



**HAL**  
open science

# L'écriture transgressive du silence chez Samuel Beckett, une “ indiscretion à l'égard de l'indicible ”

Julia Siboni

► **To cite this version:**

Julia Siboni. L'écriture transgressive du silence chez Samuel Beckett, une “ indiscretion à l'égard de l'indicible ”. *Loxias*, 2011, “ Qu'il parle maintenant ou se taise à jamais... ”: Les effets du silence dans le processus de la création (2). *Mise en art du silence*. Sous la direction de Filomena Juncker et Odile Gannier, 33. hal-04530004

**HAL Id: hal-04530004**

**<https://hal.science/hal-04530004v1>**

Submitted on 27 Sep 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

L'écriture transgressive du silence chez Samuel Beckett, une  
« indiscretion à l'égard de l'indicible »

Julia Siboni

## Résumé

Comment écrire le silence sans le briser, sans le trahir, sans provoquer ce que Lévinas appelle une « indiscretion à l'égard de l'indicible » ? L'implicite appelle cette « indiscretion », ce désir de déchiffrement. Mu par la curiosité, le lecteur (et chercheur) se heurte à l'impossible élucidation du secret, à son silence inviolable, d'où cet appel infini à la transgression. Le silence résiste donc à l'analyse, se soustrait infiniment, et dans le même temps, il détient cette force d'attraction qui nous pousse à penser ce qui nous dépasse, nous excède, mettant en jeu une tension palpable. Comment donc, selon les termes de Derrida dans *L'Écriture et la Différence*, « trouver une parole qui garde le silence », sans l'anéantir, sans le faire taire, sans provoquer sa dérobade ? Beckett précisément s'évertue à faire apparaître la disparition. Ainsi la quête infinie du silence devient-elle celle du point d'énonciation inaccessible (car soustrait), déterminant toute identité.

How to write silence without breaking it, without betraying it, without causing what Lévinas calls an “indiscretion with regard to the unspeakable”? “Indiscretion”, it is implied, is precisely the desire to decipher. Driven by curiosity, the reader (and researcher) faces the impossible elucidation of secrecy, the inviolability of silence, hence his endless call to transgression. Silence therefore resists analysis, evades endlessly, but at the same time holds a compelling force that pushes us to think what is beyond us, what exceeds us ; it puts into play a palpable tension. How, then, according to Derrida in *Writing and Difference*, might one “find a word that keeps the silence”, without destroying it, without silencing it, without allowing its escape ? It is Beckett who strives to make this disappearance appear. Thus the endless quest of silence becomes the search for an enunciation of the inaccessible (because removed), that determines any identity.

## Mots-clés

Beckett (Samuel), silence, tension, limite, Blanchot (Maurice).

Tout au long de son œuvre, Beckett s'est employé à travailler ce lien entre écriture et silence, à tenter d'écrire le silence, de le faire entendre, de lui donner corps. Pour ce faire, la forme que prend sa création revêt une importance capitale, et la construction des récits, textes brefs ou pièces de théâtre, se trouve au cœur des préoccupations beckettiennes. Mais comment écrire le silence sans le faire taire ? Dans un échange daté du 30 décembre 1977, Beckett a confié à Anne Atik ce paradoxe qui n'a cessé de hanter son écriture : « Sam : "Toute écriture est un péché contre l'échec de la parole." Essaie de trouver une forme qui convienne à ce silence. Seuls quelques-uns, Yeats, Goethe, ceux qui ont vécu suffisamment longtemps, y sont parvenus, mais ils ont eu recours à des formes existantes et à des fictions<sup>1</sup>. » Il est bien ici question de la *forme* à inventer pour ménager un espace de silence. Déjà en 1968, lors d'une émission télévisée portant sur Beckett et diffusée sur la WDR, chaîne de télévision ouest-allemande, Adorno rendait compte de propos tenus par Beckett abondant dans ce sens :

Dernièrement, au cours d'une discussion où nous parlions de notre exécration commune des congrès et de ce genre de manifestations, Beckett m'a dit que le fait de parler était toujours une désécration, une profanation du silence. Cette formule est très représentative de sa façon de voir les choses. Ces jeux de mots et ces tours linguistiques disent en fait tous la même chose, ils disent qu'« on ne peut pas le dire », parce qu'il n'y a pas d'univocité<sup>2</sup>.

Selon Beckett, seul le silence est à même de préserver l'intégrité du sens. C'est pourquoi son langage s'évertue à saper tout contenu univoque et par conséquent restrictif. Dans un article intitulé « Sounds and silence : Beckett's Music », Mary Bryden met l'accent sur le caractère non indispensable de l'œuvre de Beckett, perçue par lui-même comme une tache non nécessaire sur le silence : « An "unnecessary" stain is therefore unambiguously pejorative, leading to the irrevocable conclusion that sound violates silence : that silence is good, and writing is less good, or even bad<sup>3</sup>. » Là encore, c'est bien la violation – ou « désécration » selon l'anglicisme proposé par Adorno – qui est pointée par la critique. Or, cette profanation, ou « indiscretion » si l'on souscrit à l'hypothèse de Lévinas dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, s'avère être l'objectif poursuivi par la philosophie, sa « tâche » : « Trahison au prix de laquelle tout se montre, même l'indicible et par laquelle est possible l'*indiscretion à l'égard de l'indicible* qui est

---

<sup>1</sup> Anne Atik, *Comment c'était, souvenirs sur Samuel Beckett [How it was, A Memoir of Samuel Beckett]*, Faber and Faber, 2001], Paris, Éditions de l'Olivier/Le Seuil, p. 117.

<sup>2</sup> Theodor W. Adorno, *Notes sur Beckett*, Paris, Nous, 2008, p. 122.

<sup>3</sup> Mary Bryden, « Sounds and Silence: Beckett's Music », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Amsterdam/Atlanta, n° 6, 1997, p. 279. (« Une tache "non-nécessaire" est donc clairement péjorative, conduisant à l'irrévocable conclusion selon laquelle le son viole le silence : le silence est bon, et l'écriture est moins bonne, ou même mauvaise. » Je traduis.)

probablement la tâche même de la philosophie<sup>4</sup>. » Ainsi l'indicible pousse-t-il le Dit à trahir le Dire. Mais comment dire l'indicible ? Comment « représenter un réel irréprésentable<sup>5</sup> ? » D'ores et déjà, la question linguistique revêt une dimension éthique. L'art naît par conséquent du défaut qui fait peser une menace sur l'œuvre, alors soumise à une tension palpable, comme l'énonce Blanchot dans *Le Livre à venir* : « Tout art tire son origine du défaut exceptionnel, toute œuvre est la mise en œuvre de ce défaut d'origine d'où nous viennent l'approche menacée de la plénitude et une lumière nouvelle<sup>6</sup>. » Dans cette optique, l'écriture se fait résistance : « Écrire, c'est finalement se refuser à passer le seuil, se refuser à "écrire"<sup>7</sup>. »

### Une écriture nécessairement transgressive

L'écriture du silence doit tenir compte de son incomplétude. En effet, le texte mime la fondamentale incomplétude existentielle, où la mort est toujours le manque à vivre : « de notre vie totale elle [la voix] ne dit que les trois quarts »<sup>8</sup>, observe le narrateur de *Comment c'est*. Or, l'implicite sous-tend une énigme, et l'essentiel semble se dérober à tout processus de capture. Il subsiste donc toujours un résidu d'indicible en tant que non sonorisable, qui ne peut advenir que lorsque le silence se fait : « Il faut que ceci soit entendu : je n'ai rien raconté d'extraordinaire ni de surprenant. L'extraordinaire commence au moment où je m'arrête. Mais je ne suis plus maître d'en parler<sup>9</sup> », écrit Blanchot dans *L'Arrêt de mort*. L'arrêt fait donc apparaître le silence, en tant que garantie d'émergence de « l'extraordinaire ». Par essence et conformément à l'expérience vécue par Beckett tout au long de sa création, parler du silence constituerait une entreprise vaine, dans la mesure où les mots s'avèrent inefficaces puisqu'ils masquent le silence ; aussitôt proférés, ils le font disparaître.

De plus, le silence recèle un paradoxe, soulignant le rôle subversif et transgressif de la littérature, mue par une force, une poussée de désir. Car comment surseoir au silence alors même qu'on y aspire ? Avec Beckett, de même qu'on ne voit jamais aussi bien que dans le noir – ou plutôt dans la pénombre –, on ne dit jamais aussi bien que dans le silence – ou plutôt dans le bruissement. Mais comment écrire le silence sans le briser, sans le trahir, sans provoquer ce que Lévinas nomme une « indiscretion à l'égard de l'indicible » ? L'implicite appelle cette « indiscretion », ce désir de déchiffrement. Animé par la curiosité, le lecteur (et chercheur) se heurte à l'impossible élucidation du secret, à son silence inviolable, d'où cet appel infini à

---

<sup>4</sup> Emmanuel Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, Nijhoff, 1978, p. 19. Je souligne.

<sup>5</sup> Rolf Tiedemann, présentation de l'ouvrage d'Adorno, *Notes sur Beckett*, Paris, Nous, 2008, p. 12. À titre d'exemple, selon Jean-François Louette, dans son article intitulé « Beckett, un théâtre lazaréen », le « tableau retourné » contre le mur du refuge de Hamm semble « poser d'emblée le problème de l'irréprésentable » (*Les Temps modernes* (Paris), n° 604, mai 1999, p. 117).

<sup>6</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio Essais », p. 148.

<sup>7</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio Essais », p. 281.

<sup>8</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, Paris, Minuit, 1961, p. 202.

<sup>9</sup> Maurice Blanchot, *L'Arrêt de mort* [1948], Paris, Gallimard, 2008, coll. « L'Imaginaire », p. 53.

la transgression. Le silence fonctionne alors comme ce que Jean-Louis Leutrat appelle une « image récalcitrante » : « L'image récalcitrante l'est en raison de la question qu'elle pose ou propose. Elle est le support d'une question qui reste sans réponse, ou qu'aucune réponse n'épuise<sup>10</sup>. » Toute la difficulté de la tâche incombe par conséquent au caractère fugace des apparitions du silence, en mouvement, répugnant à toute tentative de figement. Le silence résiste à l'analyse, se soustrait infiniment. Comment alors analyser le texte beckettien sans, dans le même geste, dissoudre le lien, s'en affranchir ? Pourtant, dessinant un nouvel espace aux propriétés comparables à celles dont dispose l'espace psychanalytique, le silence démet la parole tout en la pérennisant à travers un murmure incessant, un bruissement, une exhalaison. Il devient « retentissement, par avance, de ce qui n'a pas été dit et ne le sera jamais<sup>11</sup> ». Ainsi brouille-t-il les limites spatio-temporelles, si bien que l'on peut s'interroger sur son mode d'existence : le silence n'existe-il pas seulement pour celui qui le perçoit, lui donne consistance ? Si l'on souscrit à cette hypothèse, force est de constater que le silence oriente le lecteur vers une forme de transgression. Pour Deleuze, la littérature – pornologique d'abord, mais on propose d'étendre cette analyse à l'ensemble de la littérature –, qui puise son origine dans le silence et s'accomplit à travers celui-ci, a pour tâche « avant tout de mettre le langage en rapport avec sa propre limite, avec une sorte de “non-langage” (la violence qui ne parle pas, l'érotisme dont on ne parle pas<sup>12</sup>). » Cette limite semble atteinte lorsque la langue se trouve mise en péril par la pression qu'exerce le silence à son encontre :

*Lorsque la langue est si tendue qu'elle se met à bégayer, ou à murmurer, balbutier..., tout le langage atteint à la limite qui en dessine le dehors et se confronte au silence. Quand la langue est ainsi tendue, le langage subit une pression qui le rend au silence. [...] Face à face, ou face à dos, faire bégayer la langue, et en même temps porter le langage à sa limite, à son dehors, à son silence<sup>13</sup>.*

La tension dont la langue fait l'objet serait alors le signe de la confrontation avec sa propre limite. En ce sens, l'œuvre de Beckett et l'écriture de témoignage comportent des traits sémantiques communs. Toutes deux tentent de repousser les limites du langage. Si le mot « Auschwitz » ne figure à aucun moment sous la plume de Beckett, néanmoins, son écriture en porte l'empreinte. On relève d'ailleurs une allusion probable de notre auteur à la catastrophe, au détour d'une conversation avec son ami Harvey, rapportée par James Knowlson : « Quand on touche vraiment à la catastrophe, la moindre trace d'éloquence devient insupportable. » La « catastrophe » aurait donc influencé le tarissement de l'écriture et de la voix

<sup>10</sup> Jean-Louis Leutrat, « Prélude », in *L'Image récalcitrante*, sous la direction de Murielle Gagnebin et Christine Savinel, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2001, p. 10.

<sup>11</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio Essais », p. 297.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch* [1967], Paris, 10/18, 1973, p. 21-22.

<sup>13</sup> Gilles Deleuze, « Bégaya-t-il », in *Critique et Clinique*, Minuit, 1993, coll. « Paradoxe », p. 142.

beckettiennes, forcées de porter le deuil d'un discours fastueux, de composer avec l'impuissance – dont le bégaiement est la trace – et d'assumer l'échec. De surcroît, ces deux écritures portent indéniablement la trace de l'expérience extrême. En premier lieu, la Shoah opère un bouleversement d'ordre formel, qui suscite une méfiance à l'égard du langage, un « soupçon » pour reprendre le terme de Nathalie Sarraute. En effet, au lendemain de la catastrophe, on réfute une parole univoque, qui véhiculerait un sens figé, et qui incarnerait la réconciliation de l'homme et du monde. Cette « césure de civilisation<sup>14</sup> », selon les termes de Georges Bensoussan, a des répercussions inévitables sur la littérature d'après 1945. Elle perturbe l'ordre langagier, en rompant l'ancienne coïncidence, ainsi discréditée, entre le mot et la chose. Désormais la « disproportion<sup>15</sup> » entre le langage dont on dispose et l'expérience traumatique qui nous excède, induit une part d'indicible, rendue notamment par le bégaiement. Le discours reste donc inexorablement en deçà, et la posture illocutoire, en creux, se voit ébranlée ; la voix devient spectrale. Évanescence, présence absente, elle se brise, à l'instar de la linéarité du discours, rendu discontinu. Le langage du délabrement, de la fragmentation donne naissance à un texte décomposé, troué, transformé en « éclairs » par la force de déliaison des interstices silencieux à travers lesquels s'immisce, en creux, une part d'irreprésentable. En outre, « dé-finir » le silence beckettien présente une difficulté fondamentale, car cela reviendrait à le limiter. Or, par essence il renvoie à un au-delà, à une transgression de la limite.

### **L'impossible, constructeur d'une tension**

C'est la question de la confrontation du langage à l'impossible, notion au cœur des écritures modernes, que pose le silence beckettien : « La modernité commence avec la recherche d'une Littérature impossible<sup>16</sup> », écrit Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*. L'attrait pour l'impossible nourrit une tension créatrice inaltérable, et le désir naît de cette impossibilité : « Le silence est impossible. C'est pourquoi nous le désirons<sup>17</sup> », écrit Blanchot. L'impossible, lié à l'expérience de l'extrême, met en jeu les notions de risque et de limite entre le dicible et l'indicible. Le silence détient cette force d'attraction qui nous pousse à penser ce qui nous dépasse, nous excède. « Vous n'avez jamais remarqué, Hilde, que l'impossible... vous attire pour ainsi dire, qu'il vous appelle<sup>18</sup> ? », demande Solness dans la pièce éponyme de Henrik Ibsen. Dans *L'Espace littéraire*, Blanchot initie une réflexion à partir du propos de Goethe – « C'est en postulant l'impossible que l'artiste se

---

<sup>14</sup> Georges Bensoussan, *Auschwitz en héritage ? D'un bon usage de la mémoire*, Paris, Mille et une nuits, 1998, p. 138.

<sup>15</sup> Ce terme est employé par Robert Antelme dans son avant-propos à *L'Espèce humaine*, où est évoquée « cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire » (Robert Antelme, *L'Espèce humaine* [1947], Gallimard, 1957, coll. « Tel », p. 9.

<sup>16</sup> Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, coll. « Points », p. 31.

<sup>17</sup> Maurice Blanchot, *L'Écriture du Désastre*, Paris, NRF Gallimard, 1980, p. 23.

<sup>18</sup> Henrik Ibsen, *Solness le constructeur*, Paris, éd. Régis Boyer, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1468.

procure tout le possible<sup>19</sup> » –, qu’il commente ainsi : « Tâche impossible, tâche qui, si elle s’accomplissait jusqu’au bout, détruirait cette vérité même vers laquelle elle tend, comme l’œuvre s’abîme si elle touche le point qui est son origine<sup>20</sup>. » Ainsi la « tâche impossible » serait-elle l’apanage de la modernité, comme le constate Blanchot : « L’œuvre attire celui qui s’y consacre vers le point où elle est à l’épreuve de son impossibilité<sup>21</sup>. » L’œuvre constitue par conséquent un « risque » inhérent à toute « expérience extrême », qui n’est autre que la confrontation à la question fascinante – suscitant à la fois désir et crainte, attirance et répulsion – de la limite :

Dans une lettre de Rilke, adressée à Clara Rilke, nous trouvons cette réponse : « Les œuvres d’art sont toujours les produits d’un danger couru, d’une expérience conduite jusqu’au bout, jusqu’au point où l’homme ne peut plus continuer. » L’œuvre d’art est liée à un risque, elle est l’affirmation d’une expérience extrême<sup>22</sup>.

De surcroît, au cœur même de la tension qui émane de cette confrontation avec l’impossible, réside un « appel d’air » irrésistible, auquel le lecteur ne peut se dérober. Walter Benjamin, dans « Le narrateur », montre bien la nature tensionnelle de la relation qui s’établit entre le texte et son lecteur :

Qui écoute une histoire forme société avec qui la raconte ; qui la lit participe, lui aussi, à cette société. Le lecteur de roman est solitaire. Il l’est plus que tout autre lecteur. (Car, même quand on lit un poème, on est tenté de le lire à haute voix pour un auditeur éventuel.) Dans cette solitude, le lecteur de roman s’empare de la matière qui lui est offerte plus avidement que personne. Il veut se l’approprier tout entière et en quelque sorte l’engloutir. À l’égard de cette matière, il est comme le feu qui anéantit et qui dévore les bûches de la cheminée. La tension interne du roman ressemble à l’appel d’air qui avive la flamme et la fait jouer dans l’âtre<sup>23</sup>.

La tension provoque donc un bouleversement du statut du lecteur qui mériterait d’être étudié à la lumière de cet « appel d’air ». Or, ce sont cette tension créatrice, cet espoir, cet optimisme, cette quête incessante et inlassable de la fin comme commencement, que forge « l’horizon » du silence, comme l’expose François

---

<sup>19</sup> Propos cité par Maurice Blanchot, dans *L’Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1980, coll. « Idées », p. 94.

<sup>20</sup> Maurice Blanchot, *L’Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1980, coll. « Idées », p. 95.

<sup>21</sup> Maurice Blanchot, *L’Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, coll. « Idées », p. 101.

<sup>22</sup> Maurice Blanchot, *L’Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, coll. « Idées », p. 320.

<sup>23</sup> Walter Benjamin, « Le narrateur » (p. 143-178), in *Rastelli raconte... et autres récits*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1995, p. 167.

Noudelmann : « Dès lors le néant devient l'horizon et non la demeure. Il offre une direction et maintient le résidu en tension<sup>24</sup>. »

C'est pourquoi l'entreprise qui consiste à écrire le silence semble vaine puisque le silence excède les mots, incapables de le circonscrire. Constructeur d'une tension, le silence demeure un phénomène « étranger » au récit, conformément à l'analyse menée par Blanchot dans *Après coup* :

C'est que le récit ne se traduit pas. S'il est la tension d'un secret autour duquel il semble s'élaborer et qui se déclare aussitôt sans s'élucider, il annonce seulement son propre mouvement qui peut donner lieu au jeu d'un déchiffrement ou d'une interprétation, mais il y demeure lui-même et à son tour *étranger*<sup>25</sup>.

Le « secret » suscite la curiosité du lecteur et met en branle le récit lui-même. Mu par une volonté de déchiffrement, le lecteur – et chercheur – se heurte à l'impossible élucidation du secret, à son silence inviolable. Pour autant, le trou creusé par le silence assure paradoxalement la poursuite, certes précaire, de l'écriture. Le vide – « vide qui ne se fait pas voir, mais est présence lumineuse, fissure par où s'épanouit l'invisibilité<sup>26</sup> » –, ouvert par le silence, se présente comme un intervalle propre à introduire une distance entre le texte et ce qu'il vise. C'est précisément cet intervalle, foyer d'une tension exercée sur le texte, qu'expérimentent le sujet beckettien et son lecteur.

Ces derniers se voient confrontés à un « empêchement » inhérent à l'écriture du silence. *Peintres de l'empêchement*, court essai critique sur la peinture des frères Geer et Bram Van Velde, tente de montrer en quoi la notion d'empêchement est au fondement même de l'expérience picturale. En effet, dans la peinture des Van Velde, l'empêchement, soit la prise en considération de la contrainte, doit être intégré à la réalisation de l'œuvre, doit en être partie prenante, afin de se révéler véritablement comme moteur, puissance créatrice. Il ne s'agit en aucun cas de surmonter l'obstacle, mais de le donner à voir, tout comme il s'agit de donner à voir et à entendre le silence sans le briser. Beckett formule ainsi cette conception de l'œuvre d'art :

que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation ?

*Il reste à représenter les conditions de cette dérobade.* Elles prendront l'une ou l'autre de deux formes, selon le sujet.

---

<sup>24</sup> François Noudelmann, « Pour en finir avec le rien » (p. 11-19), in *Lire Beckett*. En attendant Godot et Fin de partie, dir. Didier Alexandre et Jean-Yves Debreuille, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 12-13.

<sup>25</sup> Maurice Blanchot, *Après coup*, précédé par *Le Ressassement éternel* [1983], Paris, Minuit, 2008, p. 96.

<sup>26</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio Essais », p. 82.



L'un dira : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce qu'il est ce qu'il est. L'autre : je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce que je suis ce que je suis.  
Il y a toujours eu ces deux sortes d'artistes, ces deux sortes d'empêchement, l'empêchement-objet et l'empêchement-œil. [...] *Est peint ce qui empêche de peindre*<sup>27</sup>.

Cette étude picturale peut être considérée *a posteriori* comme un manifeste de toute la littérature beckettienne à venir, en ce sens où Beckett à son tour va forger une écriture du manque, de la « privation », fondée sur une « dérobade » perpétuelle du mot que l'on voudrait dernier. De surcroît, on note un écho troublant entre le texte manifeste de Jean Cayrol, intitulé *Pour un romanesque lazarien*, écrit en 1947, qui évoque une « littérature d'empêchement », due à un « obstacle » dans la représentation, et le texte de critique picturale de Beckett, *Peintres de l'empêchement*, datant de 1948, où il s'agit de « représenter les conditions de cette dérobade ». Dans *Cap au pire*, un de ses derniers écrits, texte bref constitué de retour de syntagmes dont l'auteur essaie de se défaire, Beckett tente obstinément d'atteindre « l'inepurable pire », d'approcher au plus près du silence : « N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux<sup>28</sup> ». Il joue avec les limites de la parole, sans jamais toutefois les franchir. *A contrario*, c'est le refus d'abolir ces limites entre silence et parole qui constitue une garantie de préservation de la tension propre à cette quête. Quel que soit le contenu de cette parole, celle-ci doit se maintenir inlassablement, quitte à être amenée à se contredire, et ce dans l'espoir de libérer le sujet de son obligation à parler. Ainsi trouve-t-on cette construction parallèle dans *Cap au pire* :

Oui. Dire oui. [...] Jusqu'à non. Jusqu'à dire non<sup>29</sup>.  
Non. Dire non. [...] Jusqu'à oui. Jusqu'à dire oui<sup>30</sup>.

L'échec se présenterait alors comme un point de fuite, c'est-à-dire un point vers lequel les perspectives indéniablement convergent, mais qui demeure une projection fictive – logique – de l'esprit. En outre, dans ce texte bref, à l'image de toute l'œuvre beckettienne, l'échec visé ne semble jamais atteint – du moins jamais durablement. En effet, ce qui intéresse Beckett, c'est ce mouvement vers le moindre, le minimal : « Et ce qu'il reste à empirer. A essayer d'empirer<sup>31</sup> ». Il tente alors de mettre au jour la résistance du résidu, malgré l'aspect corrosif du langage qui se livre à une *réduction* toujours moindre de la parole, au sens chimique du terme – Beckett a d'ailleurs écrit des poèmes intitulés *précipités*<sup>32</sup> –, ou pour le dire autrement, il poursuit sans relâche cette quête du mot juste, approprié, qui pourtant ne cesse de se *dérober* :

---

<sup>27</sup> Samuel Beckett, *Le Monde et le Pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1990, pp. 56-57. Je souligne.

<sup>28</sup> Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Minuit, 1991, p. 8.

<sup>29</sup> Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Minuit, 1991, p. 16.

<sup>30</sup> Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Minuit, 1991, p. 17.

<sup>31</sup> Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Minuit, 1991, p. 28.

<sup>32</sup> Samuel Beckett, *Les Os d'Echo et autres précipités*, Paris, Minuit, 2002.

Pire moindre. Pas plus concevable. Pire à défaut d'un meilleur moindre. Le meilleur moindre. Non. Néant le meilleur. Le meilleur pire. Non. Pas le meilleur pire. Néant pas le meilleur pire. Moins meilleur pire. Non. Le moins. Le moins meilleur pire. Le moindre jamais ne peut être néant. Jamais au néant ne peut être ramené. Jamais par le néant annulé. Inannulable moindre. Dire ce meilleur pire. Avec des mots qui *réduisent* dire le moindre meilleur pire. L'imminimisable moindre meilleur pire<sup>33</sup>.

Ce passage, ponctué de reprises, d'anaphores et d'épanorthoses, s'avère particulièrement représentatif de la démarche tâtonnante de Beckett, toujours insatisfait – comme en témoigne la multiplication du terme « non » venant couper court et contredire l'assertion précédemment formulée – mais ne s'avouant jamais vaincu.

L'on pourrait par ailleurs avancer que le bégaiement de l'écriture beckettienne reflète une double impossibilité. En effet, Beckett semble reprendre le dispositif de *double bind* caractéristique de l'écriture de témoignage : « je n'ai pas de voix et je dois parler<sup>34</sup> », constate le locuteur de *L'Innommable*. Double impératif contradictoire qui mène inlassablement le Je à faire l'expérience de l'aporie dynamique. En effet, selon Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, le témoignage se construit dans la relation entre impossibilité et nécessité de dire : obligation éthique, résistance psychique ; « Se taire est interdit, parler est impossible<sup>35</sup> », résume Elie Wiesel. De même, chez Beckett, le texte « involue » – pour reprendre le lexique de Deleuze – dans la tension forgée entre désir de silence et nécessité impérieuse de continuer (même si aucun impératif d'ordre moral n'est spécifié). C'est le fonctionnement tensionnel propre au témoignage que Beckett reprend à son compte, et non la portée éthique du récit. Dans cette optique, la mise en œuvre d'une écriture suffoquée, seul mode de rencontre des formes extrêmes – logorrhée et aphasie –, devient le signe d'un « étrange *double bind*<sup>36</sup> », « étrange » en ce sens qu'il semble imposé de l'extérieur : intrusion du dehors, débordement du dedans. Pour autant, Beckett est bien conscient que les mots demeurent le seul outil dont il dispose pour épuiser le langage, en tant que somme des possibles. À l'instar de *Oh les beaux jours*, son théâtre reprend et développe alors le paradoxe énoncé à la fin de *L'Innommable*, selon lequel il faut continuer tout en constatant l'impossibilité de le faire – « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer<sup>37</sup> » : « Je ne peux plus rien faire. (*Un temps*.) Plus rien dire. (*Un temps*.) Mais je dois dire plus. (*Un temps*.) Problème ici. (*Un temps*.)<sup>38</sup> » Le « problème » identifié ici par Winnie tient à l'intrication de deux impératifs contradictoires : incapacité – physiologique ?

---

<sup>33</sup> Samuel Beckett, *Cap au pire*, Paris, Minuit, 1991, p. 41. Je souligne.

<sup>34</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 34.

<sup>35</sup> Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Mille et une nuits, 1995, p. 17.

<sup>36</sup> Sarah Kofman, *Paroles suffoquées*, Galilée, 1987, coll. « Débats », p. 45

<sup>37</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 213.

<sup>38</sup> Samuel Beckett, *Oh ! les beaux jours*, suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1974, p. 72.

– à dire, nécessité – éthique ? – de continuer à dire. Le dramaturge met donc en œuvre un silence téléologique, en tant qu’objectif qui maintient le texte en tension. Or, la tension forgée par le silence se trouve être la notion qui préside à toutes les écritures modernes. Car paradoxalement, comme on le découvre dans *Molloy*, le silence total – illusoire –, c’est « ce bruit qu’on entend lorsqu’on écoute vraiment, quand tout semble se taire<sup>39</sup> ». Un silence bruisant donc, qui requiert une posture tendue par l’écoute.

### « Trouver une parole qui garde le silence »

Comment donc, selon les termes de Derrida dans *L’Écriture et la Différence*, « trouver une parole qui garde le silence », sans l’anéantir, sans provoquer sa dérobaude, son « glissement » ? Il convient de se mettre à la recherche de cette parole gardienne du silence, protectrice, car le silence, fugace, se loge dans ses interstices, sous la surface trouée des mots :

Il faut trouver une parole qui garde le silence. Nécessité de l’impossible : dire dans le langage – de la servilité – ce qui n’est pas servile. « Ce qui n’est pas servile est inavouable... L’idée du silence (c’est l’inaccessible !) est désarmante. Je ne puis parler d’une absence de sens, sinon lui donnant un sens qu’elle n’a pas. Le silence est rompu puisque j’ai dit. [...] l’être à la fin nous est donné comme impossible ! » (*Méthode de méditation*). Si le mot *silence* est, « entre tous les mots », le « plus pervers et le plus poétique », c’est que, feignant de taire le sens, il *dit* le non-sens, il glisse et s’efface lui-même, ne se maintient pas, *se tait* lui-même, non comme silence mais comme parole. Ce glissement trahit à la fois le discours et le non-discours. Il peut s’imposer à nous mais la souveraineté peut aussi en jouer pour trahir rigoureusement le sens dans le sens, le discours dans le discours. « Il faut trouver », nous explique Bataille en choisissant « *silence* » comme « exemple de mot glissant », des « mots » et des « objets » qui ainsi « nous fassent glisser » ... (*L’Expérience intérieure*, p. 29)

En parlant « à la limite du silence », il faut organiser une stratégie et « trouver [des mots] qui réintroduisent – en un point – le souverain silence qu’interrompt le langage articulé » (*Méthode de méditation*<sup>40</sup>).

L’échec, au cœur de la dramaturgie beckettienne, se présente alors comme un « empêchement », soit une contrainte, dont Beckett se sert comme d’un outil, et non comme d’un objectif à atteindre. Dans une lettre datée du 14 janvier 1949, il

<sup>39</sup> Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, p. 79.

<sup>40</sup> Jacques Derrida, *L’Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1979, coll. « Tel quel », pp. 385-386.

confesse à son ami Bram Van Velde : « Moi je cherche le moyen de capituler sans me taire tout à fait ». Il s'agit alors de faire apparaître le mouvement de disparition, ou encore de faire retentir le bruit du silence. Ce dernier, plein d'échos, contient une part de revenant, d'où sa dimension fondamentalement impossible : perpétuellement bruisant, il s'avère impossible de l'étouffer ; *a contrario*, il convient de faire entendre ce bruissement, de donner une voix à cette exhalaison. Mais dans le même temps, comment ne pas verser dans la pure hallucination auditive ? En outre, le spectre, visuel ou sonore, requiert une mise à distance spatio-temporelle à même d'instaurer un écart. Pour percevoir le spectre charrié par le silence, le lecteur est alors sommé d'adopter une posture marginale. En effet, la marge en tant qu'aire intermédiaire ouvre un passage, dessine un seuil, lieu d'existence du sujet, à la fois dedans et dehors, mais ni complètement dedans, ni complètement dehors, à l'instar du silence, point de jonction, lieu des retrouvailles entre le locuteur et l'auditeur, lien entre le texte et le lecteur. Or pour Derrida, déconstruire consiste justement à « montrer cet écart au sein de la présence<sup>41</sup> », c'est-à-dire à placer au centre de l'expérience, « l'écart », l'interstice, le mouvement de séparation comme geste créateur inaugural.

De plus, selon Blanchot, le silence fonde l'authenticité de l'écriture moderne. La véritable parole littéraire, non souillée par un dit falsificateur, est par conséquent silencieuse. Cette assertion sert de *leitmotiv* à la réflexion de Blanchot sur la littérature, notamment dans *Le Livre à venir* : « Si [...] toute littérature venait à cesser de parler, ce qui ferait défaut, c'est le silence, et c'est ce défaut de silence qui révélerait peut-être la disparition de la parole littéraire<sup>42</sup>. » Selon Blanchot, le silence, ni en deçà ni au-delà, vient se loger au cœur même de la parole littéraire. Il structure cette dernière ; il l'agence et en constitue sa matière : « Et le livre véritable [...] s'élève et s'organise comme une puissance silencieuse qui donne forme et fermeté au silence par le silence<sup>43</sup>. » Partant, l'objectif de la littérature serait de faire résonner le silence, de creuser un espace vide susceptible de propager le bruissement, de clamer la positivité du silence fondateur afin de « trouver, en soi, [...] ce qui transforme l'impuissance en pouvoir, l'erreur en chemin et la parole non parlante en un silence à partir duquel elle peut vraiment parler et laisser parler en elle l'origine, sans détruire les hommes<sup>44</sup> ». De ce fait, la quête du silence devient celle du point d'énonciation inaccessible (car soustrait), déterminant toute identité. Le lieu du sujet, trace fuyante, est donc celui de la césure, du point d'équilibre fragile. De surcroît, paradoxalement, le sujet se trouvera au moment où il se taira, c'est-à-dire lorsque les traces d'existence sur la page s'effaceront et que lui-même disparaîtra. Mais comment dire le silence ? Comment dire la disparition ? Ces questions hantent véritablement toute l'esthétique beckettienne : Beckett essaie de

---

<sup>41</sup> Jacques Derrida, *Points de suspension. Entretiens*, Galilée, 1992, coll. « La philosophie en effet », p. 279.

<sup>42</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio Essais », p. 298.

<sup>43</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio Essais », p. 298.

<sup>44</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* [1959], Paris, Gallimard, 1986, coll. « Folio Essais », p. 300.

tenir le fragile paradoxe, qui consiste précisément à s'évertuer à faire apparaître le mouvement de disparition. Mais comment reconnaître *le* moment qui précède la disparition, *le* dernier mot ? Par essence incapable d'adopter une posture surplombante, le locuteur ne peut relater sa propre mort, ce qui donne lieu à un artifice dans le discours, contraint d'anticiper sa propre disparition.

« Trouver une parole qui garde le silence » afin de pallier cette incomplétude structurelle, ce pourrait être, selon la formule troublante des *Textes pour rien*, mettre en œuvre « une voix *de* silence »<sup>45</sup>, c'est-à-dire une voix qui trouve son origine dans le silence (lieu de provenance), mais également une voix faite de silence (matériau constitutif), ou encore une voix typique, caractéristique du silence, comme si ce dernier possédait une voix. Or, le point commun entre la voix et le silence, c'est bien cette vibration tensionnelle qui les habite, circulation d'air rendue possible par le vide. En aucun cas donc, le silence n'est considéré comme objet : il se déploie tel un processus à même de garantir la vitalité de l'œuvre. Il se manifeste comme une question qui consisterait à demander en vain, conformément à l'impératif énoncé dans *Cap au pire*, c'est-à-dire être à la fois condamné à demander sans fin et à n'attendre aucune réponse. Le silence, en tant que « non-réponse<sup>46</sup> », élément de discordance, hiatus, espacement – théorie soutenue par Lévinas et reprise par Derrida –, assure ainsi la perpétuation de la question, qui reste infiniment ouverte.

L'être se meut alors dans une zone de recouvrement, de chevauchement tensionnel, de transition et de transaction, un espace de dialogue et de transfert entre le dedans et le dehors, appelé par Winnicott « aire intermédiaire d'expérience<sup>47</sup> ». C'est sur ce terrain de jeu propice à la tension, que s'exerce une force de dissolution créatrice. De plus, selon Blanchot, dans *De Kafka à Kafka*, le silence « agirait derrière la signification et non sur la signification<sup>48</sup> » : l'œuvre de Beckett ne peut donc pas être considérée comme « absurde », puisqu'elle n'abolit pas la signification, mais la déconstruit, l'ébranle. Dans la lignée de Mallarmé travaillant sur la dissémination du vers sur la page, sur l'interstice, sur le vide, sur l'air qui s'imisce entre les mots, Beckett donne à voir la pulvérisation de l'écriture, en tant que mouvement permanent de transformation des mots en déchets. Ces derniers répondent ainsi à une volonté d'inscrire la trace de l'absence. Précisément le silence comme force de dissolution créatrice invite à une réflexion sur le concept de trace, prégnant dans les écritures-limites du XX<sup>e</sup> siècle : la trace comme processus de communion entre apparition et disparition, présence et absence, être et non-être, la trace comme art de l'esquive. Or, le spectre n'est autre que l'apparition fugace d'une trace toujours en instance d'effacement, héritage qui est en même temps déjà un legs. Figure d'incertitude, le spectre dessine un nouvel espace sans borne, peut-être celui de l'inconscient. De plus, pour que le murmure puisse résonner, il convient de ménager un espace vide, de creuser un trou propice à la rencontre. C'est tout le sens

---

<sup>45</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 186.

<sup>46</sup> Jacques Derrida, *Adieu à Emmanuel Lévinas*, Galilée, 1997, coll. « Incises », p. 200.

<sup>47</sup> D.W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel* [1971], Gallimard, 2002, coll. « Folio essais », p. 30.

<sup>48</sup> Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Gallimard, 1981, coll. « Idées », p. 59.

donné par Beckett au processus de minoration dans son œuvre. Dessinant la trace d'un devenir, le silence se laisse « surprendre » au détour d'un mouvement, d'une parole, sans jamais se laisser « suspendre ». Selon Arnaud Rykner, cette caractéristique fonde l'essence de la littérature : « Seul importe ce qui demeure rebelle au langage, c'est-à-dire ce que l'écriture pourra *surprendre* un instant, sans pourtant le *suspendre* ou le figer dans l'éternité d'une forme parfaite<sup>49</sup>. » Car le silence déforme et reforme, déconstruit et reconstruit, décréé et recrée sans relâche. Comment donc mettre un terme à ce processus, sans rompre la dynamique instituée par le silence, sans entamer la vitalité du mouvement vers le silence ? En ce sens, l'objectif de minoration poursuivi par Beckett, vaut surtout pour le processus tensionnel qu'il instigue : « devenir moindre, toujours moindre, sans jamais disparaître<sup>50</sup> », clame le narrateur des *Textes pour rien*, mi-exalté, mi-résigné. Car l'abolition de l'être, l'effacement des traces de sa présence au monde, y compris textuelle, n'advient jamais, comme l'expose, dans un paradoxe fécond, la voix de *Comment c'est* : « n'étant que cette voix ces bribes ne serai plus rien enfin mais sans cesser pour si peu<sup>51</sup> ».

Ainsi l'identité se situe-t-elle « toujours au bord de l'effondrement<sup>52</sup> », comme le soutient Derrida dans *Le Monolinguisme de l'autre*, à l'image du sujet « éphectique<sup>53</sup> » de *L'Innommable*, sujet hypothétique qui tente, en vain, de suspendre sa présence en chantant sa propre disparition, pour pouvoir enfin « sortir d'ici<sup>54</sup> ». Par conséquent l'identité beckettienne ressemble davantage à un processus d'identification, poussant le sujet à partir en reconnaissance. En effet, le Je parcouru de voix – propres/impropres ? – s'efforce de « deviser » avec ces instances précaires en « se divisant », soit en assumant la schize du sujet, la pluralité et l'altérité inhérentes au Je. Le sujet désirant, toujours *en voie de* disparition, s'accomplit dans le processus tensionnel de disparition qui l'anime. Pour le narrateur de *Premier Amour*, continuer à « s'estomper » pour tendre vers le silence, est un moyen d'échapper au désœuvrement générateur d'angoisse : « c'est pénible de ne plus être soi-même, encore plus pénible que de l'être, quoi qu'on en dise. Car lorsqu'on l'est, on sait ce qu'on a à faire, pour l'être moins, tandis que lorsqu'on ne l'est plus on est n'importe qui, plus moyen de s'estomper<sup>55</sup>. » En quête de vertige, le Je frôle le désancrage, dans une éternelle oscillation entre ressemblance et différenciation, toujours situé dans ce moment de tension qui précède l'effacement.

Mais assurément la résistance du sujet s'avère être sa caractéristique première, inaliénable. « Tenace trace<sup>56</sup> », il fait preuve d'opiniâtreté. En définitive, pour Beckett, être revient inexorablement à être encore, dans la triple acception de

---

<sup>49</sup> Arnaud Rykner, *Paroles perdues. Faillite du langage et représentation*, Paris, José Corti, 2000, p. 100.

<sup>50</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 169.

<sup>51</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, Paris, Minuit, 1961, p. 199.

<sup>52</sup> Jacques Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 116.

<sup>53</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 8.

<sup>54</sup> Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 202.

<sup>55</sup> Samuel Beckett, *Premier Amour*, Paris, Minuit, 1970, p. 21-22.

<sup>56</sup> Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Minuit, 1981, p. 75.

l'adverbe : au sens de « toujours » (marquant une durée), au sens de « de nouveau » (signe de l'itérativité), et au sens de « malgré tout » (comme expression de la concession) : « ce sera encore un homme<sup>57</sup> », lit-on dans *Comment c'est*. À travers ce seul adverbe apparaît toute la détermination du sujet beckettien. De même, ce silence – qui n'a « rien de négatif peut-être<sup>58</sup> », comme l'avance prudemment le narrateur de *Malone meurt* – est doté de vertus éminemment constructrices. Profondément positif, « à la base de tout<sup>59</sup> » – selon les dires de Beckett lui-même dans la célèbre lettre en allemand de 1937 adressée à Axel Kaun –, centre et point de départ de tout événement, il devient « acte suprême de création, seul acte possible de création<sup>60</sup> ». Car, comme le constate Éric Méchoulan, « désormais c'est à l'ombre du silence qu'on écrit<sup>61</sup> ».

**Julia Siboni**, agrégée de lettres modernes, docteure en littérature française de l'université Paris-Sorbonne (Paris IV), a soutenu une thèse intitulée *Le silence constructeur dans l'œuvre de Samuel Beckett* (2010). Elle a enseigné à l'université Paris-Sorbonne (Paris IV) ainsi que dans le secondaire, et a publié plusieurs articles sur Samuel Beckett, notamment : « Entre “mots muets” et silence bruissant : le Je en tension », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* (Rodopi), n° 19, 2008 ; « Des cendres à la poussière, une ontologie résiduelle », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* (Rodopi), n° 20, 2008 ; « De la dialectique maître-valet modernisée dans *Fin de partie* de Samuel Beckett », *Revue d'études comparatistes* (Revue de Paris-Sorbonne), n° 1, automne 2010 ([www.crlc.paris-sorbonne.fr](http://www.crlc.paris-sorbonne.fr)).

---

<sup>57</sup> Samuel Beckett, *Comment c'est*, Paris, Minuit, 1961, p. 41.

<sup>58</sup> Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951, p. 78.

<sup>59</sup> Lettre de Samuel Beckett à Axel Kaun (1937, traduite de l'allemand par Bernard Hoepffner, dans *Beckett, Objet*, (catalogue de l'exposition Beckett au Centre Pompidou, dirigé par Marianne Alphant et Nathalie Léger), Anvers, IMEC éditeur, 2007, p. 15.

<sup>60</sup> Jean-Paul Gavard-Perret, *L'Imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les dernières œuvres de Samuel Beckett*, Paris/Caen, Lettres modernes Minard, 2001, coll. « Bibliothèque Circé », p. 21.

<sup>61</sup> Éric Méchoulan, *Le Corps imprimé. Essai sur le silence en littérature*, Montréal, les Éditions Balzac, 1999, coll. « l'Univers des discours », p. 271.