



HAL
open science

Le dialogisme dans *L'Innommable* de Samuel Beckett

Luca Pallanti

► **To cite this version:**

| Luca Pallanti. Le dialogisme dans *L'Innommable* de Samuel Beckett. 2012. hal-04167271

HAL Id: hal-04167271

<https://hal.science/hal-04167271>

Submitted on 20 Jul 2023

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.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
PARIS III
UFR Littérature & Linguistique Françaises et Latines

Le dialogisme dans
L'Innommable
de Samuel Beckett

Mémoire préparé sous la direction de
Mme Marie-Hélène BOBLET

par

Luca PALLANTI

Année universitaire 2011-2012

Luca PALLANTI
N° étudiant: 21004835
2, rue Louis Morard
75014 Paris
tél. 06 43 57 23 04
courriel: lucepallanti@hotmail.it

SOMMAIRE

INTRODUCTION : <i>Entre dialogisme et indicible</i>	3
1. PREMIÈRE PARTIE : <i>Approche théorico-formelle de L'Innommable</i>	7
1.I Le concept de dialogisme : Bakhtine et le principe dialogique.....	7
1.II La mise en scène de la parole dans la trilogie romanesque de Beckett : questions d'énonciation	16
1.III Les structures du langage beckettien : analyse stylistique, linguistique et sémiologique de <i>L'Innommable</i>	24
1.IV Dialogisme intérieur et psychanalyse.....	35
2. DEUXIÈME PARTIE : <i>La profondeur de L'Innommable</i>	43
2.I Lire <i>L'Innommable</i> , lire la trilogie romanesque de Beckett : la genèse de l'œuvre.....	43
2.II La dimension spatio-temporelle de <i>L'Innommable</i> : les Limbes de Dante.....	51
2.III <i>L'Innommable</i> a-t-il un nom ?.....	61
3. TROISIÈME PARTIE : <i>La mise en crise de l'individu</i>	75
3.I Dialogisme littéraire et philosophique.....	75
3.II La voix et l'attente.....	83
3.III « Rue de désastre ».....	92
3.IV L'individu beckettien	98
4. CONCLUSION : <i>Dialogisme engagé</i>	102
BIBLIOGRAPHIE	108

À Vittoria et Mattia

Le rocher n'a pas son pareil
pour dialoguer avec l'océan

Cela se fait sans mots

Cela se fait
après une lente étude
de la caresse.

(« Dialogue »,
Serge Mathurin Thébault,
poème tiré de *AA.*)

INTRODUCTION

ENTRE DIALOGISME ET INDICIBLE

Samuel Beckett immerge d'emblée le lecteur qui aborde son œuvre dans un abîme d'étrangeté. Il l'accroche sans lui donner d'explications, sans aucune logique ; il le contraint subtilement à se questionner sur ses troubles, ses faiblesses, son manque de certitudes. La lecture de Beckett provoque une sensation proche de la stupeur éprouvée en regardant une peinture de Francis Bacon ou en écoutant une symphonie de Karlheinz Stockhausen. Cette étrangeté, ce refus, pourraient être la conséquence d'une mise en relief violente des distances qui nous séparent de nous-mêmes. Souvent méconnues ou dissimulées, ces distances sont soudainement rendues visibles par le dialogue entrepris par l'être existant avec son for intérieur. S'interroger, se parler, deviendront alors des étapes décisives dans le rapport avec le monde et la réalité. Nous pensons que la trilogie romanesque de Beckett incarne la forme la plus efficace du mouvement dialogique.

Ce mémoire ne propose pas une systématisation rigide de la poétique de Samuel Beckett dans la trilogie romanesque et encore moins dans *L'Innommable* ; ce concept même est impensable dans l'univers incohérent de la parole beckettienne. Ce que nous proposons de faire ici, c'est de lire de manière approfondie le texte de Beckett, d'en dégager les traits les plus évidents, afin de les étudier et de pénétrer ainsi dans le monde *terriblement humain* de *L'Innommable*.

Samuel Beckett, par son écriture, a influencé de façon irréversible plusieurs décennies de publications et plusieurs générations d'écrivains dans le monde entier. Sa manière de révéler le fond de l'existence à travers la parole a joué un rôle capital dans la littérature de la seconde moitié du vingtième siècle et du début du vingt-et-unième siècle. Paradoxalement, cet écrivain peut être considéré comme un *classique du futur*. En effet, sa vision du monde, de la littérature et du théâtre, loin d'être dépassée, est même loin d'être considérée comme acceptable encore de nos jours. Samuel Beckett est un classique, non pas tant par la reconnaissance que le grand public lui a accordée grâce à l'attribution du Prix Nobel de littérature en 1969 que par la force et la continuité d'une recherche inlassable et incessante sur l'être humain pris dans son entièreté. Cette recherche est poussée jusqu'au paroxysme de la compréhension et de l'intelligence.

L'écrivain irlandais est un explorateur des abysses de la pensée humaine : il la scrute sans limites, sans aucune volonté d'éducation, en s'abandonnant à ses horreurs comme à son ironie. Nous avons donc l'intention d'aborder cette étape de la recherche de Beckett, celle de *L'Innommable*, qui comme toute autre est sans doute éphémère, et pourtant représentative d'un moment unique et non reproductible. De plus, nous aimerions entrer dans ce roman et dans la trilogie de Beckett en utilisant comme « Cheval de Troie » les clés interprétatives de l'un des plus grands théoriciens de l'histoire littéraire : Mikhaïl Bakhtine.

Nous nous servons de ses concepts et spéculations à propos du « principe dialogique », repère à la fois caché et nécessaire à tout discours, qu'il soit dialogue ou soliloque. En décidant de lire cette œuvre avec un esprit *dialogique*, nous avons toutefois fait un choix, lequel se veut point de départ et, peut-être, point final. Conscients de la part de subjectivité que recèle cette approche, nous avons à cœur de dire que toute volonté de neutralité est à la critique ce que l'objectivité est à l'intention. Il nous faut ici rappeler à notre lecteur que l'idée même de *dialogisme*, dans le sens que Todorov attribue à l'œuvre de Bakhtine, est porteuse de certaines implications historiques et politiques, qui relèvent d'un certain idéalisme. Pourtant, il serait tout à fait impropre de classer le principe dialogique comme l'emblème d'une quelconque idéologie politique ; Bakhtine lui-même ne serait pas aussi catégorique. Parler est un instinct inné dans l'esprit humain et il est par définition inclassable. Nous chercherons à mettre en relief le fait que la parole dialogique est une exigence : la forme préférée de l'âme qui se veut libre de questionner afin de se connaître. Cette expérience est naturellement indépendante de tout système et de toute règle. Si Tristan Tzara dans son *Manifeste Dada 1918* affirme: « Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est de n'en avoir par principe aucun »¹, nous lui répondrons en disant que la parole dialogique, comme *L'Innommable*, est une absence de système et un défi impossible à subordonner à aucune logique.

À partir des recherches existantes sur *L'Innommable*, notamment celles de James Knowlson², de Didier Anzieu³, d'Edward Bizub⁴, de Hugh Kenner⁵, de Michel Bernard⁶

-
- 1 TZARA Tristan, *7 Manifestes Dada*, (éd originale parue en 1924 aux éditions du Diorama), Éditions Dilecta, Paris, 2005, p. 30.
 - 2 James Knowlson, *Beckett*, Biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis, Actes Sud, Arles, 1999.
 - 3 Didier Anzieu, *Beckett et le psychanalyste*, Mentha, Paris, 1992.
 - 4 Edward Bizub, *Beckett et Descartes dans l'œuf*, Classiques Garnier, Paris, 2012.
 - 5 Hugh Kenner, *Samuel Beckett. A Critical Study*, John Calder Publishers, London, 1962.
 - 6 Michel Bernard, *Beckett et son sujet*, L'Harmattan, Paris, 1996.

et de Paul Davis⁷, nous avons l'intention de mener un étude original qui puisse à la fois rendre compte de la critique beckettienne la plus prestigieuse et des apports que le dialogisme de Bakhtine pourrait fournir. Nous envisageons également de mettre en relief les aspects le plus significatifs de l'ordre de la linguistique de l'énonciation et de l'histoire des idées, notamment de la philosophie du XVI et du XVII siècle.

Il nous incombe, dans le cadre de notre recherche, d'envisager *L'Innommable* sous tous les angles possibles, d'embrasser l'œuvre dans son entièreté.

Dans la première partie nous chercherons à comprendre les éléments essentiels de la pensée de Bakhtine et la possibilité de réalisation du « principe dialogique » dans l'œuvre de Beckett. Notre propos est de réussir à apercevoir les mécanismes qui régissent le langage beckettien, les isoler, les décrire et les réintégrer ensuite dans un discours plus général sur les théories de l'énonciation. *L'Innommable* est avant tout un langage, une forme particulière de discours qui caractérise un *espace littéraire* visiblement obscur et énigmatique. D'emblée, *L'Innommable* se configure comme un réseau linguistique extrêmement complexe qui propose une expérimentation très innovatrice des mécanismes d'énonciation. Il ne s'agit pas alors de comprendre et partager les mots de Beckett en donnant des explications univoques de la forme ou de la substance de son discours, mais plutôt d'établir certains points stables et acceptables qui pourraient caractériser le mouvement de la respiration linguistique de *L'Innommable*. Une fois cette opération achevée, nous chercherons à explorer la dimension psychanalytique qui se cache derrière l'emploi du *dialogisme intérieur* qui caractérise le devenir du texte. Nous essayerons donc d'établir des parallèles avec les découvertes de Freud et de trouver des points de contact avec les théories du Moi.

Dans la deuxième partie du mémoire, nous nous proposons de battre en brèche les possibilités interprétatives de la poétique de Beckett. Nous introduirons le lecteur aux ouvrages de jeunesse de l'auteur irlandais jusqu'à la rédaction de la trilogie. Une fois la genèse de *L'Innommable* accomplie, nous essayerons de dégager du texte les éléments poétiques les plus significatifs. À partir d'une lecture attentive du texte, nous analyserons le fond spéculatif du discours beckettien dans *L'Innommable*. Cela nous amènera à nous confronter avec la philosophie de Descartes et à considérer la présence de la *Divine Comédie* de Dante dans la structure spatiale et temporelle du troisième roman de la trilogie. C'est un ce moment que nous nous proposons une lecture originelle

⁷ Paul Davis, *The Ideal Real. Beckett's Fictions and Imagination*, Associated University Press, London and Toronto, 1994.

du texte à la lumière des nos découvertes et de nos intuitions : nous nous interrogerons sur les hypothèses concernant la possibilité de donner un nom au narrateur du livre, une tentative sans doute nouvelle en ce qui concerne la critique sur *L'Innommable*.

On ne saurait non plus détacher le texte du contexte historique qui l'a produit. La fin des années 1940 et le début des années 1950 représentent un champ d'étude significatif pour la civilité européenne et mondiale. L'après-guerre provoque de nouveaux équilibres entre les pays et déclenche l'avènement d'un modèle de développement novateur. Cette trilogie semble pressentir ce mouvement et, d'une certaine façon, en prévoir les conséquences sur les individus. L'engagement de Beckett dans la Résistance Française durant la deuxième guerre mondiale a sans doute influé sur sa production littéraire à cette période. Mais Beckett ne parle jamais de manière exhaustive de son militantisme et de ses rapports avec les résistants français, ayant tendance à minimiser l'importance de son engagement et les implications politiques qui imprègnent son écriture d'après-guerre. Toutefois, il n'est pas du tout évident de parler d'idéologie en lisant *L'Innommable*. Le seul mot idéologie pourrait finir par implorer dans les romans de Beckett, romans qui signifient dans leur langage la négation de toute théorie possible. Nous voudrions pourtant nous interroger sur la possibilité d'une idéologie de fond du discours beckettien. À ce sujet, nous proposons de voir dans *L'Innommable* une critique radicale de l'individualisme contemporain et le geste extrême de la mise en crise de l'esprit positif et de la raison humaine.

Nous concluons donc cette introduction par un avertissement au lecteur qui entendrait juger l'œuvre de Beckett. Son langage, son écriture, sa parole, son imaginaire, obéissent à un type de discours qui par son essence même échappe à tout jugement. Lire Beckett signifie renoncer une fois pour toutes à l'intention et à la volonté de comprendre. Seul l'abandon à la parole, dite ou écrite, nous permet de la vivre et de suivre ses mouvements. Dire qu'une phrase contenue dans *L'Innommable* n'a pas de sens équivaut à dire que la vie n'en a pas non plus ; au contraire, trouver ou vouloir trouver le sens ou la logique dans *L'Innommable* signifierait avoir la prétention de donner un sens à la vie : une affirmation sans doute assez audacieuse...

1. PREMIÈRE PARTIE

APPROCHE THÉORICO-FORMELLE

DE *L'INNOMMABLE*

1.1 LE CONCEPT DE DIALOGISME : *BAKHTINE ET LE PRINCIPE DIALOGIQUE*

Rapprocher l'énonciation de *L'Innommable* de Beckett du *principe dialogique* de Bakhtine pourrait sembler à première vue une opération paradoxale, du moment que Beckett n'a inséré aucun dialogue dans le dernier roman de la trilogie. Si dans *Molloy* et *Malone meurt* il y a une présence réelle de dialogues au discours direct ou indirect, dans *L'Innommable* il n'y a qu'une seule voix qui domine l'écriture et le devenir de l'œuvre. Cependant, nous admettons en ce texte la présence d'un mouvement dialogique de fond très significatif. Pour justifier cette prise de position, il nous faut tout d'abord renseigner notre lecteur sur le *principe dialogique* de Bakhtine en faisant une description de la pensée du théoricien russe.

L'œuvre de Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine a été objet de plusieurs débats qui concernent la réelle paternité de son auteur. Le plus souvent, ces querelles font référence au fait que Bakhtine n'a pas signé de son propre nom certaines de ses œuvres, mais il s'est servi des pseudonymes comme Volochinov ou Medvedev pour ce qui concerne la signature ultime. Au delà de toute interprétation idéologique de l'œuvre de Bakhtine, nous avons pris la décision d'utiliser comme point de départ de notre étude la monographie que Tzvetan Todorov a consacrée au grand théoricien russe intitulée *Mikhaïl Bakhtine, Le principe dialogique, suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*⁸.

L'idée fondamentale de la théorie de Bakhtine est que l'homme est essentiellement et originellement un être social. Par conséquent, sa production littéraire est caractérisée par le même principe. Selon Bakhtine, tout discours, écrit ou énoncé,

⁸ Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le Principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981.

n'est jamais tout à fait individuel mais inévitablement social, parce qu'il est écrit ou dit à un certain moment d'une certaine époque dans un lieu concret. Tout discours, en soi-même, ne peut se considérer tel sans avoir établi avant tout une *relation* ou, avec précision, une *interrelation* avec un interlocuteur. De lors, il semble impossible d'attribuer un quelconque énoncé au seul locuteur, parce qu'il est toujours « *le produit de l'interaction des interlocuteurs* et, plus largement, le produit de cette *situation sociale* complexe, dans laquelle il a surgi »⁹. Ce qu'il importe de comprendre à propos du principe dialogique, tel qu'il est conçu par Bakhtine, est qu'il ne s'agit pas nécessairement de communiquer avec quelqu'un de réel, parce que l'acte même de la prise de conscience de soi implique forcément un interlocuteur, c'est-à-dire une dimension *autre* qui se superpose à la nôtre. Nous citons à ce propos un extrait de Bakhtine :

[...] Devenant conscient de moi, j'essaie en quelque sorte de me voir avec les yeux d'un autre homme, d'un autre représentant de mon groupe social ou de ma classe.¹⁰

Selon le critique russe, en cas d'absence d'un interlocuteur réel, on présuppose l'image fictive du représentant normal d'une certaine collectivité. Bakhtine nous dit qu'il n'y a rien d'absolument individuel dans une individualité. L'expérience individuelle est impossible sans l'expression dialogique, et cette expression répond inévitablement à l'idéal du *chronotope*¹¹. C'est pour cette raison que l'expression matérielle du discours précède toujours l'expérience individuelle. Au delà de la source primitive du discours, une fois l'expression accomplie, il ne reste aucun domaine exempt d'une quelconque forme sociale. Pour Bakhtine, même le cri le plus primitif de l'homme est social, c'est-à-dire orienté vers quelqu'un ou envers une dimension *autre* imaginée par le locuteur. Pour cette raison, une étude purement linguistique du discours pourrait s'avérer peu satisfaisante. Dans une telle perspective, d'autres éléments essentiels entrent en jeu : le rapport entre locuteur et auditeur, l'objet du discours et le ton. Tout discours prononcé ou écrit par un locuteur se caractérise par la présence réelle d'un auditeur ou par la création d'une image idéale d'une audience. L'objet du discours est représenté par le *thème* de l'énoncé, c'est-à-dire le référent, l'argument. L'intonation devient alors le moment privilégié du contact avec la vie. Elle se trouve à la limite entre le *verbal* et le

9 *Ibid.*, p. 50.

10 *Ibid.*, p. 51.

11 En philosophie, le terme *chronotope* indique l'unité idéale et métaphysique de l'espace et du temps.

non-verbal et elle est adressée à l'auditeur comme à l'objet. En outre, il nous faut ajouter le critère du *sens*. Ce dernier, selon la théorie de Bakhtine, n'est que la possibilité de la réponse et donc la réponse même. Ainsi, l'énoncé devient une entité liée aux instances discursives antécédentes et successives, en tant qu'elle présuppose dans son essence même la possibilité d'une suite discursive.

Il n'en demeure pas moins qu'un énoncé correspond à une réalité sociale concrète, il est également vrai qu'il est simultanément un événement tout à fait singulier et particulier. De ce point de vue, il faut regarder tout énoncé comme quelque chose de personnel, d'individuel. Chaque individu dit, écrit, écoute ou interprète un texte comme un énoncé à un moment donné qui est nécessairement non itératif. Que l'on considère le discours dans le temps ou dans l'espace, le moment de ce discours, en tant que moment, est unique. Le sens de tout discours réside donc dans sa non-réitérabilité. Ce qui est réellement réitérable dans l'énoncé est sa matérialité voire les éléments proprement linguistiques ou phonétiques.

Bakhtine poursuit son raisonnement en caractérisant le statut particulier du narrateur. Le fait même de raconter, que ce soit de manière écrite ou orale, empêche définitivement la possibilité d'une coïncidence entre le je « narré » et le je « narratif ». Lisons un extrait :

[...] Si je raconte (oralement ou par écrit) un événement que je viens de vivre, en tant que je *raconte* (oralement ou par écrit) cet événement, je me trouve déjà hors de cet espace-temps où l'événement a eu lieu. S'identifier absolument à soi, identifier son "je" avec le "je" que je raconte est aussi impossible que de soulever soi-même par les cheveux. Aussi réaliste et véridique soit-il, l'univers représenté ne peut jamais être chronotopiquement identique à l'univers réel où a lieu la représentation, et où se trouve l'auteur/créateur de cette représentation.¹²

Ce qui sépare nettement les théories de Bakhtine des formalistes russes, et en particulier de Jakobson, est, si l'on exclut la terminologie employée, l'approche de base envers la langue. Pour Bakhtine, il est impossible d'unifier sous un même domaine deux aspects extrêmement éloignés d'une langue : le système des signes, entendu comme *linguistique*, et l'événement de la langue (le moment de l'énonciation), c'est-à-dire la *translinguistique*. Dans la philosophie de Bakhtine, la langue ne se configure pas comme un *code*, mais plutôt comme un *contact*. Dans son langage, la dimension discursive est synonyme d'entretien, de relation, de contact. Il n'y a rien de vraiment

¹² *Ibid.*, p. 82.

immuable dans une situation verbale, tout discours est toujours en cours de changement dans le moment même du processus de communication. D'une certaine façon, le message n'existe pas mais il se crée dans le moment où le discours se développe.

Le contact est donc la dimension la plus évidente dans le concept de dialogisme. Mais qu'est-ce alors que le dialogisme ? Selon la théorie bakhtinienne, le dialogisme est la relation qu'un énoncé établit avec un autre énoncé. Cependant, le mot *dialogisme* s'entoure d'un grand nombre de nuances et d'ambiguïtés que nous chercherons à éclairer au fur et à mesure. Une distinction essentielle s'impose d'emblée : nous emploierons le mot *dialogique* dans le cas de l'échange des répliques entre deux interlocuteurs ou de l'interprétation particulière que Bakhtine propose pour la personnalité humaine.

Selon Bakhtine, dans tout énoncé est présente la dimension dialogique. Tout énoncé entre en rapport avec un discours précédent, parce qu'il est prononcé ou écrit par quelqu'un qui fait nécessairement partie d'une communauté verbale par laquelle il est linguistiquement et idéologiquement influencé. Cependant, il faut établir une différence entre les discours où le dialogisme possède une force majeure, par exemple la conversation quotidienne ou le discours politique, et ceux dans lesquels elle possède une force moins évidente, comme pour le discours scientifique¹³. De plus, Bakhtine fait référence dans *Dostoïevski*¹⁴ à une autre distinction très importante : celle entre le discours poétique et le discours en prose. Le théoricien russe nous invite à réfléchir sur le statut particulier assumé par la position du poète : cette position est essentiellement différente pour ce qui concerne l'objet et le mot. Le poète utilise des images *vierges*, il se situe entre la complexe pluralité de l'objet et l'infini de la richesse linguistique. En revanche, la prose est l'expression la plus évidente de l'objet social, dans toutes ses variations. La prérogative du poète est qu'il fait de sa parole un acte pur, il cherche à éliminer toute distance entre son discours et lui-même, il ne crée pas la langue mais parle à travers elle :

Dans la plupart des genres poétiques (au sens étroit du mot), le dialogisme intérieur du discours n'est pas exploité artistiquement, il n'entre pas dans « l'objet esthétique » de l'œuvre, il est conventionnellement éteint dans le discours poétique. Dans le roman, en revanche, il devient l'un des aspects les plus essentiels du style prosaïque et subit une élaboration artistique spécifique.¹⁵

13 Todorov, en expliquant la pensée de Bakhtine, nous invite à ne pas tenir compte des relations dialogiques telles que la négation ou la déduction, entre autres.

14 Mikhail Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970.

15 Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le Principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981, p. 101.

Cette digression de Bakhtine sur les différences entre prose et poésie pourrait sembler en contradiction avec le principe dialogique qui, souvenons-nous, est présent dans tout énoncé. Le dialogisme est toutefois présent aussi dans le genre poétique, mais il n'est pas mis en relief, il n'est pas l'objet à valoriser pour le poète qui cherche l'immédiateté la plus pure et essentielle. La poésie devient donc *l'acte de parole* même, la vie, alors que la prose cherche à représenter cet acte. Cette distinction est aussi très importante pour notre travail sur Beckett. En effet, la trilogie romanesque ne semble pas se prêter à cette distinction de Bakhtine. Si nous prenons le cas de *L'Innommable*, nous apercevons une manière d'écrire en prose très proche de l'écriture poétique. Le dialogisme est toujours présent dans la poétique de Beckett, mais en apparence il n'est plus valorisé en tant qu'objet esthétique. Il reste caché, presque invisible. Nous reviendrons sur cet aspect propre à la prose de l'écrivain irlandais.

Pour Bakhtine, l'intertextualité est l'élément le plus caractéristique du roman, elle représente l'image même du langage : « [...] Le langage, dans le roman, ne fait pas que représenter : il sert aussi lui-même d'objet de représentation. »¹⁶. Cependant, Bakhtine n'entend pas procéder à une opposition entre genres littéraires et non littéraires, mais il s'agit plutôt de mettre l'accent sur le caractère de la communication littéraire. Le théoricien affirme que « les bases, les potentialités de la forme artistique à venir sont déjà posées dans le *discours quotidien* ordinaire »¹⁷. Dans cette phrase, nous pouvons voir le germe de la conception poétique développée surtout à partir du mouvement Dada. Les dadaïstes, d'une façon générale, déclaraient la primauté de la vie sur l'art. Ils pensaient à l'art comme subordonné par rapport à la vie dans tous ses aspects : ils ne le considéraient pas comme une sphère tout à fait détachée de la vie quotidienne. Ainsi pour Bakhtine, l'artiste est quelqu'un qui travaille la langue pour la surmonter, pour dépasser le matériau linguistique. L'artiste peut transcender la langue parce qu'il possède le don de la *parole indirecte*, il a donc la capacité de se défaire de sa voix d'auteur afin de laisser parler une *voix seconde* qui ne lui appartient plus. Bakhtine s'interrogera durant toute sa vie sur ces hypothèses et il est difficile d'établir une fois pour toutes son point de vue. Pour cette raison, nous préférons maintenir l'ambiguïté de fond au sein de sa pensée.

16 *Ibid.*, p. 103.

17 *Ibid.*, p. 105.

Nous constatons dans *L'Innommable* la présence d'une voix unique qui anime le texte du commencement à la fin. En raison de cette caractéristique, nous analysons ce que Bakhtine nomme *dialogue intérieur* après sa réflexion autour de la représentation du discours à l'intérieur du discours même. Dans cette typologie entrent en jeu des éléments différents par rapport au *dialogue polyphonique*, étant donné qu'il s'agit de parler à nous-mêmes. Todorov résume ainsi ces éléments : en premier lieu, dans le cas le plus commun, la seconde voix est l'emblème du sujet qui appartient au même groupe social que nous et le contraste qui en résulte est la mise en relation de l'individu avec sa propre norme ; deuxièmement, il se peut que les deux voix se trouvent dans un statut d'égalité et que l'histoire n'ait pas encore effectué la coupure ; troisièmement, la voix qui répond se caractérise par une série de réactions qui ne sont pas liées entre elles, ce qui nous amène à penser que l'individu a perdu ou est en train de perdre son cadre de référence, donc son groupe originaire.

Les réflexions de Bakhtine sur le discours d'autrui ont varié dans le cours des années et dans le texte « Discours dans le roman »¹⁸, le théoricien introduit trois degrés de présence du discours d'autrui : la présence pleine et donc le dialogue explicite (premier degré), le dialogue matériellement absent mais toutefois évoqué (troisième degré) et un degré intermédiaire de type hybride (deuxième degré). Ce dernier est sans doute le plus intéressant par rapport à notre recherches sur *L'Innommable*, parce qu'il prévoit une généralisation du style indirect libre :

Nous appelons construction hybride cet énoncé qui appartient, par ses traits grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, à un locuteur, mais dans lequel en réalité se mêlent deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langages », deux horizons sémantiques et évaluatifs.¹⁹

Inévitablement, ces deux voix seront sociales et non individuelles. Mais dans le cas de *L'Innommable*, le nombre deux ne semble pas correspondre au nombre des voix présentes dans le texte. Si les considérations de fond de Bakhtine restent valides, nous verrons comment dans le roman de Beckett la simultanéité des voix dépasse le nombre deux en laissant la place à une pluralité de voix superposées soustraite à toute possibilité de classement. Cet entrelacement de langages au sein d'un même personnage est l'un des traits les plus surprenants des romans de Beckett.

18 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978, p. 72-233.

19 Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, Le Principe dialogique suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981, p. 114.

Nous avons admiré l'intérêt que Bakhtine réserve au discours et à l'énoncé. Mais il est également intéressant de voir la passion du critique pour la question du genre et, surtout, du roman. Le thème du genre est très cher au jeune Bakhtine dans la mesure où le genre est essentiellement social, communautaire, dialogique. Parmi les genres qui se sont manifestés au cours de l'histoire de la littérature, le roman occupe une position privilégiée par rapport aux autres. Bakhtine semble emprunter certains concepts relatifs au roman à la grande saison du romantisme, et plus particulièrement à Friedrich Schlegel. Si d'un côté ce dernier définit le roman comme un genre, il contredit de l'autre la notion même de genre lorsqu'il affirme que le roman n'a point de statut et que chaque roman est un genre en soi :

Le point essentiel est que le roman n'a pas, comme les autres genres, un canon : seuls les exemples particuliers agissent dans l'histoire, mais non pas le canon du genre en tant que tel.²⁰

Bakhtine conçoit le roman comme un mélange de genres, de toutes les espèces poétiques et, en accord avec Schlegel, affirme que les dialogues socratiques sont les romans de l'antiquité. D'ailleurs, les exemples qui lui servent d'appui dans ses théories ne sont pas les romans les plus accrédités de la tradition (comme ceux de Balzac, parmi les autres), mais il cite plutôt les ouvrages de Xénophon, de Menippe, de Pétrone et d'Apulée. Le roman est aussi le genre le plus jeune, et c'est pour cette raison qu'il domine la conception littéraire moderne au point de se confondre avec le concept même de littérature. Il est le seul genre en constant devenir, où la mutation est continuelle et constamment renouvelable.

Cette perspective est très importante dans l'analyse des romans de Beckett. En lisant *L'Innommable*, on a la sensation de lire un texte qui n'est pas forcément un roman. En effet, le dernier roman de la trilogie, comme les autres, semble mélanger plusieurs façons d'écrire ; il englobe l'écriture fragmentaire mais aussi poétique, la forme théâtrale comme l'essai philosophique. Nous reviendrons sur les possibilités poétiques de *L'Innommable*.

Dans la dernière partie de son livre, Tzvetan Todorov attire notre attention sur la question de la constitution du sujet, question qui occupe une position dominante dans l'ouvrage de Bakhtine. Le rôle de l'*autre* est fondamental pour comprendre sa théorie de l'être humain, parce que c'est en vertu de l'*autre* qu'on peut concevoir l'*être*. C'est

²⁰ *Ibid.*, p 132.

seulement grâce aux *autres* qu'on peut espérer s'accomplir en tant que sujet, l'auto-conscience en soi ne peut être que partielle, fragmentaire. Bakhtine nous propose de réfléchir sur l'identité de l'enfant : son corps naît à l'intérieur du corps d'un *autre*, la mère, et sa conscience se développe encore par rapport à la conscience des personnes qui l'entourent. C'est pour cette raison que le dialogisme est si important dans la théorie bakhtinienne : « la vie est dialogique de par sa nature. Vivre signifie participer à un dialogue, interroger, écouter, répondre, être en accord, etc. »²¹. Bakhtine poursuit son raisonnement en analysant les pronoms personnels et possessifs et en ajoutant que le sentiment d'entièreté de l'être humain n'est pas possible à l'intérieur de soi-même, parce que la mort comme la naissance ne peuvent pas faire partie de sa conscience, mais de la conscience d'autrui. Le théoricien russe fait aussi une remarque très significative sur la possible objectivation du "je" : « je se cache dans l'*autre* et dans les *autres*, il ne veut être qu'un autre dans les autres, entrer jusqu'au bout dans le monde des autres en tant qu'*autre*, rejeter le poids du *je* unique au monde (le *je-pour-soi*) »²².

Il serait intéressant de se demander si Bakhtine croyait à la possibilité même d'une entièreté, d'une totalité de l'être humain. Si, comme nous le dit Bakhtine, la conscience est infinie, pourrions-nous espérer l'imaginer dans son entièreté ? Bakhtine répond à notre question lorsqu'il réfléchit sur la conscience individuelle : si une unité de l'être humain est possible, elle n'appartient pas à la perception subjective de l'individu. Nous ne pouvons pas espérer d'apercevoir nous-mêmes dans l'entièreté, étant donné que la perception de soi est toujours fragmentaire et elle ne se réalise qu'à partir de la perception de l'*autre*. Il ne s'agit donc pas de l'existence d'une véritable unité de l'humain, mais plutôt d'une possible perception de cette unité, toujours conditionnée par la présence de l'*autre*.

Les réflexions sur l'altérité servent à Bakhtine comme base de son raisonnement sur l'acte créateur. En effet, le philosophe russe caractérise tout acte créatif par deux moments bien distincts : le premier est celui de l'*empathie*, l'identification individuelle du romancier avec le personnage créé, et le deuxième celui de l'*abstraction*, où le romancier prend du recul et revient finalement à sa place. Nous pouvons constater l'importance pour le romancier de redevenir *autre* par rapport à son personnage, parce que c'est seulement grâce à cela que le personnage même peut s'accomplir

21 *Ibid.*, p. 19.

22 *Ibid.*, p. 150.

définitivement. Dès lors, les événements créateurs ne peuvent pas nécessairement se réduire au singulier, à l'*un*, il faut *être-à-deux*, au moins :

L'artiste ne se mêle pas à l'événement comme participant direct — il eût été alors un sujet connaissant et éthiquement agissant — , il occupe une position essentielle hors l'événement, comme contemplateur désintéressé mais *comprenant le sens axiologique de ce qui se produit* ; il ne l'éprouve pas mais il le coéprouve — puisqu'on ne peut contempler l'événement en tant que tel si, dans une certaine mesure, on n'y participe pas en l'évaluant.²³

Dans cet extrait, le jeune Bakhtine affirme l'impossibilité d'une participation psychologique de l'artiste dans la création de ses personnages, impossibilité qui ne signifie pas indifférence, mais plutôt manque d'une possible connaissance dans l'acte créatif. Cependant, le critique russe semble contredire cette évaluation lorsqu'il introduit peu après le concept de *transgrédience*, représentée par les nécessaires apports que l'auteur fournit afin d'accomplir ses personnages. Et c'est en effet le concept de transgrédience qui rassure le lecteur en lui permettant de retrouver la conscience de l'auteur et la vérité. Or, Dostoïevski a mis définitivement en question la transgrédience, en troublant la stabilité de la vérité et en décomposant le cadre idéologique de la narration. Le lecteur se trouvera donc en compagnie des personnages créés par l'artiste sans avoir aucun point de repère, en se laissant transporter par leur expérience sans pouvoir plus reconnaître où se trouve la vérité et où se trouve l'auteur. Le lecteur est abandonné à lui-même.

Ces derniers raisonnements sont très importants pour ce qui concerne notre recherche sur *L'Innommable*. Beckett reprend la technique narrative de Dostoïevski en la radicalisant jusqu'à la perte totale de repères. Dans *L'Innommable* il n'y a plus aucune trace de l'artiste-créateur. Le lecteur est contraint à se rapprocher toujours plus du narrateur et souvent à s'identifier avec ce dernier. Beckett abandonne son lecteur à l'arbitraire de la narration de son personnage.

²³ *Ibid.*, p. 155.

*1.II LA MISE EN SCÈNE DE LA PAROLE
DANS LA TRILOGIE ROMANESQUE DE BECKETT :
QUESTIONS D'ÉNONCIATION*

La trilogie romanesque de Beckett se configure comme un espace imprévisible où les mots se poursuivent incessamment d'une façon chaotique. Dans ce chapitre nous nous proposons d'analyser les possibilités énonciatives présentes dans la trilogie romanesque de Beckett. En partant par les deux premiers romans, *Molloy* et *Malone Meurt*, nous chercherons à rendre compte au lecteur du changement énonciatif qui se réalise avec force dans le dernier roman, *L'Innommable*. Nous nous concentrerons donc sur les mécanismes de l'énonciation et de la discursivité dans la trilogie, c'est-à-dire les instances qui témoignent de la présence du locuteur à l'intérieur de son propre discours, tandis que nous réserverons à la prochaine partie une analyse stylistique de l'énoncé : c'est-à-dire ce qui est dit ou écrit.

Il se trouve que le discours beckettien dans *L'Innommable* est plutôt proche du discours oral que du discours écrit, et cela parce qu'il donne au lecteur la sensation d'une parole en train de se faire dans le moment même de la lecture. En ce sens, l'écriture d'*En Attendant Godot*, terminé en 1952, résulte décisive pour le statut de la parole dans le troisième roman de la trilogie, écrit en 1953 : l'expérience théâtrale influencera énormément le roman conclusif de la trilogie. Cependant, on peut retrouver les germes de l'oralité de *L'Innommable* dans les deux romans qui le précèdent.

L'énonciation dans *Molloy* et *Malone Meurt* semble suivre en certains moments une attitude communicative, mais de façon générale la narration ne se configure pas comme une conversation habituelle : l'oralité de la parole est mise en crise par le contexte communicatif. Dans *L'Innommable*, cette attitude orale se radicalise : l'énonciation est tout à fait dé-contextualisée, elle se configure presque comme un ensemble de fragments qui se répondent l'un à l'autre sans aucune logique situationnelle apparente. Cette superposition de voix, de pensées, de paroles, empêche la possibilité d'une reconstruction cohérente des données situationnelles :

[...] je ne sais rien, je ne sais rien et pour ce qui est de penser, je le fais juste assez pour ne pas me taire, on ne peut pas appeler ça penser. Ne mettons donc rien, ni que je bouge, ni que je ne bouge pas, c'est plus sûr, puisque cela n'a pas d'importance, et passons aux choses qui en ont. Lesquelles ? Cette voix qui parle, se sachant mensongère, indifférente à ce qu'elle dit, [...].²⁴

Pour chercher à comprendre ce mouvement complexe, il nous faut d'abord rappeler le schéma de la structure primitive de la communication verbale de Jakobson²⁵. Dans ce schéma, Jakobson pose comme bases d'une quelconque communication verbale la présence d'un émetteur et d'un récepteur. L'émetteur, étant en possession des compétences linguistiques et para-linguistiques nécessaires et, également, des compétences idéologiques et culturelles, choisit un code (le langage) et effectue une opération d'encodage. À travers un canal, l'émetteur transmet son message (code) au destinataire en tenant compte du contexte d'énonciation qui prévoit certaines données situationnelles. Évidemment, le destinataire partage avec l'émetteur les mêmes données situationnelles et les mêmes compétences linguistiques et para-linguistiques et, en même temps, il est en possession d'un modèle d'interprétation qui a pour fonction de décoder le message reçu. Ce bref rappel du schéma de Jakobson nous sert pour exclure une fois pour toutes la possibilité d'une volonté communicative dans le dernier roman de la trilogie. En effet, ce schéma commence à se fissurer en ce qui concerne *Molloy* et *Malone meurt*, et il échoue inexorablement dans *L'Innommable*. Le narrateur des trois livres ne veut communiquer avec personne, vu que le contexte et les données situationnelles ne sont pas partageables avec un éventuel destinataire. De plus, la présence même du destinataire est mise en cause. Si l'on pense au cadre de la linguistique de la communication, il n'y a pas de destinataire à proprement parler. S'il est vrai qu'il y a un émetteur, un message et un code, il est impossible de démontrer la présence d'un récepteur.

Dans l'extrait cité auparavant, nous pouvons assister à l'étonnante présence du *nous*, pronom qui indique formellement une pluralité de personnes. Ce *nous* pourrait signifier l'ensemble formé par le *je* et d'autres interlocuteurs qui, bien évidemment, pourraient être des destinataires potentiels. Mais le *nous* ne renvoie pas à une présence réelle, ce *nous* n'attend rien de la conversation et il semble seulement aider le devenir de la voix qui raconte. La conversation beckettienne, parce qu'il s'agit de dire, est une conversation qui se replie sur elle-même constamment. Il est possible que le destinataire

24 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 33-34.

25 Roman Jakobson, *Éléments de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1976.

du discours de Beckett soit l'émetteur même et, peut-être, le discours même. Dans son caractère a-logique, le discours de l'énonciateur se suffit à lui-même, parce qu'il rentre dans un rapport dialogique avec ses propres mots et intentions.

Ce qui entre en jeu ici est la problématique du langage par rapport aux buts communicatifs. Cette question a été abordée de façon méthodologique dans les années 1960 aux États Unis et 1980 en France. Dans la trilogie de Beckett nous sommes confrontés à ce que Catherine Kerbrat-Orecchioni appelle *le discours en interaction*²⁶, expression qui désigne un certain type de processus interactifs, c'est-à-dire le jeu d'actions et réactions dans les objets verbaux. La difficulté de repérer un destinataire dans le discours beckettien dérive du fait que « l'activité de parole implique toujours la prise en compte d'un destinataire réel ou potentiel »²⁷ et, dans notre cas, il est nécessaire de rechercher l'interlocuteur de ce discours dans la dimension indéfinie du potentiel. Si la notion d'interaction prévoit essentiellement que l'action du destinataire influence et infléchisse le comportement du locuteur, il est entendu que dans l'écriture de Beckett il n'existe pas, à proprement parler, de discours interactif et donc de conversation interactive. Dans la trilogie nous sommes en présence d'un mouvement dialogique non interactif, ou d'une interactivité au degré zéro. En effet, l'un des paradoxes les plus épineux de l'écriture beckettienne réside dans le fait que cette écriture est, comme nous l'avons déjà dit, très proche de l'oralité. Kerbrat-Orecchioni nous dit que le discours en interaction est fondamentalement oral, et non écrit. En établissant à nouveau le cadre de l'interactivité discursive, nous avons affirmé que le discours beckettien, écrit mais proche du *dire*, est un mouvement dialogique interactif au degré zéro. Le discours beckettien représente donc un genre d'interaction intermédiaire qui entend rapprocher deux extrêmes, c'est-à-dire l'écriture et l'interactivité du discours oral. Mais lisons à ce propos un extrait tiré de *Le discours en interaction* :

L'opposition oral/écrit repose d'abord sur une différence de *canal* et de *matériau sémiotique* (en gros : phonique vs graphique). En ce sens on ne voit pas bien comment un discours pourrait être de nature « intermédiaire » entre écrit ou oral. Ce qui est vrai à ce niveau c'est que l'on peut avoir toutes sortes de formes « hybrides » (ce qui n'est pas la même chose) : oral scripturalisé ([...]), ou écrit oralisé ([...]) ; ou enchevêtrement de l'oral et de l'écrit [...].²⁸

26 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Le Discours en interaction*, Armand Colin, Paris, 2005.

27 *Ibid.*, p. 16.

28 *Ibid.*, p. 29.

Bien sûr, la réflexion de Kerbrat-Orecchioni se concentre sur le discours en tant qu'objet, en tant que matériau brut, détaché de la réalité. Mais comment peut-on concevoir le discours comme un objet séparé du sujet ? Nous avons vu avec Bakhtine que tout discours, en tant qu'énonciation, est toujours individuel et social en même temps. En raison de cette constatation, nous ne pouvons pas considérer le discours comme un objet pur, détaché du monde et du sujet en particulier, qu'il soit écrit ou oral. Ce que Kerbrat-Orecchioni ne prend pas en considération dans l'extrait que nous venons de citer, est le fait même que tout discours écrit est nécessairement d'abord mental, intérieur. C'est la prérogative fondamentale de l'interaction de prévoir la présence d'un destinataire et c'est donc dans le destinataire que l'opposition écrit/oral perd toute signification. Le discours écrit de Beckett est forcément interactif au moment où quelqu'un le lit. Le lire signifie donc le dire, parce que la voix interne et silencieuse de tout être humain demeure, en dépit de son absence, sonore.

La voix narrative dans les trois romans a donc tendance à se confondre avec la voix du lecteur et ce dernier s'habitue à devenir partie prenante du texte, à s'incarner dans le constant mouvement énonciatif. En ce sens, les pronoms personnels jouent un rôle fondamental car ils ne permettent pas d'identifier des référents stables dans la narration/conversation. L'espace de la compréhension, c'est-à-dire la communication, se trouve réduit à l'instance de la mise en scène du verbe, dans le temps même de l'énonciation (ce qui dispense le lecteur de tout effort critique). Beckett ne laisse aucune trace de sa présence, il n'y a jamais de discours sur le discours. Cependant, dans l'extrait tiré de *L'Innommable*, le narrateur passe du *je* au *on* et ensuite au *nous*. Évidemment, nous sommes portés à voir la présence d'un discours sur le discours. Mais dans la trilogie, le narrateur ressemble au lecteur, il formule des questions et répond également à ses propres mots, il prévoit ses réponses et les contredit ou les oublie avant de les avoir prononcées. Le fait qu'il s'agisse d'énoncés nécessairement prononcés par quelqu'un, nous oblige toutefois à considérer la présence d'un destinataire, d'un autrui au-delà du *je* qui parle. Or, nous n'avons aucune indication sur la présence d'une deuxième personne, d'un interlocuteur. On pourrait procéder à une autre supposition et penser que le *je* qui parle coïncide avec l'auteur du livre, Samuel Beckett, et on peut imaginer aussi que l'interlocuteur soit le lecteur. Rien ne nous en empêche comme rien ne nous y autorise. Cette ambiguïté originare représente le fondement même du langage de Beckett et nous avons le devoir de la maintenir en vie sans avoir la prétention de l'expliquer une fois pour toutes.

Dans ce contexte, il est nécessaire de soulever la problématique du « récit à la première personne »²⁹. Kate Hamburger nous amène à réfléchir autour du concept d'énoncé de réalité feint et aux corrélations sujet-objet, dont le *je*, le narrateur, parle des éventuels destinataires comme des objets :

Il [le narrateur] ne peut en aucun cas le faire sortir de son champ d'expérience propre, son Je-Origine est toujours présent ; sa disparition, comme nous l'avons montré, aurait pour conséquence qu'à sa place apparaîtraient des Je-Origines fictifs. Et cette loi, que l'on a décrite comme une unité de perspective, a pour effet que les personnages apparaissant dans un récit à la première personne ne peuvent être saisis que dans une relation permanente avec le narrateur à la première personne.³⁰

Notre hypothèse concerne la possibilité que le Je-Origine décrit dans l'extrait puisse être intériorisé par le lecteur qui, en ce sens, représente aussi l'interprète. En effet, Kate Hamburger prend en compte cette possibilité et elle nous confirme que l'interprète « connaît le monde et les personnages uniquement à travers le narrateur à la première personne »³¹, ce qui nous pousse à affirmer que le narrateur au sens traditionnel peut, dans une dimension énonciative, coïncider avec le lecteur qui l'intériorise. Cela est possible, comme nous l'explique Kate Hamburger, parce que dans la fiction n'est pas question d'un narrateur, mais d'une fonction narrative. L'interprète d'un texte fictionnel à la première personne aura donc tendance à considérer le Je-Narrateur non plus comme un objet mais comme une subjectivité. La modalité logico-cognitive intervient dans le lecteur qui interprète ce type de texte de façon analogue à celle de l'énoncé/énonciation.

Encore plus frappant est le fait que le concept même d'énonciateur risque de devenir superflu dans ce type d'écriture. Ce qui est déroutant dans la mise en scène de la parole romanesque de Beckett, est le fait que ce discours incessamment auto-référentiel se questionne et se répond sans tenir compte des conventions situationnelles. Il est continuellement en crise, il produit constamment un *hiatus* logique entre l'énonciateur et l'éventuel récepteur. Lisons un extrait concernant l'une des histoires que le narrateur voudrait raconter dans *Malone meurt* :

29 Kate Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Éditions du Seuil, Paris, 1986.

30 *Ibid.*, p. 277-278.

31 *Ibid.*, p. 279.

Un jour Sapo arriva chez les Louis plus tard que d'habitude. Mais sait-on à quelle heure il avait l'habitude d'y arriver ? Les ombres s'allongeaient, tout en perdant rapidement de leur relief.³²

Dans cet extrait chargé d'instances méta-narratives, le narrateur semble prévoir l'objection d'un interlocuteur possible et immédiatement après, il se montre tout à fait insensible à cette objection et continue la narration sans tenir compte de la voix précédente. Comme l'on a précédemment constaté dans la théorie bakhtinienne, la prérogative fondamentale du discours dialogique est de prévoir dans le moment même de sa création la réponse ou la conséquence de ce premier acte locutoire. Or, dans les romans de Beckett, cette conséquence est prévue et souvent oubliée en même temps, dans le moment de l'énonciation. On peut imaginer que les données situationnelles du narrateur beckettien sont tout simplement éphémères, susceptibles de changer à tout moment. Le contexte d'énonciation subit constamment un renouvellement, qu'il soit progressif ou régressif, c'est-à-dire orienté vers des positions originelles ou traditionnelles. C'est aussi pour cette raison qu'il est impossible d'appliquer rigoureusement les schémas de la linguistique de la communication au discours beckettien.

Cependant, il nous reste une branche de la linguistique très importante à exploiter, un champ que nous nommons linguistique de l'énonciation, comme nous le suggère Catherine Kerbrat-Orecchioni. Or, l'énonciation, en tant qu'acte historique ou événementiel, est inévitablement un acte non réitérable et donc par essence isolé, qu'il s'agisse de l'acte du locuteur ou l'acte du lecteur, ou encore de l'audition de cet événement. Nous serons toujours et inévitablement en retard par rapport à l'acte. Ainsi, seule l'énonciation, c'est-à-dire l'action, devient la base de notre analyse du discours beckettien, mais nous devons tenir compte des glissements de sens que l'histoire de la linguistique a opéré sur ce terme. Kerbrat-Orecchioni les résume ainsi :

[...] à partir de sa valeur originelle, le terme d'énonciation subit deux types de glissement de sémantique, et corrélativement, la problématique de l'énonciation deux types de déplacement, dont l'un nous semble inéluctable (on est méthodologiquement contraint à la problématique des traces), cependant que le second n'est que conjoncturel et provisoire ; provisoirement donc nous accepterons cette réduction, car elle permet, en limitant le champs d'investigation, de ne pas trop s'y perdre.³³

32 Samuel Beckett, *Malone meurt*, (1948), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 62.

33 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, A. Colin, Paris, 1980, p. 331.

Il est de toute première importance de se poser des questions sur la présence du locuteur dans son propre discours dans les romans de Beckett. Seulement, nous n'aboutirons jamais à une réponse tout à fait satisfaisante, car Beckett lui-même ne nous laisse pas reconnaître une quelconque identité ou présence définie dans son écriture. Il nous empêche d'une certaine façon d'identifier l'énonciateur à une personne référente. Prenons comme exemple les deux énoncés qui ouvrent *Malone meurt* : « Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin. Peut-être le mois prochain »³⁴. Évidemment, nous ne disposons pas des éléments énonciatifs nécessaires pour reconnaître l'émetteur du message. Intuitivement, nous sommes amenés à identifier le Je-Originale du texte au nom présent dans le titre, c'est-à-dire Malone. Mais il y a un élément formel qui empêche cette opération : le verbe qui accompagne le nom dans le titre est à la troisième personne et ne peut pas correspondre à la première personne du début du livre. De plus, au niveau de l'usage des temps verbaux, le verbe meurt implique une action en train de s'accomplir, tandis que le *je* du texte affirme qu'il mourra bientôt, le mois prochain peut-être, et donc rien ne nous laisse supposer qu'il est en train de mourir au moment même où il parle. La projection du Je-Originale est au futur. Cette ambiguïté initiale est destinée à se maintenir durant toute la lecture du texte. Il s'agit d'une controverse qui se triple, si l'on pense que ce mécanisme est présent aussi dans les deux autres romans.

Le problème de l'énonciation dans l'écriture de Beckett est un problème à la fois prégnant et accessoire. Sa grandeur est d'avoir réussi à se soustraire à toute possible théorisation et à tout compromis acceptable. En revanche, il est possible et souhaitable d'en décrire les mouvements, les pauses, le devenir. L'un des aspects le plus importants de la trilogie concerne ce que J. Searle, dans son livre *Sens et expression*, appelle "le sens littéral". Searle s'en prend à l'idée que le sens littéral d'un énoncé peut être interprété seulement quand il est pris en dehors de son contexte. En témoigne cet extrait tiré de *Sens et expression* :

Je montrerai que, dans un grand nombre de cas, on ne dispose de rien de tel qu'un contexte zéro ou nul pour interpréter une phrase ; quant à notre compétence sémantique, notre compréhension du sens de ces phrases serait impossible sans un ensemble d'assomptions d'arrière-plan déterminant dans quels contextes chaque phrase trouve une énonciation appropriée.³⁵

34 Samuel Beckett, *Malone meurt*, (1948), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 7.

35 John Searle, *Sens et expression*, Cambridge University Press, 1979, trad. fr. Minuit, Paris, 1982, p. 167.

Selon Searle, le sens de l'énonciation, comme le sens de la phrase, n'est pas indépendant du contexte d'arrière-plan. Searle met l'accent sur les conditions de vérité de la phrase, conditions qui varient par rapport à la variation des assomptions d'arrière-plan. Il suffit donc d'établir des liens avec un ensemble de ces assomptions pour constater l'intelligibilité d'une phrase. Autrement dit, le sens littéral d'un énoncé est toujours dépendant d'un contexte d'assomptions d'arrière-plan, mais le problème est que ce contexte est susceptible de changer par rapport à une multitude de relations situationnelles. Évidemment, et Searle nous le rappelle à chaque instant, il est tout simplement impossible d'établir de façon rationnelle les possibilités contextuelles d'une phrase, car elles sont illimités, innombrables. Cela est tout à fait raisonnable pour n'importe quel type d'énoncé considéré en tant qu'objet pur. En revanche, cette constatation ne convient pas à la phrase de l'écriture romanesque, écriture qui devrait, par tradition, représenter l'abondance et la définition la plus claire des données d'arrière-plan. Or, ce qui trouble vraiment le lecteur de Beckett, est l'absence apparente du contexte d'énonciation et d'arrière-plan de la phrase. En outre, ce degré zéro du contexte empêche une reconstruction acceptable de l'intrigue du livre, il élimine le référent, c'est-à-dire l'objet fondamental à travers lequel l'énonciation se développe. À partir de là, on peut comprendre le désarroi du lecteur de Beckett face à l'absence de référents dans le devenir de l'énonciation. Prenons comme exemple les phrases qui ouvrent *L'Innommable* : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. [...] »³⁶. Si l'on croit Searle, les conditions de pertinence des phrases sont toujours nécessairement vérifiées, parce qu'en absence d'un arrière-plan satisfaisant, nous pouvons imaginer d'innombrables situations susceptibles d'être un contexte. Seulement, nos habitudes de lecture du roman sont bouleversées dans la mesure où nous avons tendance à chercher à comprendre le sens (et non les sens) : l'acte locutoire ou scriptural primordial. Avec Beckett, cela ne fonctionne plus. L'un des aspects fondamentaux de l'écriture romanesque de l'écrivain irlandais, est de contraindre son lecteur à mettre l'accent non sur le sens littéral de ses énoncés, de ses actes primordiaux, mais sur l'action même de la parole, sur le fait que la parole est prononcée (ou écrite).

Ces dernières considérations répondent à ce que John Austin appelait les aspects performatifs de l'énoncé, dans son magistral ouvrage *Quand dire, c'est faire*³⁷. L'énoncé

36 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 7.

37 John Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. fr. Seuil, Paris, 1970.

beckettien est un énoncé performatif, c'est-à-dire qu'il accomplit l'acte qu'il dénomme ou, autrement, il fait ce qu'il dit vouloir faire. La parole de la trilogie est donc une *action* non conséquentielle développée sur trois livres, et en tant que telle elle n'est ni vraie ni fausse, mais se configure comme mouvement, comme dialogisme pur.

1.III LES STRUCTURES DU LANGAGE BECKETTIEN : ANALYSE STYLISTIQUE, LINGUISTIQUE ET SÉMIOLOGIQUE DE L'INNOMMABLE

L'écriture beckettienne, nous l'avons vu, se configure dans le cadre de la linguistique de l'énonciation comme un état intermédiaire entre le discours oral et le discours écrit. Bien évidemment, le discours beckettien est aussi un matériau, une langue, avec ses codes, ses mécanismes et ses caractéristiques formellement analysables. En effet, la langue utilisée dans *L'Innommable* présente des caractères très particuliers, et ses mécanismes vérifient ce qui a été dit à propos de la structure discursive employée par Beckett. Par conséquent, la construction syntaxique et grammaticale de l'œuvre répond aux exigences techniques qui relèvent d'une parole en train de se faire.

La langue de *L'Innommable* et des autres romans de la trilogie, nous l'avons vu, est une langue *performative*. À ce propos, nous pouvons procéder à une première analyse par classes de mots afin d'isoler les mécanismes principaux qui règlent cette structure particulière. Tout d'abord, l'une des classes de mots que nous proposons d'analyser, est d'ordre lexicologique : il s'agit de la classe des déictiques. Ce terme désigne l'un des grands types de référence d'une expression et « se caractérise par le fait que son référent ne peut être déterminé que par rapport à l'identité ou à la situation des interlocuteurs au moment où ils parlent »³⁸. Traditionnellement, la référence déictique s'oppose à la référence anaphorique et cette opposition repose sur une différence de localisation du référent : la référence déictique a besoin nécessairement d'un référent qui se situe dans la circonstance immédiate, tandis que celle anaphorique renvoie aux éléments du texte déjà connus. On peut affirmer que l'écriture de la trilogie de Beckett

³⁸ Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002, p. 158.

répond en grande partie aux exigences de la référence déictique, car en lisant ces romans nous n'avons pas à disposition assez d'éléments narratifs pour pouvoir parler de narration anaphorique. À l'inverse de cette dernière type de référentialité de l'écriture, il y a surtout l'étrange position du *je* du livre. Le *je*, pronom qui devrait faire office de véritable élément anaphorique, étant donné que toute la narration de la trilogie se base sur la première personne, ne semble jamais renvoyer à un personnage particulier. Comment peut-on affirmer que le *je* présent dans *Molloy* soit le même *je* qui assure le devenir de *L'Innommable* ? *Molloy*, d'ailleurs, en est un exemple étonnant. La première partie du premier livre de la trilogie comporte un *je* narratif qui se dédouble dans la deuxième. Pour résumer, nous avons à disposition deux *je* bien distincts qui sont placés par l'écrivain en parfaite continuité, mais qui caractérisent deux personnages différents.

Molloy est le livre où la référence analogique du *je* échoue de manière définitive. Ainsi, dans *Malone meurt*, le *je* qui narre perd sa référentialité face à l'ambiguïté produite par le titre à la troisième personne. Dans sa dynamique intérieure, le *je* narratif finit par se confondre avec le *je* méta-narratif des sous-histoires que le narrateur initial (de toute façon inconnu) cherche à inventer. Comme pour *Molloy*, le *je* se double au point qu'on ne comprend plus si le *je* qui parle est le *je* initial ou le *je* dissocié qui narre des petites histoires. Certainement, nous pouvons avancer l'hypothèse que ce *je* soit toujours le même. Mais l'enchaînement des paragraphes, séparés par un espace typographique, nous amène à mélanger les deux niveaux jusqu'à la perte de la référentialité du *je*.

En ce qui concerne *L'Innommable*, la question est encore plus complexe. Au niveau purement grammatical, le *je* qui narre pourrait être analogique, puisque rien ne nous empêche d'y voir un seul sujet qui parle du début à la fin. Mais le narrateur reste inconnu pour le lecteur, et dans la narration ce *je* se dissocie explicitement des autres personnages de la trilogie que nous avons pensés comme des *je* narratifs lors de la lecture de ces romans. De plus, le titre du troisième livre nous contraint à penser comme *innommable* le *je* du livre. Pouvons-nous définir par analogie quelque chose que nous ne pouvons pas nommer ?

Le *je* qui assure le devenir de la narration dans la trilogie est sans doute l'élément linguistique le plus remarquable. Il est la trace la plus significative du texte et, pourtant, la plus instable, la plus incertaine et incompréhensible. Cela est rendu possible, parce que le *je* de la trilogie se trouve dans le *tourbillon* du dialogisme. Il s'agit d'un *je* qui se

cherche sans cesse et qui est structurellement libre de tout enchaînement discursif et donc non déictique :

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.³⁹

Dans cet exemple, nous pouvons constater comment la référence déictique du *je* s'avère insuffisante. Dans le mouvement narratif, nous avons au moins trois positions qui se superposent et troublent la référentialité du sujet dans la phrase : la position impersonnelle du *on* et du *il*, celle du récit à la première personne du singulier, *dis-je* dans la citation, et la dimension créée par le pronom à la première personne du pluriel, *voyons*. Ce changement pronominal à l'intérieur d'une même période phrastique, nous contraint à nous poser une question d'ordre général : s'agit-il de la parole du personnage, du narrateur, ou de celle que Maingueneau appelle l'archiénonciateur ⁴⁰?

À ce propos, Dominique Maingueneau nous fait réfléchir autour d'un problème prégnant dans *L'Innommable* : le « contrat narratif »⁴¹, c'est-à-dire la manière de présenter le discours narratif. Dans les pas de G. Genette, Maingueneau nous dit que le problème du contrat narratif se lie à la façon dont le romancier établit des liens avec son lecteur. Par rapport à *L'Innommable* nous avançons l'hypothèse que le narrateur du livre est à la fois un narrateur *intradiégétique* (il constitue aussi un personnage de l'histoire) et *homodiégétique* (il narre la propre histoire).

Toujours à l'intérieur des déictiques, en utilisant la distinction proposée par Kerbrat-Orecchioni, nous introduisons une sous-classe de termes relationnels : les représentants. Les termes employés par le personnage/narrateur peuvent avoir une signification (au niveau sémantique) seulement grâce aux expressions et aux termes contenus dans le même texte et qui donc devraient les représenter.

39 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 187.

40 Dominique Maingueneau emprunte ce concept à M. Issarachoff dans son livre *Le spectacle du discours*. L'archiénonciateur est celui qui détient la responsabilité d'un ensemble de dialogues. Dans le théâtre il coïncide avec le dramaturge, dans le roman il représente le romancier. Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Armand Colin, Paris, 2010, p. 160.

41 Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Armand Colin, Paris, 2010, p. 116-117.

Je n'ai rien à faire, c'est-à-dire rien de particulier. 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.⁴²

Dans cet extrait, nous constatons comment les représentants, c'est-à-dire les termes qui pourraient révéler d'un appui sémantique au texte, sont insuffisants pour comprendre l'énoncé. Le grand problème de l'écriture beckettienne, est que nous recherchons les représentants à chaque instant de la lecture sans jamais arriver à donner une référence satisfaisante aux objets linguistiques. L'enchaînement des phrases comme l'enchaînement des romans de la trilogie, est tel que nous sommes amenés continuellement à la conviction d'avoir trouvé le repère qu'il nous fallait, et à l'exclure juste après pour lui substituer un autre élément. C'est en ce sens aussi que la classification déictique signale ses limites par rapport à l'écriture de Beckett. Même en suivant le contexte d'énonciation et la réalité situationnelle, nous n'aboutissons pas à quoi que ce soit. Le langage de Beckett suit donc un ordre différent par rapport aux canons linguistiques et littéraires auxquels nous sommes habitués.

Un autre aspect très important en ce qui concerne la référentialité est la question des déictiques spatiaux et temporels. Les déictiques spatiaux nous fournissent les informations nécessaires pour repérer la localisation de l'énonciateur. Dans *L'Innommable*, ce type de référentialité est tout à fait inconnaissable. Dans le récit, nous n'avons à disposition ni des déictiques spatiaux absolus (le nom d'une ville par exemple) ni relatifs (éléments du contexte linguistique). L'écriture de Beckett, nous l'avons vu, ne permet pas de distinguer le personnage du narrateur, ce qui rend impossible une localisation diégétique. Par conséquent, nous devons nous appuyer sur les éléments situationnels du récit pour déterminer la localisation. Le problème de *L'Innommable* est qu'il y a une forte présence de déictiques spatiaux, mais il n'y a jamais de références spatiales :

Cette indétermination est possible dans un récit qui relève du « Nouveau Roman » ; loin d'être un phénomène isolé, elle participe d'une narration assumée par un locuteur indéterminé qui s'adresse à un allocutaire indéterminé pour évoquer des événements dont rien ne garantit qu'ils se sont réellement produits.⁴³

42 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 46.

43 Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Armand Colin, Paris, 2010, p. 75.

L'Innommable est riche de déictiques adverbiaux (*près/loin, devant/derrière, ici/là-bas* etc...) qui possèdent une valeur de compléments circonstanciels, mais qui sont souvent utilisés de façon paradoxale par le narrateur et ne permettent pas d'isoler la position du locuteur : « Si j'avais passé par là où selon lui [Mahood] j'ai passé, au lieu d'être resté ici [...] »⁴⁴. D'ailleurs, l'incertitude spatiale est à la base même de *L'Innommable* : « Où maintenant ? »⁴⁵. Les déictiques temporels suivent le même mouvement que les déictiques spatiaux : il relèvent de l'incertitude qui est la condition même du roman de Beckett : « Quand maintenant ? »⁴⁶. La temporalité de *L'Innommable* est dilatée, absurde et profondément instable :

À l'instant dont je parle, où je me suis pris pour Mahood, je devais être en train de boucler le tour du monde, je n'en avais peut-être plus que pour quelques siècles.⁴⁷

Dans cet exemple, il est pratiquement impossible de définir avec précision le moment de l'énonciation, sachant que les données situationnelles sont absentes. Le présent déictique, exprimé par « l'instant dont je parle », se dissout face à l'imparfait qui suit la subordonnée, « je devais être ». De plus, le fait de n'en avoir « plus que pour quelques siècles », nous transporte dans un univers dominé par la lois du surréel. La temporalité et la spatialité de *L'Innommable* sont donc des structures qui véhiculent une dimension inquiétante et énigmatique : l'absence de repères spatio-temporels, l'abstractionnisme⁴⁸. Cependant, nous verrons dans la deuxième partie du mémoire qu'il existe une possibilité, une voie de sortie pour le lecteur attentif de pouvoir comprendre les motivations de cette absence de repères.

Une des distorsions linguistiques parmi les plus importantes adoptées par Beckett, se retrouve dans l'enchaînement des phrases, des périodes et des paragraphes. Traditionnellement, le saut de ligne marque la fin du paragraphe. Il signale un changement, qu'il soit de point de vue, du sujet qui parle, de la scène décrite, du temps ou du sujet de l'énonciation, peu importe. Ce qui compte, c'est le fait de la pause, du silence qui puisse permettre au lecteur de réorganiser ses idées et la logique du discours afin d'assimiler le changement sans compromettre la linéarité de la lecture :

44 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 47.

45 *Ibid.*, p. 7.

46 *Ibid.*, p. 7.

47 *Ibid.*, p. 51.

48 Nous reviendrons sur les rapports que Beckett entretient avec l'Abstractionnisme dans la deuxième partie du mémoire, concernant la poétique de Beckett.

[Basile] Usurpe-t-il encore mon nom, celui qu'ils m'ont collé, dans leur siècle, patient, de saison en saison? Non, non, ici je suis en sûreté, m'amusant à chercher qui m'a pu m'infliger ces blessures insignifiantes.

L'autre vient droit sur moi. Il fait son entrée comme au travers de lourdes tentures, avance de quelque pas encore, me regarde, puis se retire à reculons.⁴⁹

Or, le saut de ligne qui sépare les deux extraits ci-dessus, devrait provoquer un changement de sujet à l'intérieur de l'enchaînement narratif. Si le premier paragraphe se termine avec le narrateur qui porte son attention sur des personnages, dont un s'appelle Basile, le deuxième s'ouvre sur la description d'un *autre* personnage. Il y a donc un changement de sujet. Mais le nouveau personnage est destiné à disparaître bientôt parmi les autres et à se confondre à nouveau avec Basile ou Molloy ou quelqu'un d'autre. Autrement dit, le saut de ligne dans le livre représente un changement seulement au niveau typographique et, lorsqu'on s'attend à un changement significatif, on se rend compte assez vite que ce changement nous a fait réfléchir inutilement sur quelque chose qui n'a pas changé du tout. Il est possible que Beckett ait joué avec son lecteur au moment où il a inséré le saut de ligne dans son texte, comme pour ajouter un élément troublant de plus dans la lecture et dans la logique interne du livre.

Après avoir vu comment les déictiques sont utilisés de façon dépayante, il nous reste une autre catégorie de mots que nous voulons analyser. Il s'agit la catégorie des connecteurs argumentatifs, ce qui nous plonge directement dans le champ d'étude de la pragmatique. Comme nous le rappelle Dominique Maingueneau, « pour O. Ducrot et J.-C. Anscombre, argumenter c'est présenter un énoncé E1 (ou un ensemble d'énoncés) comme destiné à en faire admettre un autre (ou un ensemble d'autres) E2 à un interlocuteur »⁵⁰. Maingueneau nous dit aussi que les connecteurs logiques, traditionnellement exclus de l'analyse sémantique, possèdent deux fonctions fondamentales : lier deux unités sémantiques et donner à ces unités un rôle argumentatif.

C'est dans le rôle argumentatif des ces connecteurs que nous pouvons admirer certaines particularités propres de l'écriture beckettienne. Il est nécessaire de rappeler que le fonctionnement de ces unités est tout à fait lié aux propos que nous avons développés dans la première partie de ce chapitre, c'est-à-dire les considérations sur le

49 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 19.

50 Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Nathan Université, Paris, 2001, p. 53.

dialogisme. Le connecteur argumentatif que nous abordons sera donc le *mais*, à la fois l'un des plus récurrents dans *L'Innommable* et l'un des plus intéressants pour les conséquences qu'il produit dans l'enchaînement des phrases. Nous distinguons d'abord deux types de *mais*, le *mais* réfutatif (le plus dialogique, vu qu'il conduit d'emblée à une négation et à la suite à une rectification) et le *mais* argumentatif (qui amène le lecteur à une conclusion implicite de l'énoncé). En réalité les deux *mais* sont caractérisés par une forte affinité conceptuelle qui relève du dialogisme. En effet, *L'Innommable* est densément peuplé de ces connecteurs, surtout dans sa position argumentative:

Est-ce à dire que j'ai encore mes dents? Avoir perdu ses dents et conservé sa denture, quelle dérision. Mais ça m'étonnerait. Des mouches. Elles ne sont peut-être pas très nourrissantes, ni d'un goût très plaisant, mais la question n'est pas la, mais ailleurs, loin de l'utile, loin de l'agréable.⁵¹

Il est inévitable de se demander quel est le rôle des *mais* dans cet extrait. Leur fréquence nous l'impose. Nous excluons d'abord l'hypothèse qu'ils puissent avoir une fonction de négation/rectification. Nous proposons de les considérer dans un premier temps, comme porteurs d'argumentation. Le problème de l'écriture dans cet extrait, est que nous avons à disposition des connecteurs argumentatifs et, en même temps, nous manquons d'une logique argumentative. En effet, cet extrait fait partie des pages où le narrateur parle de ses défauts physiques, du pourrissement de son corps, désormais incapable de se nourrir normalement. En ce sens, nous pouvons parler d'un argument. Mais soudainement, le narrateur se pose une question à propos de ses dents, il se répond et il laisse échapper une exclamation : « mais ça m'étonnerait. ». Beckett fait donc précéder une considération que le narrateur fait sur lui-même par un *mais*. Il aurait pu tout simplement écrire « ça m'étonnerait », sans changer le sens de son expression. Cependant, il choisit le *mais* au début de son énoncé. S'agit-il d'une négation de la phrase précédente pour aboutir à une rectification? S'agit-il de donner suite à une explication ou une argumentation à sa phrase? Ou s'agit-il plutôt d'une opposition par rapport à l'énoncé antérieur? De ces trois possibilités, nous proposons de réfléchir sur la troisième. En effet, le *mais* employé par Beckett est un *mais* qu'il porte une valeur d'opposition. Ce qui nous trouble à la lecture de ce *mais* est l'effet de dysfonction qui véhicule : le narrateur se dissocie de l'affirmation qui vient de prononcer. Autrement dit, ce *mais* peut représenter la scission entre le narrateur et lui-même. C'est en ce sens que

51 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 76.

nous pouvons parler de dialogisme et, pourquoi pas, de dialogue intérieur. Le personnage/narrateur, qui dans la phrase précédente déclare une certaine chose, se dédouble et se trouve étonné de ce qu'il vient de dire. Il dialogue avec lui-même comme le ferait un autre personnage. Encore plus troublante est la position des deux autres *mais* de l'extrait, connecteurs répétés dans un même énoncé. L'interprétation que nous venons d'illustrer se renforce jusqu'à se dédoubler à son tour. La répétition, cette fois à la limite de la régularité syntaxique, met en relief un *autre* qui répond à un *autre*. Le personnage semble donc se tripler jusqu'à former un *trilogie*. Cette fois, l'opposition opérée par les deux *mais* est de nature argumentative, parce qu'ils proposent une solution alternative. Maingueneau attribue à ce type de *mais* le rôle d'un opérateur de transition, qui juxtapose deux domaines différents qui, dans notre exemple, relèvent d'un passage entre la sensorialité (le goût des mouches) et la temporalité/spatialité de l'énonciation (« la question est *ailleurs* »).

Un autre connecteur argumentatif qui présente une utilisation remarquable dans le texte par sa fréquence est le connecteur *car*, proche du *parce-que* et du *puisque*, également fréquents dans *L'Innommable* :

Car elles aussi ont dû arriver en ligne courbe et, bien entendu, tout près de moi. Car la visibilité, à moins que ce ne soit l'état de ma vue, ne me permet de voir que ce qui est tout près de moi.⁵²

Nous nous trouvons ici au début du livre, au moment où le narrateur voit deux figures qui pourraient être le pseudo-couple Mercier-Camier. Mais la position dans laquelle il se trouve ne lui permet pas de voir la dynamique de leur passage, vu qu'il peut regarder dans une seule direction. Il s'agit de deux phrases qui commencent par un *car*. Ce schéma se répète à la fin de la page 20, à la page 30, et dans beaucoup d'autres passages de *L'Innommable*. Comme pour le *mais*, au niveau sémantique, la présence ou l'absence de ce connecteur ne changerait pas le sens des énoncés. Maingueneau nous rappelle une particularité importante du *car*, unité qui ne peut pas être enchâssée dans une interrogative : « L'emploi de *car*, ou *puisque*, implique une division de la phrase en deux actes d'énonciation distincts »⁵³. Au niveau pragmatique, le *car* permet un nouveau degré d'énonciation, et il sert à justifier le fait d'avoir dit quelque chose. Cela implique que la phrase précédente puisse faire l'objet d'une constatation par quelqu'un d'autre.

52 *Ibid.*, p. 17.

53 Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Nathan Université, Paris, 2001, p. 71.

Or, dans l'extrait cité auparavant, il n'y a qu'un seul personnage qui parle. Pourquoi devrait-il se justifier? Et, éventuellement, par rapport à qui? Le *car* employé par Beckett est tout à fait inintelligible. Nous avançons l'hypothèse qu'il s'agit d'un phénomène d'instabilité du *je*. Cette instabilité fait référence à un fort manque d'assurance du narrateur. Inévitablement, si le sujet qui narre n'est pas sûr de ce qu'il dit, le lecteur en sera influencé et cela provoquera en lui la même instabilité que celle du *je* du livre. Il est possible que Beckett veuille transmettre au lecteur une sensation d'incertitude. En effet, l'incertitude du narrateur est mise en relief dans le texte par une longue série de déclarations avouées par le narrateur même. En ce sens, la grandeur de Beckett est d'avoir réussi à créer une sensation d'incertitude dans le lecteur non seulement à travers les déclarations de son personnages, mais aussi dans les instances linguistiques produites de ce personnage.

Le manque d'assurance du narrateur et le conséquent sentiment d'inquiétude, est agrandi par une autre marque stylistique de *L'Innommable* : les interrogatives. Beckett a disséminé dans son livre un grand nombre d'interrogatives que le narrateur ne cesse de proférer du début à la fin. Et c'est justement au tout début de *L'Innommable* que la question de l'interrogation s'impose. Le texte s'ouvre sur trois questions qui semblent provenir d'un lieu inconnaissable, à la fois immanent et transcendent : où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Ces trois questions caractérisent le début d'une narration fondée sur le doute et la naissance d'un narrateur énigmatique, obscur et impossible à atteindre. Il s'agit de trois interrogatives chargées du poids de trois structures : l'espace, le temps et le sujet. L'interrogation est donc le trait essentiel de la voix, ou mieux, de la possibilité de la voix. Le narrateur de *L'Innommable* se pose des questions et ne trouve jamais des réponses définitives. Ainsi, ses interrogations restent suspendues dans l'architecture d'un devenir à son tour attendu et recherché sans cesse.

Mais en ce qui concerne cette partie, quel est le sens de ces questions? Quel est le rapport avec le dialogisme et l'énonciation? Avant tout, il est utile de rappeler quelques unes des fonctions des interrogatives. L'acte interrogatif est un acte primitif de l'être humain ; la quête d'information est donc à considérer comme une opération primordiale du sujet. « L'acte de question est à coup sûr le plus intrinsèquement *interactif*, ou du moins *dialogal*, en ce sens que sa réalisation *implique très fortement l'autre* (destinataire de l'acte de langage) »⁵⁴. On ajoutera que la question, en tant qu'acte

54 Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La question*, P.U.L., Lyon, 1991, p. 10.

langagier, est aussi la mise en évidence d'un doute, d'une incertitude et donc d'une inquiétude du sujet.

Les trois questions qui ouvrent *L'Innommable*, font partie de cet ordre des choses. Elles sont un acte primordial, naturel de l'être humain et, pour ces raisons, universel. Le narrateur de *L'Innommable* répond d'emblée à une exigence innée dans sa nature : le désir de savoir qui est, où se trouve et en quel moment il parle. Si l'on regarde l'autre côté de la médaille, nous nous apercevons d'un doute de base qui fonctionne de pôle magnétique à tout le livre. Cette incertitude initiale, peut-être causée par des troubles de la mémoire du narrateur, est censée être évoquée à tout moment par le sujet qui parle. À travers le questionnement incessant de ce sujet, Beckett nous amène durant toute la lecture à ces trois questions principales. Elles sont sans doute à l'origine d'un drame qui met en scène un narrateur soucieux de se connaître à travers un rapport dialogal. *L'Innommable* se réclame de l'*autre*, il ne perd jamais la lucidité de sa recherche, de quelqu'un qui puisse lui donner des réponses sur son état. Mais Beckett dépasse cette volonté de connaître : il donne des réponses seulement en parties satisfaisantes. En effet, le narrateur se pose des questions auxquelles parfois il trouve des réponses plus ou moins exhaustives ou, de moins, qui lui font oublier l'inquiétude de la question : « Combien de temps suis-je resté une pure oreille? Réponse, jusqu'au moment où ça ne pouvait plus durer, étant trop beau, par rapport à la suite. »⁵⁵. La structure de cette question est étonnante par rapport à la force de l'exigence de l'*autre*. Ce qui est important de remarquer, est le fait que la question se pose à la première personne, avec un *je*. Mais la réponse qui la suit est tout à fait impersonnelle, avec un *ça* qui relève du pronom *on*. Le devenir du texte nous amène à penser que la réponse est donnée par le narrateur lui-même. Pourtant, il n'y a pas de certitude, car les contraintes langagières nous empêchent de retrouver de façon explicite le narrateur. Le *je* du livre se présente une fois de plus comme insuffisant à la cohérence interne du discours, ce qui renforce notre idée initiale d'un dialogisme enveloppant le devenir de l'œuvre.

En dernière instance, mais d'importance capitale, nous proposons une réflexion sur les formes négatives employées par Beckett. On pourrait commencer en affirmant de manière provoquante, que *L'Innommable* est une œuvre au négatif, sans que l'attribut négatif soit porteur d'un quelconque jugement. Le nombre de négations (adverbes, coordinations, etc...) présentes dans ce roman est très étonnant (mais il n'est pas de notre intention d'établir une grille des récurrences de ce type de mots). Le narrateur

55 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 112.

renforce à chaque instant son appareil d'incertitudes par un recours systématique aux négations grammaticales et aux mots qui véhiculent une valeur négative :

Y a-t-il un seul mot de moi dans ce que je dis? Non, je n'ai pas de voix, à ce chapitre je n'ai pas de voix. C'est une des raisons pour lesquelles je me suis confondu avec Worm. Mais je n'ai pas de raisons non plus, pas de raison, je suis comme Worm, sans voix ni raison, je suis Worm, non, si j'étais Worm je ne le saurais pas, je ne le dirais pas, je ne dirais rien, je ne saurais rien, je serai Worm.⁵⁶

Dans cet extrait nous assistons à un enchaînement impressionnant de négations et d'affirmations. Le narrateur recourt de manière obsessionnelle aux éléments stylistiques négatifs, surtout pour ce qui concerne la combinaison *ne...pas*, c'est-à-dire la négation verbale. Les verbes les plus utilisés à côté de la négation sont le verbe *être* et *savoir* : voilà la marque de l'incertitude qui revient avec force dans le discours beckettien. Le narrateur n'arrive plus à se reconnaître, il n'arrive à s'identifier avec *rien*, et il essaie finalement de se faire passer pour Worm, un de ses double. Cependant, l'affirmation d'une incertitude presque absolue n'émerge pas qu'au niveau sémantique des expressions, qui restent en grande partie inintelligibles et privées de logique, mais surtout de l'emploi des négations, qui ne sont pas des éléments sémantiques en eux-mêmes. Autrement, s'il y a un sens à comprendre dans l'extrait précédent, il faudra le rechercher dans le langage utilisé, car il porte en soi la marque sémantique nécessaire à l'intelligence du texte par le lecteur.

Beckett pousse le langage jusqu'à créer une sorte de désorientation de langage même. L'écrivain irlandais, dans ce passage (et dans beaucoup d'autres), ne vise pas l'incertitude produite par le questionnement obsessionnel du narrateur, mais l'incertitude du langage, de tout langage possible. Nous sommes tout à fait d'accord avec Pascale Casanova quand, dans son livre *Beckett l'abstracteur*⁵⁷, nous propose de considérer comme sans précédents la révolution commencée par Beckett. En effet, l'auteur irlandais transpose dans la prose littéraire ce que Kandinski a fait en peinture. En ce sens, Beckett arrive pour la première fois à expérimenter l'abstraction dans un roman. Et comme pour Kandinski, il développe sa tentative au niveau de la forme et du langage.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁵⁷ Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur : anatomie d'une révolution littéraire*, Seuil, Paris, 1997.

1.IV DIALOGISME INTÉRIEUR ET PSYCHANALYSE

Il n'est pas dans notre intention d'établir un réseau de correspondances psychanalytiques entre la biographie de Beckett et son ouvrage. D'autres critiques ont déjà exploité de façon satisfaisante ce champ d'étude⁵⁸. Ce que nous voulons montrer dans cette partie, c'est la raison pour laquelle des faits de nature sur-structurelle et linguistique inhérents au texte permettent de dégager une phénoménologie du langage utilisé. Avant de rentrer dans les enjeux psychanalytiques sous-jacents à l'écriture romanesque beckettienne, nous aimerions élucider la structure discursive à travers laquelle ces mécanismes peuvent surgir avec une certaine visibilité.

En effet, *L'Innommable* est caractérisé par une sur-structure discursive où se manifeste la forme la plus visible de ce que l'on appelle *polyphonie linguistique*, c'est-à-dire l'emploi du discours rapporté. On peut commencer en affirmant que *L'Innommable* est le triomphe d'une forme de discursivité romanesque fortement innovatrice : le mélange sublime entre le discours direct libre et le discours indirect libre.

Le discours direct libre (DDL), est un type de discours qui relève essentiellement de la modernité littéraire : le discours se trouve libéré des contraintes typographiques traditionnelles. Prenons pour exemples les marques qui caractérisent les frontières entre citant et discours cité, c'est-à-dire les guillemets ou les tirets. Dans *L'Innommable* il n'y a aucune marque typographique à ce propos, ce qui a une incidence sur les modalités réceptives du lecteur. Le DDL a donc tendance à affaiblir la différence entre discours rapporté et discours citant ; il rend possible le mélange de ces deux aspects énonciatifs :

On parle de "discours direct *libre*" parce qu'il n'y a pas subordination syntactique (comme se serait le cas dans le DI [discours indirect], et de "discours *direct libre*" parce que les repérages déictiques restent ceux du discours cité.⁵⁹

Cependant, il ne faut pas faire une distinction trop radicale entre DDL et DIL (discours indirect libre). Ce dernier se caractérise par des différences avec le discours

58 Nous proposons, pour ne citer qu'eux, les travaux de James Knowlson (*Beckett*, Biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis, Actes Sud, Arles, 1999), de Deirdre Beir (*Samuel Beckett*, 1978, trad. Franç. Fayard, Paris, 1975), de Didier Anzieu (*Beckett et le psychanalyste*, Mentha, Paris, 1992) etc....

59 Dominique Maingueneau, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Armand Colin, Paris, 2010, p. 189.

indirect (DI), qui exige la subordination et exclut les exclamatives, et le discours direct (DD), qui comporte le *je*, le présent déictique et le *vous*. Les deux modalités (DIL et DDL) n'ont pas une frontière tellement marquée et souvent ils se trouvent en continuité. Il est très difficile d'établir ce qui dans *L'Innommable* relève du DDL et du DIL, à cause de la complexe structure narrative du roman et du réseau des personnages qui sont censés être des narrateurs possibles dans l'intrigue. De plus, le repérage du DIL n'est pas soumis à des règles certaines :

Si l'on adopte les termes d'O. Ducrot [...], on dira que le lecteur perçoit deux « énonciateurs », mis en scène dans la parole du narrateur, qui s'identifie à l'un d'eux. Ce ne sont pas deux véritables locuteurs, qui prendraient en charge des énonciations, des paroles, mais deux « voix » auxquelles on ne peut attribuer aucun fragment délimité du discours rapporté. Le locuteur ne repère cette dualité que *par la discordance* qu'il perçoit entre ces deux voix, discordance qui lui interdit de rapporter le fragment à une seule source énonciative.⁶⁰

Dans *L'Innommable*, il est impossible de comprendre si le *je* narratif est celui du narrateur ou du personnage, parce qu'il ne permet pas la distinction entre ces deux niveaux. Pour le moment, nous nous contenterons de dire que le DIL permet le surgissement d'une subjectivité censée exprimer des états psychiques en partie analysables. Cette subjectivité nous amène à établir le rapprochement entre le DIL, mais aussi le DDL, et la forme du monologue intérieur, bien conscients qu'il ne s'agit pas du même type de discours rapporté. Cependant, nous avançons l'hypothèse que l'écrivain irlandais a utilisé une forme de discours rapporté qui se trouve au carrefour d'énonciation.

Samuel Beckett hérite en partie de la tradition du monologue intérieur de James Joyce et son roman phare *Ulysse*, une référence indépassable en ce qui concerne ce type de discours rapporté (mais les origines du monologue intérieur remontent au roman d'Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, 1887). Le monologue intérieur se caractérise par l'absence d'un narrateur absolu et l'absence des contraintes de l'échange linguistique, ce qui lui permet une certaine liberté par rapport à la syntaxe et aux référents. En effet, *L'Innommable* semble se modeler sur ces caractères. Cela dit, pouvons-nous affirmer qu'il soit tout à fait une narration répondant aux exigences du monologue intérieur ? Philippe Chardon nous amène à réfléchir sur un point fondamental :

⁶⁰ *Ibid.*, p. 192.

Le monologue intérieur a donc le pouvoir d'évoquer cet événement "inouï" par excellence qu'est sa propre mort avec une force particulière, c'est-à-dire sans médiation, à la première personne (mais en soulignant pour le "je" pensant de coïncider par la pensée avec ce "il" qui ne sera plus), au présent, dans la solitude ([...]) et à l'état brut ("un discours antérieur à toute organisation logique", prescrivait Dujardin), tous traits qui définissaient en somme déjà de manière structurelle ce type de discours, quel que soit son contenu [...].⁶¹

Grâce aux considérations de Chardin, nous apercevons une forte affinité entre le monologue intérieur et les mécanismes narratifs de *L'Innommable*. Le thème de la mort est central dans le dernier roman de la trilogie, étant donné que le narrateur est un personnage âgé qui se pose plusieurs questions sur la mort et qui souvent cherche à s'identifier au moment où il ne sera plus parmi les vivants : « Encore, si j'étais vivant à l'intérieur, on pourrait espérer un arrêt du cœur ou un bon petit infarctus. »⁶².

Pourtant, dans ce passage, le narrateur parle de l'espoir de la mort en utilisant le pronom *on*, ce qui révèle d'emblée une différence subtile par rapport à l'extrait de Chardin. Il y a donc une médiation, une nuance qui permet au personnage de s'éloigner, même en la pensant, de la mort. En outre, il y a dans ce passage de *L'Innommable* un effet de dérision de la mort même, effet rendu grâce aux adjectifs "bon" et "petit" devant le nom "infarctus". Autrement dit, en se moquant de son propre destin, le narrateur/personnage nous amène à penser que ce qu'il craint n'est pas la mort, mais plutôt la vie. Le narrateur est un être solitaire, mais il ne souffre pas de la solitude, parce qu'il ne manque pas de rappeler très souvent au lecteur la présence de quelqu'un ou de plusieurs personnes. Cette présence est rendue par le pronom implicite *eux* (« Aurais-je un ami, parmi eux, qui secoue tristement la tête [...] »⁶³). L'une des prérogatives essentielles du monologue intérieur est de ne pas inclure d'autres personnes que soi-même ; le discours est immédiat et il n'est pas adapté pour être reçu par un *autre*. Cette caractéristique est absente dans *L'Innommable* : le narrateur parle toujours avec l'espoir d'être écouté par quelqu'un, et certaines fois, il se demande s'il n'y a pas quelqu'un de réel autour de lui (d'ailleurs, il croit voir des figures passer à côté de lui). La narration dans *L'Innommable* présente donc des particularités qui nous éloignent du monologue intérieur, même si l'on peut affirmer qu'il est très proche de ce type de déroulement narratif. Pour cette raison, nous proposons de penser cette écriture comme une forme de

61 *Autour du monologue intérieur*, ouvrage dir. par Philippe Chardin, Carnets Séguier, Paris, 2004, p. 10.

62 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 78.

63 *Ibid.*, p. 110.

"dialogue intérieur", qui comporte en même temps les caractéristiques du monologue intérieur, du DIL (mêlé avec le DDL) et de l'échange dialogal.

Cette perspective semble justifier notre idée, qui consisterait à voir dans *L'Innommable* une narration monologique fondée sur un haut degré de dialogisme. Ce carrefour est fondamental pour établir des relations psychanalytiques entre le langage utilisé et la subjectivité de l'énonciateur. Mais quel est donc le rapport entre le dialogisme de *L'Innommable* et les instances psychanalytiques ?

Avant tout, il nous faut élucider le lecteur par rapport à la position de Bakhtine et la psychanalyse freudienne. Selon le théoricien russe, le père de la psychanalyse conçoit le psychisme humain comme fondé par des instances biologiques : Freud considère l'inconscient comme antérieur, ou extérieur, au langage. Selon Bakhtine nous avons accès au psychisme humain grâce à l'intermédiaire du langage, c'est-à-dire le patient. Mais les paroles du patient sont en tout cas conditionnées par l'interaction qui s'établit entre le malade et le médecin, ce qui signifie que la parole est déterminée par ce micro-contexte et reflète nécessairement la dynamique sociale des interlocuteurs. Si d'un côté Bakhtine admire Freud pour avoir su dégager ces questions, il le critique parce qu'il n'a pas considéré l'essence sociologique de ces phénomènes.

Le lien entre psychanalyse et le dialogisme dans *L'Innommable* ne sera donc pas de l'ordre du langage, en tant que terrain vierge d'analyse. Tout d'abord, ce lien est fourni par la nécessité d'un rapport à l'*autre*. La quête de la recherche de l'*autre*, le fait même de parler et l'incertitude ontologique du sujet parlant, sont des signaux qui nous amènent à réfléchir sur les possibilités d'une interprétation psychanalytique de ce livre. En effet, il est possible de rencontrer dans la narration de *L'Innommable* les marques d'un évident trouble de la personnalité du personnage/narrateur. Ses crises de mémoire, ses comportements maniaco-dépressifs, les processus répétitifs du saut du coq à l'âne et ses incertitudes sur sa propre identité ou enfance, nous révèlent les problèmes psychologiques d'une personnalité dérangée, instable et sujette à des dédoublements constants. La narration de *L'Innommable* se fonde sur la relation, sur la mise en contact. Le narrateur cherche les *autres*, il cherche lui-même, cherche l'*autre* dans lui-même. Il n'y a pas, à proprement parler, d'exigence narrative dans *L'Innommable*, il y a seulement l'exigence de la parole en tant que moyen de recherche et connaissance des *autres* sous-jacents à l'inconscient.

La critique psychanalytique a eu tendance à rapprocher l'essai de Freud *L'Inquiétante étrangeté*⁶⁴ des ouvrages de Samuel Beckett, non sans raison. En effet, comme nous le dit Freud, l'inquiétante étrangeté n'est pas seulement le mécanisme qui fait que l'effrayant, qui remonte au depuis longtemps connu et familier, est censé revenir et ressortir dans certains moments de la vie psychique du sujet, mais aussi, comme il ajoute Freud, un certain type d'incertitude intellectuelle, quelque chose qui nous désoriente. Cependant, cette dernière définition n'est pas vraiment exhaustive. Il nous suffira d'affirmer que dans la vie psychique d'un être humain existent des personnes, des choses, des impressions, des événements ou des situations, capables d'éveiller dans notre esprit un sentiment d'inquiétante étrangeté. Or, quand on parle d'inquiétante étrangeté dans *L'Innommable*, nous devons considérer le fait que la structure du texte ne concerne pas seulement les rapports de force intérieurs au roman, mais aussi les liens entre l'auteur du livre et le narrateur, et également entre le narrateur et le lecteur. Il est possible que le narrateur soit en proie au sentiment d'étrangeté et, en nous parlant comme il fait, nous transmette son état psychique en nous troublant et en nous excitant au niveau psychologique.

Le troisième roman de la trilogie est un véritable concentré d'éléments censés révéler la psyché du narrateur (mais aussi la nôtre), ses états inconscients ou refoulés. Ces éléments finissent pour se mélanger et se superposer avec d'autres mécanismes psychiques, comme le complexe de castration (dans le domaine de l'analyse des névroses), le domaine de la sexualité et le recours aux tendances humoristiques.

Tout d'abord, comme nous l'enseigne Freud, il est nécessaire de commencer par les éléments répétitifs du texte : ils nous introduisent dans l'univers obsessionnel du narrateur. L'un des éléments parmi les plus saillants du livre est sûrement la présence des deux autres personnages principaux des deux premiers romans de la trilogie, Molloy et Malone, ainsi que les personnages qui proviennent des autres romans de Beckett, tels que Watt, Mercier et Camier etc... . Il est possible que nous nous trouvions face au dédoublement du narrateur, qui fantasme sur ses doubles durant son *délire énonciatif*. Dans l'extrait cité ci-dessus, nous assistons à une dépersonnalisation de la première personne du singulier, qui s'abandonne à des observations générales et sans doute méta-narratives. En revanche, le pronom *nous* est la marque d'une polyphonie, le symptôme de la présence d'au moins un interlocuteur. Il est possible que la voix de l'archiénonciateur (la voix de Beckett) s'interpose à la voix du personnage/narrateur, en

64 Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, Gallimard, NRF, Paris, 1984.

admettant pour un instant que le personnage qui parle et le narrateur soient la même personne. Cependant, les deux mouvements que nous venons de décrire sont tout à fait compatibles dans *L'Innommable* et, de plus, ils sont juxtaposés : « n'en parlons plus, j'ai failli caler ». Cette expression met en évidence comment le *je* se trouve en position dialogique, comment il entre en contact avec le nous, comment il le cherche. Le *je* du récit n'est donc pas un véritable déictique, il échoue dans sa fonction de repère parce qu'il mélange et dissocie en même temps la position du narrateur et celle du personnage énonciateur : il nous manque toujours la référence nécessaire au discours, qu'il s'agisse de l'énonciateur ou du destinataire.

Car alors Malone, tournant autour de moi comme il le fait, sortirait de l'enceinte à chacune de ses révolutions, ce qui est manifestement impossible. Mais au fait, tourne-t-il vraiment, ou ne fait-il que passer devant moi, en ligne droite? Non, il tourne, je le sens, et autour de moi, comme la planète autour de son soleil.⁶⁵

Dans cet extrait, nous sommes dans l'ordre du fantasme. Le narrateur ressent la présence d'un être qu'il ne peut pas voir de façon claire, mais qu'il reconnaît sans faute comme Malone. Nous savons qu'il y a un problème de lumière : il est presque aveugle et les lumières sont très faibles. Ce qu'il faut retenir est le mouvement circulaire que Malone ne cesse d'effectuer autour du narrateur. Nous proposons de voir dans Malone un double, une figure inquiétante ou étrangère qui revient continuellement dans l'imaginaire de *L'Innommable* :

Il s'agit du motif du double dans toutes ses gradations et spécifications, c'est-à-dire de la mise en scène des personnages qui, du fait de leur apparence semblable, sont forcément tenus pour identiques, de l'intensification de ce rapport par la transmission immédiate des processus psychiques de l'un de ces personnages à l'autre - ce que nous nommerions télépathie -, de sorte que l'un participe au savoir, aux sentiments et aux expériences de l'autre, de l'identification à une autre personne, de sorte qu'on ne sait plus à quoi s'en tenir quant au moi propre, ou qu'on met le moi étranger à la place du moi propre - donc dédoublement du moi, division du moi, permutation du moi - [...].⁶⁶

Freud semble trouver inconsciemment pour nous une explication aux personnages présents dans le roman ou, au moins, il nous donne une possibilité interprétative. Or, nous devons aussi tenir compte du fait que la représentation du

65 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 13.

66 Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, Gallimard, NRF, Paris, 1984, p. 236.

double ne disparaît jamais définitivement, mais elle susceptible d'être évoquée à nouveau avec des stades d'évolution ultérieurs du moi. Le moi du personnage/narrateur de *L'Innommable* se trouve ainsi divisé, multiplié en plusieurs moi qui, après ses délires fantasmatiques, finissent par former la structure du *je* du texte. Il nous faut aussi également considérer que le double n'est pas seulement révélateur d'une étrangeté inquiétante, mais peut aussi représenter une figure à laquelle nous attribuons les possibilités avortées de forger notre destin auxquelles le fantasme veut encore s'accrocher, ou toutes les aspirations du moi, ou encore les décisions réprimées par la volonté. Ce qui nous trouble vraiment à la lecture de *L'Innommable* est l'impossibilité de comprendre si les mécanismes psychiques qui travaillent le comportement du narrateur sont tout à fait inconscients ou si, en réalité, ils sont compris, organisés, faisant alors partie d'un jeu auquel le narrateur participe consciemment.

La question de *l'autre* est donc centrale dans la psychologie du personnage/narrateur de *L'Innommable*. Elle est à la fois de l'ordre de la narration et de l'ordre du langage, elle émerge par la parole du personnage et par la structure discursive de l'œuvre :

Je vais donc l'appeler Mahood plutôt, j'aime mieux ça, je suis bizarre. C'est lui qui me racontait des histoires sur moi, vivait pour moi, sortait de moi, revenait vers moi, rentrait dans moi, m'agonissait d'histoires. [...] C'est sa voix qui s'est souvent, toujours, mêlée à la mienne [...].⁶⁷

L'Innommable est aussi Mahood. Mahood est l'un des doubles de *L'Innommable*. La parole du personnage/narrateur se confond incessamment avec le *dire* de quelqu'un d'*autre*. Pour cette raison, le narrateur n'arrive plus à comprendre si sa parole est vraiment la sienne ou la parole d'un *autre* par rapport à lui : un étranger qui l'habite, qui vit en lui, qui parle avec et de lui, qui se substitue à lui-même. On peut donc s'interroger sur la nature de cette obsession du double qui habite *L'Innommable* : représente-t-il une névrose obsessionnelle ? Est-il vraiment la marque d'une aberration psychologique du narrateur ? Ou s'agit-il plutôt d'un mécanisme inconscient qui déborde le cadre d'une psychopathologie ?

Pour essayer de répondre à cette question épineuse, faisons appel au docteur Jacques Lacan et à son magistral ouvrage *Les formations de l'inconscient*. Lacan, dans son chapitre « Le désir de l'Autre »⁶⁸, prend en considération le cas de l'hystérique et de

⁶⁷ Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 39.

⁶⁸ Jacques Lacan, *Les Formations de l'inconscient*, Séminaire V, Seuil, Paris, 1998, p. 387.

l'obsessionnel névrotique. D'abord, l'analyse lacanienne porte sur un concept très important : le besoin d'amour du névrotique. En effet, nous pouvons repérer avec une certaine facilité ce besoin d'amour dans la parole de *L'Innommable*, par exemple à la page 205 : « [...] je suis seul, peut-être le premier, ou peut-être le dernier, seul à parler, seul à écouter, seul à être seul [...] . ». *L'Innommable* se sent seul, il est seul, et c'est pour cette raison qu'il a peur et qu'il a besoin de l'amour des *autres*. Lacan nous dit que le centre gravitationnel de l'hystérique est toujours l'Autre, il existe comme sujet en tant qu'il demande l'amour, et en tant qu'il soutient le désir de l'Autre. En ce qui concerne le cas de la névrose obsessionnelle, l'enjeu se complique un peu. L'obsessionnel a tendance à détruire l'objet de son amour : on pourrait considérer que le langage est l'objet d'amour de *L'Innommable*, la voix, la parole. Pour cette raison, il essaye de le détruire, même si cette opération reste impossible, étant donné que la seule manière de détruire la parole est peut-être le silence. Mais *L'Innommable* parle, il ne peut pas s'empêcher de parler. Il désire la mort parce qu'il désire l'amour, cet amour impossible dans les conditions psychologiques et physiques dans lesquelles il verse. Lacan ajoute : « [...] c'est la visée du désir comme tel, de l'au-delà de la demande, qui est constitutive de l'obsessionnel. »⁶⁹. Ainsi, pour *L'Innommable* c'est la voix même qui est l'objet du désir, la voix qui dépasse l'amour, la solitude, la souffrance. Son désir est de devenir une voix pure.

Il est évident que *L'Innommable* a une tendance à créer un complexe réseau de liens avec les mécanismes psychanalytiques. D'ailleurs, si l'on pense à la conception psychanalytique de Lacan, la psychanalyse est dialogue, elle est parole et signifiant. Le haut degré de dialogisme que présente le troisième roman de la trilogie est semblable à une véritable séance de psychanalyse. Pourtant, nous croyons que le cas de *L'Innommable* déborde le cadre d'une interprétation clinique de son comportement obsessionnel, même si ces évaluations apportent une plus-value à la critique qui le concerne. *L'Innommable* n'est pas réductible à un sujet hystérique ou névrotique ; il est avant tout un sujet poétique, esthétique et idéologique : son existence est la fiction, son espace est la page, son expression est l'écriture.

Pour cette raison, dans la prochaine partie du mémoire, nous nous concentrerons sur les possibilités poétiques de *L'Innommable*, en tenant compte des possibilités interprétatives qui ont vu la lumière dans cette première partie.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 400.

2. DEUXIÈME PARTIE :

LA PROFONDEUR DE *L'INNOMMABLE*

2.1 *LIRE L'INNOMMABLE, LIRE LA TRILOGIE ROMANESQUE DE BECKETT : LA GENÈSE DE L'ŒUVRE*

Samuel Beckett se dédie à l'écriture de *L'Innommable* à partir du début 1949. Il s'agit d'un moment décisif de sa longue carrière d'écrivain : une carrière destinée à devenir à la fois un objet-culte pour les spécialistes et l'un des plus importants parcours d'auteur de l'histoire littéraire occidentale. Il est donc fondamental de comprendre la genèse de cette œuvre pour pouvoir apprécier le saut qualitatif, formel et poétique, qui caractérise *L'Innommable* et la trilogie beckettienne..

La biographie de Samuel Beckett est désormais connue grâce au monumental travail de James Knowlson, qui lui consacre un ouvrage de référence biographique sans précédent. Également intéressantes, sont les biographies écrites par Deirdre Bair, Ludovic Janvier ou Gérard Durozoi, entre autres.

En suivant donc les ouvrages les plus prestigieux sur la vie de l'auteur irlandais, nous pouvons affirmer que l'écriture de la trilogie romanesque fait partie d'une période quasi mystique qui pousse Beckett à l'écriture à partir de l'après-guerre. La critique a beaucoup fantasmé sur le célèbre été passé par l'écrivain à Foxrock (sa ville natale) en 1946. Cette année là, Beckett retrouve sa mère et son frère après six ans d'absence et se rend bientôt compte de combien les choses ont changé. Le rapport avec sa mère n'est plus celui d'avant : la maladie et l'âge de cette dernière la rendent moins exigeante, ce qui permet à Beckett d'établir un contact avec elle beaucoup plus détendu. Mais ce qui a vraiment changé en ce contexte est Beckett lui-même: âgé de 39 ans, il a fait l'expérience de la résistance, de l'exil de son Irlande maternelle, des séances avec le psychanalyste Bion et de la connaissance des importants intellectuels qui fréquentent le milieu parisien, notamment James Joyce, Francis Picabia et les surréalistes.

C'est donc durant l'été 1946 que Beckett affirme être changé, comme en proie à force surnaturelle, à une expérience troublante : l'acceptation de sa propre folie. À partir

de cette période, une nouvelle vague d'écrits remplace la stérilité des années précédentes : Beckett prend ses distances avec James Joyce, qui a représenté pour lui un véritable guide intellectuel. L'écrivain comprend aussi que son futur est désormais à Paris, où il revient après l'été passé à Foxrock : c'est en France que sa compagne Suzanne, les peintres et amis Hayden et les Van Velde l'attendent. Dès son retour à Paris, Beckett ressent une frénésie littéraire sans précédent : durant les sept ou huit années suivantes (entre l'hiver 1945-1946 et l'hiver 1953) son retour dans la ville lumière, il écrira deux pièces de théâtre (*Éleutheria*, *En attendant Godot*), quatre romans (*Mercier et Camier*, *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*), quatre nouvelles (*La Fin*, *L'Expulsé*, *Premier Amour* et *Le Calmant*) et ceux qui seront titrés *Textes pour rien*.

Beckett aborde la rédaction de *Molloy*, et par conséquent de ce qui deviendra sa trilogie romanesque, le 2 mai 1947 à Foxrock, après avoir terminé *Éleutheria* en mars. *Molloy* est influencé par l'expérience des nouvelles, surtout pour ce qui concerne l'importance narrative du *je*. Comme nous l'avons introduit dans la première partie de notre travail, le *je* présent dans le roman est double. En effet, le livre est divisé en deux récits qui apparaissent au lecteur comme deux intrigues différentes mais qui sont liées entre elles par la continuité du *je* narratif. Le premier récit narre l'odyssée caricaturale d'un personnage, *Molloy*, qui part à la recherche de sa mère, en oubliant en cours de route le but initial (il se souviendra seulement à la fin de ses intentions). La deuxième partie du livre raconte l'histoire de Moran, personnage qui présente des repères romanesques plus canoniques par rapport à Molloy. Moran est un détective qui a pour tâche de retrouver Molloy. Son parcours, comme pour le personnage de la première partie du roman, est caractérisé par un mouvement dégradant progressif qui le conduira à l'immobilité physique.

Une fois *Molloy* achevé, Beckett entreprend l'écriture du deuxième roman de la trilogie, *Malone meurt*. Ce nouveau livre narre l'histoire d'un homme très âgé qui est en train de mourir sur un lit dans une chambre. En réalité, le protagoniste est vivant et lucide, mais il attend avec impatience sa mort. Durant cette attente, il écrit des récits inventés sur des biographies de personnages également inventés. Mais le protagoniste se rend bientôt compte que ces histoires se rapprochent beaucoup de la sienne et il cherche donc à anticiper la mort de ses personnages et, inévitablement, la sienne. Comme nous l'avons dit dans la première partie, le *je* narratif est très ambigu et finit par créer une confusion entre le *je* qui décrit et le *je* décrit dans le texte.

Entre le 9 octobre 1948 et le 29 janvier 1949, Samuel Beckett compose celui qui est considéré par l'unanimité de la critique son chef-d'œuvre : *En attendant Godot*. Enrichi de l'expérience d'*Éleutheria*, Beckett s'abandonne à la force libératrice que seule l'écriture dramatique peut lui donner. À différence de la première expérience en ce genre, Beckett choisit une structure très simple, avec quatre personnages principaux et un décor loin de toute complication. *En attendant Godot* se déroule autour du thème de l'attente, représentée par l'énigmatique personnage Godot. La pièce n'a rien de vraiment dramatique : la temporalité est circulaire, cyclique, toujours identique à elle-même, les échanges dialogaux ne permettent pas de rentrer dans la subjectivité des personnages et le déroulement de l'action, presque inexistant, semble n'avoir d'autre but que de faire passer le temps. Les dialogues, les références au cirque et aux clowns, l'habillement des personnages témoignent d'une dimension farcesque de la pièce. D'un certain point de vue, *En attendant Godot* pose les bases de ce qui sera la poétique du dernier roman de la trilogie encore à venir.

Beckett achève la pièce en janvier 1949 : à cette époque, il gagne sa vie comme traducteur. Il traduit pour *Transition* (la revue de Georges Duthuit) les textes de Paul Éluard, Duthuit, Jarry, Ponge, Char, Prévert et beaucoup d'autres écrivains. Le métier de traducteur, au-delà de l'argent nécessaire, lui apporte la possibilité de réfléchir autour des problèmes que sa langue maternelle, l'anglais, lui procure dans l'écriture de ses textes. Le choix du français comme langue d'écriture ne vient pas du désir d'être reconnu comme un écrivain français, mais plutôt comme un écrivain en français. Beckett choisit donc de rédiger en français ses textes, ce qui l'oblige à rechercher un style plus personnel et le libère de toute contrainte d'érudition. En effet, l'anglais employé par Beckett porte en soi la marque d'une érudition et d'une intellectualisation du langage. L'utilisation du français le contraindra donc à développer une nouvelle singularité, tout en restant conscient de son appartenance anglophone.

Une fois terminée l'aventure libératrice de l'écriture dramatique, il s'agit pour Beckett de libérer la puissance énonciatrice de l'écriture romanesque. Ainsi, *L'Innommable* se distingue des précédentes tentatives dans le genre du roman : en concluant la trilogie, il commence un mouvement destiné à ne plus s'arrêter. *L'Innommable* thésaurise l'expérience de *Molloy*, de *Malone meurt* et surtout d'*En attendant Godot*. Le dernier roman entre en *contact* avec les ouvrages qui l'ont précédé et se situe avec eux dans un rapport extrêmement dialogique. Le *je* narratif se souvient des personnages des deux autres romans, mais aussi de *Mercier et Camier*, de *Watt* et de

Murphy. Mais comme nous l'avons démontré dans la première partie de notre recherche, *L'Innommable* se distingue en tant qu'incessante expérimentation sur les structures, le discours et les possibilités du langage.

À l'intérieur des textes écrits durant ces années, nous pouvons constater un mouvement unique fondé sur une complémentarité dialogique extraordinaire entre l'espace et le temps, les personnages et l'action, la parole et la poésie. Toute composante du texte, qu'il s'agisse des éléments les plus formels ou de la profondeur poétique de la narration, est tout à fait relationnelle. Autrement dit, tout est dialogique dans l'écriture beckettienne de la trilogie : les mots, la syntaxe, la position énonciatrice, les personnages, les données situationnelles, l'intrigue et l'intensité poétique. Mais les trois romans, loin de représenter la recherche d'une unité absolue, définitive et enfermée sur elle-même, recherchent plutôt une fragmentation infinie, une déchirure continue et une désintégration des composantes possibles du texte. C'est en ce sens, que les éléments textuels dialoguent entre eux : délivrés de toute contrainte traditionnelle, ils deviennent des atomes libérés dans un cosmos parallèle, contraints à dialoguer entre eux pour exister.

Cependant, se représenter la trilogie de Beckett comme un espace inconcevable ou absurde signifierait déformer la réalité du texte et ses possibles degrés de lecture. En effet, nous pouvons penser la trilogie comme un immense répertoire d'images qui proviennent du passé, un ensemble dilaté de connaissances et rappels culturels. Si d'un côté le langage expérimenté par Beckett nous amène vers une nouvelle dimension de la textualité, nous pouvons reconnaître derrière la trilogie une complexe architecture littéraire. Avec les trois romans, Samuel Beckett ne veut pas seulement créer un nouveau langage et une nouvelle forme d'expressivité, mais il a l'ambition de se faire une place (la plus large possible) dans le « panthéon » de la littérature occidentale. En ce sens, *L'Innommable* représenterait la dernière étape (peut-être la plus intéressante) d'un parcours philosophique aussi historiquement que littérairement analysable.

La trilogie de Beckett fait dialoguer ses trois parties dans le chemin intellectuel que l'écrivain irlandais avait entrepris à partir de son aventure parisienne. Il est donc d'importance capitale de chercher à comprendre les sources historiques et littéraires qui pourraient avoir permis la réalisation de la trilogie.

Tout commence dans les années où Beckett occupe le poste de lecteur d'anglais rue d'Ulm à Paris. À cette époque, entre 1927 et 1930, le jeune professeur irlandais est en train de découvrir la capitale française avec son compagnon Tom MacGreevy qui, en

1927, lui présente James Joyce. Samuel Beckett partage avec ce dernier beaucoup d'intérêts et bientôt, entre les deux, s'instaure une profonde amitié et une collaboration très fructueuse. Beckett accepte d'aider Joyce dans sa revue, *Work in Progress*, en effectuant des recherches. Après un mois Beckett, sur la suggestion de Joyce, rédige « Bruno... Dante, Vico... Joyce ». Nous pensons qu'il s'agit d'un texte fondamental de la carrière de Beckett, non tant pour sa valeur esthétique-littéraire que pour la possibilité qu'il nous offre d'une mise à jour de la pensée beckettienne. Nous pensons que l'analyse de ce texte permet de comprendre l'importance et l'influence de la philosophie de Vico sur l'œuvre successive de l'écrivain irlandais. Si de Bruno il ne retient que le principe de l'assimilation des contraires, en ce qui concerne Giambattista Vico les thématiques abordées abondent. Beckett réfléchit avant tout sur les thèses de Vico autour du mouvement cyclique de la progression (ou rétrogression). Ensuite, l'écrivain irlandais parle de l'importance de la poétique de Vico :

La Poésie, dit-il, est née de la curiosité, fille de l'ignorance. [...] La poésie était la première opération de l'esprit humain et sans elle la pensée ne pourrait pas exister. [...] La poésie est essentiellement l'antithèse de la Métaphysique : la Métaphysique purge l'esprit des sens et cultive la désincarnation du spirituel ; la Poésie est toute de passion et de sentiment et elle anime l'inanimé. [...] Il s'ensuit que la poésie est une condition première de la philosophie et de la civilisation.⁷⁰

À partir de ce texte, nous pouvons retrouver chez Beckett une certaine empathie pour les théories poétiques de Vico. Nous constatons le rejet beckettien de l'intelligence (philosophique) en tant que facteur premier de la civilisation : cette dernière doit reconnaître la Poésie comme mère des mères. Beckett insiste aussi sur l'absence, ou presque, de tentative de subjectivisme ou d'abstraction chez Vico, qui ne prend pas en compte non plus une tentative de généralisation. La dernière partie de l'essai se concentre sur l'importance de Dante. Beckett traverse d'abord la perspective linguistique explicitée par le poète florentin dans le *De Vulgari eloquentia* ; ensuite, il passe par *Il Convivio* afin d'arriver à la *Divine Comédie* et à la substance épurative de l'écriture de Joyce. Ce que nous pouvons retenir de ce texte c'est la prise de position consciente de Beckett par rapport aux querelles philosophiques du Moyen Age et de la Renaissance. Nous les retrouverons dans l'écriture de *L'Innommable* vingt ans plus tard. Le 15 juin

⁷⁰ *Objet Beckett*, Centre Pompidou, IMEC éditeur, Paris, 2007, p. 5.

1930, en quelques heures à peine, Beckett écrit le poème *Whoroscope*, la première de ses œuvres à être publiée séparément :

[...] raconté par Descartes, il contiendra quelques allusions à la vie, à l'œuvre et à l'époque du philosophe, s'articulera autour de sa curieuse manie de ne vouloir manger que des œufs couvés huit à dix jours durant, traitera de la douleur avec ça et là des pointes d'humour, et prendra bien pour thème le Temps, mais comme un fil conducteur à peine visible.⁷¹

Whoroscope a été écrit par Beckett après avoir reçu la nouvelle de l'échéance imminente d'un concours de poésie en anglais organisé par une petite maison d'édition, la Hours Press. Le jeune écrivain est surtout très intéressé par le prix (dix livres) qui lui permettrait d'avoir à disposition une considérable somme d'argent et de pouvoir donc prolonger son séjour dans la capitale française. La lecture de ce poème, obscur et érudit, ne manque pas d'une certaine complexité et présente des accents fort ésotériques. Il s'agit d'un texte impénétrable sans une maîtrise absolue de la vie et de l'œuvre du philosophe et mathématicien français René Descartes. Beckett, âgé de vingt-quatre ans, fait preuve d'une connaissance très pointue de la pensée cartésienne et, grâce au ton souvent parodique du poème, prend la liberté de se moquer à la fois d'un certain type de conception littéraire et du système universitaire auquel il appartient :

Les remarques amusantes sur la vie privée de Descartes accompagnent, en les soulignant parfois à dessein, des réflexions sur les querelles scolastiques autour de la doctrine de la transsubstantiation, les preuves de l'existence de Dieu, ou encore les controverses scientifiques qui agitèrent le XVII^e siècle.⁷²

Beckett avoue ainsi sa passion par rapport à Descartes et aux conceptions philosophiques de son époque. *Whoroscope* contient les germes de la future poésie beckettienne et il devient, à plein titre, l'une des clés de lecture possibles de la trilogie romanesque. En effet, nous proposons de lire les trois romans de Beckett comme la reprise d'un dialogue ininterrompu depuis l'écriture de l'essai « Dante...Bruno, Vico...Joyce ». On peut supposer qu'à cette époque, Beckett avait désormais acquis des bases historico-philosophiques sûres et stables, et une position personnelle rigoureuse par rapport aux querelles du passé. L'écrivain irlandais s'insère ainsi dans les débats autour de la pensée de Descartes et des philosophes contemporains de ce dernier : il prend position et n'hésite pas à écrire de façon provocatrice sur ces sujets.

⁷¹ James Knowlson, *Beckett*, Biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis, Actes Sud, Arles, 1999.

⁷² *Ibid.*, p. 203.

La présence de la philosophie cartésienne dans les ouvrages de Beckett est suffisamment documentée surtout par la critique anglo-saxonne (américaine et anglaise) et également par la critique française. *Whoroscope* est donc un véritable dialogue où Descartes narrateur et Beckett auteur se confrontent dans une sorte de danse à la fois clownesque, carnavalesque, souffrante, humaniste et engagée :

Le poème vise à débusquer le dédoublement de la personnalité de Descartes et celui, par conséquent, du *je* cartésien, dédoublement qui se cache derrière le système de pensée élaboré par le philosophe. Mais ce dédoublement peut être expliqué de deux manières opposées. D'une part, on peut y voir le drame d'un Descartes souffrant. Et Beckett ouvrirait la brèche à l'intérieur de ce *je* dédoublé. [...] Il se moque du je qui se croit armé du *cogito* et poursuivant le but avoué dans le *Discours de la méthode* « de nous rendre maîtres et possesseurs de la Nature » (AT VI, 62), mais il souffre en même temps avec l'autre, celui qui subit les contrecoups et les violences de cet esprit raisonnant qui lui a valu d'être considéré comme le *père* de la philosophie occidentale moderne.⁷³

Pour ce qui nous concerne, la réflexion sur Descartes et la mise en scène d'un poème qui a pour narrateur le philosophe français, nous ouvrent des perspectives nouvelles dans l'interprétation de *L'Innommable*.

En 1934, le jeune Beckett inaugure la longue série de ses héros. *More Pricks Than Kicks* représente le commencement de la fiction de l'écrivain irlandais. Le livre est formé par neuf histoires, plus une dixième qui devient une sorte d'épilogue posthume. Le premier de ces récits est titré « Dante and the Lobster » et narre l'histoire de Belacqua, personnage héroï-comique d'inspiration dantesque. Placé dans le *Purgatoire* par Dante, au Chant IV, Belacqua est un luthier florentin connu pour sa paresse et négligeant son bien-être. Beckett transposera un florentin du XIII^{ème} siècle en un dublinois du XX^{ème}. Au-delà des implications textuelle et narrative, *More Pricks Than Kicks* est un texte très indicatif par rapport à ceux qui deviendront les *leitmotifs* de la fiction beckettienne. Nous pouvons admirer une fois de plus l'intérêt exercé par Dante sur la philosophie de l'écrivain irlandais et l'importance des principes géométriques :

Les corps « célestes » ne sont plus vus que dans leurs trajectoires. Le détachement du narrateur coupe tout mouvement de ses motivations, et les personnages deviennent aussi abstraits que les points lumineux qui se déplacent sur un écran électronique. Protégé de tout affect, le narrateur observe les

73 Edward Bizub, *Beckett et Descartes dans l'œuf*, Classiques Garnier, Paris, 2012, p. 20.

personnages qui convergent, qui divergent ; il note les intersections, les parallèles qui se rencontrent comme dans une hypothèse mathématique.⁷⁴

Dans cet essai de Marie-Claire Pasquier, publié par Jean-Michel Rabaté dans son ouvrage *Beckett avant Beckett*, nous pouvons retrouver certains éléments qui nous relient à la poétique de *L'Innommable*, plaisanterie métaphysique comprise. La proximité de Beckett avec la poétique dantesque se renforce dans le poème *Malacoda*, à la fin de *Echo's Bones*, recueil de poèmes sorti en 1935. *Malacoda* débute dans l'antichambre de la mort, là où les démons dantesques font office d'huissiers grotesques, et se termine avec le surveillant des damnés Charon.

Lors de la publication de *Murphy* en 1935, nous devons tenir compte que la pensée de Beckett a été constamment influencée par ses études dans le milieu universitaire : Kant, Shopenhauer, Descartes, Dante etc... *Murphy* est le premier roman où la voix a une importance majeure. Roman baroque, roman de la figure *deus ex machina*, roman où le langage devient progressivement parodique, pour cause d'instabilité et de précarité, *Murphy* commence à ressembler à ce qui deviendra la poétique de la trilogie romanesque. Mais c'est au dernier roman en langue anglaise que nous attribuons les caractéristiques les plus proches de la trilogie de Beckett. *Watt* vise l'apogée de la phrase proliférante, la même phrase que nous retrouverons désormais mûre, expérimentée, dans *L'Innommable*. Quête du centre, de la distance ou d'indépendance, *Watt* porte en soi la marque de l'hésitation :

Faute de substance, il ne reste plus à l'homme que des formes et des mots, et dès que Watt vide ses concepts de leur sens, dès qu'il constate l'incommensurabilité entre « nommer » et « être », le narrateur, pour sa part, a tendance à tourner les catégories elles-mêmes en dérision.⁷⁵

Avec *Watt*, nous avons terminé le bref parcours qui nous a conduit jusqu'à notre sujet. Il faut maintenant entrer dans la poétique de *L'Innommable*, afin d'en explorer les complexes instances narratives et de pouvoir établir des hypothèses interprétatives du texte.

74 Jean-Michel Rabaté, *Beckett avant Beckett*, P.E.N.S., Paris, 1984, p. 37.

75 *Ibid.*, p. 161.

2.II LA DIMENSION SPATIO-TEMPORELLE DE L'INNOMMABLE : LES LIMBES DE DANTE

L'espace joue un rôle fondamental dans la poétique de la trilogie, et surtout dans *L'Innommable*. Comme nous le rappelle Brian T. Fitch dans *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, on peut considérer deux types d'espace : le matériel et le mental. En ce qui concerne l'espace matériel, *Molloy*, grâce à certaines particularités esthétiques, nous amène à penser que l'intrigue se situe en Irlande, dont Beckett conserve les souvenirs des paysages de son enfance. Si l'on exclut les moments initiaux de la narration de Moran, dans la deuxième partie du livre, on peut constater que nous nous trouvons dans un espace ouvert (la forêt, les champs verts, etc...). L'espace mental des personnages, par conséquent, reflète cette perspective d'ouverture, qui permet encore une énonciation peu troublée, plus libre. Dans *Malone meurt*, cette dimension aérienne perd toute prérogative, en regard d'une spatialité fermée, intérieure. Essentiellement, la narration se développe à l'intérieur d'une chambre, où le protagoniste se trouve asphyxié entre les quatre murs qui l'entourent. Son espace mental correspond donc à cette fermeture matérielle. Ses difficultés à articuler de façon cohérente les histoires qu'il invente, comme leurs répétitivité, témoignent de cette restriction spatiale.

Dans *L'Innommable*, l'espace matériel de la narration est tout à fait anonyme, indéfini et désorienté. Il est impossible d'identifier avec précision le type d'espace géographique qui entoure le protagoniste : les repères sont rares et toujours trop génériques. Les descriptions que le narrateur nous donne de l'espace où il se trouve font à une première lecture penser à un lieu purement psychique, étant donné la tendance du narrateur à mélanger la réalité et le rêve, la présence et le souvenir. Cependant, si d'un certain point de vue la dimension spatiale décrite par le narrateur peut sembler absurde, contradictoire et a-logique, elle n'est d'un autre point de vue pas nouvelle en littérature. Ainsi, l'espace matériel se mélange avec l'espace mental du personnage, en un lieu fictionnel et littéraire. D'emblée, des questions s'imposent pour le lecteur désireux de comprendre l'univers de *L'Innommable* : quels sont les ouvrages littéraires de référence qui pourraient avoir influencé Beckett dans l'écriture du dernier roman de la trilogie ? Étant donné que *L'Innommable* se présente comme un mélange absurde d'onirisme, de

réalité et de souvenir, y-a-t-il un ouvrage qui puisse se rapprocher de cette conception de l'espace et du temps ? Quel est le point qui ancre Beckett dans la tradition littéraire occidentale en ce qui concerne *L'Innommable* ? La réponse à ces questions est difficile et incertaine. Seule une étude attentive du texte peut nous donner des repères et des signaux utiles afin de nous permettre de comprendre la dimension spatio-temporelle de ce roman :

Je me trouvais dans une sorte de cour ou de préau, entourée de hautes murailles, au sol mêlé de terre et de cendres, et cela me semblait doux après les vastes étendues ouvertes et mouvantes que j'avais parcourues, si on m'avait bien renseigné. Je me sentais en sécurité presque. Au milieu de la cour se dressait une minuscule rotonde, sans fenêtres, mais bien pourvue de meurtrières. Sans être sûr de la reconnaître, mais il y avait si longtemps que j'étais parti, je me disais, Voilà le havre que je n'aurais jamais dû quitter, c'est là que mes chers absents m'attendent [...].⁷⁶

Dans cet extrait, nous pouvons apprécier comment la technique narrative de Beckett cherche à nous éloigner et à nous rapprocher en même temps de sa propre mémoire littéraire. Le texte cité ci-dessus représente l'un des rares cas où le narrateur nous décrit l'espace qui l'entoure de façon détaillée et non ambiguë. Il est nécessaire de s'accrocher à ces détails pour pouvoir donner une réponse satisfaisante aux questions posées précédemment. Nous proposons de retenir donc des mots-clés ou des expressions qui expriment des thématiques possibles, comme les mots « cour », « preau », « hautes murailles », « sol mêlé de terre et de cendres », « doux », « sécurité », « minuscule rotonde », « meurtrières », « havre », « chers absents m'attendent ». La plupart de ces mots nous amènent à croire que l'espace où se trouve le protagoniste du roman est un espace médiéval : la description peut nous faire penser à un château. Pourtant, il y a une expression qui trouble notre interprétation : il s'agit de l'expression « sol mêlé de terre et de cendres ». La cendre nous amène à considérer l'élément du feu, ou au moins une odeur d'éléments brûlés. Elle peut nous rappeler le scénario d'une bataille médiévale dans un château. Pourtant, le narrateur associe à cette sensation corporelle et visuelle assez épouvantable une sensation agréable : il nous confirme que le lieu est « doux après les vastes étendues ouvertes et mouvantes » qu'il avait parcourues. Peut-on penser qu'un scénario de siège médiéval dans un château soit plus doux qu'une étendue ouverte ? Nous proposons de lire cet élément comme ne faisant pas partie d'un scénario

76 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 51-52.

réel, mais plutôt d'un lieu transposé. De plus, il y a la sensation de « sécurité » du narrateur qui ajoute que dans ce lieu, dans ce « havre » ses « chers absents l'attendent ». Nous pouvons facilement croire que les chers absents dont il parle peuvent être ses proches défunts. Il se trouve donc dans un lieu où il est possible (mais il n'est pas certain de cela) de rencontrer des personnes mortes. Mais le détail le plus troublant est cette sensation de sécurité et de douceur qu'il éprouve, étant donné que tout le roman tourne autour de la sensation d'angoisse qui affecte le narrateur.

Pour résumer, le narrateur se trouve dans une sorte de château, où il y a la présence d'un scénario sinon de guerre, au moins d'incendie, de feu ; de plus, l'angoisse du narrateur est mélangée avec une sensation de douceur et de sécurité, et il pense se trouver dans un lieu où il y a présence de personnes défuntes. Ces éléments nous laissent apercevoir quelque chose de concret, de sensible, de reconnaissable. Sachant la passion de Beckett pour les grands écrivains du passé, nous proposons au lecteur de considérer la possibilité d'un renvoi de l'écrivain irlandais à l'un des plus grands poètes de l'histoire occidentale : Dante Alighieri. En particulier, nous proposons de lire derrière la description de l'extrait des renvois possibles à *La Divine Comédie* et, à l'intérieur de cette dernière, à *l'Enfer*. En outre, nous supposons que le narrateur de *L'Innommable* se trouve dans un endroit assez précis de l'Enfer de Dante : les *limbes*.

Nous parvînmes au pied d'un noble château
Sept fois entouré de hauts murs
Et défendu par une belle rivière.
Nous la passâmes comme terre dure ;
Et par sept portes j'entrai avec ces sages,
Arrivant en un pré à la fraîche verdure.⁷⁷

Nous pouvons apprécier la coïncidence de certains éléments présents dans *L'Innommable* : la « cour » ou le « preau entouré de hautes murailles » peut correspondre au « château entouré de hauts murs » qui conduit « en un pré à la fraîche verdure » de la *Divine Comédie*. La présence de la rivière ne nous devrait pas troubler ; dans *L'Innommable* est aussi présente une idée de liquidité, comme il est confirmé à la page 17 du roman : « J'ajouterai que mon siège semble être quelque peu surélevé, par

⁷⁷ Dante Alighieri, *La Divine Comédie, Enfer* v. 106-111, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Flammarion, 1985, p. 57.

rapport au niveau du sol environnant, si c'est du sol. C'est peut-être de l'eau, ou quelque autre liquide ». Nous pouvons retrouver la sensation de douceur, en tant que sentiment de sérénité, exprimée par le narrateur dans les visages des quatre personnages que Dante voit venir vers lui : « Je vis venir à nous quatre grandes figures / dont les visages n'étaient ni gais ni tristes »⁷⁸. La sensation de sécurité pourrait provenir de la protection assurée par les murailles qui entourent le château et par le fait que dans les limbes de la *Comédie* les gens ne risquent aucune peine corporelle. Si le personnage mis en scène par Beckett se trouve dans les limbes, il est assez évident qu'il peut penser retrouver ici ses « chers absents », vu que les limbes font avant tout partie du règne des morts.

Cependant, ces éléments ne suffisent pas à nous faire affirmer avec certitude que le narrateur de *L'Innommable* se trouve dans le premier cercle de *L'Enfer* de Dante. Nous proposons donc de lire d'autres extraits qui pourraient nous rapprocher un peu plus de cette hypothèse:

L'air, l'air, essayons de voir ce qu'il y a à tirer de ce vieux thème. D'un gris tout juste transparent dans mon voisinage immédiat, en dehors de ce cercle charmé il s'étale en fine nappes impénétrables, d'un ton à peine plus foncé. [...] Ce gris, pour être d'abord ténébreux, puis franchement opaque, n'en est pas moins d'une assez forte luminosité. [...] Du reste, à y bien réfléchir, ce gris est légèrement rosé. [...] Que tout devienne noir, que tout devienne clair, que tout reste gris, c'est le gris qui s'impose [...] .⁷⁹

La description que le narrateur fait de l'air et de sa couleur est certainement un des détails les plus significatifs. La visibilité dans *L'Innommable* est fortement réduite, incertaine. L'opacité est le trait essentiel de la vue dans cet endroit mystérieux. Dans le tercet où Dante descend dans le premier cercle de l'enfer, nous pouvons trouver des fortes affinités avec l'air décrit précédemment : « Elle était noire, profonde et embrumée ; / en fixant mon regard jusqu'au fond, / je ne pouvais rien y discerner. »⁸⁰. À travers la figure rhétorique de l'*anticlimax*, c'est-à-dire une gradation d'orientation thématique négative qui prévoit une progression qui se définit par l'accumulation d'indications de moins en moins fortes, Dante nous décrit la visibilité dans les limbes, en désignant d'abord la gradation la plus foncée, le noir. Ensuite il parle de profondeur : il faut un minimum de lumière pour discerner la profondeur dans le noir, qui par essence ne

78 *Ibid.*, v. 83-84, p. 55.

79 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 22-24.

80 Dante Alighieri, *La Divine Comédie, Enfer* v. 10-12, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Flammarion, 1985, p. 51.

prévoit pas de dimension. Le dernier adjectif employé par Dante est le plus intéressant, parce qu'il indique la présence de la lumière, vu que l'air devient « embrumé ». Au contraire, le narrateur de *L'Innommable* utilise la figure du *climax*, gradation caractérisée par l'accumulation d'indications de plus en plus fortes, dans sa prose argumentative : d'abord il perçoit un gris transparent près de lui, ensuite en dehors du cercle la couleur de l'air s'étale progressivement (la profondeur) et enfin elle devient plus foncée (vraisemblablement jusqu'au noir). La différente perception de la couleur par les deux narrateurs (*climax* dans *L'Innommable* et *anticlimax* dans la *Divine Comédie*) est due à la différente position de ces derniers : Dante n'est pas encore dans les limbes et il décrit de l'extérieur la couleur de l'air, tandis que dans *L'Innommable* le narrateur est probablement plongé dans les limbes, et pour cette raison les voit de l'intérieur.

De plus, dans le roman de Beckett, nous savons que le gris est « légèrement rosé ». Or, le gris est peut-être la couleur de l'air embrumé décrite par Dante qui, dans la suite du chant, nuance une fois de plus cette couleur : « Nous avons fait peu de chemin encore / au-delà du sommeil, lorsque je vis un feu / qui éclairait un hémisphère de ténèbres. »⁸¹. Il est difficile d'établir avec certitude à quoi correspond le feu de ce passage : nous proposons de l'interpréter en tant qu'une lumière qui éclaire les limbes. Il est plausible que ce « feu » donne à l'air gris un ton « légèrement rosé ». Cependant, l'air gris de *L'Innommable* pourrait être une simple sensation du narrateur, qui pense en effet avoir les yeux rouges⁸².

Il y a un passage dans *L'Innommable* qui pourrait devenir décisif par rapport à notre hypothèse concernant la présence du narrateur dans les limbes de Dante :

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. Je suis Mathieu et je suis l'ange, moi venu avant la croix, avant la faute, venu au monde, venu ici.⁸³

Il s'agit d'un passage fondamental du livre. Selon la structure de *l'Enfer* de Dante, les *limbes* se situent juste après le *Ante-Enfer* et représentent le premier cercle, là

81 *Ibid.*, v. 67-69, p. 55.

82 « Ils doivent [les yeux] être rouges comme des charbons ardents. Je me demande quelque fois si les deux rétines ne se font pas face. Du reste, à bien y réfléchir, ce gris est légèrement rosé, comme le plumage de certains oiseaux, dont les cacatois je pense. » Samuel Beckett, *L'Innommable*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 23-24.

83 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 24.

où se trouvent les vertueux non baptisés ou nés avant le Christ ou ceux qui vécurent leur vie sous le signe du doute. Les personnages qui l'habitent n'ont commis aucun péché, mais ils n'ont pas été libérés du péché originel :

Mon bon maître me dit : "Tu ne demandes pas
quels sont les esprits que tu vois ?
Or je veux que tu saches, avant d'aller plus loin,
Qu'ils furent sans péchés ; et s'ils ont des mérites,
Cela n'est pas assez car ils furent sans baptême,
Qui est la porte à la fois que tu as ;
Et ils vécurent avant la loi chrétienne,
Ils n'adorèrent pas Dieu comme il convient :
Et je suis moi-même un de ceux-là.
Pour un tel manque, et non pour d'autres crimes,
Nous sommes perdus, et notre unique peine,
Est que sans espoir nous vivons en désir.⁸⁴

Le narrateur de *L'Innommable* établit un parallélisme avec Mathieu qui, selon la tradition chrétienne, est l'un des douze apôtres, peut-être le plus ancien, qui naquit avant la naissance du Christ. Mathieu est également considéré comme l'un des quatre évangélistes et il a contribué à l'écriture de l'enseignement de Jésus Christ (d'ici l'importance de l'écriture dans l'extrait ci-dessus tiré de *L'Innommable*). Le narrateur dit être né avant la faute, avant la croix. Si nous considérons que la « faute » est le péché originel et la « croix » le symbole du Christ, il est évident qu'il n'a pas pu être baptisé et, toujours selon la tradition dantesque, il est condamné aux limbes. Il faut souligner que le narrateur ne se trouve pas dans la première partie des limbes, mais plutôt dans le château des magnanimes, là où résident les âmes « aux yeux lents et graves »⁸⁵. En effet, on pourrait considérer que le narrateur du roman se rapproche, dans ses raisonnements, d'un langage très introspectif, presque philosophique ou intellectualisé. À la page 19, le narrateur se livre à des descriptions sur les personnages rencontrés durant son séjour. Il ne se souvient pas de grand chose par rapport aux entretiens qu'il a eus avec eux, mais il affirme qu'ils lui « faisaient des cours sur l'amour, sur l'intelligence, précieux, précieux ». Nous savons que parmi les personnages rencontrés par Dante dans les limbes il y a les grands écrivains et philosophes de l'antiquité : Homère, Horace, Lucain, Ovide, Platon, Socrate, Démocrite⁸⁶, Empédocle, Anaxagore, Héraclite, Orphée etc... .

84 Dante Alighieri, *La Divine Comédie, Enfer* v. 31-42, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Flammarion, 1985, p. 53.

85 *Ibid.*, v. 111, p. 57.

86 Nous pouvons trouver une référence directe à Démocrite dans le texte : « [...] ça c'est l'amour, , assez, c'est fatigant, hi, hi, ça c'est les côtes, de Démocrite, non, de l'autre, [...]. » Samuel Beckett,

De plus, et c'est lui-même qui nous le dit, il est quelqu'un qui écrit, qui prend des annotations sur sa situation, même s'il n'arrive pas à s'expliquer comment cela est possible.

Un autre passage de *L'Innommable* assez suggestif par rapport à la présence du narrateur dans le règne des morts se trouve dans les pages 14 et 15 :

Car je dois supposer un commencement à mon séjour ici, ne serait-ce que pour la commodité du récit. L'enfer lui-même, quoique éternel, date de la révolte de Lucifer. Il m'est donc loisible, à la lumière de cette lointaine analogie, de me croire ici pour toujours, mais non pas depuis toujours.⁸⁷

Cette fois c'est le protagoniste même qui nous propose une analogie entre l'*enfer* et son séjour : il est assez sûr de se trouver dans cet espace pour l'éternité. Cependant, il est conscient d'avoir vécu une vie « ailleurs », étant donné qu'il recherche sans arrêt le commencement de cette aventure, et cela est illustré avant tout par les nombreuses réminiscences que le personnage raconte dans le livre. Il s'agit de quelqu'un qui possède des souvenirs, qui a donc sûrement déjà vécu une vie au sens commun attribué à ce terme.

Les renvois à la structure de l'*enfer* de Dante ne se terminent pas ici. L'un des aspects parmi les plus symboliques est d'ordre géométrique : la circularité.

J'avais déjà fait une bonne dizaine de pas, si on peut appeler ça des pas, non pas en ligne droite bien sûr, mais selon une courbe fort prononcée, laquelle, sans peut-être me ramener précisément à mon point de départ, semblée destinée à me le faire frôler de fort près, pour peu que je m'y maintinsse. Je m'étais probablement empêtré dans une sorte de spirale renversée, je veux dire dont les boucles, au lieu de prendre de plus en plus d'ampleur, devaient aller en rétrécissant, jusqu'à ne plus pouvoir se poursuivre, vu l'espèce d'espace où j'étais censé me trouver.⁸⁸

Cet extrait est caractérisé par l'élément de la circularité. La courbure est de l'ordre de l'espace, de la temporalité et de la substance corporelle du narrateur. Son mouvement dessine des boucles, c'est-à-dire des cercles, ce qui nous peut faire penser à la circularité des limbes dantesques. La structure géométrique de l'*enfer* de Dante ressemble beaucoup à une spirale. Si le mouvement de la spirale est traditionnellement un mouvement qui conduit du centre vers l'extérieur, l'*enfer* de Dante, en suivant la

L'Innommable (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 202.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 14-15.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 49-50.

descente de son chemin, va exactement dans la direction opposée. C'est en ce sens qu'il est possible de rapprocher la « spirale renversée » de l'extrait à la direction imposée par Dante à l'enfer : il s'agit d'un chemin qui de l'extérieur conduit à l'intérieur du règne des damnés par la traversée de cercles communicants.

La temporalité de *L'Innommable*, comme pour la spatialité, quoique moins détaillée, pourrait nous rapprocher une fois de plus des limbes dantesques. À la page 19 de *L'Innommable*, lorsqu'il parle de Basile, un des deux personnages qui lui inspirait de la répugnance, le narrateur se pose une question importante : « Usurpe-t-il encore mon nom ? Celui qu'ils m'ont collé, dans leur siècle, patient, de saison en saison ? ». Il s'agit d'un élément très important et éclairant, comme nous le verrons dans le sous-chapitre suivant. Pour l'instant, nous pouvons d'abord affirmer que le narrateur connaît personnellement ses interlocuteurs et qu'il a conscience d'une temporalité formée de siècles qui ne correspondent pas au sien, mais qui se répètent. Ce détail nous confirme une fois de plus que le narrateur est conscient d'avoir vécu et se rappelle l'utilisation que d'autres gens ont fait de son nom, vraisemblablement dans les siècles postérieurs à sa mort. Cela est parfaitement possible selon la logique temporelle dantesque dans le règne des morts. Même si les personnages infernaux ne peuvent pas avoir de contacts avec le monde des vivants, ils se réservent la possibilité de faire des prophéties. Il s'agit d'un expédient littéraire qui permet à Dante dans la *Divine Comédie* de donner une impression de véracité à son récit. D'une certaine façon, le narrateur dans la citation ci-dessus fait une prophétie sur lui-même, ce qui a pour effet de troubler la conception temporelle du lecteur et de la déstabiliser. Le narrateur nous dit encore : « D'où me viennent ces notions d'ancêtres, de maisons où l'on allume, la nuit venue, et tant d'autres ? »⁸⁹. Si le protagoniste ne se rappelle pas à quelle époque il a reçu ces notions, il est quand même certain d'en avoir.

D'une manière plus générale, la dimension temporelle de *L'Innommable* est caractérisée par la suspension. L'action des personnages, qui devrait définir par essence un circuit à la fois spatial et temporel, se trouve ainsi privée de ses deux instances principales : « N'allant nulle part, ne venant de nulle part, Malone passe »⁹⁰. L'avènement de cette action est imaginable seulement dans une temporalité suspendue, surréelle. Dans l'extrait, Malone, qui n'a pas de destination ni d'origine, se meut. Nous savons, toujours à la page 11 de *L'Innommable*, que tout s'est passé dans le plus grand

89 *Ibid.*, p. 11.

90 *Ibid.*, p. 11.

calme. Ces descriptions nous rapprochent d'une atmosphère onirique : la même que celle vécue par Dante dans sa descente aux enfers.

La perception du mouvement dans le lieu où vit le protagoniste de *L'Innommable* est très troublée. Pourtant, il semble avoir des certitudes, ou des « presque certitudes » : « J'ai dit qu'ici tout se répète tôt ou tard, non j'allais le dire, puis je me suis ravisé »⁹¹. Nous retrouvons dans cet extrait l'idée de circularité que nous avons citée à propos de la spatialité des limbes. Le temps dans *L'Innommable* est infiniment circulaire, tout est destiné à revenir au point initial. La circularité, entendue comme un infini mouvement de l'immobilité, caractérise donc la temporalité suspendue de *L'Innommable* :

Ces choses que je dis, que je vais dire, si je peux, ne sont plus, ou pas encore, ou ne furent jamais, ou ne seront jamais, ou si elles furent, ou si elles sont, ou si elles seront, ne furent pas ici, ne sont pas ici, ne seront pas ici, mais ailleurs. Mais moi je suis ici.⁹²

Cette phrase présente d'évidents problèmes d'interprétation. L'emploi des futurs, des présents et des passés est troublant et déconcertant. En réalité, nous croyons que cette phrase qui concerne la temporalité de la parole et l'ontologie du sujet parlant, est compliquée seulement si nous essayons de chercher à la comprendre d'une façon rationnelle. Mais si nous essayons de penser au fait que ces paroles prononcées appartiennent à un être humain mort, les choses se révèlent beaucoup plus simples. Avant tout, il faut considérer que le sujet *je* se trouve dans une sorte de « présent absolu », ce qui lui empêche la possibilité d'un passé, d'un présent et d'un futur par rapport au lieu où il se trouve dans le roman, vraisemblablement les limbes. Mais d'autre part, il est conscient d'avoir vécu ailleurs, quand il était encore vivant, dans le passé. Ainsi, si l'on reconstruit la phrase, tout ce qu'il dit ou va dire (présent et futur proche), ne peut pas appartenir au présent, ni au futur, ni au passé (les temps des êtres vivants), parce qu'il appartient au « présent absolu » de la mort. Par contre, les choses qui furent, qui sont ou qui seront, c'est-à-dire les choses qui adviennent dans la réalité des êtres vivants, ne peuvent pas appartenir au « présent absolu » de *L'Innommable*, étant donné qu'elles sont *ailleurs*, dans le monde des vivants, et donc soumises aux lois d'une temporalité progressive.

91 *Ibid.*, p. 11.

92 *Ibid.*, p. 24.

Le protagoniste de *L'Innommable* est un être obsédé par le temps. La progression temporelle est anéantie par la circularité des événements qui la caractérisent. Tout se rassemble infiniment et il n'y a pas de voies de sortie de ce séjour. Le narrateur, animé par un esprit et une volonté de connaissance, ne dispose pas de repères temporels nécessaires, il est destiné à ne rien savoir, à ne plus rien savoir. Sa curiosité se perd toujours, infiniment, dans l'oubli des réponses insatisfaisantes. Ainsi, quand à la page 112 il se pose la question « Combien de temps suis-je resté une pure oreille? », la réponse est vague, rationnellement forcée par la condition du sujet qui l'exprime : « jusqu'au moment où ça ne pouvait plus durer, étant trop beau, par rapport à la suite ». Durant la lecture de *L'Innommable*, on s'aperçoit que le moment de l'écoute est un moment vital, qui fait partie de l'expérience vécue par le personnage lorsqu'il était encore en vie. Dans l'extrait cité, il se pose la question de combien de temps il a vécu, combien d'années. Mais la mémoire endommagée du narrateur ne lui permet pas une réponse satisfaisante. Il fait recours alors à l'évidence de la logique : il a vécu jusqu'à la mort, jusqu'au moment où il a commencé le terrible supplice de la parole, du dialogue infini, du questionnement incessant dans les limbes.

Dans *L'Innommable*, tout élément de la poétique du temps nous laisse apercevoir une vie qui rassemble à la mort. Et l'élément qui nous indique une fois de plus la présence du narrateur dans le règne des morts est l'absence de la durée :

[...] 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, [...], évidemment, c'est à côté de la question, le temps et moi, ça fait deux, mais on peut se le demander, pourquoi le temps ne passe pas, [...] .⁹³

Le temps n'a plus aucune progression, il est stable, continuellement égal à lui-même, sans durée, sans changement. En effet, la durée est la caractéristique des êtres vivants. Selon la tradition dantesque, dans la vie après la mort la durée ne peut plus exister. La condition d'éternité n'est pas soumise au concept de la durée. C'est pour cette raison que le sujet qui narre n'en finit pas de se poser des questions sur l'écoulement du temps ; il envisage la fin de son séjour, souhaite l'oubli absolu, la terminaison de sa souffrance. Le narrateur de *L'Innommable* est destiné à parler, à se parler pour l'éternité,

93 *Ibid.*, p. 171.

étant donné qu'il se trouve dans un endroit et dans un temps où la logique humaine se révèle pauvre et infiniment vouée à l'échec.

2.III L'INNOMMABLE A-T-IL UN NOM ?

Nous avons vu dans le sous-chapitre précédent comment les indices présents dans le texte peuvent nous faire penser à la présence du narrateur dans les limbes de Dante. Nous avons également avancé l'hypothèse selon laquelle le narrateur se trouve dans un point précis des limbes, le château des magnanimes. En guise de rappel au lecteur, nous savons que les âmes qui vivent dans le château furent des hommes de l'antiquité qui vécurent avant la naissance du Christ (et donc non baptisés) et des hommes qui vécurent leur vie de manière magnanime mais avec un défaut de foi : ils connaissent le désir sans l'espérance.

Après ces constatations, la curiosité et l'envie de comprendre les enjeux narratifs de *L'Innommable* de Beckett nous poussent à nous poser une question très prétentieuse : qui est le narrateur de *L'Innommable* ? Si Beckett a décidé de mettre en scène son personnage dans un lieu aussi prestigieux que la *Divine Comédie*, se peut-il que *L'Innommable* ait une identité ?

Afin d'éviter toute confusion, nous proposons de raisonner autour de la signification de l'adjectif « innommable ». Selon le *Trésor de la Langue Française*⁹⁴, on peut définir « innommable » ce « qui ne peut être nommé ; qu'on ne veut ou qu'on ne peut nommer ». Cette définition est essentiellement différente de celle de l'adjectif « innommé » : « Qui n'a pas (encore reçu) de nom ; qui n'a pas de dénomination particulière ; dont le nom est inconnu, officieux ; qui est difficile à définir, à déterminer. ». Le fait qu'on ne puisse pas nommer quelque chose ne signifie donc pas que cette chose n'a pas de nom.

Nous proposons donc au lecteur de réfléchir sur la possibilité d'une identification du narrateur du texte. Nous savons qu'il s'agit d'un esprit *magnanime*, qui a donc donné des apports importants à la civilisation humaine. Nous savons qu'il a vécu à une certaine époque, sûrement plus d'un siècle auparavant, étant donné que dans l'extrait cité dans le sous-chapitre précédent il affirme que les personnages autour de lui, lui ont collé un

94 *Trésor de la Langue Française*, éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1983.

nom dans leur siècle. Il est très probable qu'il soit quelqu'un qui connaît la France, en particulier Paris, vu qu'il nomme le quartier de Pigalle à la page 140 (il cite également Aubervilliers, dans la banlieue parisienne). Cependant, nous n'avons aucune indication exacte de type chronologique ou géographique, nous n'avons aucun nom à disposition en ce qui concerne le narrateur.

En revanche, nous pouvons réfléchir sur les noms des personnages que dans la première partie du mémoire nous avons définis comme des doubles du narrateur. Parmi ces noms, nous trouvons celui de Murphy et de Watt (protagonistes des romans éponymes écrits par Beckett), le pseudo-couple Mercier-Camier (encore des personnages d'une pièce de Beckett), Molloy et Malone (présents dans les titres des deux premiers romans de la trilogie), Moran (le détective de la deuxième partie de *Molloy*), Worm, Mahood et Basile (des personnages qui ont probablement été inventés pour *L'Innommable*). Il est très difficile de savoir si Beckett a utilisé des critères particuliers dans le choix de ces noms. Mais pour un lecteur attentif, il y a sûrement un nom qui en apparence semble dissonant par rapport aux autres : Basile. En effet, tous les noms que nous venons de citer présentent des caractéristiques phoniques similaires : ils semblent tous d'origine anglaise (ou irlandaise, française ou encore allemande). Le seul nom qui se détache avec une certaine évidence est le nom Basile, clairement d'origine italienne ou latine. Beckett semble avoir voulu nous pousser à réfléchir sur ce nom en le caractérisant différemment par rapport aux autres. Malheureusement, nos recherches sur ce nom n'ont abouti à rien d'éclairant. Seule St. Basile est un personnage historique, mais il ne nous semble pas relever d'un intérêt pertinent pour notre sujet. Ainsi, nous avons essayé de procéder de façon différente par rapport au nom Basile : en utilisant un processus assez diffus en littérature, nous avons essayé de faire l'anagramme de ce nom. Le résultat est étonnant, parce que l'une des possibilités que les anagrammes du nom Basile nous ont fourni est le nom *Blaise*. En sachant l'importance que les querelles du XVIème siècle et du XVIIème siècle ont eu dans la poétique et dans la philosophie de Beckett, nous proposons de lire, derrière l'anagramme du nom Basile, le philosophe et mathématicien Blaise Pascal. Pour l'instant, il s'agit plutôt d'une suggestion, une possibilité de lecture du texte, toujours obscur et énigmatique, jamais transparent ou explicite. En adoptant une méthode assez classique, nous proposons au lecteur de réfléchir autour des parties du texte qui parlent du personnage Basile :

Ils étaient quatre ou cinq à me harceler, sous le prétexte de me faire leur rapport. L'un d'eux en particulier, de nom Basile je crois, m'inspirait une forte répugnance. Sans ouvrir la bouche, rien qu'en me fixant avec ses yeux éteints d'avoir tant vu, il me rendait chaque fois un peu plus tel qu'il me voulait.⁹⁵

La lecture de cet extrait nous fournit certains détails sur lesquels réfléchir. Avant tout, nous savons que le personnage de nom Basile fait partie d'un groupe de quatre ou cinq personnes qui rendent visite plus ou moins régulièrement au narrateur : il s'agit d'une visite désagréable, vu que le personnage est connoté comme un harceleur. Deuxièmement, nous savons que Basile est quelqu'un qui inspire une sensation de dégoût au narrateur. Troisièmement, nous lisons que Basile a « tant vu », ce qui pourrait nous amener à penser qu'il s'agit d'un savant, étant donné aussi que selon notre hypothèse il se trouve dans le château des magnanimes. Quoi qu'il en soit, le contexte ne nous permet pas d'affirmer avec certitude qu'il s'agit de Blaise Pascal. Il faut donc suivre la progression du roman pour se rapprocher de ce personnage. À la page 37, le narrateur nous informe que dorénavant il appellera Basile Mahood, un nom également assez énigmatique. Nous ne savons pas pour quelle raison la voix qui narre décide de changer le nom de Basile. Il est possible que Beckett ait voulu dérouter son lecteur. En effet, la dynamique du texte est assez étrange : Basile, au moment où il commence à prendre de l'importance, perd son nom initial ou est enrichi d'un patronyme. Pour trouver des indices sur la possible identité de Basile, il nous faudra donc suivre le mouvement de Mahood.

Une fois lu *L'Innommable*, il nous reste un certain nombre d'indications sur le personnage de Mahood. Nous savons qu'il raconte des histoires au narrateur et sa voix se confond avec la sienne. Il est également quelqu'un d'impertinent au regard du protagoniste et il a l'air d'être souffrant à cause de la condition « philosophique » du narrateur. Mahood veut s'assurer l'adhésion du protagoniste, il a pour rôle de le tourmenter, avec ses discours sur l'être et l'existence, ses doutes invincibles, ses renvois aux querelles autour de la raison humaine. Cependant, nous savons que Mahood, comme les autres personnages qui rendent visite au narrateur pour le harceler et le déstabiliser, ne vit pas dans le même endroit que sa victime. À la page 66 de *L'Innommable*, la voix qui narre nous renseigne sur la nature de ces sujets : « Mais voyons un peu d'abord qui ils sont, cette bande de forcenés, que Dieu soi-disant m'envoie pour mon bien. ». Il s'agit de plusieurs personnes qui viennent d'un autre lieu,

95 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 19.

mais qui ont tous le même but : torturer, convaincre, rédimier et convertir le narrateur. Parmi ces personnages, nous trouvons donc Basile ou Mahood et Warm, même si ce dernier se différencie des deux autres pour une raison obscure. Nous ne savons pas s'ils sont des doubles du protagoniste ou doubles d'individus ayant réellement existé. Nous pouvons seulement imaginer que Worm représente la figure du changement, l'état intermédiaire à travers lequel le narrateur peut finalement aller « vers eux, vers l'azur »⁹⁶. Dans *L'Innommable*, le nom Worm désigne une sorte d'image employée par les savants afin de « sauver » le protagoniste, qui n'arrive pas s'identifier à Worm parce que sa foi est terriblement douteuse. Ainsi il parle de Worm en le définissant comme un être souffrant « de plus en plus, à mesure que le transfert s'effectue, de l'avenir inchangeant à l'inchangeable passé »⁹⁷. S'il est vrai que le narrateur se trouve dans les limbes, il est également vrai qu'il a la possibilité de s'en sortir, toujours selon la tradition dantesque. Dans la *Divine Comédie* nous savons par Virgile que le Christ en personne est descendu dans les limbes pour libérer le Roi d'Israël David, Noé, Moïse et d'autres personnages qui font partie de la mythologie chrétienne. Et Mahood est là pour expliquer au narrateur, trop sceptique, cette possibilité de pouvoir émerger du silence.

Nous ne pouvons ainsi pas affirmer avec certitude que Blaise Pascal soit présent derrière ces figures qui apparaissent dans *L'Innommable*. Il nous reste pourtant l'indice révélateur de l'anagramme du nom Basile, sans doute trop éphémère pour nous faire dire définitivement que Pascal est dans le texte. Cependant, il nous reste une dernière piste à explorer, une piste qui se dégage d'une question ultérieure : en admettant que Blaise Pascal soit une des figures du texte, qui pourrait être le narrateur ?

Au début de cette deuxième partie, nous avons insisté sur l'intérêt du poème du jeune Beckett *Whoroscope*. En ce qui concerne la lecture critique de ce texte, nous proposons le récent livre de Edward Bizub, *Beckett et Descartes dans l'œuf*. Ce poème, souvent mis à l'écart par la critique officielle, représente l'une des sources possibles de la littérature à venir de Samuel Beckett. En effet, à partir de la lecture de ces vers, nous pouvons établir des parallèles avec *L'Innommable* assez significatifs. Au niveau purement textuel, il est important de remarquer un élément commun dans les deux œuvres, c'est-à-dire l'évocation de l'œuf. Bizub nous dit que Descartes avait des habitudes culinaires très particulières : il évitait durant ses repas de manger des matières grasses, avec quelques exceptions en ce qui concernait le petit-déjeuner :

⁹⁶ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 134.

À ce sujet, il [Descartes] donnait en effet des ordres très stricts à son cuisinier : les œufs qui composait l'omelette devaient avoir été couvés entre huit et dix jours, sinon le goût du mets matinal lui soulevait le cœur. En dehors des limites de couvaison prescrite, le résultat serait tout simplement "détestable", car le philosophe disposait d'un palais raffiné en la matière.⁹⁸

Dans le poème, Beckett saisit les anecdotes de la vie de Descartes, tirés de l'ouvrage de Baillet. Les œufs représentent donc une motivation de moquerie au regard du philosophe français, étant donné le caractère obsessionnel de ses habitudes. Nous retrouvons la référence à l'œuf aussi dans *L'Innommable*, lorsque le narrateur cherche à décrire sa forme physique et sa substance corporelle :

Et sans la lointaine évidence des mes paumes, de mes plantes, dont je n'ai pas encore su me débarrasser, je me donnerais volontiers la forme, sinon la consistance, d'un œuf, avec deux trous n'importe où pour empêcher l'éclatement. Car comme consistance c'est plutôt du mucilage. [...] Un œuf ? Un œuf moyen ? Non, non, c'est là la vieille bêtise, je me suis toujours su rond, solide et rond, [...].⁹⁹

Au début de l'extrait nous lisons deux éléments qui nous rapprochent de Descartes : les paumes et les plantes. La référence concerne les études et les jeux développés du philosophe par rapport à ces parties du corps, qui constituent aussi deux unités de mesure (paumes et pieds). Le narrateur se donne volontairement la forme d'un œuf, étant donné qu'il se sent rond, comme une sorte de boule, et sa consistance est celle de la mucilage, ce qui nous peut faire penser à l'intérieur d'un œuf. Dans l'extrait il parle aussi d'un œuf « moyen », ce qui pourrait renvoyer à l'obsession de Descartes de ne manger que des œufs moyens, c'est-à-dire pas trop mûrs ni couvés trop peu de temps. L'élément de l'œuf est donc un parallélisme assez important qui nous amène à réfléchir sur la possibilité que le narrateur soit en réalité Descartes, ou un double de Descartes.

Mais il y a d'autres connexions assez suggestives relatives à cette possibilité. Le narrateur de *L'Innommable* est un savant qui demeure dans les limbes, quelqu'un de très important, vu la peine qui se donne le « Suprême » d'envoyer d'autres savants qui proviennent de « là-haut » afin de le tourmenter et de le faire changer. Nous savons aussi que le narrateur cite à plusieurs reprises les noms des constellations : il est très intéressé par le ciel, par les étoiles et par les phénomènes célestes. Par exemple, à la

98 Edward Bizub, *Beckett et Descartes dans l'œuf*, Classiques Garnier, Paris, 2012, p. 51.

99 *Ibid.*, p. 30-31.

page 32, il pense être « grand comme Sirius dans le Grand Chien », une des constellations connues parmi les plus anciennes. Ou encore, à la page 15, lorsqu'il cherche à comprendre la provenance des cris, il dit qu' « on peut mourir à soixante-dix ans sans avoir jamais eu la possibilité d'admirer la comète de Halley ». *L'Innommable* est parsemé de références à l'astronomie, à l'observation du ciel et à l'horoscope, ce qui nous rapproche une fois de plus de la figure de Descartes. Le philosophe français, homme de sciences, s'intéresse à l'astronomie et au mouvement des astres. En effet, il est connu que le ciel fournit aux sages le rapport symbolique entre les signes célestes et la destinée de l'homme. Selon les indications fournies par Baillet, Descartes éprouvait une forte méfiance envers l'horoscope, parce que ce dernier conditionne les savants qui ajoutent la foi à l'astronomie, contrairement au principe de la puissance de la raison humaine. Descartes se moquait des horoscopes et, en même temps, il en éprouvait une véritable terreur : voilà la motivation du titre choisi par Beckett, *Whoroscope* (de l'anglais *whore*, prostituée, et *horoscope*). Le rationalisme cartésien mène une dure croisade contre l'obscurité au nom de la clarté et, par conséquent, contre les astrologues qui conditionnent la croyance populaire en exploitant l'ignorance de la plèbe. L'image du ciel étoilé est présente à plusieurs reprises dans *L'Innommable*, et le narrateur semble s'abandonner à l'espoir caché derrière les étoiles. Si la voix qui narre est celle de Descartes, nous pouvons alors admirer la finesse de Beckett dans le développement du récit. L'écrivain irlandais aurait donc condamné le philosophe français à croire dans ce qui a été durant sa vie sa terreur : l'horoscope.

Les parallélismes entre le narrateur et la figure historique de Descartes ne finissent pas ici. Le philosophe représente le père de la philosophie moderne occidentale. Il se configure historiquement comme le démystificateur des théories qui prétendent aboutir à la vérité, à travers la méthode rationnelle du doute, dite cartésienne. Descartes se proposait d'effacer toute l'arrière-pensée de la philosophie jusqu'à son époque et de fonder *ex novo* un nouveau système philosophique qui obéissait à la seule loi de la raison, à son tour édifié sur l'autorité autonome du sujet (auto-fondé). Dans *L'Innommable*, le système cartésien est mis en échec, les limbes privent le sujet parlant de toute sûreté, de toute raison. Ainsi, pour découvrir la présence de Descartes dans la véritable essence de ce personnage, il nous faudra raisonner *a contrario*. Le narrateur essaye de comprendre le monde où il se trouve à travers les procédés de la logique, en déduisant au fur et à mesure les éléments qui pourraient fournir des appuis à sa méthode et à sa volonté de compréhension. Il est conscient d'avoir un vaste panel de

connaissances, mais il ne se souvient plus comment il les a acquises. Cependant, il manifeste des certitudes, les mêmes certitudes présentes chez le philosophe Descartes. Au tout début du *Discours de la méthode*, dans la première partie, le mathématicien affirme que :

Le bon sens est la chose du monde la mieux partagée : car chacun pense en être si bien pourvu, que ceux mêmes qui sont les plus difficiles à contenter en toute autre chose, n'ont point coutume d'en désirer plus qu'ils en ont. En quoi il n'est pas vraisemblable que tous se trompent : mais plutôt cela témoigne que la puissance de bien juger, et distinguer le vrai d'avec le faux, qui est proprement ce qu'on nomme le bon sens ou la raison, est naturellement égale en tous les hommes.¹⁰⁰

Descartes pensait donc que le vrai et le faux, le bien et le mal, le clair et l'obscur étaient des facultés communes à tous les hommes : la faculté de juger est une faculté innée. Ce qui est intéressant est que nous retrouvons la même idée dans les discours du narrateur de *L'Innommable* :

Ce qui me laisse perplexe, c'est de devoir ces connaissances à des gens avec qui je n'ai jamais pu entrer en communication. Enfin le fait est là. À moins que ce ne soient des connaissances innées, comme celles ayant trait au bien et au mal.¹⁰¹

En effet, nous pouvons constater la convergence de la pensée cartésienne avec la pensée du narrateur. Cette convergence ne se limite pas à la seule faculté innée de juger le bien d'avec le mal. Un autre point de rencontre entre le *je* de Descartes et celui du narrateur est dans la quête de vérité : « souci de vérité dans la rage de dire »¹⁰². Le philosophe français s'érige contre le système des enseignements qu'il a reçus durant sa formation scolaire :

Mais sitôt que j'eus achevé tout ce cours d'études, au bout duquel on a coutume d'être reçu au rang des doctes, j'ai changeai entièrement d'opinion. Car je me trouvais embarrassai de tant de doutes et d'erreurs, qu'il me semblait n'avoir fait autre profit, en tâchant de m'instruire, sinon que j'avais découvert de plus en plus mon ignorance.¹⁰³

100 René Descartes, *Discours de la méthode*, Gallimard, coll. Folio Plus, Paris, 1991, p. 9.

101 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 18.

102 *Ibid.*, p. 21.

103 René Descartes, *Discours de la méthode*, Gallimard, coll. Folio Plus, Paris, 1991, p. 12.

Descartes voulait avant tout se débarrasser de l'apparat de connaissances et de préceptes reçus. De la même façon, le narrateur de *L'Innommable* choisit sa méthode dans le lieu étrange où il se trouve : « Les choses, les figures, les bruits, les lumières, dont ma hâte de parler affuble lâchement cet endroit, il faut de toute façon, en dehors de toute question de procédé, que j'arrive à les en bannir. »¹⁰⁴. Le protagoniste a comme premier souci celui de se débarrasser des voix qui l'entourent : les voix des doctes des limbes. Le *je* qui raconte aspire à la vérité de sa condition et croit pouvoir y parvenir « une fois débarrassé, de recommencer, à partir de nulle part, de personne et de rien, pour y aboutir à nouveau, par des voies nouvelles bien sûr, ou par les anciennes[...] »¹⁰⁵. Le projet dessiné dans *L'Innommable* s'accorde bien avec le projet cartésien d'une réforme totale du système philosophique occidental. Le narrateur est conscient de porter la pesanteur de l'arrière-pensée qu'il a reçu dans sa jeunesse, comme en témoigne la page 39, lorsqu'il affirme avoir confondu « pensum et leçon », étant donné qu'il est sûr d'avoir « un pensum à faire », que quelqu'un lui a donné à sa naissance, pour le punir ou peut-être « sans raison spéciale ».

Ce dernier paragraphe met en exergue, comme nous l'avons vu, un sujet nouveau, un individu auto-fondé et libéré du créateur. Ce concept cartésien prend ses racines au début du XIV^{ème} siècle, à l'époque où la scolastique médiévale est mise en crise par l'avènement du *nominalisme*. D'ailleurs, le titre même du roman peut nous faire penser à une provocation que Beckett, passionné des querelles philosophiques médiévales, adresse à ce courant théologique. Le nominalisme, théorisé par le philosophe anglais Guillaume d'Ockham¹⁰⁶, cible dans sa profondeur le problème fondamental duquel la scolastique même était née et avait vécu dans son incessante élaboration, c'est-à-dire l'accord entre recherche philosophique et vérité révélée. Guillaume d'Ockham déclara pour la première fois cet accord impossible, en le vidant de toute signification. Si d'un côté Duns Scotto s'était servi de l'idéal aristotélique de la science pour nier l'interprétation de ce dogme, Ockham fonde son système sur le principe de l'*expérience*. Selon le philosophe, tout ce qui dépasse les limites de l'expérience ne peut pas être connu ou démontré (et donc nommé) par les hommes. Les vérités théologiques se trouvent donc en dehors de la recherche philosophique. Sans

104 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 21.

105 *Ibid.*, p. 25.

106 Guillaume d'Ockham fut un philosophe anglais né en à Ockham en 1290 et mort probablement à Munich entre 1348 et 1349. Surnommé le « Docteur invincible », il fut la dernière figure de la Scolastique et en même temps la première figure de l'âge philosophique moderne. Parmi ses ouvrages nous pouvons citer le *Commentaire aux sentences*, la *Somma dell'Intera Logica* et *Quodlibeta*.

entrer dans le détail des complexes concepts de *connaissance intuitive* et *abstractive*, nous proposons au lecteur de réfléchir autour du concept d'*empirisme radical*, étant donné une certaine proximité avec notre sujet. Si la seule connaissance possible est l'expérience dans la nature, alors tout phénomène transcendant ne peut pas être démontré de façon naturelle ou humaine. Guillaume d'Ockham affirme donc l'incompatibilité absolue entre science et foi. Mais pourquoi le nominalisme nous intéresse-t-il de si près par rapport à *L'Innommable*? L'*occamisme* (synonyme de nominalisme), comme le *tomisme* et le *scotisme*, occupe une position fondamentale dans l'histoire de la philosophie théorétique occidentale. Il ouvre une brèche irrémédiable dans la scolastique du Moyen Age et commence le chemin qui conduit directement à la mentalité empiriste qui caractérise la modernité. Guillaume d'Ockham, avec sa critique envers la scolastique et la physique traditionnelle, permet le passage vers la physique moderne. Le système du *cogito* cartésien est débiteur des découvertes d'Ockham : l'*expérience* nominaliste, fondé sur le principe de *connaissance intuitive*, est très proche de la raison cartésienne. Il est donc possible que Beckett dans *L'Innommable* adresse une provocation assez étonnante à la pensée nominaliste. Avec l'*occamisme*, nous nous trouvons face à la terrible crise de la certitude qui caractérise la fin du Moyen Age ; là où la bonté divine commence à vaciller, l'omnipotence de la pensée subjective gagne soudainement du terrain. Le dieu nominaliste, étant indépendant de sa créature, permet le développement d'un individu capable d'agir et de penser de façon autonome. Descartes renversera cette crise de l'individu afin d'élaborer le *cogito* souverain, ce qui permet l'auto-fondation du sujet. En d'autres termes, Descartes fait du *cogito* une formule de l'anthropocentrisme à ériger contre le théocentrisme de la métaphysique. Cependant, il reste un écart entre l'auto-fondation du sujet et sa réalisation effective, et cet écart n'est pas réductible, n'est pas surmontable. Descartes se sert de l'angoisse de la scolastique nominaliste pour théoriser l'auto-légitimation de la créature, sans pourtant réussir à combler cette importante fissure. Cet écart, comme une blessure toujours vive et douloureuse, représente peut-être le centre de l'expérimentation théorétique beckettienne dans *L'Innommable*. Tout ce qui fait partie de l'expérience n'est pas nécessairement « nommable » : Beckett met son narrateur face à l'écart, à quelque chose qui ne peut pas être nommé. Nous verrons dans la dernière partie de notre recherche les relations que cet écart entretient avec la contemporanéité.

Il existe un autre terrain où le narrateur de *L'Innommable* et Descartes se rencontrent à nouveau. Une analyse des correspondances entre les deux *je* met en

évidence une comparaison d'ordre mathématique et géométrique : « mais je ne dois pas confondre la droiture de la tête avec celle du regard, ni le plan vertical avec l'horizontal »¹⁰⁷. Dans cet extrait il y a une référence directe au philosophe français, qui a notamment inventé le système de coordonnées afin de déterminer la position d'un point sur une droite. Dès lors, on pourrait comprendre l'insistance du narrateur du roman de Beckett dans la recherche du point exact où il se trouve, en faisant des analyses à la fois anatomiques (son corps) et géométriques (sa position dans l'espace). Dans le cadre de ce problème se situe aussi le Théorème de Descartes : afin de définir un cercle complètement, il faut connaître son rayon ou sa courbure. Plus le cercle est grand, plus sa courbure est petite, et vice versa. Ce bref rappel (non exhaustif) du Théorème de Descartes nous sert pour établir un parallèle avec la recherche du narrateur de *L'Innommable*. Le problème de la courbure est très présent, pour plusieurs raisons : avant tout, le protagoniste nous dit qu'il se trouve dans un endroit circulaire et que son corps a une forme plutôt ovoïdale. Lorsqu'il parle de la cour ronde où il se trouve, il nous dit : « à mesure que moi je tournais à l'extérieur, eux ils tournaient à l'intérieur, compte tenu de la différence de courbure »¹⁰⁸. Ainsi, au début du livre, le narrateur cherche à calculer exactement la position où il se trouve, dans la meilleure tradition cartésienne. Mais les moyens qu'il a à disposition sont pauvres et ses tentatives échouent à plusieurs reprises. La certitude du rationnel cartésien ne suffit plus dans les limbes dantesques :

Mais l'endroit, je l'ai déjà signalé, est peut-être vaste, comme il peut n'avoir que douze pieds de diamètre. [...] il me plaît de croire que j'en occupe le centre, mais rien n'est moins sûr. [...] Car alors Malone, tournant autour de moi comme il le fait, sortirait de l'enceinte à chacune de ses révolutions, ce qui est manifestement impossible. [...], il tourne, je le sens, et autour de moi, comme la planète autour de son soleil.¹⁰⁹

Cet extrait confirme la sensation d'un *je* en quête d'une vérité démontrable, rationnellement démontrable. Cependant, le narrateur se veut le centre du monde qu'il habite, se veut un soleil autour duquel tout tourne. Le champ visuel du narrateur ne lui permet pas une vision claire des choses, parce qu'il peut regarder seulement droit devant lui. Il s'agit d'un être doué d'un grand esprit scientifique, mais limité dans ses possibilités et ses moyens. Il sait qu'il est nécessaire de « spéculer, spéculer, jusqu'à ce

107 *Ibid.*, p. 30.

108 *Ibid.*, p. 52.

109 *Ibid.*, p. 13.

qu'on tombe sur la spéculation qui est la bonne »¹¹⁰. L'obsession du calcul mathématique, rationnel du protagoniste est destiné à devenir une torture psychique infinie, très proche d'un délire, d'une folie :

Le moins possible, c'est appréciable, c'est suffisant, le sens général d'une expression sur mille, sur dix mille, continuons à multiplier, par dix, rien de plus reposant que le calcul, sur cent mille, sur un million, c'est trop, c'est trop peu, on s'est gouré, ça ne fait rien, ça ne change guère, ici, d'une expression à l'autre, qui en saisit une les saisit toutes [...].¹¹¹

Le narrateur est un damné, et même s'il se trouve dans le lieu le plus prestigieux des limbes il est toutefois condamné à délirer, il est condamné à ne rien comprendre et à rechercher une solution dans l'impossibilité de trouver une quelconque réponse définitivement satisfaisante. Il s'agit de sa peine ou, dans la meilleure tradition dantesque, de son *contrapasso*¹¹². Si nous acceptons de voir derrière ce personnage la figure de Descartes, nous serons d'accord pour affirmer que le meilleur (ou le pire) *contrapasso* pour le philosophe français, toujours en quête de la démonstration logique et de la vérité rationnelle, serait alors de l'encadrer dans un monde où la logique et le rationnel n'ont aucune utilité :

Ces longue chaînes de raisons toutes simples et faciles, dont les géomètres ont coutume de se servir, pour parvenir à leurs plus difficiles démonstrations, m'avaient donné occasion de m'imaginer que toutes les choses, qui peuvent tomber sous la connaissances des hommes s'entresuivent en même façon, et que pourvu seulement qu'on s'abstienne d'en recevoir aucune pour vraie qui ne le soit, et qu'on garde toujours l'ordre qu'il faut pour les déduire les unes des autres, il n'y en peut avoir de si éloignées auxquelles enfin on ne parvienne, ni de si cachées qu'on ne découvre.¹¹³

Voilà ce qui est mis en échec dans *L'Innommable* : la possibilité même de la chaîne de déduction est inexorablement contredite par la circularité et la répétitivité des actions : aucune dialectique n'est plus possible. Le narrateur, avec un esprit méthodique, cherche toutes les possibilités qui pourraient le soustraire à la circularité. Il cherche des éléments certains sur lesquels s'appuyer pour pouvoir en déduire les causes et les

110 *Ibid.*, p. 138.

111 *Ibid.*, p. 169.

112 Dans la *Divine Comédie* de Dante, les damnés de l'enfer subissent des peines qui se situent dans un rapport analogique au péché commis durant la vie. Par exemple, les suicides sont condamnés à la privation de leur corps et ils sont emprisonnés dans les troncs des arbres ou dans des arbustes, vu qu'ils ont refusé leur corps quand ils étaient vivants.

113 René Descartes, *Discours de la méthode*, Gallimard, coll. Folio Plus, Paris, 1991, p. 26.

conséquences. Mais sa peine le contraint toujours à recommencer, à l'infini, sans l'espoir de pouvoir terminer sa tâche. Il est définitivement condamné à raisonner avec un esprit logique dans un monde qui n'obéit guère aux règles humaines. C'est aussi pour cette raison que quelqu'un lui envoie des âmes célestes afin de le libérer de sa propre logique.

Mais le véritable terrain où la pensée cartésienne rencontre la parole de *L'Innommable* est le terrain du *cogito*. Pour des raisons d'espace, nous ne pouvons pas procéder à une analyse détaillée du *cogito* cartésien ; nous chercherons donc à rendre compte au lecteur de façon synthétique de la découverte du philosophe. Le complexe système philosophique créé par Descartes repose en grande partie sur l'instance du doute. Descartes doute de toute vérité reçue et se sent appelé à refonder l'édifice de la philosophie occidentale. Inévitablement, en ce qui concerne les questions religieuses, il mène un combat contre les lois Scolastiques et l'église catholique. Dans la quatrième partie du *Discours de la méthode*, le philosophe affirme les principes qui deviendront la base de son nouveau système philosophique :

[...] je désirais vaquer seulement à la recherche de la vérité, je pensai qu'il fallait que je fisse tout le contraire, et que je rejetasse comme absolument faux tout ce en quoi je pourrais imaginer le moindre doute [...]. Mais aussitôt après je pris garde, que pendant que je voulais ainsi penser que tout était faux, il fallait nécessairement que moi qui le pensais fusse quelque chose. Et remarquant que cette vérité, *je pense, donc je suis*, était si ferme et si assurée que toutes les plus extravagantes suppositions des sceptiques n'étaient pas capables de l'ébranler. [...] Je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence et la nature n'est que de penser, et qui pour être n'a besoin d'aucun lieu ni ne dépend d'aucune chose matérielle.¹¹⁴

Il s'agit d'un extrait fondamental pour comprendre la pensée cartésienne, certainement beaucoup plus nuancée qu'elle n'apparaît. Cependant, il résume l'attitude qui a caractérisé le parcours intellectuel, épistémologique de Descartes. Une question s'impose : de quelle manière le narrateur de *L'Innommable* prononcerait-il les déclarations de son (possible) double Descartes, en sachant qu'il se trouve face à toutes ses contradictions ? En effet, nous retrouvons une fois de plus la quête de la vérité du *je* de *L'Innommable*, et nous retrouvons aussi un parallélisme très intéressant : la vérité dépend du *je* pensant, qui exclut tout ce qui est faux. De plus, l'être du dernier roman de la trilogie est séparé de sa substance corporelle, qu'il ne maîtrise plus, et pour ce qui est de sa nature pensante, il ne dépend plus du lieu où il se trouve et de la matérialité qui

114 *Ibid.*, p. 37-38.

l'entoure. Le je de *L'Innommable* est exclusivement une instance pensante, mais avec une exception fondamentale :

[...] puisque je ne sens rien, ni quiétude ni changement, rien qui puisse servir de point de départ à une opinion à ce sujet, ce qui importerait peu si j'avais quelques connaissances d'ordre général et avec ça l'usage de la raison, mais voilà, je ne sens rien et pour ce qui est de penser, je le fais juste assez pour ne pas me taire, on ne peut pas appeler ça penser.¹¹⁵

Je dirai d'abord ce que je ne suis pas, c'est comme ça qu'ils m'ont appris à procéder, puis ce que je suis, c'est déjà amorcé, je n'aurai qu'à reprendre là où je me suis laissé effrayer.¹¹⁶

Nous retrouvons dans les élucubrations du narrateur de *L'Innommable* les mêmes thématiques que celles de l'extrait cité auparavant du *Discours de la méthode*. Le protagoniste du roman recherche une opinion sur son état, recherche sa vérité, mais il est privé de sa nature sensorielle. Nous constatons aussi la perte de la raison (vénérée par Descartes) et l'impossibilité d'un recours aux connaissances d'ordre général (nous pouvons imaginer que le philosophe aurait pu en effet se servir de son immense répertoire de connaissances, métaphysiques et physiques). Enfin, nous pouvons identifier une faible activité du *cogito*, insuffisante à prouver cette fois le fait d'exister. De plus, dans l'extrait tiré de la page 65, il y a une esquisse de méthode afin de rechercher la possibilité du *je suis*, très proche de celle employée par Descartes dans son *Discours de la méthode*. Selon notre raisonnement, il est très probable qu'un homme de science comme Descartes, face à l'échec de ses vérités et à la perte de la raison dans le règne des morts, aurait adopté une démarche assez similaire à celle du narrateur de *L'Innommable*. Nous connaissons désormais la suite : l'esprit de méthode ne sert guère dans un monde où l'irrationnel est la loi dominante et où toute activité physique se condense dans l'état pur de la parole. Toujours dans l'extrait cité ci-dessus, il y a la présence d'une sensation d'effroi, proche de la « terreur nominaliste ». Cet effroi pourrait être une référence indirecte à une situation historique traumatique où rien n'est plus assimilable par le sujet pensant, en ce sens terrorisé. Il ne pense et il ne sent plus rien, hormis l'effroi qui le soustrait à lui-même, suspend sa conscience et ses facultés de symbolisation et de métabolisation.

115 Samuel Beckett, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 33.

116 *Ibid.*, p. 65.

Au niveau narratif, *L'Innommable* semble donc se situer dans un dialogue qui remonte à il y a plusieurs siècles. Son caractère fortement dialogique se confirme aussi au niveau des contenus et de la représentation quasi historique d'une querelle réactualisée de façon énigmatique par Samuel Beckett. Il nous reste encore à comprendre les raisons de ce dialogisme à distance et les degrés de lecture successifs qui pourraient nous aider à élucider la position de ce roman par rapport à son contexte historique et culturel.

3. TROISIÈME PARTIE :

LA MISE EN CRISE DE L'INDIVIDU

3.1 DIALOGISME LITTÉRAIRE ET PHILOSOPHIQUE

Si du point de vue du signifiant l'écriture beckettienne possède une force dialogique intrinsèque et indépendante, cette capacité se vérifie aussi dans le domaine des signifiés. *L'Innommable* se prête volontiers à plusieurs niveaux de lecture enchâssés. Nous avons vu dans la première partie du mémoire qu'un premier niveau de lecture se dégage essentiellement de la morphologie et de la syntaxe employée par l'écrivain irlandais. Le premier contact advient donc avec le signe linguistique beckettien, ce qui implique un *dialogisme intuitif* qui se situe entre le degré visuel de la lecture et la prononciation, silencieuse ou sonore, du signifiant linguistique. Cette première constatation fait partie du champ formel de l'énonciation, de la pragmatique et de l'analyse linguistique de l'œuvre.

Mais comme nous l'avons vu dans la suite de notre recherche, *L'Innommable* ne se réduit pas à la seule expérimentation langagière. Le degré de lecture suivant, comme pour toute œuvre, consiste à reconstituer le complexe rapport entre signifiant et signifié, afin de comprendre la relation qui s'instaure entre la forme du texte et sa signification. Ce deuxième niveau de lecture est fondamental pour la recherche du sens. La critique blanchotienne nous a appris à lire *L'Innommable* comme l'avènement de la parole neutre, c'est-à-dire « le lieu vide où parle le désœuvrement d'une parole vide et que recouvre tant bien que mal un je poreux et agonisant »¹¹⁷. Autrement dit, une certaine branche de la critique beckettienne s'est concentrée durant des années sur une lecture presque existentielle de *L'Innommable*, en s'arrêtant souvent à ce niveau de lecture. Cela ne signifie pas qu'elle manque de mérites ou de fondements ; au contraire, elle a su mettre en relief la véritable puissance du verbe beckettien, sa profondeur et peut-être sa substance la plus intime. Cette critique a insisté sur l'extrême contemporanéité de Samuel Beckett, une modernité bouleversante qui semble anticiper les réflexions sur la

117 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1963, p. 290.

mort du *je* de Barthes et la fin de la paternité de l'auteur de Foucault. Pourtant, bien que nous accueillions avec bienveillance ces tendances critiques, nous croyons que s'arrêter à cette perspective existentielle et théorique de l'œuvre de l'écrivain irlandais finirait par ne rendre pas entièrement justice à l'effort de Beckett. Après avoir vu en action dans *L'Innommable* un dialogisme formel, énonciatif, et un dialogisme existentiel, humaniste et théorique, nous proposons au lecteur d'évaluer un autre aspect fondamental de cette écriture : le dialogisme littéraire.

Il est important de souligner à nouveau que Beckett ne s'est pas contenté avec *L'Innommable* de se faire un grand expérimentateur de la langue et un auteur radicalement contemporain par les enjeux déconstructifs des structures classiques du roman : il est possible que l'écrivain irlandais ait aussi voulu s'insérer dans un débat historico-philosophico-littéraire très précis. Comme nous l'avons supposé dans la deuxième partie de notre travail, il existe la possibilité que Beckett ait mis en scène la parole d'un homme mort qui se trouve dans les limbes dantesques. Nous avons envisagé que cet homme représente en réalité le philosophe français René Descartes. Ainsi, le dialogisme présent dans *L'Innommable* se chargerait d'instances historiques, philosophiques et littéraires.

Le dernier roman de la trilogie se trouve dans une relation dialogique interne à la poétique et à la structure de la trilogie même. C'est pour cette raison que nous avons décidé d'employer l'expression *dialogisme littéraire* : *L'Innommable* dialogue structurellement avec les deux autres romans de la trilogie et avec les œuvres précédemment écrites par Beckett. *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable* forment avant tout une complexe architecture littéraire, équilibrée, lucide et cohérente. Les trois romans analysent trois étapes fondamentales de l'existence. *Molloy* dessine le parcours d'un homme vieillissant, malade et troublé par son déraisonnement perpétuel ; sa quête de vérité n'aboutit qu'à de nouveaux doutes et de nouvelles incertitudes. Son chemin, presque toujours circulaire, même au sens spatial, ne l'amène à rien de définitif. Ainsi, on peut lire *Molloy* comme la parabole existentielle d'un homme désormais vieux qui se trouve face au manque de certitudes et qui est obligé de redéfinir au fur et à mesure son parcours de vie. La critique a reconnu dans le mouvement de *Molloy* de nombreuses affinités avec la vieillesse de René Descartes, qui dans les dernières années de sa vie semble avoir mis en doute plusieurs parties de sa complexe conception philosophique :

L'ombre du rationalisme cartésien qui atteint à la certitude en cultivant le doute plane sur la trilogie. On sait par exemple que, selon Descartes, le meilleur moyen de sortir de la forêt dans laquelle on s'est perdu consiste à poursuivre droit devant soi. Molloy qui marche avec des béquilles avance, lui, en tournant en rond, car il estime qu'étant donné son infirmité s'est ainsi qu'il a le plus de chances d'approche du déplacement en ligne droite. Dans une scène au ton de comédie loufoque, il va « aveuglément, dans le noir » vers sa mère, tombant à chaque fois dans un doute plus profond : le *Discours de la méthode* s'avère aussi impuissant que toute autre théorie philosophique à découvrir la vérité.¹¹⁸

Le deuxième roman, *Malone meurt*, narre les derniers moments de la vie d'un personnage qui semble avoir une solution de continuité avec le narrateur de la première partie du roman précédent. *Malone meurt* condense les pensées d'un homme très proche de la fin de ses jours, dans lequel on pourrait imaginer une fois de plus les instants précédant la mort de Descartes. Malheureusement, nous ne pouvons pas nous livrer à une analyse de ces pensées sans courir le risque de sortir de notre sujet d'étude.

En revanche, nous pouvons affirmer que *L'Innommable* représente la conclusion logique de la trilogie : l'homme mort et son expérience après la vie dans le règne des morts. Si nous acceptons cette perspective, nous pouvons justifier la conception d'une architecture tout à fait cohérente et équilibrée de la part de Beckett. Sur le modèle des *Confessions* augustinienes, Beckett aurait mis à nu la problématique existentielle d'un homme très âgé qui se trouve face à la mort. Mais pas satisfait de cette tâche, l'écrivain irlandais dépasse les limites temporelles pour montrer comment le narrateur vit après la mort, en illustrant de forts parallélismes entre la vie biologique et le repos éternel.

Nous envisageons donc que la trilogie romanesque puisse être lue comme une unité infiniment fragmentée, abandonnée à ses contradictions et à la déchirure perpétuelle de ses composantes linguistiques. Nous ne pouvons pas savoir si Beckett a vraiment voulu représenter l'univers philosophique et existentiel d'un Descartes en fin de vie et l'imaginer après sa mort. Mais nous proposons au lecteur de prendre en compte cette hypothèse, étant donné qu'existent (comme nous l'avons démontré) de nombreuses références à la vie et à la pensée du philosophe français. Dans la mesure où nous acceptons ces intuitions, il faudrait se demander la raison d'un si considérable effort de la part de Beckett. Pourquoi aurait-il voulu jouer de manière si cruelle avec l'existence de Descartes ?

118 James Knowlson, *Beckett*, Biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis, Actes Sud, Arles, 1999, p. 481.

Les motivations ne manquent pas. Avant tout, nous devons remarquer l'importance que les idées du philosophe ont eue sur le jeune Beckett, qui s'est véritablement plongé, dès son arrivée à Paris, dans les études sur Descartes. À cette époque, le jeune irlandais semblait déjà connaître et maîtriser les philosophes présocratiques, parmi lesquels Démocrite d'Abdère (qui fait entendre sa présence dans le roman *Murphy*), Zénon d'Élée (on le retrouvera dans *Fin de partie*), Héraclite (objet d'allusions dans *Godot*) et Parménide. Il s'agit des grands philosophes du *vide*, tous assez aisément opposables à la foi dans le *cogito* de Descartes. Beckett effectue en ces années la lecture de l'ouvrage de Baillet sur la vie du mathématicien français, duquel il pourrait avoir tiré plusieurs anecdotes, et poursuit dans la connaissance des philosophes cartésiens, tels Geulincx et Malebranche. L'intérêt de Beckett pour Descartes est connu et, d'ailleurs, les débats autour de la figure du philosophe du *logos* sont fondamentaux à l'époque de l'écriture de *Whoroscope* :

Au moment où Beckett conçoit son poème à Paris en 1930, Descartes est donc devenu le symbole de tout ce que les forces d'avant-garde veulent combattre, car les créateurs ont l'impression d'être étouffés par un discours calqué directement sur le cartésianisme en leur imposant ses règles et ses méthodes. On dirait aujourd'hui que Descartes avait « colonisé » leur esprit. Le philosophe devient alors le maître à abattre pour ceux qui rêvent de s'en émanciper en créant une nouvelle mythologie.¹¹⁹

Cet extrait pourrait nous fournir une première motivation par rapport au possible choix de Beckett de s'intéresser de si près au philosophe du rationnel. En effet, nous savons la fortune que la doctrine cartésienne a connue dans les siècles à venir. Le père de la philosophie occidentale a indiscutablement influencé toutes les époques jusqu'à nos jours, à partir du siècle des Lumières, du grand moment de la philosophie positiviste et de la belle époque des sciences exactes qui continue sa « colonisation » des savoirs au vingtième siècle. Cependant, quelque chose de substantiel avait changé dans l'imaginaire collectif des hommes des années vingt et trente : l'impact de la première guerre mondiale avait affaibli toute certitude et avait mis en échec l'espoir placé dans la rationalité humaine. À la lumière de cet événement, on peut comprendre l'importance de la critique radicale du système positif qui caractérisait la France et l'Europe de la première partie du vingtième siècle. Si cet esprit du temps fit naître dans le jeune

119 Edward Bizub, *Beckett et Descartes dans l'œuf*, Classiques Garnier, Paris, 2012, p. 30.

Beckett un refus de la doctrine cartésienne, concrétisée dans le poème *Whoroscope*, dans quelle mesure a-t-il pu influencer la production future de l'écrivain irlandais ?

Comme nous nous y attendions, le Beckett qui écrit la trilogie et les autres œuvres des années quarante a fait l'expérience de la résistance et a vécu la folie de la Deuxième Guerre mondiale. Cela pourrait avoir permis le retour en force de la critique de la philosophie positive et, par conséquent, du rationalisme cartésien. L'horreur des camps nazis a posé une fois pour toutes des limites insurmontables à la confiance absolue dans la capacité humaine à se servir de la Raison en termes de progrès. Dans ce contexte, il est alors possible que Beckett ait conçu une sorte de procès philosophique à l'esprit cartésien. Si nous regardons la trilogie romanesque sous cet angle, nous nous apercevons que le projet beckettien vise à mettre en échec le complexe système philosophique cartésien, dans toutes ses nuances. Durant les trois romans, ce qui est réellement défailant est la possibilité d'établir n'importe quelle vérité absolue. Et cette constatation se réalise à partir de l'insuffisance du *je* cartésien, de l'impossibilité de réduire le moi au *je*.

Il est important de rappeler que tout le vingtième siècle a été profondément influencé par les découvertes de Sigmund Freud. La psychanalyse bouleverse le statut du sujet, grâce à la révélation de l'existence d'un autre *moi*, essentiellement dissocié de la conscience et qui à travers certaines pratiques médicales est censé être stimulé et réveillé à tout moment. Beckett, futur traducteur de Breton, ne pouvait pas rester insensible à ce sujet. Il est possible que dans *L'Innommable* l'auteur irlandais porte aux extrêmes conséquences les théories du *moi*, jusqu'à sa fragmentation la plus radicale. Et la manière la plus efficace de le faire était de mettre face à ses contradictions l'esprit le plus rationnel, par rapport à l'existence du *moi*, qu'on puisse imaginer :

Malone in bed bears curious analogies with Descartes, whose speculations, notoriously detached from the immediate inspection of visible and audible things, were by preference pursued in the same place. Descartes has at some times fixed a good deal of Mr. Beckett's attention. The marks of this are perfectly clear in *The Unnamable*, the protagonist of which knows that he thinks but would like to feel certain that he exists, as well as in *Molloy*, where the body (at first hardly distinguishable from a bicycle) is clearly a machine as Descartes established it was, thought here a machine subject to loss and decay. This Cartesian focus is something more than a pedantic coincidence.¹²⁰

120 Malone sur le lit présente des curieuses analogies avec Descartes, dont les spéculations, notoirement détachées de l'inspection immédiate des choses audibles et visibles, étaient de préférence poursuivies en même temps. Descartes a quelque fois captivé la majeure partie de l'attention de M. Beckett. Les marques de cette attention sont parfaitement claires dans *L'Innommable*, dont le protagoniste a

En effet, le protagoniste de *L'Innommable* veut éprouver la certitude d'exister ; étant donné qu'il ne peut pas être sûr de penser, il ne peut non plus se servir de cette sensation. Et cette impossibilité d'être s'accorde bien avec le lieu où il se trouve, s'il est vrai que le narrateur réside dans les limbes de Dante. Les corps dans l'enfer de Dante n'ont pas de véritable substance corporelle, ils sont comme des fantômes et ils ne projettent aucune ombre. Il n'y a donc aucune manière de sentir quoi que ce soit et, en ce qui concerne la pensée, ils vivent dans l'angoisse éternelle de vouloir savoir, de vouloir connaître la vérité de Dieu.

Notre hypothèse propose de voir dans *L'Innommable* une sorte de punition sadique infligée par Beckett à René Descartes et à son système spéculatif. L'écrivain irlandais condamne le père de la philosophie occidentale au manque absolu de vérité pour l'éternité, à l'impossibilité de la compréhension à travers la pensée. De plus, et c'est ici le point le plus sadique de *L'Innommable*, Beckett condamne Descartes à la torture psychologique perpétuée par les esprits envoyés de « là-haut » afin de troubler encore plus le philosophe ou, peut-être, de le convertir et le sauver. En tout cas, on peut constater une progression dans le roman : si au début du texte le narrateur recherche sans arrêt une voie de sortie de son état, en faisant confiance à son esprit et à sa méthode, progressivement il se défait de ses intentions face à l'échec réitéré de ses tentatives. À la fin du roman, le narrateur abandonne tout espoir de compréhension et se laisse transporter par le flux de ses mots.

Il est possible que Beckett ait voulu démontrer avec sa trilogie, et surtout avec *L'Innommable*, l'incapacité de toute doctrine philosophique à trouver n'importe quelle vérité. Et c'est évidemment au philosophe le plus important de la culture occidentale qu'il s'attaque le plus violemment. Descartes, l'homme qui a prétendu démontrer l'existence de Dieu à travers la seule force de la pensée, s'est retrouvé prisonnier de la même « machine » qu'il a créée :

The serene confidence of the lordly *cogito*... is similarly dissociated, in this last phase of the dream of Cartesian man, into a garrulity, vestigially logical, which is perhaps pipes into him by other beings : a condition oddly prefigured by the parrot which a friend of Malone's had tried to teach to enunciate the *Nihil*

conscience de penser mais cherche à s'assurer de son existence, ainsi que dans *Molloy*, où le corps (au début difficilement discernable d'un vélo) est clairement une machine, comme Descartes le prétendait, bien qu'il s'agisse d'une machine sujette aux dégâts et au délabrement. Ce point de vue cartésien est plus qu'une coïncidence pédantesque. (Notre traduction)

Hugh Kenner, *Samuel Beckett. A critical study*, John Calder publishers, London, 1962, p. 17.

in intellectu quod non prius in sensu, a doctrine it would have travestied whenever it opened its beak. It got no further than *Nihil in intellectu*, followed by a series of squawks. More profoundly than its great forerunner, Bouvard et Pécuchet, the Beckett trilogy takes stock of the Enlightenment, and reduces to essential terms the three centuries during which those ambitious processes of which Descartes is the symbol and progenitor (or was he too, like The Unnamable, spoken through by a Committee of the Zeitgeist?) accomplished the dehumanization of man. It is plain why Godot does not come. The Cartesian Centaur was a seventeenth-century dream, the fatal dream of being, knowing, and moving like a god. In the twentieth century he and his machine are gone, and only a desperate élan remains : « I don't know, I'll never know. In the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on ». ¹²¹

Selon cette lecture, ce qui entre en jeu dans la poétique de Beckett est la mise en doute d'un système de pensée qui, encore à l'époque de l'écrivain irlandais (et peut-être de nos jours) représente la pensée dominante. L'homme cartésien est un homme destiné à s'imposer dans le réel à travers ses capacités intellectuelles. Dans la mesure où l'homme cartésien devient tout-puissant grâce à la seule force de la raison, il n'a plus besoin d'un dieu qui le conduise dans la vie. La philosophie de Descartes a cherché à résoudre ce dilemme épineux en démontrant rationnellement l'existence de Dieu. Pourtant, la révolution cartésienne reste à la base de la rupture définitive entre l'homme et la divinité. Cette séparation permet ce qui deviendra la révolution de la machine, d'où l'importance essentielle que la philosophie cartésienne aura durant les siècles jusqu'à son moment le plus éblouissant : le siècle des Lumières. Toujours dans le sillage de Descartes, le Positivisme exploitera les capacités du *surhomme* cartésien à se rendre maître absolu de son existence et de l'histoire à venir, en lui accordant une foi presque absolue. C'est donc en relation avec cette nouvelle dimension de l'homme que le monde occidental après Descartes ne peut plus être le même. La raison est la nouvelle machine capable de se priver de toute instance divine. Cependant, si d'un côté l'histoire a réservé

121 *La confiance sereine du prétentieux cogito...* est dissociée de la même façon, dans cette dernière phase du rêve de l'homme cartésien, de la loquacité, rudiment logique, qui est peut-être provoquée dans son intériorité par les autres êtres : une condition étrangement préfigurée par le perroquet auquel un ami de Malone a essayé d'enseigner à prononcer le *Nihil in intellectu quod non prius in sensu*, une doctrine qui se trouvait parodiée à chaque fois qu'il ouvrait son bec. Il n'arrivait pas à aller plus loin que *Nihil in intellectu*, suivi d'une série de gloussements. Plus profondément que leurs formidables précurseurs, Bouvard et Pécuchet, la trilogie de Beckett se concentre sur le siècle des Lumières, et réduit à l'essentiel les trois siècles durant lesquels ces processus ambitieux dont Descartes est le symbole et le progéniteur (ou s'exprimait-il aussi, comme *L'Innommable*, par l'intermédiaire du Comité du Zeitgeist ?) réalisé de la déshumanisation de l'homme. C'est l'exacte raison pour laquelle Godot ne vient pas. Le Centaure Cartésien était un rêve du dix-septième siècle, le rêve fatal de l'être, qui connaît et se meut comme un dieu. Au vingtième siècle lui et ses machines ne sont plus, et il reste seul un désespéré élan : « Je ne sais pas, je ne saurai jamais. Dans le silence que tu ne connais pas, tu dois continuer, je ne peux pas continuer, je continuerai. ». (Notre traduction)
Ibid., p. 131-132.

la place dominante à cette conception de l'homme, il faut rappeler qu'il existe au moins un mouvement de l'ordre de l'histoire des idées qui a contrasté cette tendance : le romantisme. Selon les théories de Hans Eichner¹²², le romantisme européen est une disposition de l'esprit née en opposition à la confiance absolue dans la raison qui remonte à la période des Lumières. Le romantisme, en ce sens, se configure comme une mise en doute radicale de la possibilité de l'être humain de vivre selon le seul principe de la raison. Les romantiques pensent donc avoir le devoir de rapprocher à nouveau l'homme de la spiritualité et du sacré, de l'amour et de la profondeur de l'âme. Toujours selon les idées de Eichner, le romantisme est destiné à jouer le rôle de contrepoids de la doctrine positiviste et, pour cette raison, il continue bien après le XIX siècle.

En effet, si la confiance dans la raison gagne d'importance dans la seconde moitié du XIX siècle avec la théorie positiviste d'Auguste Comte, après la première et la deuxième guerre mondiale ce système spéculatif se trouve face à toutes ses contradictions. Et c'est dans l'après-guerre des années 1940 et 1950 que les intellectuels européens peuvent évoquer à juste titre la *renaissance* des valeurs de l'irrationnel. Le terme de référence pour cette génération d'auteurs reste la première grande rupture de l'ordre de la raison commencée par les avant-gardes artistiques au début du XX siècle.

C'est par rapport à toutes ces questions que nous avons avancé l'hypothèse selon laquelle *L'Innommable* est caractérisé par un *dialogisme philosophique*, en plus d'un *dialogisme littéraire*. Beckett entre en contact avec plusieurs siècles d'histoire des idées et il s'insère dans un débat qui n'est pas encore clos aujourd'hui. En reprenant les théories de Bakhtine, le discours qui se déroule dans *L'Innommable* est fortement influencé par l'environnement philosophique et littéraire dans lequel il est conçu. En ce sens, ce discours est tout à fait dialogique, parce qu'il se trouve enveloppé par des centaines d'années de spéculation philosophique occidentale. C'est pour cette raison que nous avons affirmé que les niveaux de lecture pluriels auxquels ce roman se soumet sont tous liés les uns avec les autres : qu'il s'agisse de la matière du langage ou de la signification du texte, le dialogisme est omniprésent dans l'écriture beckettienne.

Pourtant, après avoir vu certaines possibilités qui pourraient avoir poussé Beckett à représenter Descartes dans les limbes, il est important de relever que le rapport entre l'écrivain irlandais et le philosophe français est très complexe et souvent ambigu. Si d'un certain point de vue Beckett condamne sans appel les instances

122 Hans Eichner, « The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism », PMLA, janvier 1982 ; recueilli dans *Against the Grain : Selected Essays*, Bern, Peter Lang, 2003.

philosophiques de Descartes, il est également vrai qu'au niveau humain le rapport entre les deux auteurs est extrêmement controversé et nous n'excluons pas une forme d'affection de Beckett envers la figure humaine de Descartes. Ainsi, après l'avoir privé de la faculté de penser et de la prérogative de comprendre l'existence, il lui laisse le don de la parole. À travers la seule ressource de la voix, Descartes (et l'homme cartésien en général) a-t-il la possibilité de se sauver ?

3.II LA VOIX ET L'ATTENTE

L'Innommable peut être considéré comme un véritable roman de la voix. La parole structure le devenir du texte du début à la fin : le mouvement dialogique est le pivot autour duquel se développe le récit.

Fort de l'expérience de *En attendant Godot*, Samuel Beckett déploie la force et la liberté de la mise en scène du discours théâtral dans l'écriture romanesque. Il est important de remarquer que cette opération se réalise en plein seulement dans le dernier roman de la trilogie. *Molloy* et *Malone meurt* préparent cet événement, mais ils ne sont pas encore pleinement tissés de la parole pure qu'on trouvera dans *L'Innommable*. La motivation est avant tout structurelle : Molloy d'abord et Malone après, comme nous l'avons vu, sont des personnages vivants et conservent un aspect de vitalité biologique. Quoique leurs corps soient en partie mutilés, les deux personnages, en se trouvant dans le quotidien de la vie, gardent toujours un usage communicatif du langage. Ils ne peuvent pas encore s'en débarrasser. D'ailleurs, Molloy communique avec les personnages qu'il croise sur son chemin, tel Moran dans la deuxième partie du livre. Malone non plus ne peut pas encore se libérer du langage communicatif, étant donné qu'il invente des histoires caractérisées par des dialogues très proches de la communication verbale ordinaire. Il réussira dans cette entreprise seulement dans la dernière page du roman, celle qui ouvre la réalisation de *L'Innommable*. En résumant, les deux premiers romans de la trilogie subissent faiblement l'exigence des règles communicatives de *l'autre* : leur parole est en partie encore soumise à une logique situationnelle, liée aux règles de la conversation ordinaire, ce qui empêche d'une

certaine façon l'avènement d'une parole pure, c'est-à-dire non conditionnée par la présence réelle d'un interlocuteur.

En ce qui concerne *L'Innommable*, le contexte est essentiellement différent. Si nous acceptons l'interprétation selon laquelle le protagoniste du livre se trouve dans les limbes dantesques, il devient évident qu'il est désormais détaché de la réalité et de la logique de l'échange conversationnel habituel. Cependant, on pourrait opposer à cette constatation le fait que le personnage du roman avance des hypothèses sur la présence d'autres entités humaines, ce qui le contraindrait à une confrontation verbale et à une modification de son message par rapport à un éventuel destinataire. Mais cette confrontation possible n'aura jamais lieu, parce que ces présences représentent des doubles ou des personnages avec lesquels il ne peut pas entrer en contact directement. D'ailleurs, le narrateur lui-même s'en rend compte et nous l'annonce : « Ces gens n'ont jamais été. N'ont jamais été que moi et ce vide opaque »¹²³. L'esprit logique du protagoniste, face aux échos troublants des autres personnages des limbes, se réfugie dans une sorte de sensation hallucinatoire, ne trouvant pas d'explications à ces visions, à ces fantômes parlants. Nous soumettons au lecteur la supposition suivante : Beckett aurait cherché à rendre dans un roman la parole la plus distante possible de la logique verbale et de la situation ordinaire, c'est-à-dire la plus essentielle qui puisse exister : la parole d'un être humain mort.

Nous proposons donc de lire et d'écouter les phrases d'un être qui se trouve dans les limbes de Dante, dont Beckett a seulement emprunté le concept pour créer à sa façon un voyage dans la voix après la mort biologique. Orphée contemporain, Beckett se fait d'abord Énée, ensuite Ulysse et enfin Dante : il voyage dans la vie après la mort et nous rapporte la voix d'un être mort, un être que nous avons supposé être Descartes. En effet, Beckett saura enchaîner le débat philosophique concernant le penseur français dans une recherche poétique extrêmement contemporaine et expérimentale. Le narrateur est un personnage infernal, et sa parole est l'expression d'une recherche infernale, désespérée, destinée à échouer.

[...] il manque quelque chose pour que ce soit clair, je vais chercher, je vais chercher ce qui manque, pour que tout soit clair, je suis toujours en train de chercher quelque chose, c'est fastidieux, à la fin, et ça ne fait que commencer, comment je fais, pour quoi faire, pour que tout soit clair, [...] je ne cherche rien, je ne cherche plus rien, enfin, passons, [...].¹²⁴

123 Samuel Beckett, *L'Innommable*, (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 28.

124 *Ibid.*, p. 168.

La parole du narrateur est l'emblème d'une quête : on pourrait dire que les mots dans *L'Innommable* relèvent toujours de la volonté d'une connaissance. Cependant, dans ce lieu infernal la parole est toujours insuffisante et ne mène à rien. Elle est destinée à se perdre dans le vide de l'espoir et dans le doute. Ce qui est certain, c'est que le narrateur de *L'Innommable* est conscient d'être damné pour l'éternité à être sa propre parole. Beckett explore en profondeur ce sentiment d'impuissance et tout le roman insiste sans relâche sur cette question. Le narrateur est obsédé par la voix, parce qu'elle est la seule chose concrète dans l'abîme d'incertitude où il se trouve. Si Beckett prive son personnage de la possibilité d'une pensée rationnelle, il lui laisse au moins le verbe. Mais cette parole est ontologiquement incertaine et se configure comme un interminable recommencement. En d'autres termes, le protagoniste du livre ne peut pas espérer de sortir de sa situation à travers la pensée, mais l'infinitésimal résidu d'espoir (s'il y en a un) réside dans la possibilité de la voix.

L'Innommable est un roman *parlé*. Le narrateur est traversé par sa parole et par la parole des autres. Il s'agit pour lui du seul moyen de se savoir existant. Beckett renverse le *cogito* cartésien en substituant à la faculté de la pensée (« je pense donc je suis ») la sensation charnelle de la parole (« je parle donc je suis »). Le problème de fond est qu'il ne peut pas démontrer que cette parole est la sienne. Il est condamné à ce doute : « je parle mais je ne sais pas si je suis ».

C'est sur ce terrain que l'expérimentation beckettienne se radicalise : l'écrivain irlandais, en utilisant la voix d'un homme mort, veut aboutir à l'absence de toute possible référentialité de la parole. Les mots pré-existent à l'être humain, ils le précèdent, ils le dépassent constamment. Avec *L'Innommable*, Samuel Beckett fait violemment irruption dans son siècle en se caractérisant comme l'écrivain de la voix par excellence.

La voix est, dans le texte du roman-poème, l'horizon de la langue, le nom d'un fantasme, la trace d'une incarnation impossible, le sillage d'une présence évanescence – musique du sens, corps désincarné.¹²⁵

Ainsi, dans *L'Innommable* de Beckett la parole se trouve dans son état le plus pur : elle est la marque de la présence d'une absence. Absence avant tout de sens,

125 Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore*, Librairie José Corti, Paris, 1998, p. 29.

absence de vérité objective, absence de toute forme de connaissance possible. En jouant sur l'incompréhension d'un narrateur qui pourrait représenter Descartes, la voix dans le roman révèle la pauvreté de l'être humain lorsqu'il s'arroge la prétention de posséder le langage et, à travers le langage, le réel. Pour le narrateur, la voix est la seule question possible :

C'est dans *L'Innommable* (1949) que la démythification de la voix, sa mise en question, est à son point culminant. Ce livre se présente d'abord comme une parodie de dissertation philosophique sur la voix. Cela donne au texte de Beckett une allure singulière, qui n'est pas de l'ordre du vraisemblable romanesque, mais qui dénie également une authenticité : la critique du roman chez Beckett est *en même temps* une mise en question de la voix et de tout système d'énonciation littéraire. [...] Hésitant constamment entre un singulier instable et un pluriel cannibale, [la voix dans *L'Innommable*] raconte un conflit qui la dépasse, entre cette "putain de première personne", et le *ils* grégaire. [...] Beckett défait l'illusion de la voix brute et singulière, c'est-à-dire l'illusion d'une voix qui coïnciderait avec un lieu, un ici, un langage intérieur, un corps et un sujet. Il nous dit que le *je* est innommable, qu'il est une imposture ; qu'il n'y a de langue qu'étrangère ; que la voix c'est les autres.¹²⁶

En effet, la voix dans *L'Innommable* ne peut pas se situer par rapport à un *ici*, étant donné qu'elle est condamnée à l'*ici toujours interminable* des limbes. Et dans ce contexte, il n'est pas question d'un corps, ni d'un langage intérieur (c'est-à-dire d'une pensée) ni surtout d'un sujet. Mais Jean-Pierre Martin comprend aussi que ce qui n'est pas vraiment nommable n'est pas le sujet-narrateur du livre, mais tout je-sujet de toute pensée possible. Encore une fois, il n'y a pas de manière plus efficace de démontrer cela que de se référer au philosophe qui a fondé la véritable ontologie du *je* dans la philosophie occidentale : René Descartes. Le penseur français n'a pas seulement affirmé que l'existence est une conséquence logique de la pensée, mais il a aussi donné au *je* une valeur universelle et la possibilité d'une individualité absolue cachée derrière ce pronom. La vengeance de Beckett envers le *je* cartésien est terrible et sans appel. Seulement face à l'évidence de l'absence du *moi* vers la fin du roman le narrateur de *L'Innommable* se rendra compte de l'impuissance d'une voix qui veut s'identifier à un quelconque *je*. Cette constatation devient évidente au moment où le protagoniste ne possède plus une seule voix, mais les possède toutes en même temps. Les voix des autres le traversent, elles deviennent la sienne et puis, d'un coup, elles cessent pour recommencer ailleurs et revenir sans arrêt :

126 *Ibid.*, p. 177-179.

[...] une voix pareille, qui peut la contrôler, elle essaie tout, elle est aveugle, elle me cherche, dans le noir, elle cherche une bouche, où se mettre, qui peut l'infirmier, elle est la seule, il faudrait une tête, il faudrait des choses, je ne sais pas, j'ai trop l'air de savoir, c'est la voix qui fait ça, elle se fait savante, pour que je me croie savant, pour que je la croie mienne [...].¹²⁷

Dans la partie finale du roman, la fiction beckettienne touche à l'impossible. Dans l'extrait ci-dessus, nous lisons que la voix est désormais séparée de la possibilité d'une appartenance au sujet parlant. Le narrateur, à travers une prosopopée, parle de la voix comme d'une sorte de substance externe. Cependant, quelques pages auparavant, le narrateur affirmait être en réalité la voix : « [...] cette voix doit appartenir à quelqu'un, je veux bien, je veux tout ce qu'elle veut, je suis elle, je l'ai dit, elle le dit, de temps en temps elle le dit [...] »¹²⁸. Beckett réduit son narrateur à une voix. Orphée, perdu dans les enfers, est destiné à assumer sa nouvelle substance : il n'est qu'une sonorité silencieuse, un non-audible condamné à l'écoute.

L'Innommable peut donc être lu comme la mise en scène narrative du drame de la voix. Voix détachée du *je*, voix des autres provenant de l'ailleurs, silencieuse ou cri de douleur, elle est l'élément dialogique par excellence. Elle incarne le rapport à l'autre et devient le point essentiel qui unit le sujet aux sujets et vice versa. Mais dans *L'Innommable* toute connexion du narrateur est troublée parce que, rappelons-le-nous, le narrateur qui pourrait être Descartes est en train de subir sa peine dans les limbes. Ainsi, il n'a pas d'adoucissements à son état, étant donné qu'il n'accepte jamais aucune explication qui ne soit rationnelle et poursuit son délire jusqu'au paroxysme. C'est pour cette raison qu'il n'arrête pas de se répéter sans cesse et de faire toute sorte d'hypothèses jusqu'à la fin du livre : « 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 que je parle. »¹²⁹.

Le narrateur est cependant conscient qu'il existe une seule possibilité qui pourrait adoucir sa condition désespérée : la fin. Avant tout, fin de la parole, fin de la voix. Le protagoniste souhaite le silence. Il désire devenir le vide absolu, le néant, l'absence de discours ou, par rapport à notre sujet, l'absence de dialogisme :

127 Samuel Beckett, *L'Innommable*, (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 207.

128 *Ibid.*, p. 203.

129 *Ibid.*, p. 138.

[...] c'est son tour, celui qui ne parle ni n'écoute, qui n'a ni corps ni âme, c'est autre chose qu'il a, il doit avoir quelque chose, il doit être quelque part, il est fait de silence, voilà une jolie analyse, il est dans le silence, c'est lui qu'il faut chercher, lui qu'il faut être, de lui qu'il faut parler, mais il ne peut pas parler, alors je pourrai m'arrêter, je serai lui, je serai le silence, je serai dans le silence, nous serons réunis, [...].¹³⁰

Dans son désir de silence, le narrateur continue à se référer au moi, parce que c'est par rapport au moi qu'il désire le silence. Il est encore trop proche du sujet psychologique qu'il était dans sa vie biologique précédente, il ne peut pas se sauver tout simplement en souhaitant le silence parce que ce silence est impossible lorsqu'on se réfère à un sujet psychologique et, dans un sens métaphysique, il n'est guère différent de la voix. Jacques Derrida, dans *La Voix et le phénomène*, nous éclaire sur les possibilités du silence :

Le « silence » phénoménologique ne peut donc se reconstituer que par une double exclusion ou une double réduction : celle du rapport à l'autre en moi dans la communication indicative, celle de l'expression comme couche ultérieure, supérieure et extérieure à celle du sens. C'est dans le rapport entre ces deux exclusions que l'instance de la voix fera entendre son étrange autorité.¹³¹

Pour chercher à comprendre cet extrait et le statut de la voix dans *L'Innommable*, nous devons faire référence aux *Méditations cartésiennes* de Husserl. Derrida nous explique que Husserl évoque un parallélisme très important entre « la psychologie pure de la conscience » et la « phénoménologie transcendantale de la conscience ». Dans le premier cas, la philosophie du sujet se trouve dans le monde, ayant encore un rapport avec un psychologisme réel ; dans le deuxième elle est hors du monde sans cesser d'être, existant par rapport à un ailleurs inconnu. La phénoménologie transcendantale rend impossible une philosophie authentique. Mais selon Husserl c'est la voix phénoménologique « cette chair spirituelle qui continue de parler et d'être présente à soi – de s'entendre – en l'absence du monde. »¹³². Or, si nous prenons le cas de *L'Innommable*, nous nous rendons compte que la voix du narrateur est une voix essentiellement phénoménologique et transcendantale, et non une voix psychologique. En effet, la première exclusion, qui dans l'extrait réalise le silence phénoménologique,

130 *Ibid.*, p. 210-211.

131 Jacques Derrida, *La Voix et le phénomène*, P.U.F., Paris, 1978, p. 78.

132 *Ibid.*, p. 16.

est possible dans la parole de *L'Innommable* parce que cette voix n'est pas de l'ordre de la communication indicative, et elle ne recrée pas un rapport à l'autre à l'intérieur du moi, étant donné qu'il y a l'évocation de l'autre mais qu'il n'y a pas de moi psychologique. Et d'ailleurs, la présence de l'autre est purement fictive, indémontrable. C'est donc l'impossibilité de la deuxième réduction ou exclusion qui empêche le silence phénoménologique dans *L'Innommable*. En tant qu'expression non ultérieure à celle du sens mais soumise à la recherche du sens, la voix dans le dernier roman de la trilogie ne peut pas se soustraire à l'emploi de la première personne de l'indicatif présent du verbe être. Autrement dit, le *je* (qui ne coïncide pas avec le *moi*) dans *L'Innommable* ne devient jamais un *il*. C'est pour cette raison qu'on ne peut pas exclure l'expression comme couche extérieure à celle du sens : dans *L'Innommable* la voix n'arrive pas à ce stade, elle ne peut pas se séparer de l'instance du sens. Peut-on exclure quelque chose qui n'existe pas encore ? Le silence phénoménologique souhaité par le narrateur ne peut pas se réaliser.

Mais Derrida, dans son exploration de la phénoménologie de Husserl, nous décrit involontairement le statut de la voix du narrateur dans *L'Innommable* :

Considéré d'un point de vue purement phénoménologique, à l'intérieur de la réduction, le processus de la parole a l'originalité de se livrer déjà comme pur phénomène, ayant déjà suspendu l'attitude naturelle et la thèse d'existence du monde. [...] Le sujet peut s'entendre ou se parler, se laisser affecter par le signifiant qu'il produit sans aucun détour par l'instance de l'extériorité, du monde, ou du non-propre en général.¹³³

C'est exactement ce qui se réalise dans *L'Innommable*. La voix du narrateur se pose en tant qu'instance phénoménologique pure, nécessairement non conditionnée par le monde extérieur, parce qu'il n'existe pas de monde extérieur dans les limbes. En d'autres termes, le *je* du narrateur, dissocié du *moi*, parle parce qu'il ne peut pas se taire, et non parce qu'il a l'intention psychologique de parler : en ce sens il est tout à fait phénoménologique. Ce principe semble en partie contredire ce que nous avons dit de la dimension historico-philosophique du discours beckettien et de la soumission de la voix à la recherche du sens. Et c'est en cela que réside la grandeur de l'œuvre de Beckett. L'écrivain irlandais a su concevoir admirablement une voix qui apparaît au lecteur à la fois engagée dans un débat philosophique bien précis et qui se dérobe à toute instance communicative dans son caractère performatif, tout en restant détachée et

133 *Ibid.*, p. 88.

irréremédiablement dé-structurée par rapport au *moi* du narrateur : « N'entendant rien, je n'en suis pas moins la proie de communications »¹³⁴. Dans l'extrait cité précédemment, nous voyons qu'il existe la possibilité d'un sujet qui parle, s'entend et se laisse affecter par son propre signifiant. Ce qui est étonnant dans *L'Innommable* est que toutes ces possibilités se réalisent sans l'existence d'une véritable conscience psychologique du sujet parlant.

C'est dans le complexe rapport entre la voix et le *je* dans le troisième roman de la trilogie que Beckett atteint son niveau d'expérimentation le plus radical. L'envie du silence reste une utopie pour le narrateur du livre. Et il s'en rend compte parce que son *je* ne le quitte pas, il agit tout seul et ne semble pas coïncider avec le *moi*, *moi* qui existe seulement dans les souvenirs du narrateur et qui reste une véritable énigme pour le lecteur et pour le protagoniste du roman (et probablement pour Samuel Beckett même). La seule concession au mouvement dramatique du narrateur de *L'Innommable* est la fin, mais la fin n'est pas certaine et, de plus, entre le « maintenant » et la fin, il y a l'attente :

Il faut attendre la fin, il faut que la fin vienne, et dans la fin ce sera, dans la fin enfin ce sera peut-être la même chose qu'avant, que pendant le longtemps où il fallait aller vers elle, ou s'en éloigner, ou l'attendre en tremblant, ou joyeusement, averti, résigné, ayant assez fait, assez été, la même chose, pour qui n'a su rien faire, rien être. Si cette voix pouvait s'arrêter, qui ne rime à rien, qui empêche d'être rien, nulle part, l'empêche mal, tout juste, tout juste assez pour faire durer cette petite flamme jaune [...].¹³⁵

Nous supposons que la « petite flamme jaune » de l'extrait coïncide avec le *je* du narrateur, le seul élément du texte qui semble durer en dépit de l'absence de toute durée dans l'endroit où il se trouve. Cette petite lumière qui perdure empêche l'avènement de la fin et place le sujet qui parle dans la dimension de l'attente. En résumant, la fin, l'attente, la durée, la voix et le silence représentent dans *L'Innommable* un ensemble cohérent dans le moment où nous acceptons les paradoxes que cet ensemble contient à son intérieur. Il n'y a aucune manière de concevoir rationnellement la voix comme l'attente du silence ou la durée comme l'attente de la fin. Ce qui rend impossible dans le monde rationnel le fait de parler pour aboutir à la fin est la présence de la volonté du sujet. Un individu peut décider d'arrêter sa parole, sa voix ou sa souffrance à travers un geste volontaire, qui peut être par exemple le suicide dans le cas le plus extrême. Dans

134 Samuel Beckett, *L'Innommable*, (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 82.

135 *Ibid.*, p. 139-140.

le monde de *L'Innommable*, la logique est renversée. Le *je* du narrateur, tout à fait séparé de la conscience du sujet, est dépourvu de la possibilité de vouloir et ne peut donc pas décider quoi que ce soit. Ainsi, si le *je* et la *voix* dans le roman sont des phénomènes, le *silence*, la *fin* et la *durée* ne peuvent pas l'être, étant donné qu'ils ne sont pas du tout contemplés dans les limbes de Dante. En d'autres termes, ce qui peut être considéré comme phénoménologique dans la vie biologique d'un individu ne l'est pas nécessairement dans le monde créé par Beckett. La différence entre ces deux moments donne lieu au *différer*, véritable mouvement de *L'Innommable* :

[...] la supplémentarité est bien la *différence*, l'opération du *différer* qui, à la fois, fissure et retarde la présence, la soumettant du même coup à la division et au délai originaux. La différence est à penser avant la séparation entre le *différer* comme délai et le *différer* comme travail actif de la différence. Bien entendu, cela est impensable à partir de la conscience, c'est-à-dire de la présence, ou simplement de son contraire, l'absence ou la non-conscience.¹³⁶

Et en effet, dans *L'Innommable* il ne s'agit pas de présence ou d'absence, mais de *frontière*. Le mot « limbes » dérive du latin « limbus », « frange », « bord ». Il s'agit plutôt d'un passage sans dimension, d'un état limite, de suspension. En ce sens, nous pouvons constater que le mouvement qui caractérise la voix dans *L'Innommable* est la différence, c'est-à-dire l'action du *différer*, entendue comme la superposition continue des vagues de l'attente. Le narrateur de *L'Innommable* est condamné à l'attente et cette condamnation est avant tout attestée par la performativité même du discours généré par le *je*.

Beckett, pour la conclusion de sa trilogie, a donc conçu un roman de la voix et de l'attente. *L'Innommable*, qui se caractérise par la possibilité d'être lu comme un roman sur la mort, se prête également bien à être lu comme un roman sur la vie. Et l'élément le plus important en commun entre la vie et la mort pensée par Beckett est toujours l'attente. Dans *L'Écriture du désastre* Maurice Blanchot nous apprend que l'attente est la sœur jumelle de la passivité. En effet, dans la vie biologique l'individu est toujours soumis à l'attente, instance passive parce que soumise aux lois de la durée. Dans le règne des morts et donc dans les limbes, le narrateur se trouve toujours dans une position passive, étant donné qu'il n'est plus soumis aux lois de la durée mais qu'il est condamné à désirer la fin. Le narrateur de *L'Innommable* mène un véritable « combat de

136 Jaques Derrida, *La Voix et le phénomène*, P.U.F., Paris, 1978, p. 98.

la passivité [...] qui s'annule en extrême patience [...]. Combat pour ne pas nommer le combat »¹³⁷.

Samuel Beckett met en scène dans *L'Innommable* un esprit géométrique qui se trouve prisonnier d'une réalité qui l'a condamné géométriquement à l'attente. La voix du narrateur devient donc la marque d'un silence impossible et d'une répétition différée qui ne fait que recommencer sans cesse. Ainsi, le protagoniste du dernier roman de la trilogie semble se trouver dans une sorte d'état de veille, la même veille qui sera décrite par Maurice Blanchot : « [...] Veiller est sans désir de veille, l'intensité nocturne indésirable (le hors désirable). »¹³⁸.

3.III « RUE DE DÉSASTRE »

Le geste commencé par *L'Innommable* est le geste de la « mise en crise ». Samuel Beckett défait dans la trilogie l'expérience de l'état d'esprit dominant dans la contemporanéité : l'esprit cartésien. Le dernier roman de la trilogie explore la crise qui traverse la société occidentale contemporaine et en déconstruit les possibilités idéologiques. Grâce au dialogisme désespéré qui anime le narrateur, Beckett vise un impact critique décisif envers la société des années 1940 et 1950. Si les avant-gardes artistiques au début du XXème siècle préfigurent l'arrivée d'une crise des valeurs destructrice, Beckett avec sa poétique constate l'état critique des consciences occidentales déterminé par la foi absolue dans le progrès et dans la raison humaine. La civilisation du calcul a échoué de façon irrémédiable, mais la « machine » se révèle encore forte et reprendra bientôt sa position dominante. La « société du spectacle »¹³⁹ est désormais mûre et capable de prendre le relais afin de masquer la faiblesse de l'homme moderne. Samuel Beckett montre dans sa trilogie l'ossature mentale de cet individu. Il en explore les faiblesses, les paradoxes, les injustices et les médiocrités. L'homme mis en scène par Beckett est un homme nu : il est constamment humilié par un miroir qui le montre tel qu'il est en réalité : un être profondément pauvre qui est par essence incapable de trouver n'importe quelle vérité.

137 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 2008, p. 213.

138 *Ibid.*, p. 84.

139 Guy Debord, *La Société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.

Quoi qu'il en soit, je vois que je me suis découragé trop à la légère. J'ai peut-être de quoi leur donner satisfaction. Mais déjà je commence à ne plus y être, dans cette rue de désastre qu'ils m'ont si bien fait voir. Je pourrais la décrire, je l'aurais pu, il y a un instant, comme si j'y avait été, tel qu'ils m'ont souhaité, [...], pour me donner tout au moins une vague idée de ce qu'il aurait fallu sous traire à ce décor pour que ce soit le vide et le silence.¹⁴⁰

L'individu de Beckett semble savoir par moments se trouver face à la vérité de son état et à la pauvreté de sa nature. Ainsi, ses interlocuteurs, fictifs ou possibles, lui montrent la « rue de désastre » dans laquelle il s'est empêtré et, comme sur la scène d'un théâtre, il cherche la manière de détruire cet appareil psychique afin de rejoindre l'oubli et le vide. Mais cette fois Godot est encore plus distant et il est tout à fait inutile de se faire des illusions sur la possibilité de sa venue. Le personnage beckettien demeure dans la rue de désastre et son séjour ne prévoit pas de date de sortie. L'utilisation de la part de Beckett du mot désastre fait penser implicitement à *L'Écriture du désastre*¹⁴¹ de Maurice Blanchot, ouvrage paru environ trente ans après *L'Innommable*. Le désastre, tel qu'il est conçu par Blanchot, pourrait nous révéler certains aspects qui sont propres aussi à la poétique développée dans *L'Innommable*. Nous proposons donc au lecteur d'essayer de lire à travers la pensée blanchottienne le récit beckettien afin de pouvoir caractériser et nuancer encore plus en profondeur le narrateur du troisième roman de la trilogie.

Dans un des fragments contenus dans *L'Écriture du désastre* Maurice Blanchot explicite l'idée de base qui donne le titre à son livre : « J'appelle désastre ce qui n'a pas l'ultime comme limite : ce qui entraîne l'ultime dans le désastre. »¹⁴². Nous trouvons la présence de cette idée aussi dans *L'Innommable* où l'attente de l'ultime caractérise la démarche d'un narrateur perdu dans la quête d'une solution à son état. La fin, le dernier ou l'ultime sont des mots qui signifient la volonté d'une résolution, d'une vérité qui puisse arrêter la machine humaine en la neutralisant. Blanchot nous dit que le désastre ne prévoit pas de solution, étant donné que l'ultime est englouti par le désastre depuis toujours. En effet, le concept du manque de l'ultime pourrait bien définir la dimension de l'enfer de Dante et donc des limbes mêmes. Mais le désastre blanchottien va encore plus en profondeur :

140 Samuel Beckett, *L'Innommable*, (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 79.

141 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 2008.

142 *Ibid.*, p. 49.

Le désastre ne fait pas disparaître la pensée, mais, de la pensée, questions et problèmes, affirmation et négation, silence et parole, signe et insigne. Alors, dans la nuit sans ténèbres, privée de ciel, lourde de l'absence de monde, en retrait de tout présent d'elle-même, la pensée veille. Ce que je sais, d'un savoir contourné, controuvé et adjacent – sans rapport de vérité –, c'est qu'une telle veille ne permet ni éveil ni sommeil, qu'elle laisse la pensée hors secret, privée de toute intimité, corps d'absence, exposé à se passer de soi, sans que cesse l'incessant, l'échange du vif sans vie et du mourir sans mort, là où l'intensité la plus basse ne lève pas l'attente, ne met pas fin à l'atermoiement infini. Comme si la veille doucement passivement nous laissait descendre l'escalier perpétuel.¹⁴³

Il faut d'abord remarquer l'étonnante abondance d'affinités entre le fragment de Blanchot et l'esprit qui anime *L'Innommable* de Beckett. Au début de l'extrait nous lisons que le désastre n'élimine pas la pensée mais empêche à l'intérieur de la pensée même toute possibilité de jugement, d'interprétation ou d'explication. Le désastre retire la logique de la pensée, en la privant de ce qui est sa véritable force : la logique cause-conséquence. Comme pour *L'Innommable*, il ne s'agit pas d'affirmer ou de nier quoi que ce soit : aucun silence et aucune parole dans sa valeur psychologique n'est possible, il n'y a ni problèmes ni solutions, et pas non plus de chiffres et de métaphysique. Dans l'extrait ci-dessus nous retrouvons aussi des éléments qui nous rapprochent de la possible description des limbes : par exemple nous avons à disposition le « ciel sans ténèbres », « l'absence de monde » et l'impossibilité d'un présent de la nuit, ce qui coïncide avec nos hypothèses sur l'immanence du présent absolu en tant que temporalité de *L'innommable*. Dans ce contexte, la seule action possible pour la pensée est la « veille », l'attente interminable, la patience éternelle. En effet, le narrateur du roman de Beckett est comme hypnotisé et en proie à une veille sans fin, qui ne lui permet ni réveil ni sommeil définitif, qui laisse sa « pensée hors secret », c'est-à-dire hors de toute vérité, en le condamnant à la mise à nu de son intimité. Cette pensée expose le narrateur « à se passer de soi », ce qui signifie qu'elle l'oblige à se priver du *moi* tout en le condamnant au *je*. Ainsi, « l'échange du vif sans vie » blanchottien coïncide avec la parole, expression d'une vitalité, d'une âme morte à l'intérieur, qui représente le narrateur. Enfin, il y a le retour de « l'atermoiement infini », du doute incessant, expression concrète du dialogisme. La veille est en effet la parole qui décrit le mieux le comportement du narrateur beckettien : elle est une descente (et non une montée) d'un escalier projeté vers le bas (l'enfer ?) qui ne prévoit pas de terme ultime.

143 *Ibid.*, p. 87.

Une cible commune entre Beckett et Blanchot est encore une fois René Descartes et le mouvement philosophique que ce dernier a commencé :

Ce qui est étrange dans la certitude cartésienne "je pense, je suis", c'est qu'elle ne s'affirmait qu'en parlant et que la parole précisément la faisait disparaître, suspendant l'*ego* du *cogito*, renvoyant la pensée à l'anonymat sans sujet, l'intimité à l'extériorité et substituant à la présence vivante (l'existence du je suis) l'absence intense d'un mourir indésirable et attrayant. Il suffirait donc que l'*ego cogito* se prononce pour qu'il cesse de s'annoncer et que l'indubitable, sans tomber dans le doute et restant non douteux, soit, intact, ruiné invisiblement par le silence qui fissure le langage, en est le ruissellement et, se perdant en lui, le change en sa perte. C'est pourquoi, l'on peut dire que Descartes n'a jamais su qu'il parlait et, pas davantage, qu'il restait silencieux. C'est à cette condition que la belle vérité est préservée.¹⁴⁴

Dans ce fragment de Blanchot nous pouvons reconnaître ce que trente ans auparavant Beckett avait mis en scène dans un roman. Ce qui condamne véritablement le narrateur de *L'Innommable*, supposé penser comme Descartes, est sa parole ; une parole qui « fissure » sans cesse la certitude rationnelle jusqu'à la rendre superfétatoire. Le fait même de parler empêche la possibilité d'un discours subjectif, comme nous le disait Bakhtine dans la première partie du mémoire, parce qu'il suspend l'être parlant en colloquant sa parole dans le tourbillon des discours de l'histoire qui n'appartiennent plus à personne. Autrement dit, la parole n'est jamais possédée par le sujet, étant donné qu'elle provient d'un *ailleurs* indéterminable formé par les voix qui ont caractérisé un certain type de discours. C'est pour cette raison que le fait de prononcer la phrase « je pense, je suis » contredit en même temps la possibilité d'un « je suis » et renvoie « la pensée à l'anonymat sans sujet ». C'est ici qu'entre en jeu le rôle du silence. Le silence, étant l'interruption de la parole, fissure de l'intérieur l'indubitable qui coule de l'*ego cogito* jusqu'à l'oubli de l'indubitable même et, inévitablement, provoque sa perte.

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. [...], je ne me demanderais pas autre chose que de savoir, de ce que j'entends, que ce n'est pas le bruit innocent et forcé des choses muettes dans leurs nécessité de durer, mais le babil terrifié des condamnés au silence. [...], je ne m'acharnerais pas à me faire paraître mon propre bourreau.¹⁴⁵

144 *Ibid.*, p. 90-91.

145 Samuel Beckett, *L'Innommable*, (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 113.

Dans cet extrait, le narrateur semble se rapprocher une fois de plus de la figure de Descartes. Son discours porte cette fois sur les mots en créant une dissociation entre sa vie avant la mort et le présent absolu où il se trouve. Ces deux moments sont caractérisés par l'ignorance de fond qui détermine la nature des mots. Le narrateur, qui maintenant semble se rendre compte de la réalité des choses, pourrait faire référence aux moments où il était vivant et où il croyait que les paroles lui appartenaient et étaient l'expression conséquente de son *je*. Maintenant, il comprend le véritable statut des mots, leur existence en dehors du sujet. Mais face à cette évidence le narrateur continue dans son apologie du *moi* : il cherche à comprendre si ces mots sont les siens. Après coup, son esprit rationnel demande à connaître la nature des bruits qu'il entend et il garde le doute de fond entre le silence forcé de la vie biologique (la parole des vivants est toujours silencieuse, c'est-à-dire insuffisante à la compréhension) et le bruit infernal de la vie après la mort (les âmes silencieux, morts, sont condamnés à la souffrance, représentée par le tourment de la parole éternelle).

Le narrateur de *L'Innommable* ne se résigne pas à l'incompréhensibilité des choses, il n'accepte pas leur insuffisance et il reste jusqu'à la fin persuadé de l'existence d'une vérité cachée derrière sa situation. C'est dans ce sens que nous proposons d'interpréter les mots qui concluent *L'Innommable* : « [...], dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer. »¹⁴⁶. Le protagoniste ne veut pas s'abandonner à l'évidence d'un devenir sans point final. Son esprit logique le pousse à la recherche d'une explication possible, même face à l'échec de ses tentatives. Privé du rationnel et de la cohérence de la pensée, il poursuit sa quête, avec sa méthode, selon ses possibilités.

Nous supposons que Beckett fait adopter cette posture à son personnage afin de pouvoir mettre en crise tout l'apparat de la pensée occidentale contemporaine. Il déconstruit lentement toute hypothèse de son personnage en montrant l'extrême pauvreté de l'homme qui croit aveuglément aux possibilités de l'intellect et de la pensée positive. Encore une fois les fragments de Blanchot sont éclairants à ce sujet :

Le théorique est nécessaire [...], nécessaire et inutile. La raison travaille pour s'user elle-même, en s'organisant en systèmes, à la recherche d'un savoir positif où elle se pose ou se repose et en même temps se porte à une extrémité qui forme arrêt et clôture. Nous devons passer par ce savoir et l'oublier. Mais l'oubli n'est pas secondaire, la défaillance improvisée de ce qui est constitué en

146 *Ibid.*, p. 213.

souvenir. [...] Le combat théorique, fût-ce contre une forme de violence, est toujours la violence d'une incompréhension ; ne nous laissons pas arrêter par le trait partial, simplificateur, réducteur, de la compréhension même.¹⁴⁷

Le narrateur de *L'Innommable* n'arrive pas à faire le pas suivant, il ne peut pas oublier l'exigence du savoir. Dans l'extrait cité ci-dessus il y a un passage fondamental par rapport à la mémoire du personnage mis en scène par Beckett, et ce passage porte sur la « défaillance improvisée de ce qui est constitué en souvenir ». En effet, le narrateur de *L'Innommable* ne fait que rendre compte durant tout le livre de la nature défaillante de ses souvenirs, sans pourtant la récuser mais en l'improvisant, c'est-à-dire en l'actualisant sans cesse. Dans son état après la vie, il est toujours poussé par la même force théorique qui faisait partie de sa vie avant la mort. La véritable cause de sa souffrance et la motivation pour laquelle il est condamné à la torture de la parole est sa volonté de raisonnement, son désir de connaissance, ce qui ne fait que réactualiser l'être qu'il était dans ses souvenirs :

[...] quelquefois on dirait que je raisonne, moi je veux bien, on a dû m'apprendre à raisonner, on a dû commencer à me l'apprendre, avant de m'abandonner, je ne me rappelle pas cette période, mais il a dû m'en rester quelque chose, je ne me rappelle pas avoir été abandonné, j'ai peut-être reçu un choc.¹⁴⁸

Le protagoniste de *L'Innommable* ne renoncera jamais à la raison, il veut bien raisonner, c'est ce qu'il désire profondément. Et cette volonté de raisonnement correspond au « combat théorique » décrit par Blanchot dans *L'Écriture du désastre*. Le combat de l'Innommable est donc « toujours la violence d'une incompréhension » qui le condamne à la soif de vérité et, inévitablement, à la torture psychique des limbes. À ce sujet, l'ultime est souhaitable et désiré, étant donné qu'il représenterait la cessation de toute souffrance. Mais le narrateur dans un passage au début du roman nous dit : « Je ne vais donc pas au désastre, je ne vais nulle part, mes aventures sont terminées, mes dits dits, j'appelle ça des aventures. »¹⁴⁹. Le drame du narrateur s'aggrave parce qu'il ne peut non plus espérer dans le désastre, ce qui lui donnerait l'espoir du vide ou, pour le dire avec les mots de Blanchot, du *neutre*. Le néant auquel il aspire est donc une illusion, un fantasme qui ne peut pas se réaliser. L'individu beckettien dans *L'Innommable* est

147 Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 2008, p. 122.

148 Samuel Beckett, *L'Innommable*, (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 193.

149 *Ibid.*, p. 25.

condamné à l'individualité pour le reste de ses jours : il s'agit de la peine infligée à ceux qui dans la vie biologique ont fait de l'individualisme et de la puissance de la raison individuelle un *mantra*, un absolu. On pourrait donc lire le dernier roman de la trilogie comme une critique exacerbée de la tendance individualiste de l'homme moderne et de ses conséquences, de ses dérives.

3.IV L'INDIVIDU BECKETTIEN

Dans toute la trilogie romanesque de Beckett émerge une attitude radicalement critique envers l'individu et sa volonté d'omnipotence intellectuelle. On pourrait dire que l'écriture beckettienne se présente comme une mise en crise de l'identité, de toute identité et de tout *ego*. Le problème de la subjectivité est lié aux théories de Bakhtine que nous avons exposé dans la première partie de notre recherche. Si le discours n'appartient pas à l'individu, étant donné qu'il est le résultat de la combinaison entre un locuteur et un contexte social, il est également possible que l'individu ne résume pas la subjectivité, toujours fictive et volubile, jamais définie. L'individu, en tant qu'instance narcissique, et l'individualisme, en tant que sa conséquence comportementale, sont les véritables cibles de la poétique beckettienne dans la trilogie. On pourrait lire la trilogie romanesque comme la bataille de l'auteur irlandais contre la mythologie de l'individu et l'exaltation de l'individualisme relancée durant les années 1920.

Le fascisme d'abord et le nazisme après lui ont fondé une rhétorique de l'individu qui avait pour but de faire de l'homme occidental le commencement et la fin de toute l'histoire de l'humanité. Durant les années 1920 et 1930 on assiste en France, Italie et Allemagne à une radicalisation de l'image de l'être humain : on crée la mythologie de l'homme omnipotent qui, à travers sa volonté, son intelligence et sa puissance doit dominer l'époque contemporaine. Le sujet retrouve sa place au centre de l'univers : cependant, cet univers n'est plus l'expression d'une création d'ordre divin (on fait référence à la Renaissance), mais le résultat de la volonté de contrôle de l'individu. Autrement dit, se propage à cette époque l'idée selon laquelle l'individu crée son propre monde et le domine en même temps. Toujours dans le sillage de la colonisation de

l'époque moderne, l'homme contemporain procède à une autre vague de colonisations et affirme le mythe de la race supérieure. C'est avec le nazisme que la société occidentale touche le point le plus radical de l'exaltation de l'individu contemporain et aussi des conséquences qu'elle a eues sur l'imaginaire collectif.

Ainsi, *L'Innommable* pourrait se configurer comme la mise en échec de ce principe, comme la démonstration de la fausseté de ce mythe vétuste. À partir de ce raisonnement, il est possible de dégager une forme d'engagement de l'écriture beckettienne. L'apolitisme de Beckett ne l'empêche pas de prendre une position bien précise dans le débat qui concerne la société contemporaine. L'auteur irlandais s'érige contre la représentation de l'individu en tant qu'être supérieur et contre toute forme d'individualisme qui en résulte. L'opération beckettienne est compliquée mais intuitive. Avant tout, il prive l'individu de la puissance physique (*Molloy* et *Malone Meurt*), puis il mutile ses capacités psychiques et la cohérence de sa pensée. En dernière instance, il le prive de la parole individuelle et le contraint à se confronter à une pluralité de voix qui proviennent de lui-même (*L'Innommable*).

En d'autres termes, Beckett défait la mythologie de l'individualisme occidental et de sa représentation. Mais pour arriver à dissoudre la primauté de l'individu et de la rhétorique de sa supériorité, il doit d'abord se débarrasser des processus littéraires traditionnels. Ainsi, la première forme d'engagement beckettien se déploie du point de vue de la forme. En déstructurant l'ossature du roman traditionnel et de toutes les références de la narration habituelle, il met en scène une écriture qui ne dépend plus de l'individu. La parole dans *L'Innommable* se comporte de façon indépendante et autonome : on assiste au meurtre violent de l'auteur. Ce complexe travail sur la structure du roman et sur la matière linguistique sert en même temps de base idéologique au discours qui en résulte. Notre hypothèse propose de voir en Beckett l'auteur qui annule l'individualité en la morcelant dans une pluralité de voix. De plus, du point de vue philosophique, il attribue ce morcellement de l'unité du sujet au philosophe qui plus que tout le monde a contribué à créer cette mythologie de l'individu, René Descartes. Il n'y a jamais dans *L'Innommable* une explication de la démarche entreprise par Beckett, il ne s'agit jamais de faire de la méta-littérature. La performativité de la technique linguistique et du discours narré suffisent à créer chez le lecteur les effets espérés.

Samuel Beckett déracine la conscience du narrateur choisi et, en la décontextualisant, s'en sert comme moyen d'exploration. Gilles Deleuze nous a expliqué

comment faire cela à travers les concepts de *Tonal* et de *Nagual*, repris par l'*Histoire de pouvoir* de Castaneda :

[le Nagual] Ce n'est plus un Moi qui sent, agit, et se rappelle, c'est « une brume brillante, une buée jaune et sombre », qui a des affects et éprouve des mouvements, des vitesses. Mais l'important, c'est qu'on ne défait pas le tonal en le détruisant d'un coup. Il faut le diminuer, le rétrécir, le nettoyer, et encore à certains moments seulement. Il faut le garder pour survivre, pour détourner l'assaut du nagual. Car un nagual qui ferait irruption, qui détruirait le tonal, un corps sans organes qui briserait toutes les strates, tournerait aussitôt en corps de néant, auto-destruction pure sans autre issue que la mort : « le tonal doit être protégé à tout prix ». ¹⁵⁰

Le Tonal, nous dit Deleuze, est l'organisme et tout ce qui est organisé et organisant, « tout ce qui est susceptible d'explication et d'interprétation »¹⁵¹, tout ce qui est mémorisable : « le Moi, le sujet, la personne, individuelle, sociale ou historique, [...] Dieu et le jugement de Dieu »¹⁵². En revanche, le Nagual est le tout qui remplace le sujet, « le corps sans organes qui remplace l'organisme, [...] les micro-perceptions qui ont remplacé le monde du sujet »¹⁵³. On pourrait résumer en disant que le tonal est tout ce qui peut être rapporté aux structures (les strates dans Deleuze), tandis que le nagual défait les structures.

Si nous pensons à *L'Innommable* de Beckett, nous nous rendons compte que le mouvement de la narration est caractérisé par ces deux instances. D'un côté, il laisse agir le tonal, représenté par le narrateur du roman, ou plutôt par son attitude qui vise la compréhension des structures qu'il crée. De l'autre côté, il met en place le nagual, en défaisant au fur et à mesure les structures pensées par le narrateur. Le nagual s'apparente donc à la substance visqueuse du narrateur devenu œuf de *L'Innommable*, une substance qui éprouve des mouvements, des affects et qui se condense dans des sonorités. En effet, le nagual se rapproche de la matière du narrateur, étant donné qu'il s'agit d'une matière non pensante. Mais Beckett n'élimine pas le tonal de la narration de son personnage, de temps en temps il laisse agir les structures créées par l'individu et il maintient l'illusion de la compréhension.

La différence entre la contraction et la non contraction de ces deux instances permet la création d'un être à la fois vivant et mort. Il est possible que Beckett emprunte

150 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 201.

151 *Ibid.*, p. 200.

152 *Ibid.*, p. 200.

153 *Ibid.*, p. 200.

ces concepts à la coïncidence des contraires de Giordano Bruno. Quoi qu'il en soit, à travers cette dynamique, Samuel Beckett prive l'individu de sa subjectivité, tout en le condamnant au *je*, sans le détruire.

Selon notre hypothèse, l'écrivain irlandais dissout donc l'attitude dominante de l'homme contemporain, c'est-à-dire la conception qui prévoit une hiérarchisation individuelle au sein de la collectivité. Nous proposons au lecteur de voir derrière la narration apparemment abstraite et métaphysique de *L'Innommable* des conclusions très concrètes. À travers le dialogisme qui relie le narrateur au récepteur, Beckett amène son lecteur à redevenir un enfant nouveau au monde. Dans cette dimension enfantine, l'individu perd les falsifications produites par la raison au nom d'une anarchie pulsionnelle qui ne prend plus en considération ni hiérarchisations ni complexes de supériorité.

Ainsi, l'individu décrit par Beckett est traversé par un nombre indéfini de composantes : l'auteur irlandais substitue à l'omnipotence de l'individu contemporain un être multiple et, par conséquent, indéterminable. Encore une fois, Gilles Deleuze et Félix Guattari nous fournissent des images très emblématiques :

Individus ou groupes, nous sommes traversés de lignes, méridiens, géodésiques, tropiques, fuseaux qui ne battent pas sur le même rythme et n'ont pas la même nature. Ce sont des lignes qui nous composent, nous disions trois sortes de lignes. Ou plutôt des paquets de lignes, car chaque sorte est multiple. On peut s'intéresser à l'une de ces lignes plus qu'aux autres, et peut-être en effet y en a-t-il une qui est, non pas déterminante, mais qui importe plus que les autres... si elle est là. Car, de toutes ces lignes, certaines nous sont imposées du dehors, au moins en partie. D'autres naissent un peu par hasard, d'un rien, on ne saura jamais pourquoi. D'autres doivent être inventées, tracées, sans aucun modèle ni hasard : nous devons inventer nos lignes de fuite si nous en sommes capables, et nous ne pouvons les inventer qu'en les traçant effectivement, dans la vie.¹⁵⁴

Nous pensons que Samuel Beckett a représenté dans *L'Innommable* la dynamique de l'individu décrite trente ans plus tard par Deleuze et Guattari, sans fournir aucune explication et en laissant les lignes agir sur le protagoniste : l'individu cartésien se transforme ainsi dans l'individu beckettien. La ligne principale où se concentre Beckett est la ligne de la voix : la marque la plus frappante de l'indéterminabilité de l'individu et de sa multiplicité.

154 *Ibid.*, p. 247.

4. CONCLUSION

4.1 DIALOGISME ENGAGÉ

Nous désirons conclure notre recherche avec l'importance que la poétique de Samuel Beckett a eue et aura sans doute pour encore longtemps dans l'imaginaire collectif occidental et, désormais, mondial.

Comme nous l'avons vu précédemment, le discours beckettien dans *L'Innommable*, qui apparaît souvent métaphysique, abstrait et conceptuel, pourrait être en revanche un discours très concret sur les dynamiques culturelles entreprises par la société occidentale des années 1930 aux années 1950. Beckett semble être conscient que le coup d'arrêt donné à la confiance absolue dans la raison humaine provoqué par la deuxième guerre mondiale est en réalité éphémère. L'immédiat après-guerre voit le déclenchement d'une guerre idéologique entre les puissances qui ont gagné le conflit mondial où s'engagent de nombreux intellectuels. L'expression « guerre froide » était déjà connue en 1945, grâce à la plume de George Orwell. Nous avançons l'hypothèse que *L'Innommable* puisse être lu aussi comme une représentation de l'individu au moment de l'avènement de la guerre froide. À partir de 1947, la foi dans le rationnel humain retrouve sa raison d'exister : il faut reconstruire l'Europe et il faut protéger de la menace communiste les pays qui font partie de l'Otan (4 avril 1949). L'homme occidental doit recommencer à penser et il doit le faire très vite. Au niveau philosophique, le rationnel cartésien regagne le terrain perdu durant la guerre et l'esprit positif retrouve sa place dans l'imaginaire collectif. Le progrès assuré par la « machine » représente à nouveau le mythe de la modernité.

Le nouveau climat imposé par l'ordre militaire justifie une remise en cause du rationnel cartésien par les écrivains et les intellectuels. Poussé par l'esprit logique et la foi dans la capacité du calcul rationnel, l'individu beckettien incarne le principe du « larvatus proteo ». *L'Innommable* démasque cette attitude en la confrontant cyniquement avec les paradoxes qui déstructurent la pensée de l'homme contemporain. Ainsi, ce qui pouvait sembler à une première lecture un roman concentré sur un débat philosophique datant de plusieurs siècles (le débat autour de la pensée de Descartes), se

révèle soudainement une exploration de la réalité historique la plus contingente. Autrement dit, l'absurdité de l'attitude du narrateur face au manque de toute logique dans les limbes dantesques, n'est pas pire que l'absurdité qui consomme les vies des individus durant et après la guerre.

Le dialogisme qui caractérise le devenir de la trilogie beckettienne est à la fois un dialogisme propre à l'écriture qui le met en scène et à l'imaginaire individuel de tout lecteur. *L'Innommable* possède la capacité d'instaurer des liens dialogiques dans plusieurs directions : un dialogisme linguistico-théorico-énonciatif, un dialogisme poético-narratif, un dialogisme historico-philosophique, un dialogisme intérieur (psychanalytique) et un dialogisme extérieur, c'est-à-dire un dialogisme qui à partir de la parole du texte s'installe dans l'imaginaire du lecteur, et amène ce dernier à se confronter et à se poser des questions sur la réalité qui l'entoure. Nous appellerons cette dernière typologie le « dialogisme perceptif ». Ainsi, *L'Innommable* permet au lecteur un dialogue avec son époque en l'obligeant à se poser des questions sur sa perception du monde extérieur.

Notre hypothèse concerne donc la possibilité d'utiliser le dernier roman de la trilogie afin d'acquérir des indications concernant la perception de l'individu dans cette période de l'histoire occidentale.

Beckett's fiction has the effect first of symbolizing, then of disarming, the world picture inherited by modern culture and science from Rationalism. This effect invites in the reader a change of consciousness which Heidegger calls a « surrender of previous thinking to the determination of the matter for thinking ». ¹⁵⁵

À partir de cet extrait nous pouvons constater avant tout un effet très important que la poétique beckettienne a eu sur l'imaginaire collectif occidental : Beckett a d'abord symbolisé l'individu héritier du message cartésien dans le vingtième siècle et il a mis en scène son désarmement. Il s'agit d'une supposition très suggestive si on pense au moment historique traversé par les pays qui ont gagné la deuxième guerre mondiale : la course aux armements nucléaires. Bien sûr, l'exécution du rationnel dans la fiction beckettienne reste une tentative de symbolisation et elle se place dans l'univers de

155 La fiction de Beckett a pour premier effet de symboliser, puis de désarmer, l'image du monde héritée de la culture moderne et la science du rationalisme. Cet effet invite le lecteur à un changement de conscience qu'Heidegger appelle un « abandon d'une pensée à priori pour la détermination de la matière par la pensée ». (Notre traduction)
Paul Davis, *The Ideal Real, Beckett's Fiction and Imagination*, Associated University Press, London and Toronto, 1994, p. 238.

l'imagination. Ce que défend Beckett dans *L'Innommable* est le droit à l'imagination de l'être humain. Or ce droit semble être remis en question dans les années 1940-1950 par les politiques nationales et internationales. L'expérience de *L'Innommable* pourrait nous enseigner que non seulement il est nécessaire de faire recours à la matière imaginative, mais que nous avons aussi le droit de devenir cette puissance imaginative. Et cela est possible avant tout grâce au principe de simultanéité des contraires retenu par Beckett chez Giordano Bruno. Si la puissance du rationnel dans l'homme cartésien domine à notre époque, il est également possible d'incarner son exact contraire :

Beckett's later prose demonstrates, rather as Blake's prophecies did two centuries ago, some of the reasons why spiritual activity or imaginative perception is necessary to human development individually and collectively. It has been intimated earlier, but now becomes clear, that an impoverished theory of knowledge – narrowly empirical, fancy without imagination – makes imagination impossible ; or, if it does not kill imagination altogether, still it cripples the human's potential to live and act according to what imagination teaches him about why he is here.¹⁵⁶

Dès lors, nous pouvons admirer l'importance du procès au rationnel réalisé dans *L'Innommable*. L'héritage cartésien représente un danger concret pour les facultés imaginatives de l'être humain. Les deux guerres mondiales et le déclenchement de la guerre froide en représentent les extrêmes conséquences. La bataille commencée par Beckett est une bataille sans issue. Il n'est pas question d'en sortir gagnant. Et la confirmation de cela nous arrive dans la partie finale de *L'Innommable*, véritable graine de toute la poétique narrative à venir de Samuel Beckett : « [...] il y a moi, d'une part, et ce bruit de l'autre, ça je n'en ai jamais douté, non, soyons logiques, ça n'a jamais fait de doute [...] »¹⁵⁷. Nous connaissons désormais la suite : le narrateur du roman poursuivra sa recherche d'une vérité exacte, il doit le faire, il est obligé de le faire. Si notre hypothèse sur la mise en scène de Descartes dans *L'Innommable* est juste, nous nous rendons maintenant compte que la représentation du philosophe français dans les limbes est une lame à double tranchant : d'un côté l'esprit cartésien est condamné à

156 La prose ultérieure de Beckett démontre, comme le faisaient les prophéties de Blake deux siècles auparavant, certaines des raisons pour lesquelles l'activité spirituelle ou la perception imaginative est nécessaire au développement individuel et collectif de l'humain. Il a été énoncé précédemment, mais à présent devient clair, qu'une théorie appauvrie de la connaissance – strictement empirique, création de l'esprit dépourvue d'imagination – rend l'imagination impossible ; or, si elle ne tue l'imagination complètement, elle paralyse le potentiel humain à vivre et agir en accord avec ce que l'imagination lui enseigne quant à la raison de son existence. (Notre traduction)

Ibid., p. 239.

157 Samuel Beckett, *L'Innommable*, (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 169.

l'impossibilité d'une réponse satisfaisante par sa soif de vérité, de l'autre il ne renoncera jamais à sa nature rationnelle.

Pour lire la position de Beckett à ce sujet, il faut « renverser la spirale » et essayer de regarder le tout du point de vue opposé. L'auteur irlandais se propose la réhabilitation de la faculté imaginative, de l'irrationnel, de l'inconnu qui anime l'être humain :

In rediscovering an inspired perception, he [Beckett] has overcome the debilitating narrowness of Rationalism whilst keeping its virtues of clarity, always evident in his style. A naturally philosophic writer such as Beckett was at home in the self-reflexive literary world of this century : he can write a good novel and in it ask what it is for and who is writing it. But he did not have the smallness of many rational introspectives.¹⁵⁸

Dans cet extrait est révélée la nature cryptique du discours de *L'Innommable*. Beckett a préféré l'art à la spéculation philosophique engagée. L'essence de sa pensée ressort par l'exposition dramatique de son contraire, de son opposé. En ce sens, on peut donc dire que l'abstractionnisme qui émerge de sa mise en scène du langage est révélateur d'une condition concrète de l'être humain.

À l'époque de l'écriture de la trilogie romanesque, Beckett entreprend un dialogue avec le futur, un dialogisme à venir. Notre suggestion concerne le fait que Beckett a représenté, avant sa publication, ce que Guy Debord appellera « La société du spectacle ». L'auteur irlandais, en séparant le *moi* du *je*, annonce une société à venir, formée par des individus incertains mais persuadés de détenir la vérité :

L'origine du spectacle est la perte de l'unité du monde, et l'expansion gigantesque du spectacle moderne exprime la totalité de cette perte : l'abstraction de tout travail particulier et l'abstraction générale de toute production d'ensemble se traduisent parfaitement dans le spectacle, dont le *mode d'être concret* est justement l'abstraction. Dans le spectacle, une partie du monde *se représente* devant le monde, et lui est supérieure. Le spectacle n'est que le langage commun de cette séparation. Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au

158 En redécouvrant une perception inspirée, il [Beckett] a dépassé la méticulosité affaiblie du rationalisme tout en gardant ses valeurs de clarté, toujours évidentes dans son style. Un écrivain naturellement philosophique comme Beckett se sentait chez lui dans le monde littéraire auto-réflexif de ce siècle : il peut écrire un bon roman et se demander dans celui-ci à quoi il sert et qui est en train de l'écrire. Mais il n'avait pas la petitesse de beaucoup des introspections rationnelles. (Notre traduction)

Paul Davis, *The Ideal Real, Beckett's Fiction and Imagination*, Associated University Press, London and Toronto, 1994, p. 241.

centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*.¹⁵⁹

De façon un peu provocatrice, on pourrait dire que Beckett dans *L'Innommable* spectacularise la société du spectacle. Il représente ses contradictions et ses paradoxes, il *sépare le réuni* : il défait la supériorité des individus qui se représentent en tant que supérieurs aux autres. À travers son narrateur il brise leur langage, et à travers sa pensée il empêche leur représentation. Le *je* innommable devient alors ce « rapport irréversible » à l'illusion de la totalité de l'individu qui maintient son isolement, sa séparation. On pourrait ajouter que cet isolement, cette illusion de totalité, coïncide avec le concept d'auto-fondation du sujet que nous avons évoqué dans la deuxième partie de notre recherche à propos de la scolastique nominaliste. La société du spectacle ne peut pas combler l'*écart* qui existe entre l'auto-légitimation du sujet et la réalisation effective de cette auto-fondation et, en cela, ne va guère plus loin que Descartes, qui à son tour avait élaboré le concept de *cogito souverain*. Pourtant, la société du spectacle, dans sa dimension mystificatrice, possède la capacité de masquer l'écart et elle peut donner à l'individu l'illusion d'une indépendance absolue.

Dans un des passages les plus obscurs de *L'Innommable*, le narrateur nous dit quelque chose de très significatif :

Quoique je ne sois exactement en règle, la police me tolère. Elle sait que, étant dans l'impossibilité d'articuler, je ne profiterai pas déloyalement de ma situation pour ameuter la population contre ses dirigeants, au moyen de discours enflammés aux heures d'affluence ou en chuchotant des propos subversifs, la nuit venue, aux passants attardés et pris de boisson. [...] Car ce sont là des gens qui évitent le quartier, par crainte de se trouver mal devant le spectacle des bêtes [...] mais même ces assez déséquilibrés pour être frappés par ma vue, je veux dire troublés, et diminués temporairement dans leur puissance de travail et aptitude au bonheur, n'ont qu'à me regarder une seconde fois, ceux qui peuvent s'y résoudre, pour être tranquilisés aussitôt.¹⁶⁰

Il s'agit sans doute du passage le plus engagé du roman. Nous supposons que le narrateur fait un discours très symbolique : il fait l'hypothèse de sa représentation dans la société. **Il** n'est pas en règle parce qu'il se trouve face à la vérité des choses, il se rend compte du danger qu'il représente pour l'ordre public, étant donné qu'il connaît maintenant ce qu'il y a après la vie : il se rend compte de l'évidence de l'écart, de

159 Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), Gallimard, Paris, 1992, p. 30.

160 Samuel Beckett, *L'Innommable*, (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008, p. 67-68.

l'innommable qui sépare son existence de sa naissance. Mais il sait que la police le tolère, parce que son esprit cartésien voué à l'ordre de la raison l'empêcherait quoi qu'il arrive de déstabiliser l'ordre public. Si les gens de la société pouvaient voir sa condition, ils l'évitent, parce que ce type de spectacle troublerait celui décrit par Guy Debord. Mais la dernière catégorie de gens, ceux qui ont conscience de vivre dans la société du spectacle, peuvent le regarder une autre fois pour avoir la confirmation de cette réalité et se résoudre à lutter contre leur quotidien sans craindre d'être damnés en l'enfer pour l'éternité.

BIBLIOGRAPHIE

I. - BIBLIOGRAPHIE DES ŒUVRES

I. 1. Œuvres littéraires du corpus

A) Corpus étroit

BECKETT Samuel, *L'Innommable* (1950), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008 ;

B) Corpus élargi de l'auteur

BECKETT Samuel, *Mercier et Camier* (1946), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008 ;

- *Molloy* (1948, Les Éditions de Minuit, Paris, 2008 ;
- *Malone Meurt* (1948), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008 ;
- *En attendant Godot* (1949), Les Éditions de Minuit, Paris, 2008 ;

I. 2. Œuvres littéraires mentionnées d'autres auteurs

ALIGHIERI Dante, *La Divine Comédie, L'Enfer*, traduction, introduction et notes de Jacqueline Risset, Flammarion, Paris, 1985 ;

BENE Carmelo, *Opere*, Bompiani, Milano, 2008 ;

BLANCHOT Maurice, *L'Écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 2008 ;

DESCARTES René, *Discours de la méthode*, Gallimard, coll. Folio Plus, Paris, 1991 ;

DESCARTES René, *Méditations métaphysiques*, Garnier-Flammarion, Paris, 2011 ;

TZARA Tristan, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Henri Béhar, Flammarion, Paris, tome I (1912-1924), 1975 ; tome II (1925-1933), 1977 ; tome IV (Le Pouvoir des images), 1980 ; tome V (Les Écluses de la poésie), 1982 ;

I. 3. Entretiens, articles et essais théoriques de Samuel Beckett

BECKETT Samuel, *Le Monde et le Pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*,
Minit, Paris, 1989 ;

II. - BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE SUR SAMUEL BECKETT

II. 1. Biographies et Mémoires

BEIR Deirdre, *Samuel Beckett*, 1978, trad. franç., Fayard, Paris, 1979 ;

JULIET Charles, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Fata Morgana, Saint Clément de
rivière (Montpellier), 1986 ;

KNOWLSON James, *Beckett*, Biographie traduite de l'anglais par Oristelle Bonis,
Actes Sud, Arles, 1999 ;

- *Beckett par lui-même*, Seuil, coll. Écrivains de toujours, Paris, 1969 ;

II. 2. Études critiques

ABBOTT H. Porter, *The fiction of Samuel Beckett. Form and Effect*, University of
California Press, Berkeley, 1973 ;

AMIRAN Eyal, *Wandering and Home. Beckett's Metaphysical Narrative*, Pennsylvania
State University Press, University Park, 1993 ;

ANZIEU Didier, *Beckett et le psychanalyste*, Mentha, Paris, 1992 ;

ANZIEU Didier, *Beckett*, Gallimard, Paris, 1998 ;

BERNAL Olga, *Langage et fiction dans les romans de Samuel Beckett*, Gallimard,
Paris, 1969 ;

BERNARD Michel, *Samuel Beckett et son sujet*, L' Harmattan, Paris, 1996 ;

BIZUB Edward, *Beckett et Descartes dans l'œuf*, Classiques Garnier, Paris, 2012 ;

BLOOM Harold, éd., *Samuel Beckett's Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, Modern
Critical Interpretations, Chelsea House, New York, 1988 ;

CASANOVA Pascale, *Beckett l'abstracteur : anatomie d'une révolution littéraire*, Seuil,

- Paris, 1997 ;
- CONNOR Steven, *Samuel Beckett : Repetition, Theory and Text*, Blackwell, Oxford, 1988 ;
- DAVIS Paul, *The Ideal Real, Beckett's Fiction and Imagination*, Associated University Press, London and Toronto, 1994 ;
- FEDERMAN Raymond, *Journey to Chaos : Samuel Beckett's Early Fiction*, University of California Press, Berkeley et Los Angeles, 1965 ;
- HILL Leslie, *Beckett's Fiction : In Different Words*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989 ;
- KENNER Hugh, *Samuel Beckett. A critical study*, John Calder publishers, London, 1962 ;
- KERN Edith, *Existential Thought and Fictional Technique : Kierkegaard, Sartre, Beckett*, Yale University Press, New Haven, Connecticut, 1970 ;
- LEVY Eric P., *Beckett and the Voice of Species : A Study of the Prose Fiction*, Barnes and Noble, New York, 1980 ;
- MEGGED Matti, *Dialogue in the Void : Beckett and Giacometti*, Lumen Books, New York, 1985 ;
- MURPHY Peter John, *Reconstructing Beckett. Language for Being in Samuel Beckett's Fiction*, University of Toronto Press, Toronto, 1990 ;
- MURPHY Peter John, WERNER Huber, ROLF Breuer et KONRAD Schoell, *Critique of Beckett's Criticism : A Guide to Research in English, French and German*, Camden House, Columbia, Caroline-du-Sud, 1994 ;
- RABATÉ Jean-Michel, *Beckett avant Beckett*, P.E.N.S., Paris, 1984 ;
- RICKS Christopher, *Beckett's Dying Words*, Clarendon Press, Oxford, 1993 ;
- ROBINSON Michael, *The Long Sonata of the Dead. A Study of Samuel Beckett*, Rupert Hart-Davis, Londres, 1969 ;
- ROSEN Steven, *Samuel Beckett and the Pessimistic Tradition*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1976 ;
- SCHERZER Dina, *Structure de la trilogie de Beckett : Molloy, Malone Meurt, L'Innommable*, Mouton, La Haye et Paris, 1976 ;
- SEAVER Richard, éd., *I Can't Go On, I'll Go On. A Samuel Beckett Reader*, Grove Weidenfeld, New York, 1976 ;
- TAGLIAFERRI Aldo, *Beckett et la surdétermination littéraire*, Payot, Paris, 1977 ;
- WATSON David, *Paradox and Desire in Samuel Beckett's Fiction*, Macmillan,

Basingstoke et Londres, 1990 ;

II. 3. Ouvrages collectifs et numéros spéciaux de revues

Beckett avant Beckett, essais sur le jeune Beckett, essais rassemblés par J. M. Rabaté, P.E.N.S., Paris, 1984 ;

Cahiers Renaud Barrault, « Samuel Beckett », n° 93, Gallimard, Paris, 1963 ;

Cahiers Renaud Barrault, « Numéro spécial Beckett », n° 93, Gallimard, Paris, 1976 ;

Critique, Numéro spécial *Beckett*, août-septembre 1990, n° 519-520, Minuit, Paris ;

Objet Beckett, Centre Georges Pompidou, IMEC éditeur, Paris, 1997 ;

III. 4. Articles

AYERS Charlotte, « An interpretive dialogue : Beckett's first love and Bakhtin's categories of meaning », in Buning (Marius), de Ruyter (Danièle), Engelberts (Matthijs), Houppermans (Sjef) (éd.), *Beckett vs Beckett*, Rodopi, Amsterdam, 1998 ;

BLOT Jean, « Samuel Beckett et l'anti-roman », *N.R.F.*, n° 206, avril 1970, pp. 592-597 ;

BLANCHOT Maurice, « Où maintenant ? Qui maintenant ? », *N.R.F.*, n° 10, 1953 ;

BOULAIS Véronique, « Samuel Beckett, une écriture en mal de *je* », *Poétique*, n° 17, mars 1974, pp. 114-132 ;

KARATSON André, « Beckett et Schopenhauer », *Roman 20/50*, n° 6, décembre 1988, pp. 117-123 ;

PINGAUD Bernard, « Beckett le précurseur », postface à l'édition de *Molloy*, 1963 ;

RABATÉ Jean-Michel, « Beckett's ghosts and fluxions », *Samuel Beckett today/aujourd'hui*, Amsterdam, 1996, 5, pp. 23-40 ;

STARAK Grazyna, « La dissolution des genres », in *Problématique des genres, problématique du roman*, Bessière (Jean) (éd.), Champion, Paris, 1999 ;

III - BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

OUVRAGES ET ARTICLES

III. 1. Histoire littéraire

- ALBERES René Marill, *Métamorphoses du roman*, Albin Michel, Paris, 1966, rééd. 1972 ;
- BOBLET Marie Hélène, *Le roman dialogué après 1950*, Honoré Champion Éditeur, Paris, 2003 ;
- DUGAST-PORTES Francine, *Le Nouveau Roman : une césure dans l'histoire du récit*, Nathan, Paris, 2001 ;
- RICARDOU Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1967 ;
- RICARDOU Jean, *Le Nouveau Roman*, Seuil, Paris, 1973 ;
- VIART Dominique, *Le roman français au vingtième siècle*, Hachette Supérieur, Paris, 1999 ;
- Hans Eichner, « The Rise of Modern Science and the Genesis of Romanticism », PMLA, janvier 1982;recueilli dans *Against the Grain : Selected Essays*, Bern, Peter Lang, 2003 ;

III. 2. Poétique et théorie littéraire générale

- ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 2007 ;
- BAKHTINE Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1970 ;
- BAKHTINE Mikhaïl, *Le Marxisme et la philosophie du langage – Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Éditions de Minuit, Paris, 1977 ;
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, Paris, 1978 ;
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, Paris, 1984 ;
- BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1953 ;
- BARTHES Roland, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1970 ;
- BARTHES Roland, *Le Grain de la voix*, Seuil, Paris, 1981 ;
- BARTHES Roland, *Essais critiques, Le Bruissement de la langue*, Seuil, Paris, 1982 ;
- BERTHELOT Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Nathan, Paris, 2001 ;

BLANCHOT Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1963 ;
 BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Gallimard, Paris, 1969 ;
 BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 2009 ;
 DUJARDIN Édouard, *Le monologue intérieur*, Albert Messein, 1931 ;
 DURRER Sylvie, *Le dialogue romanesque*, Droz, Genève, 1994 ;
 GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983 ;
 GENETTE Gérard, TODOROV Tzvetan dir., *Poétique du récit*, Seuil, Paris, 1977 ;
 GUELLOUZ Suzanne, *Le dialogue*, P.U.F., Paris, 1992 ;
 HAMON Philippe, *Mimesis et semiosis*, Nathan, Paris, 1992 ;
 HAMON Philippe, *L'Ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*,
 Hachette Supérieur, Paris, 1996 ;
 HAMON Philippe, *Texte et idéologie*, PUF, Paris, 1984 ;
 JAKOBSON Roman, *Questions de poétique*, Seuil, Paris, 1973 ;
 JANVIER Ludovic, *Une parole exigeante, le Nouveau Roman*, Minuit, Paris, 1964 ;
 MARTIN Jean-Pierre, *La Bande sonore, Beckett, Céline, Duras, Genet, Pérec, Pinget,
 Queneau, Sarraute, Sartre*, Corti, Paris, 1998 ;
 PEYTARD Jean, *Mikhaïl Bakhtine, Dialogisme et analyse du discours*, Bertrand
 Lacoste, Paris, 1995 ;
 RABATÉ Pascal, *Poétique de la voix*, Corti, Paris, 1999 ;
 RYKNER Arnaud, *Théâtre du Nouveau Roman*, Corti, Paris, 1988 ;
 SABRY Randa, *Stratégies discursives, digression, transition, suspens*, édition de l'
 École des hautes études en Sciences sociales, Paris, 1992 ;
 SARTRE Jean-Paul, *Situations, I*, Gallimard, Paris, 1947 ;
 SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, Paris, 1948 ;
 TODOROV Tzvetan, *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971 ;
 TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Seuil, Paris, 1981 ;
 VAN DEN HEUVEL Pierre, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*,
 Corti, Paris, 1985 ;

III. 3. Philosophie et histoire des idées

BUBER Martin, *La Vie en dialogue*, Aubier, Paris, 1959 ;
 DEBORD Guy, *La société du spectacle* (1967), Gallimard, Paris, 1992 ;
 DELEUZE Gilles, *Empirisme et subjectivité*, PUF, Paris, 1953 ;

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980 ;
 DELEUZE Gilles, *La logique du sens*, Minuit, Paris, 1969 ;
 DELEUZE Gilles, *Le pli*, Minuit, Paris, 1988 ;
 DELEUZE Gilles, *L' Image-mouvement*, Minuit, Paris, 1991 ;
 DERRIDA Jacques, *La voix et le phénomène*, PUF, Paris, 1972 ;
 DERRIDA Jacques, *L' Écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1979 ;
 DERRIDA Jacques, *Parages*, Galilée, Paris, 1986 ;
 DERRIDA Jacques, *Politiques de l' Amitié*, Galilée, 1994 ;
 FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*,
 Gallimard, Paris, 1966 ;
 FOUCAULT Michel, *L' Ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971 ;
 FOUCAULT Michel, *La pensée du dehors*, Fata Morgana, Montpellier, 1986 ;
 HEIDEGGER Martin, *L' Être et le temps*, trad. R. Boehm et A. de Waelhens, Gallimard,
 Paris, 1964 ;
 JACQUES Francis, *Dialogiques I, Recherches logiques sur le dialogue*, P.U.F., Paris,
 1979 ;
 JACQUES Francis, *Dialogiques II, L'espace logique de l'interlocution*, P.U.F. ., Paris,
 1985 ;
 LEOPARDI Giacomo, *Pensieri*, Mursia, Milano, 1994 ;
 LEVINAS Emmanuel, *Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana, Montpellier,
 1972 ;
 LEVINAS Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, PUF, coll. « Quadrige », Paris, 1983 ;
 LEVINAS Emmanuel, *Entre nous, Essai sur le penser-à-l'autre*, Paris, Grasset, 1991 ;
 LEVINAS Emmanuel, *De l'existence à l'existant*, Paris, J. Vrin, 1978, nouvelle édition,
 1993 ;
 LEVI-STRAUSS Claude, *Le Regard éloigné*, Plon, Paris, 1983 ;
 MERLEAU-PONTY Maurice, *La prose du monde*, Gallimard, Paris, 1969 ;
 MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris,
 1945 ;
 MICHELSTAEDTER Carlo, *La persuasione e la retorica*, Adelphi, Milano, 2007 ;
 RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990 ;
 SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, PUF,
 Paris, 1976 ;

III. 4. Psychanalyse

- DESCOMBES Vincent, *L'Inconscient malgré lui*, Minuit, Paris, 1977 ;
- FREUD Sigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse*, trad. Yves le Lay, Payot, Paris, 1921 ;
- FREUD Sigmund, *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, trad. fr. Marie Bonaparte et Dr. Nathan, Gallimard, Paris, 1930 ;
- FREUD Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, Gallimard, Paris, 1985 ;
- JUNG Carl Gustav, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Rascher, Zürich, 1933, trad. franç. Gallimard, Paris, 1964 ;
- JUNG Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, Georg éditeur, Paris, 1993 ;
- KRISTEVA Julia, *Séméiotiké, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris, 1969 ;
- LACAN Jacques, *Écrits, I et II*, Seuil, Paris, 1966, 1971 ;
- LACAN Jacques, *Les Psychoses*, Séminaire III, Seuil, Paris, 1981 ;
- LACAN Jacques, *Les Formations de l'inconscient*, Séminaire V, Seuil, Paris, 1998 ;
- LACAN Jacques, *Le Transfert*, Séminaire VIII, Seuil, Paris, 1991 ;
- LACAN Jacques, *Les Quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire XI, Seuil, Paris, 1973 ;
- LAPLANCHE Jean et PONTALIS J.-B., *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Blvd, St. Germain, Paris, 1973 ;
- RUDINESCO Elisabeth, *Pour une position politique de la psychanalyse*, Maspéro, Paris, 1977 ;

III. 5. Linguistique, rhétorique, pragmatique et énonciation

- ANSCOMBRE Jean-Claude, « La parole de l'autre dans mon discours : mention, polyphonie, délocutivité », *Actes du colloque de philosophie internationale du langage*, Campinas, Sao Paulo, 1981 ;
- AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, trad. fr. Seuil, Paris, 1970 ;
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, Paris, 2005 ;
- BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, Paris, 1997 ;
- DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1972 ;
- DUCROT Oswald, *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984 ;

- DUCROT Oswald, « Les lois du discours », *Langue française* n° 4, 1969, pp. 21-33 ;
- DURRER Sylvie, « Ironiser, faire et défaire le jeu de l'autre », *Études de Lettres*, Université de Lausanne, n° 1, 1987, pp. 33-49 ;
- CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, Paris, 2002 ;
- CHARDIN Philippe (ouvrage dirigé par), *Autour du monologue intérieur*, Carnets Séguier, Paris, 2004 ;
- GRICE Herbert Paul, « Logic and conversation », *Syntax and semantics*, vol. III, *Speech Acts*, trad. fr. 1975, *Communications* 30, 2^e trimestre 1979, p. 57-72 ;
- HAMBURGER Kate, *Logique des genres littéraires*, Éditions du Seuil, Paris, 1986 ;
- JAKOBSON Roman, *Éléments de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1976 ;
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, A. Colin, Paris, 1980 ;
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, A. Colin, Paris, 1986 ;
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *La question*, P.U.L., Lyon, 1991 ;
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les interactions verbales*, A. Colin, 3 tomes, Paris, 1994 ;
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, (éd.) *Le Trilogue*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1995 ;
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Le discours en interaction*, Armand Colin, Paris, 2005 ;
- MAINGUENEAU Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Armand Colin, Paris, 2010 ;
- MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas, Paris, 1990 ;
- REBOUL Anne, « L'interprétation des énoncés de fiction », *Cahiers de linguistique française*, n° 7, 1986, pp. 27-41 ;
- SEARLE John, *Sens et expression*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979, trad. fr. Minuit, Paris, 1982 ;
- Trésor de la Langue Française*, éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1983 ;

REMERCIEMENTS

Je remercie avant tout l'Université Sorbonne Nouvelle pour avoir rendu possible la réalisation de cette recherche.

Je remercie également Mme Marie-Hélène Boblet pour sa compétence, le temps et la passion sans lesquelles ce mémoire n'aurait jamais vu la lumière.

Je tiens à exprimer toute ma gratitude à mes parents, Ascaro et Elda, et les autres membres de ma famille pour leur support inconditionné, leur amour et leur confort qui a constamment diminué la distance qui nous sépare.

J'adresse aussi mes remerciements à Bertrand pour ses précieux conseils et les agréables discussions qui m'ont permis de développer en profondeur certains des thèmes présents dans cette recherche.

Je remercie en outre Lise, Eric, Marie-Madeleine, Serge, Anne, Niki, Nicola, Barbara, Francesco, Raphaël et Lucette.