Un temps.*) Ils sortaient de tous les coins. (*Un temps. Avec violence.*) Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède ! Allez-vous en et aimez-vous ! Lèche-vous les uns les autres ! (p. 91).

On ne s'étonnera pas, dès lors, de la concentration de marteau et de clous disséminés dans les noms des pères et des fils<sup>148</sup>, via l'anglais et l'allemand. Elle pourrait bien renvoyer à celle dispersion des signes de la crucifixion dans les différents personnages, Nagg, Hamm, Clov, répliques les uns des autres, et indistinctement appelés à incarner l'unique figure du Père-Fils, du Créateur-Créé. Le premier *Texte pour Rien* donnait de cette image une version plus douloureusement autobiographique après la mort du père mais elle en est aussi sans doute l'une des sources :

Oui jusqu'au bout, à voix basse, me berçant, me tenant compagnie, et toujours attentif, attentif aux vieilles histoires, comme lorsque mon père, me tenant sur ses genoux, me lisait celle de Joe Breem [...]. Oui, j'ai été mon père et j'ai été mon fils, je me suis posé des questions et j'ai répondu de mon mieux, je me suis fait redire, soir après soir, la même histoire, que je savais par cœur sans pouvoir y croire, ou nous marchions, nous tenant par la main, muets, plongés dans nos mondes, chacun dans ses mondes, mains oubliées, l'une dans l'autre. [...] Et encore ce soir ça a l'air d'aller, je suis dans mes bras, je me tiens dans mes bras, sans beaucoup de tendresse, mais fidèlement, fidèlement. Dormons, [...] emmêlés, d'avoir tant parlé, tant écouté, tant peiné, tant joué (*TR*, 121-122).

## DESARTICULATION THEATRALE

Le théâtre explore la version sèche, comme décantée, de la décomposition des corps et des mots<sup>149</sup>. L'insistance sur la boue, le pus, les diverses sanies corporelles qui faisaient la matière même de l'écriture narrative tend ici à s'estomper. Inverse même de la coulée verbale, le discours au théâtre se fragmente en dialogues troués ou écholaliques, le temps s'émiette en une poussière d'instant qui semblent s'égrener à l'infini, partout règnent les dichotomies, les symétries et les échos. Dans les indications de mise en scène que donnait Beckett, il insistait volontiers, on le sait, sur la structure géométrique de ses textes, leur composition par rappels et répétitions. Il indique dans la présentation de l'acte I de *Oh les beaux jours* : « Maximum de

<sup>148</sup> Voire de la mère, Nell (*nail*, clou, en anglais). Les figures parentales sont souvent indistinctes chez Beckett.

<sup>149</sup> Moran effectuait le trajet inverse, de la décomposition sèche à la décomposition humide : « Et ce que je voyais ressemblait plutôt à un émiettement, à un effondrement rageur [...]. Mais comment décrire cette sensation qui de sombre et massive, de grinçante et pierreuse, se faisait soudain liquide » (*Mo*, 230).

simplicité et de symétrie » (p. 11). Dans les notes qu'il a prises des répétitions de *Fin de partie* au Schiller Theater de Berlin en 1967, Michael Haerdter remarque que Beckett a l'air de diriger « un séminaire de mécaniciens ». Beckett lui-même précise aux acteurs : « il n'y a aucun hasard dans *Fin de partie*, tout est construit sur des analogies et des répétitions »<sup>150</sup>.

Ce que Beckett explore au théâtre, me semble-t-il, c'est une distorsion généralisée des liens entre les objets, entre le temps et l'espace, entre les mots et les choses. Loin de l'expansion narrative des textes romanesques qui coulaient vers leur conclusion indéfiniment suspendue, le texte théâtral apparaît comme déchiré. Sur la scène vide de leur théâtre intérieur, des personnages sans mémoire tentent de trouver le fil narratif d'instantés désaccordés. Comme le notait finement Malone, « un minimum de mémoire est indispensable, pour vivre vraiment » (*Mm*, 61). Les protagonistes de *Godot* s'enlisent dans l'éternelle répétition du même. Pozzo, ce faux démiurge, incapable de mettre en scène son récit du crépuscule, incarne à la fin de la pièce la définition même du protagoniste beckettien : sans mémoire, sans histoire : « Je ne me rappelle avoir rencontré personne hier. Mais demain je ne me rappellerai avoir rencontré personne aujourd'hui » (p. 151).

Les histoires, dans *Godot*, sont frappées d'interdit ou s'effondrent dans les borborygmes. Estragon ne veut pas entendre l'histoire des deux larrons (« cette histoire de larrons. Tu t'en souviens ? — Non. — Tu veux que je te la raconte ? — Non. — Ça passera le temps » p. 17). A son tour, Vladimir refuse d'entendre le récit du rêve d'Estragon (« NE LE RACONTE PAS ! », p. 23), pas plus que ses cauchemars (« Non, non, ne dis rien », p. 119), de même qu'il refuse avec violence d'entendre ressasser l'histoire de l'Anglais au bordel. Les histoires tournent court ou tournent en rond, comme celle du chien et de l'andouillette que chante Vladimir au début de l'acte II et que reprendra *L'Innommable* : « c'est comme dans la chanson, Un chien vint dans l'office, chipa une andouillette, sur quoi à coups de je ne sais plus quoi, le chef le mit en miettes, deuxième couplet... » (p. 153). Alain Badiou a raison de voir dans *Godot* « une suite de numéros plutôt que le développement d'une intrigue »<sup>151</sup>. La faillite de l'histoire est une faillite du sens : rien n'indique plus aux protagonistes désorientés la ligne d'un destin. Le piétinement général d'une action qui se répète quasiment à l'identique d'un acte à l'autre se reflète dans les répliques. Les questions réitérées tombent dans le vide ou l'insignifiance des réponses, l'échange dialogué tourne en rond, voire parfois régresse : élan... puis chute, version orale du clown s'effondrant sur la piste.

ESTRAGON. — Ce ne serait pas plutôt un arbrisseau ?

VLADIMIR. — Un arbuste.

ESTRAGON. — Un arbrisseau.

VLADIMIR. — Un (*Il se reprend*) (p. 20).

ESTRAGON (*tout en mâchant*). — Je t'ai posé une question.

VLADIMIR. — Ah.

ESTRAGON. — Est-ce que tu m'as répondu ?

VLADIMIR. — Elle est bonne ta carotte ?

ESTRAGON. — Elle est sucrée.

VLADIMIR. — Tant mieux, tant mieux. (*Un temps*.) Qu'est-ce que tu voulais savoir ?

ESTRAGON. — Je ne me rappelle plus. (*Il mâche*). C'est ça qui m'embête (p. 31).

<sup>150</sup> Michael Haerdter, « Samuel Beckett répète *Fin de partie* », *Revue d'Esthétique*, « Samuel Beckett », *op. cit.*, p. 313.

<sup>151</sup> Beckett, *l'incroyable désir*, *op. cit.*, p. 74.

C'est naturellement le spectateur qui, le plus souvent, risque de perdre le lien entre la question et la réponse tant le fil qui les relie est distendu. Ainsi des questions maintes fois posées à Pozzo et restées en mal de réponse : « Pourquoi il ne dépose pas ses bagages ? » ou « Vous voulez vous en débarrasser ? ». Cette expérience d'un discours troué auquel le spectateur est confronté, est moins une expérience de l'absurde (on recouvre un peu rapidement le théâtre de Beckett de cette étiquette passe-partout) qu'une expérimentation, plus inquiétante en son fond, de l'univers déstructuré de Watt, un monde où soudain les objets flottent sans lien les uns avec les autres, où mots et choses peu à peu se séparent. Les premières représentations de *Godot* prouvèrent que l'expérience était insupportable à beaucoup<sup>152</sup>. Le rire, pourtant, y vient encore relier *in extremis* ce que la distorsion des liens menaçait de faire surgir de trop inquiétant :

ESTRAGON (*mâche, avale*). — Je demande si on est lié.  
 VLADIMIR. — Lié ?  
 ESTRAGON. — Lié.  
 VLADIMIR. — Comment lié ?  
 ESTRAGON. — Pieds et poings.  
 VLADIMIR. — Mais à qui ? Par qui ?  
 ESTRAGON. — A ton bonhomme.  
 VLADIMIR. — A Godot ? Lié à Godot ? Quelle idée ! Jamais de ta vie! (*Un temps*.)  
 Pas encore (*Il ne fait pas la liaison*) (p. 32).

Remarquons au passage que ces didascalies qui ne fonctionnent qu'à la lecture sont fréquentes dès les premières pièces. Elles sont le signe de cette articulation entre lisible et visible qui deviendra la règle dans les derniers écrits de Beckett avec l'effacement des limites entre narration et théâtre. Ainsi les didascalies sont-elles romanesques souvent, plus que théâtrales. En elles gisent, inaperçues du spectateur, des traces secrètes d'intentions, de réflexions, de sentiments mêlés, comme si, pour jouer, le personnage de théâtre devait se dépouiller de tout reste de psychologie image d'un « vrai self », peut-être, inaccessible. Par exemple: « *Vladimir et Estragon le regardent, partagés entre l'envie d'aller à son secours et la peur de se mêler de ce qui ne les regarde pas* » (p. 34). Ou encore, à propos de Pozzo: « *Il les regarde attentivement l'un après l'autre, afin qu'ils se sachent visés tous les deux* » (p. 46) ; et plus loin, Pozzo « *qui a suivi ses échanges avec une attention anxieuse, craignant que la question ne se perde* » (p. 47). Les exemples sont multiples, sans parler des allusions que seul le lecteur peut saisir : « *Vladimir suspend son vol, peiné* » (p. 97). Que l'on compare au quasi interdit de penser, audible dans les phrases creuses que s'échangent mollement les deux protagonistes pour combler le vide :

ESTRAGON. — Il faudrait se tourner résolument vers la nature.  
 VLADIMIR. — Nous avons essayé.  
 ESTRAGON. — C'est vrai.  
 VLADIMIR. — Oh, ce n'est pas le pire bien sûr.  
 ESTRAGON. — Quoi donc ?  
 VLADIMIR. — D'avoir pensé.  
 ESTRAGON. — Evidemment.  
 VLADIMIR. — Mais on s'en serait passé.  
 ESTRAGON. — Qu'est-ce que tu veux ?

<sup>152</sup> Voir sur ce point le témoignage de Geneviève Serreau, *op. cit.*, p. 87.

VLADIMIR. — Je sais, je sais.

*Silence* (p. 109).

De cette destructuration du discours, Watt présentait une version plus clairement psychotique dans son altération progressive. Ce qui caractérise en effet le doublet Watt-Sam, c'est qu'il appartient déjà par bien des aspects au monde minéral des derniers écrits de Beckett : « Mais Watt ne bougeait pas plus [...] que s'il avait été de pierre » (*W*, 17). Watt est plus proche d'Estragon ou de Hamm que de Molloy. Enfermé dans la maison de Monsieur Knoll avant de se retrouver dans le pavillon d'un hôpital psychiatrique, en proie à l'étrangeté progressive du réel, il perd peu à peu le fil qui relie les choses entre elles, les mots aux choses et lui-même au monde extérieur : « Car Watt se trouvait maintenant entouré de choses qui, si elles consentaient à être nommées, ne le faisaient pour ainsi dire qu'à leur corps défendant » (*W*, 81). Ou encore :

Les choses et lui-même, ils lui faisaient escorte depuis si longtemps, par le mauvais temps et par le pire. Les choses telles quelles, et puis les vides entre elles, et la lumière tout en haut dans sa descente vers elles, et puis l'autre chose, oblongue, lourde, creuse, instable, articulée, qui piétinait l'herbe et faisait voler le sable, dans sa fuite en avant (*W*, 84).

Le trait remarquable des symptômes que présente Watt est qu'ils miment le passage du roman au théâtre. Le monde s'étant peu à peu décomposé, Watt se retrouve devant un entassement d'objets dépourvus de liens dont il tente de trouver la loi d'organisation. Ainsi, « ce » pot est-il toujours celui qu'il voit chaque jour chez Monsieur Knott, ou bien est-il chaque fois un autre ; le vrai pot est-ce toujours la chose que j'appelle « pot » ? (Cet arbre sur la scène où l'on attend Godot, est-il le même qu'hier ou est-ce un autre ? Y a-t-il deux messagers ou un seul ?<sup>153</sup>) Ou encore : « Mais un chien, est-ce la même chose que le chien ? [...] un chien bien déterminé, c'est-à-dire non pas un chien aujourd'hui, et un deuxième demain, et peut-être un troisième après-demain, non mais chaque jour le même [...] » (*W*, 97). Face à la complexité d'un réel devenu opaque, Watt déplie les objets, en récapitule les détails qu'il tente d'inclure dans des séries qui recomposeraient un ordre ; d'où les interminables énumérations de fragments de réel juxtaposés, sans autre lien entre eux que le refus d'en exclure aucun, en vertu de cette logique de *l'épuisement* que Deleuze a justement décrite<sup>154</sup> : « on est tenté quelquefois de se demander, à propos de deux et même trois incidents présentés par Watt comme n'ayant ni lien ni rapport, s'il ne s'agit pas en réalité d'un seul et même incident, diversement interprété »<sup>155</sup> (p. 79). Pas de sommation du réel, les détails s'y dévident à perte de vue, les uns à côté des autres, sans loi générique. Perdu dans un monde qui s'est émietté en poussière de détails dénués de syntaxe (chez lui, la manie de l'inversion systématique, on s'en

<sup>153</sup> Sans compter que les messagers chez Beckett sont, par définition, amnésiques. Ainsi Gaber, le messager de Youdi, à propos duquel Moran s'interroge : « Je me suis souvent demandé si l'on ne faisait pas subir aux messagers une intervention chirurgicale, pour qu'ils fussent amnésiques à ce point » (*Mo*, 165).

<sup>154</sup> G. Deleuze. *L'épuisé*, *op. cit.*

<sup>155</sup> Face à la folie de Watt le narrateur, par contagion, perd le fil de son discours : « Mais si Watt pouvait dire, quand venait le coup à la porte, le coup devenu un coup à la porte devenue une porte, dans son esprit, apparemment dans son esprit, sans qu'il sût ce que cela voulait dire. Ah oui, je me souviens, voilà ce qui s'est passé alors, ... » (p. 77).

souvent, désorganise la phrase), Watt en est réduit à l'énumération horizontale de séries paradigmatiques :

Ici il se tenait immobile. Debout. Assis. A genoux. Couché. Ici il allait et venait. De la porte à la fenêtre, de la fenêtre à la porte ; de la fenêtre à la porte, de la porte à la fenêtre ; du feu au lit, du lit au feu ; du lit au feu, du feu au lit ; de la porte au feu, du feu à la porte ; du feu à la porte, de la porte au feu (etc., *W*, 211).

On songe à Clov qui décompose la moindre de ses actions en gestes successifs, lui qui ne peut tenir ensemble la lunette *et* l'escabeau. Betty Rojzman aussi voit dans Clov «un être aux dimensions linéaires, incapable de superposer plusieurs actions simultanées»<sup>156</sup>. Les exemples en sont constants dans la pièce, ainsi : « *Il descend de l'escabeau, fait six pas vers la fenêtre à droite, retourne prendre l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à droite* » (*FP*, 14). Les gestes décomposés de Clov, sa perception fragmentaire de la réalité (fenêtre de gauche, fenêtre de droite) témoignent de la même incapacité que Watt à appréhender la situation dans sa globalité ; il est affligé d'une myopie similaire à celle de Winnie, le nez collé aux choses, sortant l'un après l'autre de son sac les menus objets de son univers pour les étaler devant elle. Estragon, lui aussi, s'amuse des paradigmes que dévide Pozzo, à la recherche de sa pipe. Peut-on retrouver un objet qui se cache sous des noms si différents ? Si les noms changent, est-ce toujours le même objet ?

POZZO. — [...] Qu'est ce que j'ai fait de ma pipe  
 [...] Mais qu'ai-je donc fait de ma bruyère !  
 ESTRAGON. — Il est marrant ! Il a perdu sa bouffarde ! (*Rit bruyamment.*)  
 [...]  
 POZZO. — J'ai perdu mon Abdullah !  
 ESTRAGON (*se tordant*). — Il est tordant ! (*EAG*, 56).

C'est un jeu similaire qui déplie l'un après l'autre les gestes mécaniques de Lucky en une série d'actions comme énumérées, fragmentation qui interdit toute saisie globale de la situation. Ainsi, « *Lucky dépose valise et panier, ramasse le mouchoir, avance, le donne à Pozzo, recule, reprend valise et panier* » (p. 52). Théorème annexe : si la saisie globale d'une phrase syntaxiquement correcte semble échapper à un interlocuteur, la décomposer en chacun de ses éléments :

ESTRAGON (*avec force*). — Bagages ! (*Il pointe son doigt vers Lucky.*) Pourquoi ?  
 Toujours tenir. (*Il fait celui qui ploie, en haletant.*) Jamais déposer. (*Il ouvre les mains, se redresse avec soulagement.*) Pourquoi ? (*EAG*, 49).

La scène de théâtre pour Beckett figure volontiers le lieu d'une incarcération. On sait qu'il avait un moment songé à faire apparaître sur la scène de *Godot* l'ombre portée de barreaux de prison. C'est ce que suggère aussi la saynète *Actes sans paroles*, contemporaine de *Fin de partie*, qui met en scène un personnage littéralement incarcéré sur scène, « rejeté aussitôt en scène » à chaque fois qu'il essaie de sortir (p. 117). Gageons que ce lieu clos figure fantasmatiquement un « moi-peau » suffisamment solide pour qu'on puisse se permettre d'y expérimenter une décomposition comique des corps en corpuscules : effritement temporel, émiettement d'un réel qui tombe en poussière. Hamm évoquait les grains de mil de Zénon.

<sup>156</sup> *Op. cit.*, p. 138.

L'image du grain qu'on sépare de la balle suggère à Krapp l'ivraie de corps stériles tombant en poussière : « Le grain, voyons, je me demande ce que j'entends par là, j'entends... (*il hésite*)... je suppose que j'entends ces choses qui en vaudront encore la peine quand toute la poussière sera – quand toute *ma* poussière sera retombée » (*DB*, 15). Pour Watt, l'espace corporel se dissout parfois en un fourmillement de grains de sable :

Glisse – isse – isse STOP. J'espère que c'est clair. Il y a une grande alpe de sable, haute d'une centaine de mètres, entre les pins et l'océan, et là dans la chaude nuit sans lune, quand personne ne voit, personne n'écoute, par infimes paquets de deux ou trois millions les grains glissent, tous ensemble, un petit glissement de deux ou trois millimètres peut-être, puis s'arrêtent, tous ensemble, pas un en moins [...]. C'est ce genre de glissement que je ressentis, ce mardi après-midi, des millions de petites choses s'en allant toutes ensemble de leur vieille place dans une nouvelle, tout à côté, et sournoisement, comme si c'était défendu (*W*, 43).

Même atomisation de la réalité déjà chez Malone qui décrit l'étrange vision hallucinée d'une main égrenant une à une les particules de son corps : « ... je nous retrouve tels que nous sommes, savoir à enlever grain par grain jusqu'à ce que, la fatigue aidant, la main se mette à jouer, à se remplir et à se vider sur place, rêveusement comme on dit. [ ... ] cette sensation m'est de tout temps familière, d'une main lasse et aveugle mollement creusant dans mes particules et les faisant couler entre ses doigts » (*Mm*, 93).

Le théâtre de Beckett pose ainsi les jalons de ce qui peu à peu deviendra l'écriture fragmentée des derniers textes. On y perçoit ça et là ces scansionnements de silence et de blancs qui rythment les derniers textes, dans le jeu constamment décalé des échanges langagiers sur la scène ou encore dans ces hiatus entre vu et dit, théâtre et narration, monologue et pantomime. Déjà la diction entrecoupée de Hamm dans *Fin de partie* (*Un temps*), annonce le babil en miettes de Winnie (deux mots, un tiret, « *un temps* »). Les mots eux aussi y bâillent, s'entrouvrant peu à peu :

HAMM. — A — (*bâillements*) — à moi. (*Un temps*.) De jouer. [...] Non, tout est a — (*bâillements*) — bsolu (*FP*, 16-17).

Un an après *Fin de partie*, Krapp fait entendre sur la scène une « *voix fêlée très particulière* » (*DB*, 8) et le rythme des pages des registres tournées au fur et à mesure disjoint les mots : « Adieu à l'a... (*il tourne la page*)... mour » (p. 13). Ruptures encore rythmant la pièce, ces arrêts brutaux de la bande magnétique qui coupent le fil du discours : « Quand je regarde – », commence Krapp, suivi d'une longue interruption pendant laquelle, la bande étant arrêtée, il va boire en coulisses ; puis, reprise, une page plus loin, « – en arrière vers l'année écoulée » (p. 8-19). Ces jeux d'arrêt puis de reprise de la bande sont un des ressorts dramatiques majeurs qu'utilise Beckett pour suggérer la *schize* intérieure de Krapp. La voix enregistrée, artificielle, et devenue comme étrangère au sujet, est le signe même de celle rupture : Krapp s'écoute à distance comme s'il écoutait un autre. La pièce est fondée sur ces disjonctions en série par lesquelles le personnage enregistre ses réflexions sur ce qu'il vient d'écouter, miroir sonore dans lequel, par une sorte de spirale vertigineuse, il est littéralement aspiré. Comme Winnie peu à peu avalée par son « mamelon », ce mauvais sein

devenu dévorateur<sup>157</sup>. Perdu dans la mise en scène sonore de lui-même, reflets de «faux self» miroitant à l'infini, Krapp n'est plus que l'écho d'un écho. La «vraie» voix, le « vrai» Krapp s'estompent dans le vide et le silence qui closent la pièce.

Témoigne ainsi du vide aspirant des voix en écho, ce passage enregistré sur la bande, le jour de ses trente-neuf ans, où Krapp commente un passage antérieur qu'il vient d'écouter :

Difficile de croire que j'aie jamais été ce petit crétin. Cette voix ! Jésus ! Et ces aspirations ! (*Bref rire auquel Krapp se joint.*) Et ces résolutions. (*Bref rire auquel Krapp se joint.*) (DB, 17).

Plus loin, la voix en direct cette fois, de Krapp s'enregistrant sur scène : « Viens d'écouter *ce pauvre petit crétin pour qui je me prenais* il y a trente ans, difficile de croire que j'aie jamais été con à ce point-là ». (p. 27. Je souligne). Le lapsus de Krapp, ou le redoublement imaginaire, comme l'on veut, (non pas « j'étais » mais « je me prenais pour ») indique assez le hiatus entre soi et soi, le tourniquet des identifications imaginaires où se perd le sujet. On ne peut illustrer plus clairement cette comédie où un sujet fait comme s'il était vivant : la bande enregistrée est l'équivalent sonore des jeux de Vladimir et Estragon sur leur piste de cirque.

La pièce égrène la série de ruptures que constitue la vie de Krapp. Le magnétophone sert de mémoire auxiliaire, les seuls souvenirs semblant ceux dont la bande aurait, à la place de Krapp, gardé l'empreinte. De même les registres qui tiennent le compte des bobines, gardent la trace d'un passé archivé à défaut sans doute d'avoir été réellement vécu. Comble de l'oubli, Krapp n'a pas gardé mémoire du « mémorable équinoxe » (p. 13). Bien plus, les seuls souvenirs qu'il veuille réentendre répertorient une à une les ruines de son passé : mort de sa mère, dernière rencontre avec la femme qu'il aimait. Soulignons au passage que loin de figurer un des rares moments d'authentique émotion « positive », comme on l'a souvent dit, le récit de la promenade sur le lac que Krapp réécoute sans cesse est avant tout le récit d'une rupture : « J'ai dit encore que ça me semblait sans espoir et pas la peine de continuer et elle a fait oui sans ouvrir les yeux »<sup>158</sup> (p. 25). A contrario, le seul souvenir peut-être véritablement heureux, celui de la soudaine coïncidence avec soi, lors de la fameuse « vision » de mars 1946, ce souvenir-là est invariablement censuré avec rage.

C'est le vide intérieur, à nouveau, que met en scène la pièce, entre ressassement nostalgique et mort lente de la psyché : « *Krapp demeure immobile, regardant dans le vide devant lui. La bande continue à se dérouler en silence* » (p. 33). Reste cependant, comme toujours, l'amour des mots qui sauve le vieil écrivain alcoolique de la mort psychique<sup>159</sup>. La sonorité, par exemple de « viduité » ou « bobiiine », prononcés « avec délectation ». « Viduité », mot rare à double sens et qui brille comme un fétiche, entre vide et plénitude :

<sup>157</sup> « *Etendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en un petit mamelon* » (OBJ, 11). Sur la notion de « sein », assimilé au corps de la mère, voir les travaux de Mélanie Klein et de ses successeurs ; entre autres, M. Klein, « L'importance de la formation du symbole dans le développement du moi » (1930), in *Essais de Psychanalyse*, Payot, 1978, p. 263-278.

<sup>158</sup> Ses commentaires accentuent encore le caractère de coupure irrémédiable de cette rupture : « bien sorti de ça » (p. 16), « une affaire finie, enfin » (p. 21), « ça au moins c'est fini » (p. 27). Pour les sources autobiographiques de cet épisode (sa cousine Peggy Sinclair), voir J. Knowlson, *op. cit.*, p. 89 sq.

<sup>159</sup> « [...] j'ai l'amour du mot, les mots ont été mes seules amours, quelques-uns » (OA, 27).

KRAPP (*lisant dans le dictionnaire*). — Etat — ou condition — de qui est — ou demeure — veuf — ou veuve. (*Il lève la tête. Intrigué.*) Qui est — ou demeure ?... (*Pause. Il se penche de nouveau sur le dictionnaire, tourne les pages.*) Veuf... veuf... veuvage... (*Lisant.*) Les voiles épais du veuvage... Se dit aussi d'un animal, particulièrement d'un oiseau... L'oiseau veuve ou tisserin... Plumage noir des mâles... (*Il lève la tête. Avec délectation.*) L'oiseau veuve !

Cet amour gourmand des mots, ce plaisir oral qui les fait savourer, tous les personnages de Beckett l'incarnent, même les plus « fous » comme Watt, surtout les plus « fous » : « Mais à peine dits ces mots, Watt les regretta. [...] Et un peu plus tard il les goûta de nouveau, comme s'il les entendait pour la première fois, si suaves, si câlins » (*W*, 128). Ou encore : « Mais il avait changé, peu à peu, un désordre en mots, il s'était fait un oreiller de vieux mots, pour sa tête » (*W*, 120). Winnie aussi, avec ses vieilles chansons, son « vieux style » et ses « vers exquis ». Même Vladimir, si peu poète apparemment (c'est Estragon qui dit avoir été poète), se délecte de formules qu'il répète à plaisir : « malgré qu'on en ait », (p. 109), « Il s'en est fallu d'un cheveu qu'on ne s'y soit pendu. (*Il réfléchit.*) Oui, c'est juste (*en détachant les mots*) qu'on — ne — s'y — soit — pendu » (p. 102).

Vladimir suggère ainsi l'un des parti-pris esthétiques majeurs de Beckett et qui deviendra essentiel dans ses derniers textes : détacher les mots pour mieux les savourer mais aussi, de façon plus sublimée, pour les isoler et qu'ils brillent alors de l'éclat secret du fétiche. On se souvient de l'analyse que Beckett faisait de la peinture d'A. van Velde, celle « peinture de la chose en suspens »<sup>160</sup>. Il ajoutait : « C'est la chose seule isolée... par le besoin de la voir, par le besoin de voir. La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur ». Les mots pour l'écrivain deviennent, non pas des choses, mais des objets esthétiques. C'est par eux, à travers eux, que peut s'opérer enfin la transfiguration de la décomposition en *détail* esthétique : Beauté.

---

<sup>160</sup> Voir *supra*, *l'objet invisible*, p. 33-40.

## CHAPITRE V

### UNE ESTHETIQUE DE LA MORT

« J'avais vu des figures sur des photos que j'aurais peut-être pu appeler belles, si j'avais eu quelques données sur la beauté. Et la figure de mon père, sur son lit de mort, m'avait fait entrevoir la possibilité d'une esthétique de l'humain. Mais la figure des vivants, toujours en train de grimacer, avec le sang à fleur de peau, est-ce des objets ? » (PA, 37-38).

#### LE TEXTE-TABLEAU : LA MELANCOLIE

Les tableaux de Caspar David Friedrich, *Deux hommes contemplant la lune* (1819) et *Un homme et une femme contemplant la lune* (1824) sont, aux dires de Beckett lui-même, à l'origine de *Godot*<sup>161</sup>. La tristesse qui émane de ces toiles fidèles à l'inspiration du peintre romantique (arbre dénudé, silhouettes sombres des êtres humains, tonalité crépusculaire de l'ensemble), suggère assez le fond mélancolique que le rire, chez Beckett, dissimulait. L'étrange tonalité des scènes crépusculaires qui ferment les deux actes de *Godot* en témoignait déjà, tout comme le poème des voix mortes : « *La lumière se met brusquement à baisser. En un instant il fait nuit. La lune se lève, au fond, monte dans le ciel, s'immobilise, baignant la scène d'une clarté argentée* » (EAG, 87).

Watt déjà distinguait trois types de rire, « l'amer, le jaune et le sans joie » (W, 48). C'est dire que rire et gaîté ne sont pas chez Beckett nécessairement liés, le rire sans joie renvoyant ainsi à un rire « qui rit [...] de ce qui est malheureux » (p. 49). Il note en 1961, dans *Comment c'est* : « détérioration du sens de l'humour » (p. 27). C'est en effet à partir de *Comment c'est*, texte charnière à bien des égards, que le rire grinçant de Beckett s'éteint progressivement, cédant peu à peu la place à un sentiment de mort devenu omniprésent. Non que la mort, de *Malone meurt* à *L'Innommable* ou *Fin de partie*, n'ait été jusque-là présente, mais elle était alors paradoxalement tonique et drôle. La mélancolie qui affleurait parfois dans tel passage poétique des romans, s'effaçait derrière la cruauté de la décomposition boueuse ou le rire désacralisant. L'écriture de Beckett évolue vers une esthétisation de la mort : détachée de ses scories, la mort fait tableau.

Plus que tout autre texte antérieur, *Comment c'est* met l'accent sur l'enchevêtrement boueux de corps en perte de limites. Fusionnés les uns aux autres, sans démarcation, ils sont ce magma indistinct que dit l'écriture : « collés ensemble à ne faire qu'un seul corps dans le noir la boue » (Cc, 189), « collés les uns aux autres

<sup>161</sup> J. Knowlson, *op. cit.*, p. 342. Le second de ces tableaux est reproduit dans la *Revue d'Esthétique*, Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 362.

dans une imbrication des chairs sans hiatus » (p. 217). Le caractère éminemment anal de l'écriture boueuse, « cette voix quaqu »<sup>162</sup>, est affirmé sans ambages :

vite une supposition si cette boue soi-disant n'était que notre merde à tous [...] des billions à ramper et à chier dans leur merde en serrant comme un trésor dans leurs bras de quoi ramper et chier encore (*Cc*, 82).

Une dernière fois encore, le texte dit le va-et-vient entre coulée et coupure, inscription d'orifices, entaille, délimitation. Pourtant, parce qu'il démantibule les corps et les donne à voir comme des fragments doués de vie plutôt que des débris en voie de décomposition, *Comment c'est* inaugure cette sublimation de la coupure que Beckett appellera bientôt « le hiatus ». Les corps s'y décomposent en fragments désarticulés qui, étrangement, semblent vivre indépendamment les uns des autres, démultiplication qui donne du corps humain une image kaléidoscopique et comme animée :

tête contre tête fatalement mon épaule droite ayant grimpé sur sa gauche à lui j'ai le dessus partout mais contre [...] la mienne ma tête la face dans la boue la sienne sur la joue droite sa bouche contre mon oreille nos poils emmêlés impression que pour nous séparer il aurait fallu les trancher bon voilà pour les corps les bras les mains les tête (*Cc*, 142-143).

Jusqu'à sa main droite qu'il hallucine se détachant du corps et s'éloignant, mue d'une vie propre : « je la sens loin un jour elle s'en ira toute seule sur ses quatre doigts en comptant le pouce car il en manque un pas le pouce et me quittera [...] c'est ce que j'aime m'en aller comme ça par petits bouts » (*L'Image*<sup>163</sup>, p. 10-11). La boue a fait place à la décomposition sèche, pierreuse, celle des corps s'effritant par morceaux ou tombant en poussière. Seule trace encore parfois, le suintement de mots hors de la « substance molle » du cerveau : « Suinte retour essayer d'empirer le hiatus » (*CAP*, 50). Car les corps à présent sont bien séparés, les « paires », celles de *Comment c'est* (Pim, Bim et les autres) mais aussi toutes celles qui mimaient l'intrication archaïque des corps : « Retour essayer empirer la paire [...] ]. Désassemblée depuis. Deux jadis tant comme un seul. Désormais déchirure une vastitude. Vastitude de vide entre eux » (*CAP*, 54). Les corps desséchés du *Dépeupleur* sont irrémédiablement coupés les uns des autres :

Conséquences pour les peaux de ce climat. Elles se parcheminent. Les corps se frôlent avec un bruit de feuilles sèches. Les muqueuses elles-mêmes s'en ressentent. Un baiser rend un son indescriptible. Ceux qui se mêlent encore de copuler n'y arrivent pas (*D*, 8).

Ce dessèchement de l'enveloppe enlève à la nudité une bonne partie de son charme en la rendant grise et transforme en un froissement d'orties la succulence naturelle de chair contre chair (*D*, 47).

<sup>162</sup> *Comment c'est*, p. 175. Déjà Lucky évoquait avec irrévérence « un Dieu personnel quaquaquaquà à barbe blanche quaqu » (*EAG*. 71), preuve encore, incidemment, du caractère *écrit* de ce théâtre (entre « quoiquoi » et « caca », quelle est la prononciation ?).

<sup>163</sup> Ce bref texte, daté des années 50 et publié en 1988, est repris presque à l'identique dans *Comment c'est* (p. 42-48). Sa conclusion, « c'est fait j'ai fait l'image », indique le glissement qui s'ébauche déjà vers l'esthétique du texte-tableau.

Le démembrement des corps n'est certes pas nouveau chez Beckett. Déjà Willie, le mari de Winnie dans *Oh les beaux jours* n'existe que par fragments (mains, tête, crâne<sup>164</sup>). Mahood, l'homme-tronc planté dans sa jarre, les parents de *Fin de partie* émergeant de leurs poubelles, ou Winnie ensevelie jusqu'au cou dans son mamelon, redisent un motif similaire, celui des têtes détachées de leur corps. Reprises partielles du thème cartésien de *Murphy* (la séparation du corps et de l'esprit), ces images renvoient encore à une représentation héroï-comique de la décomposition, à valeur d'exorcisme. Beckett a souligné ainsi à quel point l'engloutissement progressif de Winnie évoquait pour lui des images de marins suppliciés, ensevelis jusqu'au cou dans le sable et laissés à la dévoration du soleil et des fourmis rouges (la fourmi esseulée de *Oh les beaux jours* en témoigne encore). Avec *Comédie* pourtant, la représentation de têtes plantées dans des jarres (des urnes funéraires, selon certains) change radicalement de nature. La mise en scène méticuleuse des voix et de l'éclairage transforme les têtes en d'étranges objets esthétiques, lumineux et sonores, qui surgissent comme détachés de l'ombre :

*A l'avant-scène, au centre, se touchant, trois jarres identiques, un mètre de haut environ, d'où sortent trois têtes, le cou étroitement pris dans le goulot. [...] Visages sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres. La parole leur est extorquée par un projecteur se braquant sur les visages seuls (CAD, 9-10).*

C'est la première fois que Beckett utilise ainsi le rayon lumineux du projecteur à la fois pour isoler les visages et pour faire jouer ensemble la lumière et la voix, le visible et l'audible. Les notes de mise en scène l'indiquent : « Réduction de la lumière, et par conséquent du volume vocal, [...] A étant le niveau lumineux et vocal le plus haut » (CAD, 34). Le projecteur est un œil s'ouvrant et se refermant sur un visage : « Suis-je seulement... vu ? », interroge H à la fin, question que reprendra O dans *Film*. Ce dispositif qui disjoint œil et bouche, visage et voix, et isole l'apparition comme suspendue de têtes au-dessus du vide de la scène, devient l'un des dispositifs majeurs de la représentation chez Beckett, à partir du milieu des années 60, après la crise dépressive consécutive à « l'impasse de *L'Innommable* ». La pièce pour la télévision, *Dis Joe*, joue ainsi sur la disjonction entre un visage immobile qui écoute en gros plan et une voix de femme chuchotant à son oreille. Même dispositif mais pour le théâtre, dans *Cette fois*, où le visage du Souvenant, suspendu à trois mètres au-dessus de la scène écoute une voix enregistrée, la sienne, lui parvenant par bribes. De même les quatre têtes (Bam, Bem, Bim, Bom) de la pièce télévisée *Quoi où* sortent tour à tour de l'ombre, au gré des mouvements de la lumière et de l'échange des voix. On ne voit que la tête et les mains du rêveur dans *Nacht und Träume*, lui qui rêve qu'une main, sans doute maternelle, sorte de l'ombre du sommeil et se pose sur sa tête. Dans... *que nuages...* encore, pièce écrite en anglais pour la télévision en 1976, la coupure lumineuse isole la silhouette d'un homme et le gros plan « d'un visage de femme limité autant que possible aux yeux et à la bouche ». Le cameraman Jim Lewis, collaborateur de Beckett pour toutes les pièces de télévision réalisées à Stuttgart, a précisé que, pour réaliser ... *que nuages...*, il lui avait fallu faire sortir de l'ombre grâce à l'éclairage, « un visage sans tête, suspendu dans le vide »<sup>165</sup>.

Dans chacune de ces pièces ou « dramaticules », l'entaille lumineuse décompose les corps, isole la tête et « extorque » aux visages leur voix (*Quoi où* pour Beckett

<sup>164</sup> Sur ce point, B. Rojzman, *op. cit.*, p. 104-106.

<sup>165</sup> Jim Lewis, « Beckett et la caméra », *Revue d'Esthétique*, *op. cit.*, p. 373.

évoquait une séance de torture<sup>166</sup>). Le texte, on le voit, se fait tableau, au sens où Beckett l'entend, l'inverse par conséquent d'une image immobile. Comme la peinture des van Velde, il fait surgir sur le noir de la scène comme sur le blanc de la toile, « la chose en suspens [...] la chose morte, idéalement morte [...] la chose visible, l'objet pur »<sup>167</sup> (*Mp*, 28). Des textes sur la peinture aux derniers écrits, la boucle ainsi se referme. C'est une mise à mort symbolique qui s'accomplit et fait paradoxalement venir au jour la mort, la fait *naître*, littéralement. Désormais la seule naissance représentable n'est plus, comme pour Molloy ou Malone, une naissance dans la mort (la putréfaction fertile des corps décomposés), mais la naissance sans cesse rejouée de la mort : *inquiétante étrangeté* d'une apparition. Comme s'il s'agissait de faire surgir enfin « cette chose adorable et effrayante » que seules quelques toiles parfois, comme celles des van Velde, avaient le pouvoir de faire apparaître (*Mp*, 31). La représentation de l'irreprésentable, le dévoilement de l'indévoilable, tel était, on s'en souvient, pour Beckett, l'objet de la peinture moderne. De la même façon, l'écriture du dernier Beckett est tout entière une tentative de représenter l'irreprésentable et terrifiant *beauté de la mort*, seul objet de désir désormais et qui envahit la scène du regard et de l'écoute : souffle des voix mortes, visages nimbés d'ombre des revenants<sup>168</sup>.

Le peintre Avigdor Arikha, rapporte que la pièce *Pas moi* fut inspirée à Beckett par la toile du Caravage, la *Décollation de saint Jean*, qu'il avait vue à la Cathédrale Saint-Jean, à l'occasion de son voyage à Malte en octobre 1971<sup>169</sup>. La description que donne Arikha de la toile est un peu inexacte : ce qui frappe en effet quand on la regarde, c'est non pas l'indifférence supposée des témoins (l'un des visages exprime au contraire l'horreur), mais l'étrange réduplication qui fait surgir de l'ombre, à l'arrière-plan et comme auréolé de lumière, un visage qui regarde la scène. J'y vois le double idéalisé de la tête décapitée de saint Jean et comme son ombre lumineuse, sa mort incarnée sous ses traits : sa mort *qui le regarderait*.

C'est la même découpe répétée entre tête et corps, tête et visage qui, dans *Pas moi*, scinde en deux la BOUCHE et l'AUDITEUR :

*La scène dans l'obscurité à part*

BOUCHE, vers le fond côté cour, environ trois mètres au-dessus du niveau de la scène, faiblement éclairée de près et d'en dessous, le reste du visage dans l'obscurité. AUDITEUR, vers l'avant-scène côté jardin, haute silhouette, sexe indéterminé, enveloppée d'une ample djellaba avec capuchon, faiblement éclairée de tout son long, debout sur un podium invisible haut d'un mètre et demi environ... (*PM*, 81).

Le clair-obscur pictural qui souligne la décomposition lumineuse des corps, – bouches ou mains tranchées, comme taillées de l'ombre, têtes décapitées –, cette représentation sublimée de la mort, se retrouve dans le noir et blanc de textes qui sont écrits comme des tableaux. Ainsi *Immuable*, court texte des années 70 repris dans le recueil *Pour finir encore*, dont James Knowlson a raison de rapprocher le titre, *Still*, de « still-life », nature morte<sup>170</sup>. Le clair et le sombre rythment le texte : « Clair enfin

<sup>166</sup> Walter Asmus, *op. cit.*, p. 352.

<sup>167</sup> Voir *supra* p. 36.

<sup>168</sup> Sur le lien entre *l'inquiétante étrangeté*, l'angoisse de mort et le corps maternel, voir Sigmund Freud, « *L'inquiétante étrangeté* » (1947), *Essais de psychanalyse appliquée*, Idées-Gallimard, p. 198-200.

<sup>169</sup> Avigdor Arikha, « Un point pour le grand souffle ». *Revue d'Esthétique*, *op. cit.*, p. 3-5. Le tableau est reproduit dans la même revue, p. 369.

<sup>170</sup> . J. Knowlson, *op. cit.*, p. 525.

fini d'une journée sombre le soleil brille enfin et disparaît » (p. 22). Le corps assis immobile reste là « à fixer rien de dicible rien que le jour mourant : jusqu'au noir total » (p. 22). La « nature morte » vit pourtant, imperceptiblement, dans le tremblement du corps en suspens, dans la lenteur, presque indescriptible des gestes qui le décomposent en segments juxtaposés, poussières de détails comme isolés par les impressions lumineuses d'un stroboscope :

Le poing droit s'ouvrant lentement lâche l'accoudeur entraînant tout l'avant-bras y compris le coude et lentement s'élève s'ouvrant toujours davantage et tournant dextrorsum jusqu'à ce qu'à mi-chemin de la tête il hésite mi-ouvert tremblant en suspens dans l'air. [...] Tout immobile donc à nouveau tête en main savoir le pouce sur le bord externe de l'orbite droite l'index idem gauche et le majeur sur la pommette gauche plus à mesure que les heures s'écourent des contacts moindres plus ou moins chacun plus ou moins tantôt plus tantôt moins selon les menus remuements des différentes parties à mesure que la nuit s'écoule (*PFE*, 22-23).

Dans *Visions capitales*, Julia Kristeva a étudié les diverses représentations de la décapitation à travers l'histoire de l'art occidental. Elle montre que ces têtes coupées qui jonchent l'histoire de notre représentation ne renvoient que secondairement à une angoisse de castration. Plus profondément, il faut y lire la défense, grâce à l'investissement du visible, d'une angoisse archaïque, celle de l'impotence catastrophique de l'enfance, angoisse « de perdre la mère, jusqu'à l'impotence et la mort »<sup>171</sup>. Ainsi représentée la peur devient « érotisable ». Il se peut aussi, c'est du moins ce que suggèrent les textes qui suivent *Comment c'est*, que la découpe esthétisée des corps dont la décollation est ici l'image, tente de représenter le miroitement de la Chose à jamais irréprésentable, sauf à l'identifier à la mort, abject devenu *objet* esthétique<sup>172</sup>. Les derniers textes de Beckett écrivent l'envoûtement fasciné, le pouvoir de captation de la mort.

En témoigne la beauté plastique et poétique des derniers textes-images, ces « miniatures » à résonance mélancolique auxquelles Beckett se consacre de plus en plus à partir du milieu des années soixante. La cour pure, investie sous forme de clair-obscur (ombre, lumière), de disjonction des voix (Entendeur, Lecteur) ou de silence dans la scansion rythmée sur la page des blancs du discours, est la traduction dans l'écriture et la représentation de ce Rien dont la réalité hantait Murphy. On y reconnaît, sublimée et mise à distance par une écriture qui en maîtrise l'angoisse, l'ombre de cette jouissance de la mort et de l'anéantissement où sombre parfois le sujet mélancolique mais que chacun, secrètement sans doute, connaît suffisamment pour en ressentir à la lecture la puissance hypnotique<sup>173</sup>.

Les morts reviennent vivants : *mal vis* mais visibles dans la pénombre, *mal dits* mais audibles dans les fragments rythmés des voix. *Mal vu mal dit* n'est pas seulement le titre d'un très beau texte des années 80, c'est le nom de cette langue poétique qu'invente le dernier Beckett : volume sonore du murmure défait, du

<sup>171</sup> Julia Kristeva, *Visions capitales*, Réunion des musées nationaux, coll. « Parti pris », 1998, p. 93-95.

<sup>172</sup> Sur « la Chose » (archaïque) distinguée de l'Objet (symbolique), voir J. Lacan, *Le Séminaire Livre VII*, « L'éthique de la psychanalyse », Seuil, 1986, p. 121-137).

<sup>173</sup> Sur l'identification au rien dans la mélancolie, voir Marie-Claude Lambotte, *Le discours mélancolique*, Anthropos, 1993, p. 449-484. La figure de la mort aurait ainsi fantasmatiquement pouvoir de « faire connaître au sujet la jouissance originare qu'il pressent » (p. 555). Notons au passage que la mélancolie, telle que M-C Lambotte en reconstruit la théorie, rejoint par bien des points la clinique de l'état-limite (voir, par exemple le chapitre « Ni névrose, ni psychose », p. 561-580).

balbutiement inaudible, des mots morts oubliés qui reviennent, scène du visible entre ombre et lumière. *Mal vu mal dit* est le nom de l'écriture qui fait vivre la mort :

N'était les mains vides en route qui sait pour la tombe. En revenue donc plutôt. En revenant. Figée elle fait fidèle à elle-même l'effet d'être changée en pierre. Face aux autres confins que l'œil a beau se fermer pour mal entrevoir. [...] Les longs cheveux blancs se hérissent en éventail. Au-dessus et de part et d'autre de la face demeurée calme. Comme jamais revenus d'un effroi ancien. Ou sous le coup du même toujours. Ou d'un autre encore. Qui laisse la face de glace. Silence à l'œil du hurlement. Lequel dire ? Mal dire (*MVMD*, 34-35).

C'est ce même spectre que l'on retrouve dans bien des textes de la fin : longs cheveux blancs, vieille silhouette asexuée, ni homme ni femme, vêtue parfois d'une longue chemise de nuit blanche, image des morts qui reviennent hanter les vivants et auxquels ceux-ci ressemblent. Tous ces narrateurs – Récitant, Souvenant, Lecteur, Bouche – énoncent une mort transfigurée par la beauté d'un style, entre écriture et image. Ainsi le Récitant de *Solo* qui les résume tous :

Cheveux blancs accrochant la lumière. [...] Immobile tête haute il fixe l'au-delà. Rien qui bouge. Bouge à peine. Trente mille nuits de fantômes au-delà. Au-delà du noir au-delà. Lumières fantômes. Nuits fantômes. Funérailles fantômes. Êtres chers – il allait dire êtres chers fantômes. Là donc à fixer le vide noir. Aux lèvres tremblantes des mots à peine perçus. Traitant d'autres questions. Essayant de traiter d'autres questions. Jusqu'à comme quoi à peine il n'est pas d'autres questions. Jamais qu'une seule question. Les morts et en allés. La vie qu'ils y mirent. Dès le mot va. Le mot va-t'en (*S.* 36).

« Il n'est pas d'autres questions » que la question de la mort. Nul peut-être comme Beckett n'aura su dire avec nous nos angoisses de mort, notre horreur de la décomposition. « De la rue, nul bruit de résurrection », constate sobrement la voix du Lecteur dans *L'Impromptu d'Ohio* (p. 66). Le texte-tableau traverse la mélancolie, il transfigure la décomposition des corps et des mots en promesse de beauté éternelle.

## LE TEXTE-TOMBEAU : LA RELIQUE ET LE SACRÉ

L'investissement méticuleux des détails dans les derniers textes est l'un des signes les plus lisibles de cette esthétisation de la mort. Le déchet s'est métamorphosé en détail. Rappelant que l'italien dispose de deux mots pour signifier le détail, l'historien de l'Art Daniel Arasse propose de distinguer en peinture un détail-*particolare* (la petite partie d'une figure ou d'un ensemble) et un détail-*dettaglio*. Le *dettaglio* suppose un sujet qui « dé-taille » un objet ou un tableau, il est le résultat d'une action du sujet regardant (peintre ou spectateur) qui « taille » l'objet<sup>174</sup>. De façon proche, Roland Barthes parlait, à propos de la photographie du « punctum », lui rendant toutefois son statut psychanalytique d'objet partiel, fragment détaché du corps, déchet investi par le désir. Le punctum c'est ce qui dans une image « me point », étymologiquement « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure »<sup>175</sup>. *Dettaglio* ou *punctum*, le détail

<sup>174</sup> Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, 1992, p. 8-12.

<sup>175</sup> Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil, 1980, p. 49. Naomi Schor propose pour sa part une théorie du détail comme catégorie esthétique,

fait événement, il est, dit Barthes « une immobilité vive ». Chez Beckett, il serait ce fragment détaché du corps (« petit corps » ou corpuscule) où la mort vit, « cœur battant ». Petit corps blanc de *Bing*, cadavre-fœtus, petit corps gris de *Sans* :

Petit corps gris sans nuage pas un bruit rien qui bouge terre sable gris cendre. Petit corps même gris que la terre le ciel les ruines seul debout. Gris cendre à la ronde terre ciel confondus lointains sans fin.

Il bougera dans les sables ça bougera au ciel dans l'air les sables. Jamais qu'en rêve le beau rêve n'avoit qu'un temps à faire. Petit corps petit bloc cœur battant gris cendre seul debout (*Sa*, 70).

C'est le même dispositif qui dé-taille les corps et les textes. En témoigne cette pratique systématique des citations qui deviennent au fil des textes de plus en plus émietées et quasi illisibles, indécélables, sauf à entrer dans le jeu de piste auquel le texte parfois invite. Le narrateur de *Comment c'est* ponctue son discours de « ici donc je cite » ou « je cite toujours », voire en jouant comme toujours, sur les mots : « je le dis comme je l'entends » (*Cc*, 159). Cette pratique est constante chez Beckett. André Topia, par exemple, montre à quel point « toute l'œuvre beckettienne (comme l'œuvre joycienne) est hantée par la citation »<sup>176</sup>. Déjà *Murphy*, souligne-t-il, est un « tissu d'allusions érudites et de références culturelles ». De même, et pour ne prendre que cet exemple, on sait que le soliloque de Winnie dans *Oh les beaux jours* est un tissu de citations et d'échos de textes, de poèmes, de chansons, miettes de mémoire entassées au hasard d'une vie et qui remplissent ce qu'elle pense être son âme, comme le bric-à-brac de ses objets remplit son sac.

Métaphore des détails corporels indépendants et surinvestis, l'utilisation de la citation comme fragment décontextualisé, segment détaché d'un corps textuel, relève à mon sens de la même jouissance fétichiste de la mort, saisie comme détail auréolé de beauté, que les têtes décapitées de son théâtre. Beckett fragmente les textes comme il découpe les corps et la citation obéit à la même esthétique : textes troués de débris de beauté ! (« je suis fait de mots, des mots des autres,... cette poussière de verbe », disait déjà *L'Innommable*, p. 166), poussière de mots, ruines d'écritures qui font de chaque texte un *tombeau*. Tombeau de la littérature : sépulture, mais aussi pièce vocale ou instrumentale écrite à la mémoire de... Beckett, Shakespeare, Milton, Dante, Yeats, Schopenhauer, la Bible, Keats, Hölderlin, Baudelaire, et bien d'autres qu'on n'en finirait pas, à notre tour, de citer. Dévorer ces textes, les détruire en les absorbant, par un processus digestif qui évoque le cannibalisme mélancolique<sup>177</sup>, mais qui, en même temps les sait secrètement vivants au cœur des ruines, voilement et dévoilement à la fois, « déhiscence du décousu », comme chez Rembrandt.

En ce sens, les fragments idéalisés de corps et de textes fonctionnent comme des reliques dissimulées à l'intérieur du texte-tombeau. Pierre Fédida a montré, à la suite de *Totem et Tabou*, à quel point la relique est proche du fétiche ; elle réalise le compromis illusoire dont l'homme se sert pour résister à l'angoisse de mort : en dépit d'un *savoir* sur la mort, elle maintient la *croiance* que quelque chose, pourtant, subsiste. Fragment du corps (cheveux, os...), parure, objet ayant appartenu au défunt,

---

théorie parfois contestable mais souvent stimulante, in *Lectures du détail*, Nathan, coll. « Le Texte à l'Œuvre », 1994.

<sup>176</sup> André Topia, « Murphy ou Beckett baroque », in *Beckett avant Beckett* (Essais sur les premières œuvres), éd. Jean-Michel Rabaté, P.E.N.S., 1984, p. 116.

<sup>177</sup> Sur ce point : Freud, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Idées-Gallimard, p. 95 et Karl Abraham, « L'introjection mélancolique. Les deux étapes de la phase orale », *Essais théoriques, in Développement de la Libido*, Œuvres complètes, t. 2, Petite Bibliothèque Payot, 1966. p. 272-278.

la relique « donne droit à une visibilité du caché ». Dans la mort, ajoute Fédida, ce qui est caché, c'est d'abord la décomposition du cadavre. « Avec la relique, ce dont le mort s'est séparé et qui, par les survivants, est retenu et conservé, manifeste le pouvoir de maintenir visible – non décomposé et à l'abri de tout anéantissement – ce qui du mort doit rester caché ou rester hors de toute représentation. La répugnance à l'idée du cadavre décomposé est, sinon sur un mode pervers, de l'ordre d'un intolérable. En ce sens, on pourrait donc dire que la relique, qui en elle-même est un reste dérisoire et répugnant, met le cadavre et sa putréfaction hors de toute représentation »<sup>178</sup>. En ce sens, le fragment idéalisé chez Beckett, évoque bien une relique : représentant, comme le visible pictural, l'irreprésentable, il est ce qui scelle la transfiguration de la décomposition répugnante des corps en détail investi d'une aura de sacré.

Texte-tombe offert aux morts. Parlant des statues de Giacometti, Jean Genet écrivait :

[...] toute œuvre d'art, si elle veut atteindre aux plus grandioses proportions, doit, avec une patience, une application infinies depuis les moments de son élaboration, descendre les millénaires, rejoindre s'il se peut l'immémoriale nuit peuplée de morts qui vont se reconnaître dans cette œuvre. Non, non, l'œuvre d'art n'est pas destinée aux générations enfants. Elle est offerte à l'innombrable peuple des morts<sup>179</sup>.

De ceci aussi témoignent les innombrables fantômes qui reviennent dans les derniers écrits. Au-delà de la « fidélité à quelque vieille tombe » dont parle Henry dans *Cendres* (p. 51), tout narrateur beckettien est hanté par ses fantômes. *Watt* évoque ces routes « loin de tout où vos morts marchent à vos côtés » (*W*, 40). Ou encore, dans *Compagnie* : « Ayant à tes côtés de longues années durant l'ombre de ton père dans ses vieilles frusques de chemineau et ensuite de longues années durant seul » (*Co*, 85).

Mon père, revenu d'entre les morts, pour être à côté de moi. (*Un temps*.) Comme s'il n'était pas mort. (*Un temps*.) Non, revenu d'entre les morts pas plus, pour être à côté de moi, dans ce lieu étrange (*Cendres*, 38).

Debout donc face au mur. Surface blanche dans l'ombre. Blanche jadis. Grêlée de piqûres d'épingle. Jadis à chaque vide un visage. Là son père. Ce vide grisâtre. Là sa mère. Là tous les deux. Souriants. Jour des noces. Là tous les trois. Cette tâche grisâtre. Là tout seul. Lui tout seul. Plus maintenant. Oubliés. En allés. Arrachés et déchirés menu. Expédiés sous le lit à coup de balai et abandonnés. Mille menus morceaux sous le lit avec la poussière et les araignées (*S*, 32).

Que l'on songe à *Film*, dans lequel O fuit pour échapper aux regards des morts sur les photos, reflets de son propre regard dédoublé, omniprésent.

Les fragments de textes eux aussi reviennent comme des leitmotivs, ou comme des fantômes, hanter les textes. Ainsi le souvenir-écran souvent repris, de la question posée par l'enfant à sa mère, sur l'éloignement ou la proximité du ciel (*Malone meurt*, *Compagnie*, *Sans*,...) : « Pour une raison que tu n'as jamais pu t'expliquer cette question dut t'exaspérer. Car elle envoya valser ta petite main et te fit une réponse blessante inoubliable » (*Cie*, 12). La technique du fragment-revenant est la poursuite modifiée de la fameuse écriture ressassante de Beckett, telle qu'il en dénie ici

<sup>178</sup> Pierre Fédida, « La relique et le travail du deuil », *L'absence*, op. cit., p. 56.

<sup>179</sup> Jean Genet *L'atelier d'Alberto Giacometti*, L'Arbalète, 1958-1963, rééd., 1992, non paginé.

l'existence, parodiant à nouveau la formule d'Héraclite : nul ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve. Version d'Estragon : « On ne descend pas deux fois dans le même pus » (*EAG*, 102).

[...] comment remonter à l'unique venin thème des variantes sans nombre qui l'une après l'autre la vie durant vous font l'affaire à doses dégressives jusqu'à ce que tout de même mort s'ensuive. Si bien qu'en un sens à chaque assaut chose ancienne est chose neuve, pas deux souffles pareils, rien qui ne soit ressassement sans fin et rien qui une seconde fois revienne (*T-M*, 26).

Les fragments-revenants (comme dans *Bing* ou *Sans*, *Cap au Pire* ou *Soubresauts*), jouent de la force hypnotique d'une répétition contagieuse qui, à son tour, envoûte le lecteur : brefs segments de phrases scandés comme des fragments oraculaires, répétition lancinante des mêmes rythmes sonores qui évoquent les mélodies hypnotiques des rituels et qui confèrent à ces textes leur force étrange de chant rythmé, de mélopée<sup>180</sup>. Ainsi, dans *Bing*, ce fragment qui revient, jamais deux fois le même (ou presque, pour éviter tout système) :

Traces fouillis gris pâle presque blanc sur blanc. [...] Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. [...] Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc sur blanc. [...] Traces seules inachevées données noires gris pâle presque blanc sur blanc. [...] Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc. [...] Murs blancs chacun sa trace fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc (*Bi*, 61-63).

La proximité au sacré de ces textes, cette ritualisation des rythmes et de l'écriture qui les caractérise, est tout aussi prégnante au théâtre. Beckett metteur en scène est l'ordonnateur d'une cérémonie sacrée. Tous ceux qui ont travaillé avec lui confirment « la fascination extraordinaire, l'atmosphère de concentration extrême, cette impression étrange que l'on ressent au cours des répétitions »<sup>181</sup>. Toute mise en scène obéit pour lui à un rituel minutieux qui oscille entre fétichisme et sacré. Dans les textes mêmes, l'aura de sacré se décèle dans la ressemblance des spectres endeuillés qui le hantent. Aux visages souvent indifférenciés des romans, ensevelis dans la boue, ont succédé des visages à demi effacés, s'évanouissant dans la pâleur de la lumière. « La lumière est toujours faible, pâle, très pâle, afin qu'on voie à peine les personnages », précise le caméraman Jim Lewis<sup>182</sup>. Ainsi dans *Va-et-vient*, les trois femmes se fondent dans l'ombre et Beckett précise : « les trois personnages aussi ressemblants que possible », voix « à la limite de l'audibilité » (*CAD*, 44). Les quatre silhouettes vêtues de longues robes grises de *Quoi où*, les spectres encapuchonnés de *Quad*, disent l'anonymat de la mort, l'effacement des identités, visages nimbés de brumes des souvenirs s'effaçant, voix à peine perçues encore dans les lointains de la mémoire.

Dans ses mises en scène, Beckett renforce les allusions à un sacré religieux autrefois plus allusif ou ironisé. Sa mise en scène de *Godot*, par exemple, indique des tracés qui évoquent la crucifixion, les mouvements des personnages aboutissant à des formes de croix<sup>183</sup>. Dans *Nacht und Träume* il demande que la tasse, tendue au rêveur

<sup>180</sup> Sur la musique et l'hypnose, voir Gilbert Rouget, *La musique et la transe : Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Préface de Michel Leiris, Gallimard, 1980.

<sup>181</sup> James Knowlson, « Samuel Beckett metteur en scène : ses carnets de notes de mise en scène et l'interprétation critique de son œuvre théâtrale », in *Revue d'Esthétique*, op. cit., p. 277.

<sup>182</sup> *Revue d'Esthétique*, op. cit., p. 374.

<sup>183</sup> Walter Asmus, op. cit., p. 352.

par une main sortie de l'ombre, suggère un calice ; de même, la main qui lui essuie les lèvres d'un linge rappelle celle de Véronique essuyant le visage du Christ :

La vision du rêve fut réalisée en filmant à travers un morceau de gaze blanche très fine et les apparitions des bras se faisaient à partir d'un drapé de gaze noire en fond de scène afin d'améliorer la transition entre l'obscurité et la lumière dans le rêve. La tasse toute simple est devenue un récipient semblable à un calice<sup>184</sup>.

Entre la tête décapitée et le crâne, le lien là encore est celui de l'iconographie religieuse. Le crâne, en vertu d'une association familière à Beckett, est le Golgotha. Ainsi dans *Mal vu mal dit* : « Au lieudit du crâne. Un après-midi d'avril. Descente faite » (p. 72). La vieille femme qui revient comme un spectre hantant les cimetières dans *Mal vu mal dit* évoque Marie, la mère endeuillée du Christ, errant autour de son tombeau vide : « Telle mal revue la pierre seule à sa place aux confins des champs. [...] Plus d'agneaux. Plus de fleurs. Les mains vides elle ira voir la tombe » (*MVMD*, 55-56). La Mère est aussi le Christ entouré de ses apôtres : « Les autres sont là. Tout autour. Les douze » (p. 18). Elle avance en larmes, à n'en plus finir, vers la tombe : « en tenant par la branche inférieure ou passée sur le bras la croix ou la couronne » (p. 20). Jusqu'à la mort enfin où elle le rejoint, nouvel agneau du sacrifice évoqué dans l'image du manteau pendu à un clou : « Accroché à la tringle tête en bas il s'étale à l'envers tel la carcasse à l'étal » (p. 58). Qu'il s'agisse là d'une reprise du mystère de la Passion du Christ ou plutôt d'une image fusionnée du Christ et de sa mère, réunis par-delà la mort dans une errance de fantômes sans demeure, c'est une métamorphose de l'image maternelle en Pietà que suggère ce texte. Une Pietà semblable à celle de Michel-Ange peut-être (« ... aux soins d'une main trop humaine contrainte à renoncer. Comme celle du Michel-Ange au buste du régicide », p. 54), tenant sur ses genoux le corps mort de son fils. D'elle qui « gît en vie » (p. 53) à tous ces « gisants debout » de Beckett, l'image est la même : celle d'un corps qui se fond dans un paysage minéral, un Christ-Pietà, vivante statue de la transfiguration conjointe de la mère et du fils en œuvre d'art.

Même sublimation de la mort en beauté sacralisée dans *Pas*, où l'ombre d'une mère fantôme erre en traînant les pas le long d'un chemin de croix que scandent ses stations régulières. Images de femmes dédoublées, May et Amy qui rôdent. May demande à sa mère : « Veux tu [...] Que je te passe l'éponge ? (*Un temps*.) Que j'humecte tes pauvres lèvres ? » (*Pas*, 9). Non contente d'évoquer ainsi l'image du Christ crucifié, le fantôme revient hanter l'église : « Se glissait dehors, la nuit venue, et dans la petite église, par la porte nord, toujours verrouillée à cette heure, et rôdait, allant et venant, allant et venant, le long du pauvre bras sauveur » (p. 13). Deirdre Bair, dans sa biographie, voit dans l'image de la mère le souvenir de la dernière maladie de la mère de Beckett. L'image finale du Christ-Pietà qu'on retrouve ici suggère en tout cas que l'ancienne « frénésie scissipare » (*Cc*, 175) qui engendra tous les doubles de l'écriture beckettienne possède son versant sublime, les personnages se rejoignant dans une fusion transcendant toutes les coupures : fusion imaginaire du Père, de la Mère et du Fils. « Détriplement » sans doute là encore, plus que réelle triangulation, empreint du sceau mélancolique d'une Beauté musicale et plastique : *Trio du fantôme* écrit en 1975 pour la télévision, inspiré du Trio de Beethoven dit « *Le Fantôme* » pour piano, violon et violoncelle ; ici, pour « Voix féminine », « Silhouette

<sup>184</sup> Martha Fehsenfeld, « De la boîte hermétique au regard implacable : la champ de l'image va se rétrécissant dans l'œuvre théâtrale de Beckett », *Revue d'Esthétique*, op. cit., p. 368.

masculine » et l'image entrevue « d'un petit garçon dans le couloir devant la porte ouverte. Vêtu d'un ciré noir, le capuchon luisant de gouttes de pluie » (*QA*, 35).

## DU GRAIN D'ARCHIMEDE AU CORPUSCULE TEXTUEL

Les statues chez Beckett, ne meurent pas, elles s'effritent et tombent en poussière, rejoignant ainsi l'éternité des ruines. Dans *Pour finir encore*, le « petit corps » devient ce qui, du crâne est littéralement expulsé : reprise d'un mythe de naissance par le crâne<sup>185</sup>, métaphore de la mise au monde des « personnages ». Le crâne-matrice est un lieu paradoxal : il est indistinctement un dernier lieu pour « finir », « s'éteindre » (et l'imagination morte avec lui... ) et un lieu pour finir « *au lieu de s'éteindre* ». Finir n'en finit pas, il est, de la mort, l'incroyable vivacité : une résurrection laïque.

Se remet donc ainsi à se faire encore pour finir encore le crâne *lieu dernier au lieu de s'éteindre* (*PFE*, 9. Je souligne).

Crâne « dedans », il met au monde les corps, les histoires. Mais aussi crâne « dehors », vu de l'extérieur par un regard surplombant, qui le perçoit à demi enseveli dans le sable, « énorme crâne », « voûte cyclopéenne », qu'entreprennent d'escalader deux nains blancs. Les nains, ces infirmiers lilliputiens, portent une civière, sorte de «brancard à fumier » vide, sur lequel gisent un drap et un oreiller blancs, en attente sans doute de recueillir le petit corps. Le crâne est un refuge, *Cap au Pire* le précise aussi: « Quoi si le crâne disparaissait ? Tout comme. Dans quel alors trou noir ? [...] Crâne mieux plus mal [...] Crâne donc ne disparaît pas » (*CAP*, 61). Il ne disparaît pas, il tombe en poussière, se confondant ainsi peu à peu avec le sable du désert infini :

Sable fin comme poussière ah mais poussière en effet profonde à engloutir les plus tiers monuments qu'elle fut d'ailleurs par-ci par-là. Là enfin même gris invisible à tout autre œil l'expulsé raide debout parmi ses ruines. Même gris tout le petit corps de la tête aux pieds enfoncés plus haut que les malléoles n'étaient les yeux seuls clairs demeurants. [...] Mêlés à la poussière vont s'enlisant les débris du refuge dont bon nombre déjà n'affleurent plus qu'à peine. [...] Petit corps dernier état raide debout comme devant parmi ses ruines silence et fixité de marbre. Tout premier changement enfin un fragment se détache de la ruine mère et d'une chute lente creuse la poussière à peine (*PFE*, 10-13).

Raide debout, statue de marbre, l'expulsé soudain tombe « d'un bloc » et reste étendu « désormais mêlé aux ruines mêlées à la poussière » : « tombe tombe sans crainte tu ne pourras plus te relever. *Crâne funéraire tout va-t-il s'y figer tel pour toujours* civière et nains ruines et petit corps ciel gris sans nuage... » (p. 15. Je souligne). Arrêt sur image, le crâne se fait tombeau, l'histoire inventée se fige, le petit corps de marbre s'enfonce ainsi lentement dans l'immobilité sculpturale des pierres, et comme elles, peu à peu s'effrite, se fait sable et poussière fondu à l'immensité du désert et du ciel. L'histoire pourtant ne s'achève pas : *Pour finir encore* énonce une promesse d'infini, « un espace sans ici ni ailleurs où jamais n'approcheront ni n'éloigneront de rien tous les pas de la terre » (p. 16).

<sup>185</sup> Une des nouvelles des années 1950 se nomme ainsi *L'Expulsé*.

L'infini de Beckett n'est pas chrétien, il est grec : géométrique et atomiste. Archimède, dans *l'Arénaire*, construit un modèle, un système de numération des très grands nombres. Il empile des grains de sable dans des corps fixes, les emboîte dans des boules de plus en plus grandes, sphères, cylindres. Travailleur de l'infinésimal, il rêve de constituer ainsi l'univers, « comme tout cercle, toute sphère ou tout sphéroïde le lui avait appris en géométrie »<sup>186</sup>. Il remplit la sphère du monde d'une mer de sable et le monde se fait arène (du latin *arena*, sable). Le schéma est encore atomiste, hérité de Démocrite : « L'univers se remplit des grains et de leurs lacunes, c'est-à-dire d'atomes et de vides »<sup>187</sup>. Beckett aussi manipule des cylindres et des arènes. Il y empile des corps et les dénombre, il trace des cercles et des lignes :

Diamètre 80 centimètres, même distance du sol au sommet de la voûte. Deux diamètres à angle droit AB CD partagent en demi-cercles ACB BDA le sol blanc. Par terre deux corps blancs, chacun dans son demi-cercle (*TM*, 51).

Intérieur d'un cylindre ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie soit à peu près douze cents mètres carrés de surface totale dont huit cents de mur (*D*, 15).

Un corps par mètre carré de surface utile soit deux cents corps chiffre rond. Corps des deux sexes et de tous les âges depuis la vieillesse jusqu'au bas âge (*D*, 26).

*Traité des coniques* de Pascal : quel corps, pour quel infini ?, qu'est-ce qu'un triangle cylindrique ?, étude du mouvement de la spirale autour, d'un cône... Version de Malone :

C'est vague, la vie et la mort. J'ai dû avoir ma petite idée, quand j'ai commencé, sinon je n'aurais pas commencé, je me serais tenu tranquille, j'aurais continué tranquillement à m'ennuyer ferme, en faisant joujou, avec les cônes et les cylindres, par exemple, avec les grains du millet des oiseaux et autres panics, en attendant qu'on veuille bien venir prendre mes mesures (*Mm*, 94. Je souligne).

Le cylindre du *Dépeupleur* est divisé en deux espaces géométriques distincts : celui où les porteurs d'échelle, futurs grimpeurs, tournent « en longeant le mur dans le sens du tourbillon » (p. 24) et l'autre, celui des chercheurs qui tournent à contre-courant sur une piste imaginaire plus étroite, l'arène : « Ce qui convenablement éclairé et vu d'en haut donnerait par moments l'impression de deux minces anneaux se déplaçant en sens contraire autour du pullulement central » (p. 26). Comme dans *L'Innommable* les fidèles de Mahood, les petits êtres du cylindre subissent la révolution planétaire auquel est soumis tout corps en mouvement : ils se déplacent en suivant leur orbite. *Le Dépeupleur* est une cosmogonie. Dans un court texte de 1976, *Se voir*, des millions de corps à nouveau tournent au fond d'une fosse, dans une arène :

Arène étendue noire. Des millions peuvent s'y tenir. Errants et immobiles. [...] Profondeur de la fosse. Voir du bord tous les corps placés au fond. Les millions qui y sont encore. Ils paraissent six fois plus petits que nature. Fond divisé en zones. Zones noires et zones claires. Elles en occupent toute la largeur. Les zones restées claires sont carrées. Un corps moyen y tient à peine. Etendu en diagonale. Plus grand il doit se

<sup>186</sup> Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*. Minuit, 1977, p. 22-23.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 23.

recroqueviller. On sait ainsi la largeur de la fosse. On la saurait sans cela. Des zones noires faire la somme (*PFE*. 51-52).

Les petits corps sont des grains de sable, des particules élémentaires, des atomes. Watt et Hamm déjà, on s'en souvient, tentaient de dénombrer à l'intérieur des corps solides, l'infini glissement des grains de sable. Beckett a beaucoup lu Démocrite et les pré-socratiques, Héraclite, les Eléates<sup>188</sup>. L'interrogation sur la subdivision de la matière, les grandeurs incommensurables ou le mouvement des corps infimes n'est pas le propre de la philosophie grecque. C'est aussi une question d'écrivain soucieux d'inscrire dans l'infini son corps d'écriture. Pour Démocrite, « le farceur d'Abdère » de *Murphy*, les atomes sont éternels et invulnérables : la naissance n'est qu'une agrégation provisoire d'atomes et ce qu'on appelle la mort, une désintégration momentanée qui rendra possible de nouvelles agrégations<sup>189</sup>. Mouvement sans fin de morts provisoires et de naissances éphémères. Commentaire de Cicéron sur Démocrite au livre Ier du *de Finibus* (VI, 17) : « Selon Démocrite, les atomes... autrement dit des corpuscules qui sont indivisibles à cause de leur solidité, répandus dans le vide infini, [...] sont mus de telle sorte que, par suite de rencontres, ils s'attachent les uns aux autres, et ainsi se produit tout ce qui est et tout ce que nous voyons ; ce mouvement des atomes doit être compris comme n'ayant eu aucun commencement, mais comme ayant existé de toute éternité »<sup>190</sup>. Une multitude infinie de mondes naît et meurt ainsi à chaque instant, comme meurt et vit à l'infini, par agrégation et désagrégation, le texte poétique :

Terre ciel confondus infini sans relief petit corps seul debout. Encore un pas un seul tout seul dans les sables sans prise il le fera. Gris cendre petit corps seul debout cœur battant face aux lointains. Lumière refuge blancheur rase face sans trace aucun souvenir. Lointains sans fin terre ciel confondus pas un bruit rien qui bouge (*Sa*, 77).

Structure en boucle des énoncés, cercles : *Textes sphériques remplis d'atomes-lettres*. Mouvement sans fin des corpuscules, lettres-corps, fragments rythmés, qui s'assemblent et se désassemblent. Écriture répétitive de textes sans début ni fin et qui, conformément à l'obsession de Beckett, ne sont pas vraiment nés : construits sur de minuscules déplacements syntaxiques et lexicaux qui créent des séries séquentielles de phrases, ils « s'auto-régénèrent » comme des machines en mouvement<sup>191</sup>. Ainsi *Bing*, texte où les verbes ont péri, selon Beckett, et qui se construit sur l'attraction-répulsion rythmée de molécules sonores, monosyllabes souvent, par déplacements et répétitions allitératives. Prose poétique qui procède par retour régulier des accents, échos à distance de fragments rimés, allitérations et assonances (ici par exemple, [u], [y], [ã], [s] et [z]) : « Tout su tout blanc corps nu blanc un mètre jambes collées comme cousues » (*Bi*, 61). Ou, plus loin : « Tête boule bien haute yeux bleu pâle presque blanc fixe face silence dedans » (*ibid.*). La réactivation de métaphores figées par déplacement et intrication de syntagmes contribue de la même façon à la génération du texte. Ainsi les expressions « bouche cousue » et « cousu de fil blanc » déconstruites et réemboîtées poursuivent les jeux sonores des phonèmes [u], [y] et [ã]:

<sup>188</sup> J. Knowlson, *op. cit.*, p. 157 et 200.

<sup>189</sup> Sur tout ceci, Robert Baccou, *Histoire de la science grecque de Thalès à Socrate*, Aubier-Montaigne, 1951, p. 228-236. Voir aussi *La Lettre d'Épicure*, éd. Jean et Mayotte Bollack et Heinz Wismann, Minuit, 1971.

<sup>190</sup> Cité dans R. Baccou, *op. cit.*, p. 230.

<sup>191</sup> Andrew Renton. « L'angoisse d'auto-régénération de Samuel Beckett », *Europe*, *op. cit.*, p. 154-156.

Jambes collées comme cousues talons joints angle droit. [...] Bouche comme cousue fil blanc invisible. [...]. Nez oreilles trous blancs bouche fil blanc comme cousue invisible. [...] Tête boule bien haute nez oreilles trous blancs bouche fil blanc comme cousue invisible achevée (*Bi*, 61-65).

Même principe encore dans *Sans* (*Lessness*) : « Lointains sans fins terre ciel confondus pas un bruit rien qui bouge. Face grise deux bleu pâle petit corps cœur battant seul debout » (*Sans*, 69), (*All sides endlessness earth sky as one no sound no stir. Grey face two pale blue little body heart beating only upright*), Ou encore: « Chimère lumière ne fut jamais qu'air gris sans temps pas un bruit » (p. 70).

C'est un infini matérialiste, atomiste, qui génère ces textes qui combinent et déplacent segments et lettres repris en série. Comme le grain de sable, la lettre-corps est un atome de matière textuelle, à l'extrême limite du rien. Pas plus que Zénon ou Démocrite, pourtant, Beckett ne croit que la subdivision de la matière puisse être poursuivie indéfiniment. La lettre-corps, l'infiniment petit corps réduit en poussière, comme l'atome de Démocrite ou le grain de mil de Zénon, est un tout indécomposable. Comment continuer alors à diviser, dé-tailler les grains de sable et les atomes-lettres ? En réduisant jusqu'à l'extrême limite du rien, en amoindrissant sans fin jusqu'au plus ténu, jusqu'à l'infime imperceptible, le presque inaudible. L'écriture poétique du dernier Beckett est une écriture du *peu* : « Puis peu, ou rien, jusqu'aux minima » (*PFE*, 36). C'est vers ce *peu* que s'avance *Cap au pire*, mais déjà la géométrie du *Dépeupleur* explorait ces territoires vertigineux de l'amoindrissement continu jusqu'au *peu*. L'exercice est difficile : pas la mort, ni même l'agonie mais le fil ténu de ce *peu*, cet infime en-suspens maintenu à l'infini à la limite du rien. « Tant il est vrai que dans le cylindre le peu possible là où il n'est pas n'est seulement plus et dans le moindre moins le rien tout entier si cette notion est maintenue » (*D*, 28). On a beau diviser à l'infini, il reste toujours « un petit peu quand même » (*I*, 169).

Chez son ami, le peintre Henri Hayden, Beckett depuis toujours avait admiré l'art de saisir l'à peine perceptible, l'effacement, le peu : « La hantise et en même temps le refus du peu, c'est peut-être à cela qu'un jour on finira par reconnaître notre cher vieux bon temps. De ce peu d'où l'on se précipite, comme de la pire des malédictions, vers les prestiges du tout et du rien ». Le fameux « minimalisme » de Beckett est une esthétique du *peu*. On décèle naturellement dans cette recherche d'un effacement progressif, la jouissance de l'évanouissement propre à la mélancolie<sup>192</sup>. C'est aussi la volonté maintenue jusqu'au bout, comme les frères van Velde qui peignaient « l'empêchement de peindre », de dire la quasi-disparition de la chose à dire, de saisir l'insaisissable *peu* de son effacement, vertige de l'infiniment petit.

Moindre minimement. Pas plus. Bien parti pour l'inexistence comme pour zéro l'infini (*MVMD*, 69).

<sup>192</sup> Vers la fin des années 70, Beckett en proie à des crises dépressives aiguës, avait recours au lithium (J. Knowlson, *op. cit.*, p. 568).

## CONCLUSION

Les textes de Beckett sur la peinture reprenaient tous le même constat, celui d'une crise de la représentation, « la crise sujet-objet ». La nouvelle voie qu'il décelait dans la peinture des van Velde ou celle de Henry Hayden, il l'avait d'abord faite sienne, « entrevoyant dans l'absence de rapport et dans l'absence d'objet le nouveau rapport et le nouvel objet ». Nul nihilisme dans ce constat. Une nécessité plutôt, à laquelle probablement Beckett a dû sa survie psychique, celle de transfigurer la fascination mélancolique du Rien qui l'habitait, en œuvre d'écriture faisant vivre la mort. Explorant ces espaces problématiques entre sujet et objet, espaces-limites où l'homme contemporain parfois s'enlise, Beckett y inscrit peu à peu cet objet sublimé qu'est pour tout écrivain son corps-livre.

L'écriture en a évolué au fil de ses explorations : du livre-réceptacle des fragments de culture et de langue, sur le modèle joycien, (*Bande et sarabande* ou encore *Murphy*), au livre comme procès de décomposition (la Trilogie, les premières pièces), puis au livre-tombeau, imperceptible érosion où s'agite, au cœur des ruines, l'éternelle vitalité des lettres-corpuscules. Ultime rêve beckettien, le corps-livre est le double d'un cadavre, une œuvre d'art où triomphe une mort *vivante*. Comme disait l'Innommable, « Allez raconter après ça que je n'avais pas de prédispositions à la condition humaine » (I, 105).

## BIBLIOGRAPHIE

### ŒUVRES DE SAMUEL BECKETT

Les œuvres de Samuel Beckett en français sont publiées aux Editions de Minuit. Pour les textes brefs postérieurs aux années soixante, est précisé le recueil dans lequel ils figurent. Les deux versions de Beckett en anglais (A) ou en français (F) sont indiquées dans l'ordre de leur rédaction.

« Dante ... Bruno. Vico .. Joyce », in *Our Exagmination round his Factification for Incamination of Work in Progress* (James Joyce / Finnegans Wake - A Symposium), Paris, Shakespeare and Company, 1929, rééd., New York, New Directions Book, 1972 (repris in *Disjecta*). Traduction de Jean-Louis Houdebine, in *Documents sur*, nos. 4-5, juin 1979.

*Proust*, 1931, trad. Edith Fournier, 1990.

*Dream of Fair to Middling Women*, 1932, non traduit (extraits in *Disjecta*).

*More Pricks than Kicks*, 1934 (*Bande et Sarabande*, trad. E. Fournier, 1995).

*Murphy*, 1938 (F : *Murphy*, 1947).

*Watt*, 1942-44, publié en 1953 (F : *Watt*, trad. en collaboration avec Agnès et Ludovic Janvier, 1968).

- L'Expulsé, Le Calmant, La Fin*, 1945, in *Nouvelles et Textes pour rien*, 1955 (A : *The Expulsed, The Calmative, The End*).
- Mercier et Camier*, 1945, publié en 1970 (A : *Mercier and Camier*).
- Premier Amour*, 1945, publié en 1970 (A : *First Love*).
- Le Monde et le pantalon*, 1945 (in *Le Monde et le Pantalon*, suivi de « Peintres de l'empêchement », 1991).
- Eleutheria*, 1947, publié en 1995 (Minuit).
- Three Dialogues*, entretiens avec Georges Duthuit, 1949, in *Disjecta* (Trad. à paraître, Minuit, 1998).
- Foirades*, 1950 (A : *Fizzles*), in *Pour finir encore et autres foirades*, éd. aug., 1991.
- Textes pour rien*, 1950 (A : *Texts for nothing*).
- Molloy*, 1947-48, publié en 1951 (A : *Molloy*).
- Malone meurt*, 1948, publié en 1951 (A : *Malone dies*).
- En attendant Godot* (1948), 1952 (A : *Waiting for Godot*).
- « Henri Hayden, homme-peintre », 1952, in *Disjecta*.
- L'Innommable*, 1949, publié en 1953 (A : *The Unnamable*).
- All that Fall*, 1956 (F : *Tous ceux qui tombent*, trad. Robert Pinget, 1957).
- Actes sans Paroles I*, 1956 (A : *Act without words I*).
- From an Abandoned Work*, 1957 (F : *D'un ouvrage abandonné*, trad. Agnès et Ludovic Janvier, repris in *Têtes-Mortes*, éd. aug., 1992).
- Fin de partie*, 1957 (A : *Endgame*).
- Krapp's Last Tape*, 1958 (F : *La Dernière Bande*).
- Embers*, 1959 (F : *Cendres*, in *La Dernière Bande*, suivi de *Cendres*, 1960).
- Actes sans Paroles II*, 1959, in *Comédie et Actes divers*, éd. aug., 1972 (A : *Act without Words II*).
- Words and Music*, 1959 (F : *Paroles et Musique*, in *Comédie et Actes divers*, op. cit.).
- L'Image*, 1960, rééd. 1988.
- Esquisse radiophonique, Fragments de théâtre I et II, Pochade radiophonique*, 1960, repris in *Pas*, suivi de *Quatre Esquisses*, 1978 (A : *Radio I, sketch for radio play, Roughs for Theater I and II, Radio II*).
- Happy Days*, 1961 (F : *Oh les beaux jours*).
- Comment c'est*, 1961 (A : *How It Is*).
- Cascando*, 1962 (A : *Cascando*).
- Play*, 1963 (F : *Comédie*).
- Film*, 1963 (F : *Film*, in *Comédie*, op. cit.).
- Imagination morte imaginez*, 1965, in *Têtes-Mortes* (A : *Imagination dead Imagine*).
- Come and Go*, 1965 (F : *Va-et-vient*, in *Comédie*, op. cit.).
- Eh Joe*, 1965 (F : *Dis Joe*, in *Comédie*, op. cit.).
- Assez*, 1966, in *Têtes-Mortes* (A : *Enough*).
- Bing*, 1966, in *Têtes-Mortes* (A : *Ping*).
- Le Dépeupleur*, 1967, publié en 1970 (A : *The lost Ones*).
- Sans*, 1969, in *Têtes-Mortes* (A : *Lessness*).
- Breath*, 1969 (F : *Souffle*, in *Comédie*, op. cit.).
- Pour finir encore*, 1970 (A : *For to End Yet Again*),
- Immobile*, 1970, in *Pour finir encore*, op. cit. (A : *Still*),
- Not I*, 1972 (F : *Pas moi*, in *Oh les beaux jours*, suivi de *Pas moi*).
- Au loin un oiseau*, 1973, repris in *Pour finir encore*, op. cit.
- That Time*, 1974 (F : *Cette fois*, in *Catastrophe*, op. cit.).

- Ghost Trio*, 1975 (F : *Le Trio du Fantôme*, in *Quad*, et autres pièces pour la télévision, suivi de *L'Épuisé*, par Gilles Deleuze, trad. E. Fournier).
- Footfalls*, 1975 (F : Pas).
- ...but the clouds...*, 1976 (F : *...que nuages...*, in *Quad. op. cit.*, trad. E. Fournier).
- Poèmes et Mirlitonnades*, 1978 (A : *Collected Poems*).
- Un soir*, 1979, repris in *Pour finir encore*, op. cit.
- A Piece of Monologue*, 1980 (F : *Solo*, in *Catastrophe*, op. cit.).
- Company*, 1980 (F : *Compagnie*).
- Mal vu mal dit*, 1980 (A : *Ill Seen Ill Said*).
- Ohio Impromptu*, 1981 (F : *Impromptu d'Ohio*, in *Catastrophe*, op. cit.).
- Rockaby*, 1981 (F : *Berceuse*, in *Catastrophe*, op. cit.).
- Catastrophe*, 1982 (A : *Catastrophe*).
- Nacht und Träume*, 1982 (F : *Nacht und Träume*, in *Quad*, trad. E. Fournier).
- Quad*, 1982 (F : *Quad*, trad. E. Fournier).
- Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett*, 1983 (Textes anciens ou inédits en français, anglais ou allemand, édités par Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1984).
- Worstward ho*, 1983 (F : *Cap au pire*, trad. E. Fournier).
- What Where*, 1984 (F : *Quoi où*, in *Catastrophe*, op. cit.).
- Stirrings Still*, 1988 (F : *Soubresauts*).
- Comment dire*, 1988, in *Poèmes*, suivi de *Mirlitonnades*, op. cit. (A : *What is the Word*).

Cette bibliographie reprend, et complète pour les publications récentes, celles de Edith Fournier, *Revue d'Esthétique*, Samuel Beckett, Privat, 1986, rééd. aug., Paris, Jean-Michel Place, 1990 et de Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités, Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, 1994.

Pour une chronologie des principales mises en scène des pièces de Samuel Beckett en France, en Europe et aux Etats-Unis, voir la *Revue d'Esthétique*, op. cit.

## OUVRAGES ET ARTICLES CITES

- ABRAHAM Karl, *Œuvres complètes*, 2 vol., Petite Bibliothèque Payot, 1966,
- ADORNO Theodor W., « Pour comprendre *Fin de partie* », *Notes sur la Littérature*, Flammarion, 1984,
- ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Dunod, 1985.
- ANZIEU Didier, *Beckett et le psychanalyste*, Mentha-Archimbaud, 1992.
- ANZIEU Didier, « Bacon, Beckett, Bion: pour un renouveau empiriste », in Didier Anzieu, Michèle Monjauze, *Francis Bacon*, L'aire-Archimbaud, 1993.
- ARASSE Daniel, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, 1992.
- ASMUS Walter, « Réduire... les deux mises en scène de Godot », *Revue d'Esthétique* « Samuel Beckett », Privat, 1986, rééd. aug., Paris, Jean-Michel Place, 1990, p. 349-357.
- ASTRO Alan, « Le nom de Beckett », *Critique*, 519-520, août-septembre 1990, p.737-754.

- BACCOU Robert, *Histoire de la science grecque de Thalès à Socrate*, Aubier-Montaigne, 1951.
- BADIOU Alain, « L'écriture du générique : Samuel Beckett », in *Conditions*, Seuil, 1992.
- BADIOU Alain, *Beckett : L'incroyable désir*, Hachette, « Coup double », 1995.
- BAIR Deirdre, *Samuel Beckett : une biographie* (1978), trad. Léo Dilé, Fayard, 1979.
- BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980.
- BATAILLE Georges, « Le silence de Molloy », *Critique*, no 58, 1951.
- BEHAR Henri, *Le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, « Idées », 1979.
- BERGERET Jean, *La dépression et les états-limites*, Payot, 1975.
- BLANCHOT Maurice, « Où maintenant? Qui maintenant? », *N.R.F.*, no. 10, 1953 (repris in *Le Livre à venir*, Gallimard).
- Cahiers de l'Herne, Samuel Beckett*, Livre de Poche, 1976.
- CASANOVA Pascale, *Beckett l'abstrait. Anatomie d'une révolution littéraire*, Seuil, 1996.
- CLÉMENT Bruno, *L'Œuvre sans qualités, Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, 1944.
- Critique, Samuel Beckett*, nos. 519-520, août-septembre 1990.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon : la logique de la sensation*, Editions de la Différence, Littératures, 1981.
- DELEUZE Gilles, *L'Épuisé*, introduction à *Quad*, Minuit, 1992.
- DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Minuit, 1993.
- DEUTSCH Hélène, *La Psychanalyse des névroses*, Payot, 1970.
- ECO Umberto, *L'Œuvre ouverte* (1962), trad, Seuil, 1965.
- ELLMANN Richard, *James Joyce* (1959), éd. revue et corrigée Tel-Gallimard, 1987, 2 vol.
- ESSLIN Martin, *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet-Chastel, 1971.
- Europe, Samuel Beckett*, nos. 770-771, juin-juillet 1993.
- FEDIDA Pierre, *L'Absence*, Gallimard, 1978.
- FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours*, Gallimard, 1971.
- FREUD Sigmund, *Essais de Psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, 1980.
- FREUD Sigmund, *Essais de Psychanalyse appliquée*, Idées-Gallimard, 1978.
- GENET Jean, *L'atelier d'Alberto Giacometti*, L'Arbalète, 1958-1963, rééd. 1992.
- GONTARSKI Stanley E., « Beckett à travers Beckett », *Europe, Samuel Beckett*, nos. 770,771, juin-juillet 1993, p, 86-98.
- GREEN André, *La folie privée : psychanalyse des cas-limites*, Gallimard, 1990.
- GREEN André, *Le travail du négatif*, Minuit, 1993.
- HEGEL G.W.F., *Introduction à l'Esthétique*, Aubier-Montaigne, 1964.
- HUNKELER Thomas, *Echo de l'Ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, 1997.
- JANVIER Ludovic, *Pour Samuel Beckett*, Minuit, 1966.
- JANVIER Ludovic, *Beckett par lui-même*, Seuil, 1969.
- JOYCE James, *Ulysse*, trad. Auguste Morel, revue par Valery Larbaud, Stuart Gilbert et l'auteur, Gallimard, 1948,
- JOYCE James, *Finnegans Wake* (1939), London, Faber & Faher, 1975.
- JOYCE James, *Œuvres I*, éd. Jacques Aubert, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1982.
- KHAN Masud, *Figures de la perversion* (1979), Gallimard, 1981.

- KLEIN Mélanie, *Essais de Psychanalyse (1921-1945)*, trad. Payot, 1978.
- KOFMAN Sarah, *L'enfance de l'art*, Payot, 1970.
- KOFMAN Sarah, « La mélancolie de l'an », *Philosopher*, Agora, 1991.
- KNOWLSON James, *Damned to Fame (The Life of Samuel Beckett)*, London, Bloomsbury, 1996.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, 1980.
- KRISTEVA Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987.
- KRISTEVA Julia. *Visions capitales*, Réunion des musées nationaux, « Parti pris », 1998.
- LACAN Jacques, *Ecrits*, Seuil. 1966.
- LACAN Jacques, *Le Séminaire Livre VII*, « L'éthique de la psychanalyse », Seuil, 1986.
- LAMBTTE Marie-Claude, *Le Discours mélancolique*, Anthropos, 1993.
- McDOUGALL Joyce, *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, Gallimard. 1978.
- McMILLAN Dougald, « Eleutheria. Le discours de la méthode inédit de Samuel Beckett », in *Revue d'Esthétique « Samuel Beckett »*, Privat, *op. cit.*, p. 101-109.
- McMILLAN Dougald, « L'embarras de l'allégorie, Beckett et les arts plastiques », *Europe, Samuel Beckett*, nos. 770-771, juin-juillet 1993, p. 69-85.
- MANNONI Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, 1969, rééd. Points-Seuil.
- MAYOUX Jean-Jacques, « Samuel Beckett et l'univers parodique », in *Vivants Piliers*, Julliard, 1960.
- MERCIER Vivian, *Beckett/Beckett*, New York, Oxford University Press, 1978.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, 1964, rééd. Tel-Gallimard.
- Nouvelle Revue de Psychanalyse*, « Objets du fétichisme », no. 2, automne 1972.
- RABATÉ Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, 1991.
- RABATÉ Jean-Michel éd., *Beckett avant Beckett*, Accents, P.E.N.S., 1984.
- RENTON Andrew, « L'angoisse d'auto-régénération de Samuel Beckett », *Europe, Samuel Beckett* no. 770-771, juin-juillet 1993, p. 153-160.
- Revue d'Esthétique, Samuel Beckett*, Privat, 1986, rééd. aug., Paris, Jean-Michel Place, 1990.
- ROBIN Léon, *La pensée grecque et les origines de l'esprit scientifique*, Albin Michel, 1923, rééd. 1973.
- ROBBE-GRILLET Alain, « Samuel Beckett ou la présence sur la scène », *Pour un nouveau roman*, Idées-Gallimard, 1963.
- ROHMAN Betty, *Forme et signification dans le Théâtre de Beckett*, Nizet, 1987.
- ROSOLATO Guy, *Essais sur le symbolique*, Gallimard, 1969,
- ROSOLATO Guy, *La relation d'inconnu*, Gallimard, 1978.
- SERREAU Genevieve, *Histoire du « nouveau théâtre »*. Gallimard, 1966, rééd. Idées-Gallimard.
- SERRES Michel, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Minuit, 1977.
- SCHOR Naomi, *Lectures du détail*, Nathan, « Le Texte à l'Œuvre », 1994.
- SIMON Alfred, *Samuel Beckett*, Belfond, 1983.
- TOPIA André, « Murphy ou Beckett baroque », in *Beckett avant Beckett*, éd. J-M Rabaté, P.E.N.S., 1984.
- WINNICOTT Donald W., *Jeu et réalité*, Gallimard, 1975.
- WINNICOTT Donald W., *Processus de maturation chez l'enfant*, Payot, 1978.

## **TABLE DES MATIERES**

### **INTRODUCTION**

#### **CHAPITRE PREMIER : LA PREMIERE TRILOGIE : JOYCE, DANTE, PROUST**

JOYCE ET LE PURGATOIRE  
LE SILENCE DE BELACQUA  
PROUST ET L'ŒUVRE EN RUINE

#### **CHAPITRE II : PEINTURE ET ECRITURE**

CRITIQUE DU REALISME  
PEINDRE L'EMPECHEMENT DE PEINDRE  
L'OBJET INVISIBLE

#### **CHAPITRE III : ECRIRE LA DECOMPOSITION**

DE L'HOMUNCULE AU CORPUSCULE  
NAITRE DANS LA MORT  
L'ORIGINE INNOMMABLE  
L'ECRITURE DE LA VOIX

#### **CHAPITRE IV : L'IMAGINAIRE THEATRAL**

FAIRE « COMME SI »  
JEUX DE SCENE ET JEUX DE ROLE  
LE DRAMATURGE IMPUISSANT  
DESARTICULATION THEATRALE

#### **CHAPITRE V : UNE ESTHETIQUE DE LA MORT**

LE TEXTE-TABLEAU : LA MELANCOLIE  
LE TEXTE-TOMBEAU : LA RELIQUE ET LE SACRÉ  
DU GRAIN D'ARCHIMEDE AU CORPUSCULE TEXTUEL

### **CONCLUSION**

### **BIBLIOGRAPHIE**

### **TABLE DES MATIERES**