



**HAL**  
open science

# L’Innommable de Samuel Beckett ou les ruines sont une fête

Stéphane Chaudier

► **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. L’Innommable de Samuel Beckett ou les ruines sont une fête . Johan Faerber. Le Nouveau Roman en questions (6), Vers une écriture des ruines, Lettres modernes Minard, p. 69-90., 2008. hal-01674707

**HAL Id: hal-01674707**

**<https://hal.science/hal-01674707>**

Submitted on 3 Jan 2018

**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.

## Stéphane Chaudier

**Publication :** « *L’Innommable de Samuel Beckett ou les ruines sont une fête* », *Le Nouveau Roman en questions* (6), *Vers une écriture des ruines*, textes réunis et présentés par Johan Faerber, Caen, Lettres modernes Minard, 2008, p. 69-90.

**Auteur :** Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

**Mots-clés :** Beckett, L’Innommable, ruine, ontologie, éthique, rhétorique

**Résumé :** Rapporté à Beckett, le mot « ruine » risque d’induire en erreur. Rien ne serait plus étranger à cette œuvre qu’une poétique des ruines. Cette expression fâcheuse invite à penser la ruine comme un objet, un résultat : une totalité, une splendeur passées ont été ruinées – et voici ce qu’il en reste. Embrassant par la pensée les deux pôles de la temporalité (le passé, fécond, et le présent, ruiné), l’écrivain ou l’artiste devient l’homme de la mémoire, de la méditation : ce n’est pas là, on s’en doute, la démarche de Beckett. À aucun moment, la ruine n’est saisie de l’extérieur, par une conscience qui se porte à sa rencontre, la découvre et, douloureusement, se découvre en elle. La ruine se confond avec l’être même : elle est l’aspect, le visage par lequel l’être, à tout instant, se rend perceptible. Il faut préciser ce paradoxe : l’être est ce qui demeure ; il est inengendré, impérissable, unique, infini. À ces traits, Beckett en ajoute un autre : la ruine. Comment donc caractériser cet être en ruines ? C’est un être qui incorpore en lui une telle proportion de non-être qu’il peut à peine se maintenir en tant qu’être ; il est à ce point miné par le non-être (les forces destructrices, anéantissantes) que l’être dans sa pérennité d’être est placé sous le signe de la faiblesse à être, de la difficulté à se perpétuer. Dans *L’Innommable*, la question qui le hante trouve, semble-t-il, sa formule décisive : comment cette ontologie de la ruine s’articule-t-elle à l’expérience du langage ? L’être en tant que ruine et se donnant éternellement comme tel se laisse appréhender par le langage ; mais à quelles conditions ? C’est alors que se découvre le pendant de cette ontologie, sa rhétorique et son éthique : l’homme ruiné est aussi un démolisseur actif.

Stéphane Chaudier

*L’Innommable* ou les ruines sont une fête

« Of course, all life is a process of breaking down<sup>1</sup> »

À qui voudrait rapprocher l’œuvre de Beckett de la notion de « ruine », ou mieux, de l’expérience des « ruines », les paroles décisives de Bataille pourraient servir d’encouragement : « Ceci », écrit-il à propos de *Molloy*, « n’est pas un manifeste d’école, ce n’est pas un manifeste, mais une expression, entre autres, de mouvements excédant l’école et voulant qu’à la fin la littérature fasse du langage cette façade échevelée par le vent et trouée, qui a l’autorité des ruines<sup>2</sup> ». « L’autorité des ruines » : mesurés à l’aune d’une telle sentence, les successeurs de

---

<sup>1</sup> « Bien sûr, toute vie n’est qu’un processus de démolition », Francis Scott Fitzgerald, *The Crack-up*, 1936, *La Fêlure*, Paris, Gallimard, 1963, repris en « Folio bilingue », p. 156.

<sup>2</sup> Bataille, « Le silence de Molloy », Paris, *Critique*, n° 48, mai 1951, repris dans *Articles 2, 1951-1961, Œuvres Complètes*, t. XII, édition de Denis Hollier, Paris, Gallimard, 1988, p.88. Cette citation, ainsi que celle de la note 28, m’ont été signalées par Grégory Berruë, lecteur passionné et grand connaisseur de Beckett.

Beckett, et même les plus doués d'entre eux, ne sont guère, selon le mot acide de Molloy, que de « tout petit[s] péteur[s]<sup>3</sup> » :

Nous quittâmes l'Eure et la rive de l'Avre. J'avais deux ans. Nous déménageâmes en Normandie, au Havre. Le port, la ville commençaient à se reconstruire. Nos chambres donnaient sur des ruines sans fin au bout desquelles on apercevait la mer<sup>4</sup>.

Né en 1948, Quignard se soumet au poids de l'histoire ; il rend témoignage à la réalité de son temps : la reconstruction. Le rythme de la dernière phrase fait entendre une contradiction, dont l'auteur, peut-être, s'est avisé : comment peut-on voir le « bout » de ruines « sans fin » ? La phrase est portée par une tension destructrice. L'acmé, qui sépare la protase de l'apodose, met en relief le syntagme « sans fin » ; mais le déroulé de la prose n'en décide moins de mettre un terme à l'infini des ruines. Lourdemment, la relative vient combler la béance ouverte ; une puissance assigne aux ruines leur limite, et c'est la mer. L'œil s'échappe, échappe au chaos ; il se soulage par la contemplation d'un autre infini que celui de la destruction. Quand la culture (ou l'histoire) n'est plus qu'un champ de ruines, la nature est là, qui vient suspendre l'action mortifère des hommes. La folie que l'enfant Quignard et sa mère portent en eux ne trouve pas, dans les décombres qui les environnent, une « image » digne d'elle. Telle est l'expérience des hommes du second demi-siècle : malgré toute l'ampleur que les hommes lui ont donnée, la destruction n'a pas vaincu. Il reste quelque chose sur quoi le devenir a prise – et, déchirés, le tissu urbain et la trame humaine se reconstituent. Dans l'histoire, la ruine n'a donc pas le caractère absolu que lui donne Beckett. Ce dernier (qui s'en étonnera ?) est plus conséquent, plus radical. Loin de laisser place à un « bout » qui exténuerait la ruine, il établit, dans sa trilogie romanesque, l'exact recouvrement de l'existence et de la ruine. Les identifier, sans reste ni « bout » possible, telle est l'ambition méthodiquement et patiemment mise en œuvre, avec toujours plus de pertinence dans le choix de ses moyens littéraires. C'est pourquoi la question du réalisme de Beckett est oiseuse ; ceux qui n'aiment pas son œuvre peuvent toujours prétendre qu'elle exagère, par pessimisme ; et ceux qui l'admirent se réjouissent de découvrir dans le fantastique de Beckett, dans son irréalisme, une image saisissante de la vie, plus convaincante que celles des romanciers dits réalistes.

Rapporté à Beckett, le mot « ruine » risque cependant d'induire en erreur. Rien ne serait plus étranger à cette œuvre qu'une poétique des ruines. Cette expression fâcheuse invite à penser la ruine comme un objet, un résultat : une totalité, une splendeur passées ont été ruinées – et voici ce qu'il en reste. Embrassant par la pensée les deux pôles de la temporalité (le passé, fécond, et le présent, ruiné), l'écrivain ou l'artiste devient l'homme de la mémoire, de la méditation : il se dote d'une force qui lui permet de « comprendre » la ruine, de la faire sienne. Objet de curiosité, la ruine s'interprète ensuite comme le signe manifeste, la préfiguration vivante de qui se prépare en chaque homme. Le spectacle s'empare du spectateur ; happé par ce qui le regarde, il en vient inévitablement à se penser lui-même comme ruine, à envisager toute sa vie comme un redoutable ou un lamentable « process of breaking down ». Mais n'est-ce pas l'ordre naturel des choses ? Le temps détruit et construit, mêle la vie et la mort. La ruine s'offre comme l'image adéquate de l'homme – de son devenir. Cette conception « ruineuse » ne distingue objet et sujet que pour les réunir dans une même intimité. Parce qu'elle est artificielle, la ruine renvoie toute œuvre humaine à sa vanité, à sa précarité – et donc, le plus souvent, à une catéchèse. Dès que l'homme s'éprouve faible, il se met à chercher une consolation : Dieu, l'Art, la Beauté, le Progrès, les solutions ne manquent pas. La vision de la ruine devient conscience de la ruine, puis ruine de la conscience : il ne reste plus qu'à trouver les moyens d'une restauration réussie.

---

<sup>3</sup> Molloy, Paris, Minuit, 1951, repris en coll. « double », p. 39.

<sup>4</sup> Quignard, « Petit traité sur Méduse », *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, POL, 1993, repris en poche, coll. « folio », p. 55.

Ce n'est pas là, on s'en doute, la démarche de Beckett. À aucun moment, la ruine n'est saisie de l'extérieur, par une conscience qui se porte à sa rencontre, la découvre et, douloureusement, se découvre en elle. À aucun moment, la ruine n'est prise dans un processus temporel ou dialectique. La ruine se confond avec l'être même : elle est l'aspect, le visage par lequel l'être, à tout instant, se rend perceptible. Il faut préciser ce paradoxe : l'être est ce qui demeure ; il est inengendré, impérissable, unique, infini. À ces traits, Beckett en ajoute un autre : la ruine. Comment donc caractériser cet être en ruines ? C'est un être qui incorpore en lui une telle proportion de non-être qu'il peut à peine se maintenir en tant qu'être ; il est à ce point miné par le non-être (les forces destructrices, anéantissantes) que l'être dans sa pérennité d'être est placé sous le signe de la faiblesse à être, de la difficulté à se perpétuer. C'est pourquoi l'être, tel que le pense Beckett, est marqué par l'effort, la tension : sans cesse il est menacé d'être englouti dans le non-être et sans cesse (et comme de justesse) il émerge et persiste. Si cette dynamique de l'être échappant de peu à la virulence du non-être est une intensité (qui, on le verra, engendre la joie des étants, jetés dans ce « monde de ruines » aux vertus duquel ils participent activement), cette intensité ne se donne jamais comme un triomphe, une victoire ; c'est plutôt un arrachement, une agonie éternellement prolongée. L'imaginaire ontologique de Beckett n'est donc pas entropique ; il ne postule pas la fin inéluctable de l'univers. À l'expérience de la ruine, il n'est pas d'avant – ni, bien sûr, pas d'après. La ruine ne doit pas être conçue comme incomplétude, déficience, manque, selon le (mauvais) paradigme du désir. La ruine « est » : sa présence n'est pas de l'ordre d'un présent temporellement défini par l'opposition du passé et du futur. Elle se donne sans qu'on puisse présupposer une intégrité perdue ou à venir. Beckett s'en tient à ce qui est : le point de départ ne peut être qu'un point d'arrivée. Face à cette évidence aveuglante, aucun des jouets fabriqués par les hommes (ou les Maîtres) ne tient : ni la subjectivité, ni le temps, ni la Nature, ni l'homme.

L'œuvre de Beckett est une ontologie, non une psychologie. Dans *L'Innommable*, la question qui le hante trouve, semble-t-il, sa formule décisive : comment cette ontologie de la ruine s'articule-t-elle à l'expérience du langage ? L'être en tant que ruine et se donnant éternellement comme tel se laisse appréhender par le langage ; mais à quelles conditions<sup>5</sup> ? Cette ontologie oblige ceux qui en éprouvent l'emprise en eux-mêmes à saper les constructions, les subterfuges qui nient ou relativisent la désolante et joyeuse vérité de la ruine. C'est alors que se découvre le pendant de cette ontologie, sa rhétorique et son éthique : l'homme ruiné est aussi un démolisseur actif. Attaquer le mensonge est en soi une manière d'être, et la seule possible. Il n'y a pas de liberté ou de choix à invoquer : quiconque s'éprouve environné de toutes part par l'infini de la ruine ne peut que s'en prendre, par un mouvement profondément agressif, humoristique et narquois, aux constructions de ceux qui estiment que l'homme et le monde tiennent debout, solidement campés l'un face à l'autre<sup>6</sup>.

## 1. De *Molloy* à *L'Innommable*

De *Molloy* à *L'Innommable* (car cette étude s'en tiendra à la « trilogie<sup>7</sup> »), la question de la ruine n'a pas cessé de gagner en ampleur et en précision. Dans *Molloy*, l'évolution de la

<sup>5</sup> Les personnages beckettien ne sont « qu'une sorte d'axiomatique épurée, autorisant qu'on aille droit aux seules questions qui valent : [...] quel est le rapport entre le langage et l'être ? », explique Alain Badiou, dans *Beckett, l'incroyable désir*, Paris, Hachette, coll. « Coup double » p. 25. Mais pour lui, la trilogie est une « impasse » (p. 8 et p. 40), car « une fois nommé l'être, et expérimentée l'impasse du sujet qui est dans l'être, en exception » (p. 38), il n'y a plus rien à dire.

<sup>6</sup> La cible privilégiée de Beckett, dans *L'Innommable*, c'est l'homme, en tant que construction de l'humanisme. « Que Prométhée fût délivré vingt-neuf mille neuf cent soixante-dix ans avant d'avoir purgé sa peine, cela ne me fait bien sûr ni froid ni chaud. Car entre moi et ce misérable qui se moqua des dieux, inventa la feu, dénatura l'argile, domestiqua le cheval, en un mot obligea l'humanité, j'espère qu'il n'y a rien de commun » (*L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, repris en collection de poche, p. 27).

<sup>7</sup> Soit : *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1951 pour les deux premiers romans, 1953 pour le troisième. Tous ont été republiés en poche, dans la collection « double ». On utilisera désormais les abréviations suivantes : *M*, *MM*, *I*.

« pensée » du héros éponyme est résumée en une page ; on y découvre, en raccourci, l'histoire de la philosophie occidentale, qui, tout comme Molloy, abandonne l'étude de la nature au profit de celle de l'homme. La ruine guette Molloy à ce tournant épistémologique et, comment on pouvait s'y attendre, ne le *rate* pas :

Qu'il est difficile de parler de la lune avec retenue ! Elle est si con la lune. Ça doit être son cul qu'elle nous montre toujours. On voit que je m'intéressais à l'astronomie, autrefois. Je ne veux pas le nier. Puis ce fut la géologie qui me fit passer un bout. Ensuite c'est avec l'anthropologie que je me fis brièvement chier et les autres disciplines, telle la psychiatrie, qui s'y rattachent, s'en détachent et s'y rattachent à nouveau, selon les dernières découvertes. Ce que j'aimais dans l'anthropologie, c'était sa puissance de négation, son acharnement à définir l'homme, à l'instar de Dieu, en termes de ce qu'il n'est pas. Mais je n'ai jamais eu à ce propos que des idées fort confuses, connaissant mal les hommes et ne sachant pas très bien ce que cela veut dire, être. Oh, j'ai tout essayé. Ce fut enfin à la magie qu'échut l'honneur de s'installer dans mes décombres, et encore aujourd'hui, quand je m'y promène, j'en retrouve des vestiges. Mais le plus souvent c'est un endroit sans plan ni limite et dont il n'est pas jusqu'aux matériaux qui ne me soient incompréhensibles, sans parler de leur disposition. Et la chose en ruine, je ne sais pas ce que c'est, ce que c'était, ni par conséquent s'il ne s'agit pas moins de ruines que de l'inébranlable confusion des choses éternelles, si c'est là l'expression juste<sup>8</sup>.

Le temps s'épuise (« enfin »), et la magie (la poésie peut-être) prend le relais des sciences défaillantes. L'espace supplante le temps : un paysage intellectuel apparaît, et c'est l'image des « décombres » qui s'impose. Les stylisticiens, qui pensent par figures, se demanderont sans doute quel est le référent exact que vise la métaphore (dite métaphore *in absentia*). Est-ce la pensée ? Au moment où les savoirs cessent de s'interposer entre Molloy et les choses, l'être se révèle dans son aspect véritable : confus, en ruines, il n'est que « décombres », et ces « décombres » sont « mes décombres ». Il n'est en effet plus temps de distinguer un sujet (quel que soit le nom qu'on lui donne : Molloy, Beckett ou son lecteur anonyme) et un objet. L'image des décombres enveloppe la pensée et le monde dans un même chaos. En a-t-on terminé avec l'entreprise de démolition ? Toujours, la pensée de Beckett est aimantée par l'appréhension du simple, de l'irréductible. C'est pourquoi à l'idée de « décombres » (où la pluralité sauvegarde encore la possibilité de l'analyse, une sorte d'inventaire heureux des diversités) succède celle, plus pauvre, moins pittoresque, « d'endroit sans plan ni limite ». Puis l'idée d'espace disparaît à son tour ; le mot « chose » triomphe ; Beckett exprime ainsi la méfiance que suscite en lui l'idée de « ruine » : ne présuppose-t-elle pas une plénitude perdue et un temps vectorisé par la perte de la totalité originelle ? Beckett préfère donc penser une durée étale, sans début ni fin, « l'inébranlable confusion des choses éternelles ». Ce beau chiasme (digne de Pascal ou de Bossuet) est-il une « expression juste » ? La question se pose, car l'œuvre prend très au sérieux l'antique tâche du langage : dire ce qui est, même si, à propos de l'être, la parole la plus adéquate est un aveu d'impuissance, personne « ne sachant [...] très bien ce que cela veut dire, être ». De cet échec, Beckett ne se satisfait pas ; il part à la recherche d'une plus grande précision, quête épuisante, infinie, mais nullement vaine, on le verra.

Le grand mouvement de l'œuvre est ainsi lancé : il consiste à associer l'idée de ruine à l'activité de la pensée, quand celle-ci s'appréhende elle-même : « Je vais bien réfléchir à ce que j'ai dit avant d'aller plus loin. À chaque menace de ruine, je m'arrêterai pour m'inspecter tel quel<sup>9</sup> ». Le rythme de l'œuvre est constitué : toute avancée est soumise à l'exercice d'une pesée critique ; incessante, cette évaluation du discours par le locuteur suspend et alimente la parole ; elle se signale par d'innombrables formulations réflexives. Or cette dynamique verbale se place

---

<sup>8</sup> *M.*, 51-52.

<sup>9</sup> *MM.*, 24.

elle-même sous le signe de la ruine : à l'aplomb du texte se tient une menace souveraine, celle d'un possible effondrement, que le locuteur tout à la fois redoute, conjure et appelle. Le personnage beckettien se définit lui-même comme vivant dans la familiarité de la chute, ce qui en fait

[...] un triste spectacle, et un triste exemple, pour les citadins, qui ont tellement besoin d'être encouragés, dans leur dur labeur, et de ne voir autour d'eux que des manifestations de force, de joie et de cran, sans quoi ils seraient capables de s'effondrer, en fin de journée, et de rouler par terre<sup>10</sup>.

Par contraste, Molloy a fait l'expérience de la chute – et son étonnante vitalité se révèle à cette occasion, prouvant par l'exemple la grande santé du malade, de l'impotent, du marginal, et sa supériorité physique sur celui qui s'imagine sain à la faveur d'un mensonge généralisé :

Et il m'arrivait aussi, chose moins surprenante, alors que je marchais, ou même appuyé contre un support quelconque, de m'effondrer tout d'un coup, à la manière d'un pantin dont on lâche les ficelles, et de rester un bon moment par terre, littéralement désossé. Oui, cela me paraissait moins étrange, car j'étais coutumier de ces affaiblissements, mais avec ceci en moins, que je les sentais venir et prenais mes dispositions [...]. Mais ces précautions, je ne les prenais pas toujours, préférant la chute à la corvée de me coucher et de me caler<sup>11</sup>.

Il n'est pas d'élan acquis, pas d'étayage qui ne garantisse de la chute. Mais ce risque accepté, c'est une sorte de paresse souverainement sage qu'acquiert Molloy ; il refuse le souci de la conservation de soi, manifeste une indifférence joyeuse aux aléas du sort. L'enjeu de la pensée se dévoile : se tenir dans la proximité de ce qui met en péril l'assise du sujet, non par un héroïsme fondé sur l'exercice de la volonté, mais au contraire pour épuiser en soi toutes les possibilités de l'existence, et les accepter sans condition, avec simplicité ; car la peur, cette carapace protectrice, empêche d'appréhender la vie telle qu'en elle-même. Que l'expérience se déplace sur le terrain de la pure pensée – et voilà que s'indique la force qui mène de *Malone meurt* à *L'Innommable* :

Mais je suis devenu craintif. Je connais ces petites phrases qui n'ont l'air de rien et qui, une fois admises, peuvent vous empester toute une langue. *Rien n'est plus réel que rien*. Elles sortent de l'abîme et n'ont de cesse qu'elles y entraînent. Mais cette fois, je saurai m'en défendre<sup>12</sup>.

Le locuteur plurivoque et insaisissable du dernier roman de la trilogie semble bien être celui qui, ayant surmonté non la crainte mais la part d'elle-même qui la rend inopérante et empêche tout mouvement, met en pièce les mécanismes de défense qu'on oppose ordinairement à la puissante et féconde attraction du « rien ». Le concept de ruine est alors définitivement expurgé de son mauvais *pathos*. Nulle nostalgie, nulle mélancolie : plus de psychologie et de replis intimistes. Une joie ontologique saisit l'être vivant à l'approche de l'être, joie comparable à cette fête que décrit si bien Rimbaud dans « Fêtes de la faim » :

Si j'ai du goût, ce n'est guères  
Que pour la terre et les pierres  
Dinn ! dinn ! dinn ! dinn ! je pais l'air  
Le roc, les terres, le fer.

La fête ainsi vécue n'est pas une exception ; elle est la manière d'être « naturelle » de qui « entre dans la danse » et s'abandonne à cette giration invincible et infinie : « Tournez les faims, paisez faims, / Le pré des sons ! » Ce mouvement entraînant, c'est celui de la vie et des mots confondus dans la même et profonde expérience. Vivre et parler ne sont plus alors qu'une seule chose ;

---

<sup>10</sup> *M.*, 31.

<sup>11</sup> *M.*, 72.

<sup>12</sup> *MM.*, 72. À comparer avec cette phrase, magnifique : « Moi je ne pense, si c'est là cet affolement vertigineux comme d'un guèpier qu'on enfume, que dépassé un certain degré de terreur » (*I.*, 106).

mais cette identification est assumée de manière tellement intense qu'elle ne semble nullement une réduction ou une mutilation de la vie, mais bien l'une de ses plus belles et paradoxales assomptions.

## 2. Ontologie de la ruine

« Tout plutôt que ces propos de khâgneux<sup>13</sup> »

« Qu'est-ce que j'allais dire ? Tant pis, je dirai autre chose, tout ça se vaut<sup>14</sup> ». La portée de cet énoncé – et plus précisément de l'anaphorique « tout ça » – est-elle strictement locale (et ne se rapportant qu'au contexte étroit) ou peut-elle s'appliquer à l'ensemble du texte – voire de l'œuvre ? Dans cette hypothèse, la lecture, relativiste à l'extrême, ne cherche plus la cohérence ; elle goûte au contraire le mouvement multiforme et permanent de destruction qui pousse chaque énoncé à contredire le précédent, avant d'être emporté lui-même par la dynamique de la réfutation. Mais une conception conséquente de la ruine dans l'œuvre de Beckett est-elle vouée à ne lire cette œuvre que comme un exercice infini de rage retournée contre les insuffisances de la pensée ? Une autre voie semble s'ouvrir : la contradiction serait alors une arme essentiellement tactique – destinée à ruiner les prétentions mal fondées à la vérité, et celles-ci exclusivement. Sans tomber dans « l'esprit de système » (« ce qu'il faut éviter », prévient le locuteur dès le début de *L'Innommable*<sup>15</sup>), on peut, je crois, mettre au jour la pulsation qui anime la recherche engagée :

Non, je ne dois pas essayer de penser. Dire simplement ce qu'il en est, c'est préférable.

[...] Souci de vérité dans la rage de dire. [...] D'abord salir, ensuite nettoyer<sup>16</sup>.

Beckett éloigne la tentation du nihilisme en liant « la rage de dire » au « souci de la vérité ». Il refuse la complaisance du nihiliste : celui-ci se félicite de découvrir une adéquation entre ce qu'il est (rien) et ce qui est (rien, également). Le sujet, par son néant, reste la mesure de tout. Le néant comme vérité indépassable n'est pour lui qu'un moyen en vue d'une fin dérisoire : la constitution du sujet nihiliste qui la profère. Le concept de vérité implique au contraire désintéressement et probité : la rage de dire n'appartient pas au sujet ; elle ne l'exprime pas. Elle est la voix anonyme de la nécessité qui passe à travers un montage de discours ; car l'être en tant que ruine ne peut pas échapper à l'œil qui s'ouvre, à la parole qui s'élève.

La vérité n'est donc pas ce fondement soustrait au naufrage pour permettre de construire un nouveau château de sable (la constitution d'un moi lucide, par exemple). Elle est l'expression d'une volonté saine qui s'oublie elle-même pour se mettre à l'unisson du simple, et constater l'évidence du réel :

J'ai à parler, c'est vague. J'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres. Ne sachant pas parler, ne voulant pas parler, j'ai à parler. Personne ne m'y oblige, il n'y a personne, c'est un accident, c'est un fait. Rien ne pourra jamais m'en dispenser, il n'y a rien, rien à découvrir, rien qui diminue ce qui demeure à dire, j'ai la mer à boire, il y a donc une mer<sup>17</sup>.

Expérience fondatrice, le « *loquor* » beckettien peut être comparé au « *cogito* » cartésien. Descartes veut une certitude – et il la trouve. Sa quête est soumise à un projet existentiel qui l'oriente et la justifie. Le philosophe pose simultanément l'évidence indiscutée de la pensée (le doute) et l'existence d'un « je », l'actant sans lequel le procès « penser » lui apparaît

---

<sup>13</sup> *I.*, 103. Au moment où le commentateur s'engage plus que jamais sur la voie du sérieux, il est bon de ne pas étouffer la grande voix de l'humour qui sourd du texte, et remet toute chose à sa place.

<sup>14</sup> *I.*, 47.

<sup>15</sup> *I.*, 9.

<sup>16</sup> *I.*, 21.

<sup>17</sup> *I.*, 46. Dans son étude, « “Où maintenant ? qui maintenant ? ” », Blanchot termine la section intitulée « *L'Innommable* » par cette citation, qui en est comme le point d'orgue (Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, repris en coll. « Folio essais », pp. 286-295).

impensable ; mais quel est le statut de ce « je » ? Un simple phénomène ? Nullement. Explicitant la conséquence déjà impliquée par le « je pense », Descartes établit triomphalement le « je suis », la certitude du « sujet » comme substance ontologique. C'est précisément ce saut, dissimulé par le « donc » de l'inférence syllogistique, que refuse Beckett. De l'évidence du « je parle », il n'est pas question de déduire l'existence plénière d'un sujet. Parler demeure un procès orphelin de tout sujet « crédible » : « il n'y a personne ». Le sujet empirique, purement phénoménal, simple support de la parole, voix extériorisant la parole, n'est pas une personne constituée, dotée d'une « identité » construite (l'ipséité chère à Ricœur) ; le sujet causatif, à qui on pourrait imputer l'obligation, n'existe pas non plus, puisque « personne ne m'y oblige ». Il n'y a donc ni Dieu ni maître contre qui se révolter : car comment abolir ce qui n'existe pas ? Et qu'est-ce qui donc existe ?

La dimension ontologique du texte est portée par le « il y a ». Ce tour impersonnel introduit ce qui mérite d'être dit « réel ». De quoi ne peut-on pas douter ? Le réalisme de Beckett est très restreint : il se limite au régime (« la mer ») du présentatif « il y a » et à son attribut (« à boire »). Le « donc » signale, comme chez Descartes, le travail du raisonnement. L'image de la mer dit exactement le désarroi du sujet face à l'infini de l'être ; on ne domine pas plus l'être qu'on ne domine la mer. L'être existe donc ; il est une réalité « innommable » mais non indicible, car il existe un mot qui correspond à cela même qui tient toute définition en échec. Ce mot sert de titre au livre et, comme un aimant, attire tous les autres : « la mer à boire » et « l'innommable » sont deux expressions équivalentes. Aussi « innommable » que cette mer à boire qui est son lot, la voix constate l'impossibilité de se dérober à un procès, « parler », qui oblige le sujet sans pour autant le constituer, car cette parole n'est pas elle-même constituée. Il n'y a pas, en effet, de transcendance au verbe « parler » ; pas de projet, pas de sens, nulle garantie supérieure. Qu'une part infime du monde un instant se dérobe à l'obligation de vivre (ou de parler) par le suicide (ou le silence) n'annule en rien la permanence de la vie (ou de la parole). Le « vouloir-vivre » de Schopenhauer, cette force aveugle qui pousse les êtres vivants à se reproduire, est chez Beckett un devoir parler – un devoir qui s'impose de l'extérieur et n'implique ni liberté ni choix moral, puisqu'il agit comme une nécessité. C'est là le point délicat : car l'être (ce qui est, qui englobe tout ce qu'il y a, qui porte les étants à être et les conduit au non-être) se rend présent dans l'expérience du « je parle », qui elle-même définit le monde qui coïncide avec la fiction. Certes, on comprend que la parole, en tant qu'elle produit des énoncés, en tant qu'elle implique un corps, permet à la voix de penser l'être comme être, c'est-à-dire comme une énergie créatrice de vie (et donc de mort) qui n'est pas elle-même soumise à la mort. Le « je parle » est la voie d'accès privilégiée à l'être. Mais au nom de quoi ? Est-ce pour une raison purement contingente – renvoyant au fait qu'un écrivain s'adresse à des lecteurs, les deux parties étant liées par le langage ? Le réalisme de Beckett court le risque d'apparaître comme une construction très intellectualiste : elle donne au langage le rôle que les philosophes présocratiques réservaient à la nature. De fait, le langage pour Beckett a tous les caractères de la nature : comme elle, il est infini, éternel, sans limite et sans dehors ; il réalise en l'individu la conscience d'être vivant, ce dont se chargent, dans l'ordinaire de la vie, les besoins élémentaires, qui tendent tous à assurer la possibilité de la reproduction.

Le langage, selon Beckett, n'est donc pas une réalité phénoménale : un phénomène baigne dans le flux du devenir et tend inévitablement à s'y anéantir. Le temps est sans prise sur la parole : « Rien ne pourra jamais m'en dispenser, il n'y a rien, rien à découvrir, rien qui diminue ce qui demeure à dire ». La parole est à jamais inentamée ; son flux est comparable à celui, éternel et immuable, d'Héraclite : tout passe, sauf le passage, « l'être fleuve » qui fait passer. De même, les énoncés se suivent ; chacun d'eux périme le précédent ; d'un énoncé à l'autre, très souvent, la contradiction règne ; mais celle-ci ne peut pas elle-même contredire l'énonciation qui la porte comme le fleuve invisible où s'immergent les phénomènes. C'est au ressassement de cette ontologie que se voue *L'Innommable* ; les sentences finales, justement

célèbres, « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer » n'apportent rien de plus à ce qui n'a pas cessé d'être dit tout au long de l'œuvre, moins clairement sans doute, de façon moins décisive :

Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux pas parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. Cependant je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais<sup>18</sup>.

Les mots « faits » ou « situation », qui font supposer une maîtrise intellectuelle, s'abolissent dans le simple et définitif « il faut ». Le « je ne peux pas parler » initial a encore un objet (les « choses »), car l'intransitivité qui donne un caractère absolu au propos n'a pas été conquise. Dans l'incipit, le « je ne peux pas parler » s'exemplifie dans une défaillance exhibée. Celle-ci rappelle l'aposiopèse chère à la rhétorique, alors même que l'impuissance dont parle Beckett n'est pas liée à une incompetence technique (car la rhétorique est, en autre chose, une *technè*, elle s'enseigne et s'apprend) mais à l'impossibilité ontologique de toute parole effectivement réalisée d'atteindre (c'est-à-dire de détruire) l'énonciation qui la surplombe. Le « il faut continuer » n'est donc pas une compulsions, l'obsession d'un sujet devenu fou, car ce serait réduire la portée de *L'Innommable* que d'y voir une simple étude de cas, la monographie d'une pathologie mentale ; le langage n'est plus une faculté, mais un horizon définissant le monde dans lequel chacun est jeté, monde à partir duquel la pensée se mesure à l'être et s'efforce de l'éclaircir. Or cet effort (parler, vivre, penser) est sans fin, même s'il se réalise concrètement grâce à des voix vivantes, et de ce fait vouées à disparaître. C'est pourquoi, lorsqu'il découvre cette phrase étonnante – « je n'ai jamais pu supporter l'inaction, où les forces humaines s'émoussent<sup>19</sup> » – le lecteur ne doit pas imaginer le langage comme une action à laquelle correspondrait la possibilité d'une inaction. Il lui faut au contraire adopter la tactique de cette « voix » qui, saisie par le langage, se saisit à son tour du langage pour « ruiner » tous les faux-semblants qui obnubilent l'être : « De même, la croyance en Dieu, soit dit en toute modestie, se perd quelquefois à la suite d'un redoublement de zèle et d'observance, paraît-il<sup>20</sup> ». Ainsi peut-on hiérarchiser les différents niveaux sur lesquels se déploie le texte. Au niveau ontologique, l'axiome « il faut parler » définit l'action de l'être enveloppant le sujet. Au niveau existentiel, ce « il faut » se réalise sous forme de dispositifs tactiques : « le redoublement de zèle », par lequel le locuteur tente d'éclaircir l'activité dont il est le siège. Or ce zèle passe par l'exploration et l'évaluation d'énoncés contradictoires, parfois ressassés, dont il s'agit de « tester » la pertinence, la valeur de vérité, en les rapportant au cœur de l'ontologie que nous venons de dégager.

On comprend pourquoi le texte est truffé de ces « contradictions logico-référentielles » qu'on interprète souvent comme des manifestations de désespoir ou comme l'expression de l'absurdité de l'existence :

C'est moi qui écris, moi qui ne puis lever la main de mon genou. C'est moi qui pense, juste assez pour écrire, moi dont la tête est loin<sup>21</sup>.

Ou, à propos de la voix :

Elle sort de moi, elle me remplit, elle clame contre mes murs, elle n'est pas la mienne. [...] Elle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler, c'est tout ce que je sais, c'est autour de cela qu'il faut tourner, c'est à propos de cela qu'il faut parler, avec cette voix qui n'est pas la mienne, mais qui n'est qui ne peut être que la mienne, puisqu'il n'y a que moi [...] <sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> I., 8.

<sup>19</sup> I., 74.

<sup>20</sup> I., 95.

<sup>21</sup> I., 24.

<sup>22</sup> I., 34.

Pénible charabia ? Obscur et éclatant réseau de phrases vaines ? Beckett n'est pourtant pas hermétique : le personnage témoigne de ce qu'il éprouve. Son expérience se comprend à la lumière des propositions ontologiques qui sous-tendent l'œuvre. Ce qui arrive (car l'écriture et la voix sont des événements) atteste de ce qui est et non de ce qui n'est pas. Ce qui n'est pas, c'est un sujet « maître et possesseur » de son langage, un sujet à l'origine de ce qu'il fait, et qui peut donc être tenu pour responsable de ses propos. « Écrire » n'est certes pas un acte désincarné, mais ce procès ne doit pas être « expliqué », de façon réductrice, comme le produit d'un travail symbolisé par la main. De même, la voix qui parle « sort de moi » ; elle est immanente ; elle définit « une instance » (« il n'y a que moi ») qui, en aucun cas, ne peut se penser comme un moi cohérent et identique à lui-même ; « je » n'est ni moi, ni « un » autre. Il est le siège impersonnel d'une parole souveraine, éminemment polyphonique, à partir de laquelle il est possible de formuler quelques hypothèses sur l'être dont elle participe. Mais il s'éprouve incapable d'organiser le monde, de le rendre intelligible grâce aux catégories qui fondent tout savoir, y compris l'art du roman. C'est ce que rappelle les « trois coups » qui, théâtralement, ébranlent le socle du pacte mimétique : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? »

### 3. « Ici », « maintenant » : ruiner les alternatives

« moi de qui tout dépendeloque<sup>23</sup> »

« Maintenant » : à trois reprises, le célèbre incipit de *L'Innommable* (qui parodie peut-être le début de *Jacques le Fataliste* par le jeu de ses questions successives) montre une main, celle de l'écrivain, qui simultanément lâche et tient. Que lâche-t-elle ? Les questions « où », « quand » et « qui ». En une phrase, tout l'attirail du récit, les questions chères à la rhétorique judiciaire, se périmé. « Où », « quand », « qui » visent en effet à mesurer (l'espace, le temps) et à identifier (les actants). Pour Beckett, obstiné dans son ontologie, ce qui se mesure n'est pas ; l'être n'a rien à voir avec les conventions par lesquelles nous croyons avoir « barre » sur lui. Le temps (« quand ? ») s'anéantit dans un « maintenant » qui, conformément à l'étymologie, tient dans une même « main » l'ensemble des événements appelés à surgir. « Il n'y a pas de jour ici, mais je me sers de la formule<sup>24</sup> » ; « Je dis années, quoiqu'il n'y en ait pas ici<sup>25</sup> » ; « oui, la notion du temps, ils me l'ont infligée aussi<sup>26</sup> ». L'idée d'un éternel recommencement est absurde : pourquoi invoquer l'éternité quand nous savons pas de quoi nous parlons ? Pourquoi envisager un « recommencement » quand il nous est impossible d'assigner un commencement à quoi que ce soit<sup>27</sup> ? L'hypothèse la plus probable est donc celle d'une durée indéterminée :

Il faut attendre la fin, il faut que la fin vienne, et dans la fin ce sera, dans la fin enfin ce sera la même chose qu'avant, que pendant le long temps où il fallait aller vers elle [...] <sup>28</sup>.

<sup>23</sup> *I.*, 143.

<sup>24</sup> *I.*, 9.

<sup>25</sup> *I.*, 37.

<sup>26</sup> *I.*, 64.

<sup>27</sup> « Cela m'aiderait, puisque moi aussi je dois attribuer un commencement, si je pouvais le situer par rapport à ma demeure. Ai-je attendu quelque part ailleurs que cet endroit fût prêt à me recevoir ? Ou est-ce lui qui a attendu que je vinsse le peupler ? [...] Je dirai donc que nos commencements coïncident, que cet endroit fût fait pour moi, et moi pour lui, au même moment » (*I.*, 16). Voilà exactement le statut de l'événement dans l'ontologie de Beckett : une coïncidence entre deux lignées phénoménales (« moi », « ma demeure »), rencontre fortuite, productive, et dont l'apparition sans date ne constitue pas une genèse.

<sup>28</sup> *I.*, 139. Cette phrase vérifie l'axiome que Quignard découvre dans la prose de des Forêts : « soustraire une à une, à mesure qu'elles se présentent, les thèses avancées dans l'écrit » (*Le Vœu de silence, Essai sur Louis-René des Forêts*, Paris, Galilée, 2005, édition « définitive », p. 36).

À partir de là, les conséquences s'enchaînent avec rigueur. Avec le temps disparaissent la l'histoire et ses causalités : « peu importe comment cela s'est produit<sup>29</sup> ». Le savoir ne s'en remet pas : « déplorable manie, dès qu'il se produit quelque chose, de vouloir savoir quoi<sup>30</sup> ». Le verbe « se produire » lie dans une même gerbe épistémologique temps, espace et savoir, notions que le texte, comme le Père Ubu, envoie « à la trappe ». Affectant le « qui » de la triade interrogative, le travail de sape est tout aussi radical : « J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi<sup>31</sup> ». Plus laconique, encore : « Je. Qui ça ?<sup>32</sup> ». Et enfin, le juron : « puis assez de cette putain de première personne<sup>33</sup> ». Simple exaspération ? Dans la construction attributive (où le prédicat antéposé est lié au thème par un « de »), la langue toujours précise de Beckett donne peut-être à lire le mouvement de reprise et de torsion infligé à la réflexion de Baudelaire sur la prostitution. Le poète moderne se dit capable d'endosser toutes les identités – et ne s'éprouve limité par aucune. Beckett fait de ce privilège aristocratique une loi universelle qu'il justifie ainsi :

Maintenant je m'entends dire que c'est la voix de Worm qui commence, je transmets la nouvelle, pour ce qu'elle vaut. Croient-ils que je crois 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<sup>34</sup>.

L'ontologie de Beckett ruine les édifices sociaux : c'est en effet grâce une convention réciproque entre partenaires consentants qu'un nom ou un pronom correspond à une identité déterminée. « Sans noms propres, pas de salut. Je l'appellerai donc Worm<sup>35</sup> ». De ce point de vue, tout homme est un « Worm », un ver de terre. Faites à l'image l'une de l'autre, la théologie judéo-chrétienne et la société reposent toutes les deux sur la « vocation », selon le contrat qui veut qu'à l'appel lancé un individu réponde *en son nom propre*<sup>36</sup>. Dans *L'Innommable*, Beckett interdit aux personnages, aux « voix-corps » qui s'expriment, de s'éprouver distincts les uns des autres : tous sont enveloppés dans une même expérience ontologique dont ils modulent les différents aspects. C'est pourquoi le texte rend dérisoires, purement arbitraires, les différences de « personne », ce chef-d'œuvre dont nos systèmes linguistiques sont si fiers<sup>37</sup>.

La critique de Beckett n'est pas révolutionnaire, mais elle n'est pas inoffensive pour autant, loin de là. Elle ne détruit pas les institutions langagières en les attaquant frontalement ; elle les ruine en les faisant fonctionner, en les dénonçant telles qu'elles sont :

Mais laissons tout ça. Inutile de nier, de rabattre ce que je sais si bien, une chose si facile à dire, et qui ne revient au fond qu'à parler encore et toujours comme ils entendent que je parle, c'est-à-dire sur eux, fût-ce en les maudissant, en les niant. Qu'eux ils existent

---

<sup>29</sup> I., 7.

<sup>30</sup> I., 15.

<sup>31</sup> I., 7.

<sup>32</sup> I., 83.

<sup>33</sup> I., 93.

<sup>34</sup> I., 98.

<sup>35</sup> I., 84-85.

<sup>36</sup> Dans *Soi-même comme un autre* (Paris, Seuil, 1990, repris en coll. « Points essais », Ricœur écrit : « Ce sera un des leitmotifs de notre analyse : l'attestation est fondamentalement attestation de soi. Cette confiance sera tour à tour confiance dans le pouvoir de dire, dans le pouvoir de faire, dans le pouvoir de se reconnaître personnage de récit, dans le pouvoir enfin de pouvoir répondre à l'accusation par l'accusatif : me voici ! selon une expression chère à Levinas » (pp. 34-35). C'est cet édifice des « confiances » superposées que ruine Beckett en s'attachant à détruire l'identité. Cet édifice trouve son couronnement dans la sommation du Dieu biblique à laquelle Samuel répond par la phrase qui fascine Levinas : « Me voici » (*La Bible, Premier livre de Samuel*, chapitre 3, verset 4 et suivants). Ricœur colore cet appel divin de culpabilité ; il en fait un acte d'accusation ; et il n'est pas anodin que sa pensée de l'identité culmine dans la construction d'une scène judiciaire.

<sup>37</sup> « Peu importe le pronom, pourvu qu'on ne soit pas dupe » (*L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, repris dans la collection « double », p. 94). « Je » cesse de s'opposer à « tu » et ces deux personnes à la fameuse « non personne », celle dont on parle, l'absente du discours. Pour Beckett, on ne peut jamais être présent à ce qu'on dit ; en aucun cas, le locuteur ne peut inférer de son dire la moindre certitude portant sur ce qu'il est (son identité), ni sur qui il est (son essence).

comme ils s'acharnent à vouloir que moi je le fasse, c'est possible, je n'ai pas à le savoir, je n'ai pas d'opinion [...]»<sup>38</sup>.

« Ils » ont capturé l'être et voudraient que tous leur ressemblent : « Alors ils ont débouché le champagne. Le voilà des nôtres !<sup>39</sup> » Celui qui reste fidèle à ce qui est (et à cela seul qui est) résiste à cette grossière manœuvre : l'ontologie de Beckett défait les dominations en les dévoilant. Rarement écriture fut si peu fascinée par les oppresseurs dont elle ridiculise le « petit jeu ».

Peut-on par le silence ruiner définitivement le langage ? On se souvient de la formule de Blanchot, expliquant qu'en la prose de Beckett « le silence éternellement se parle<sup>40</sup> ». Sans doute peut-on comprendre que cette parole est sans cesse tendue vers ce qui pourrait la délivrer d'elle-même.

C'est de moi maintenant que je dois parler, fût-ce avec leur langage, ce sera un commencement, un pas vers le silence, vers la fin de la folie, celle d'avoir à parler et de ne le pouvoir, sauf de choses qui ne me regardent pas [...]»<sup>41</sup>.

Mais ce « pas vers le silence » est une illusion que le texte dénonce – car vivre dans le langage n'est pas un mal dont il faudrait être guéri :

Ce silence qu'ils ont toujours dans la bouche, d'où il serait issu, où il retournerait, son numéro accompli, il ne sait pas ce que c'est, pas plus que ce qu'il est censé faire, pour le mériter<sup>42</sup>.

Le silence est compromis dans la langue théologique de l'origine et des fins, de la culpabilité et de la rédemption (« mériter »), des moyens et des fins. Il est la ruse des maîtres : « c'est eux qui détiennent le silence, qui décident du silence, toujours les mêmes, de mèche, de mèche, tant pis, je m'en fous du silence, je dirai ce que je suis, pour ne pas être né inutilement, je leur arrangerai leur sabir<sup>43</sup> ». Dire « ce que je suis », c'est dire qu'on est jeté dans le langage, d'abord appréhendé comme un simple milieu, peuplé d'adversaires, et ensuite, plus ambitieusement, comme un tout, le tout de l'être. Or l'exercice infini de la parole ne délivre que du désir d'en finir avec elle : « Je n'ai jamais rien désiré, ni cherché, ni subi, jamais rien connu de tout ça, jamais eu d'objets, jamais d'adversaires [...]»<sup>44</sup>. La parole tend alors vers le constat le plus neutre, le plus impersonnel qui soit. En quoi consiste-t-il ?

Le « maintenant » dont la répétition structure les premières phrases du texte, cette main qui décide du sort de la fiction et laisse échapper avec fracas les fausses certitudes, que tient-elle exactement, à *quoi tient-elle* ? À rien de plus qu'à un « ici », le lieu où l'être se rend présent : Je n'ai jamais été ailleurs qu'ici, personne ne m'a jamais sorti d'ici. Assez de faire l'enfant qui, à force de s'entendre dire qu'on l'avait trouvé dans un chou, finit par se rappeler dans quel coin du potager c'était et le genre de vie qu'il y menait avant de venir au monde<sup>45</sup>.

Ce potager, ce pourrait être le jardin d'Adam et Ève. Beckett reprend la notion nietzschéenne d'arrière-monde :

Y a-t-il d'autres fonds plus bas ? Auxquels on accède par celui-ci ? Stupide hantise de la profondeur. Y a-t-il pour nous d'autres lieux prévus, dont celui où je suis, avec

---

<sup>38</sup> *I.*, 65-66.

<sup>39</sup> *I.*, 49.

<sup>40</sup> « "Où maintenant ? qui maintenant ? " », article cité, p. 286.

<sup>41</sup> *I.*, 62.

<sup>42</sup> *I.*, 149. Le silence prend une tout autre valeur quand, cessant d'être impliqué dans la construction d'une identité, il est au contraire mobilisé comme l'alternative qui ruine l'effort définitoire s'appliquant au sujet : « [...] il ne m'a pas été donné encore d'établir avec la moindre précision ce que je suis, où je suis, si je suis des mots parmi des mots, ou si je suis le silence dans le silence [...] » (*I.*, 170). La suite « les mots » / « le silence » ne s'ordonne pas selon le schème de la succession temporelle – et donc du sens ; aucune des deux possibilités n'annule l'autre.

<sup>43</sup> *I.*, 62. Comment ne pas penser à Céline en lisant ces lignes ?

<sup>44</sup> *I.*, 65.

<sup>45</sup> *Id.*

Malone, n'est que le narthex ? Non, non, [...] je nous sais tous ici pour toujours, depuis toujours<sup>46</sup>.

Comme le héros de Proust retrouve tout Combray dans une tasse de thé, dans ce « narthex » disposé en trompe-l'œil au seuil de l'œuvre, je plais à retrouver *La Recherche*, l'œuvre cathédrale, sa splendide et complexe architecture. Mais Beckett dynamite le monument de Proust : la métaphore du « narthex » renvoie l'idée d'église à son inconsistance. « Ici » fait place nette. Liquidant l'héritage proustien, voilà que Beckett lui rend un singulier hommage, et en recueille toute la vertu. Car l'ontologie de la ruine ne peut empêcher que ce « ici » ne construise le livre ; « ici » n'est pourtant pas un lieu qu'on pourrait localiser, un point et encore moins un centre, un noyau, une rosace. C'est plutôt l'univers illimité où, comme une énergie animée d'un mouvement perpétuel, travaillent les grandes énigmes de l'être :

Ces choses que je dis, [...], ne sont pas ici, mais ailleurs. Mais moi je suis ici. Je suis donc obligé d'ajouter encore ceci. Moi que voici, moi qui suis ici, qui ne peux pas parler, ne peux pas penser, et qui dois parler, donc penser peut-être un peu, ne le peux seulement par rapport à moi qui suis ici, à ici où je suis [...]. Et le plus simple est de dire que ce que je dis [...] se rapporte à l'endroit où je suis, à moi qui y suis, malgré l'impossibilité où je suis d'y penser, d'en parler, à cause de la nécessité où je suis d'en parler, donc d'y penser peut-être un peu.<sup>47</sup>

Loin de se recouvrir, l'être et l'être parlant se rencontrent et s'écartent en cet « ici » qui les pose dans leur différence irréductible. L'être parlant participe pleinement à cet « ici », mais il en est aussi exclu par la possibilité de le nommer, car le qualifier comme innommable, c'est déjà s'en séparer, mais vraisemblablement sans le trahir. Le mot qui rend compte de ce lien et de ce dénouement entre les deux dimensions (ontologiques et linguistiques) de l'ici, c'est la très proustienne notion de « rapport » : « ce que je dis [...] se rapporte à l'endroit où je suis ». Ce procès cardinal construit à la fois un monde et un univers : le monde fini de l'œuvre, composé d'un nombre déterminé de phrases qui, de fait, se rapportent à « l'ici – maintenant » d'une voix engagée dans sa quête d'élucidation de l'être ; l'univers infini de la lecture, qui veut évaluer sans fin la justesse et la complexité de ses « rapports ».

## Conclusion

Que l'œuvre de Beckett se tienne debout, souveraine comme celle de Proust ou de Céline, sur la ruine, voilà qui n'annule pas sa valeur de vérité, mais en avive la splendeur. « Mais cela, c'est encore le point de vue du lecteur étranger, lequel considère tranquillement ce qui lui semble être un tour de force. Il n'y a rien d'admirable dans une épreuve à laquelle on ne peut se soustraire, rien qui appelle l'admiration dans le fait d'être enfermé et de tourner en rond dans un espace d'où l'on ne peut sortir même par la mort, car pour y tomber, il a fallu déjà tomber hors de la vie<sup>48</sup> ». Étrange contresens, de la part d'un si grand lecteur. « L'être ici » à quoi le langage de l'œuvre se mesure n'enferme pas ; il ouvre la pensée à des explorations inouïes ; on n'y tombe pas, comme on tomberait dans le péché ; et rares sont les personnages qui donnent l'impression d'être aussi vivants (et nullement « hors de la vie ») que l'innommable locuteur de ce roman éponyme. Mais à quoi tient cette impression de vie ? Beckett fut peut-être le meilleur lecteur de lui-même, quand risquant ces formules où s'accouplent les contraires, il faisait advenir l'idée qui libère sur la ruine des habitudes : « Voilà en tout cas une première affirmation, je veux dire négation, sur laquelle bâtir<sup>49</sup> ». « Affirmation », « négation » : dans la parole fleuve du grand Beckett, les passages d'un pôle à l'autre de la pensée réalisent une

---

<sup>46</sup> *I.*, 10.

<sup>47</sup> *I.*, 20.

<sup>48</sup> Maurice Blanchot, « “Où maintenant ? qui maintenant ? ” », article cité, p. 290.

<sup>49</sup> *I.*, 88.

prodigieuse représentation de la vie. « Bâtir », ruiner : il est des lecteurs pour qui cette tension maintenue n'est pas une épreuve, mais une joie, une fête de l'esprit et des sens.