

L'enfance de l'art selon Samuel Beckett

L'Irlande, cette « terre ingrate », sous la plume de Samuel Beckett, a vu naître pas moins de quatre prix Nobel de littérature : William Butler Yeats et George Bernard Shaw récompensés respectivement en 1923 et 1925, puis Samuel Beckett en 1969, et enfin Seamus Heaney en 1995. Elle a aussi vu la naissance de James Joyce, monstre sacré de la littérature du xx^e siècle et grande figure du Modernisme littéraire. Sur ces cinq auteurs, trois vécurent loin de leur pays natal : Shaw choisit l'Angleterre, quand Joyce habita successivement et épisodiquement en Suisse, en Autriche-Hongrie, en France et en Italie. Quant à Beckett, il opta pour Paris, après des séjours plus ou moins longs en Allemagne et en Angleterre. N'écrivait-il pas en 1954, au sujet du travail du peintre Jack B. Yeats, frère de William Butler, que l'« artiste qui joue son être est de nulle part », comme Molloy, s'imaginant sur le « navire d'Ulysse », s'« éloignant de nulle patrie » ?

Joyce, avec *Gens de Dublin* (1914), voulait tendre un miroir à ses concitoyens afin qu'ils y contemplent leur propre paralysie. Comme son aîné, Beckett ne se reconnaît plus guère dans ce miroir qui reflète à ses yeux un pays bigot et réactionnaire. « Pays pestilentiel », « île merdifique » au « ciel incontinent », les adjectifs ne sont pas assez forts pour dire le dégoût qu'inspire l'Irlande au jeune intellectuel dans son premier roman. Beckett qui fut critique littéraire, traducteur et poète avant de devenir romancier et dramaturge, fustige son pays natal qui restera toutefois à la source de son inspiration. Dans *Premier amour*, nouvelle écrite en français peu après la Seconde Guerre mondiale, la politique nataliste et réactionnaire du gouvernement irlandais est fustigée : « Ce qui fait le charme de notre pays, à part bien entendu le fait qu'il est peu peuplé, malgré l'impossibilité de s'y procurer le moindre préservatif, c'est que tout y est à l'abandon sauf les vieilles selles de l'histoire. »

Le désamour pour la mère patrie n'est pas sans rapport avec le ressentiment qui anima les relations entre Samuel et May Beckett, sa mère. Né dans une famille protestante de la petite bourgeoisie dublinoise, Beckett souffrit toute sa vie d'une relation difficile avec cette femme aimante, mais rigide et autoritaire. Bien des années après sa mort, sa présence fantomatique hantera les textes de son fils jusqu'à la disparition de l'écrivain en 1989 à Paris.

La figure tutélaire funèbre de la mère a vraisemblablement aussi beaucoup à voir avec le rapport passionnel que Beckett entretenait avec les langues en général, et avec sa langue maternelle en particulier. Élève brillant, Beckett choisit d'étudier les *Modern Languages* (les « langues vivantes ») quand il entre en 1923, à l'âge de dix-sept ans, à Trinity College Dublin, et c'est en tant que « lecteur » que l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm lui ouvre ses portes quelques années plus tard. Beckett avait « l'intuition » des langues, même de celles qu'il n'avait jamais étudiées. Il savait les écouter et les entendre, n'hésitant pas, par exemple, à « corriger » le manuscrit hébreu de *La Dernière Bande* avec l'aide de son ami le peintre Avigdor Arikha¹. Mais c'est finalement le français qu'il utilisera comme autre langue de création en alternance avec l'anglo-irlandais, par le biais de l'écriture bilingue et du processus autotraductif, systématisé par Beckett dans les années cinquante : commençant un texte dans une langue, anglais ou français selon le moment ou l'occasion, il le continuait par la suite, sauf exception, dans l'autre. Cette *passion* des langues ne fut pas, pour Beckett, seulement une histoire d'« amour fou ». La passion heureuse, conformément au sens de l'étymon latin *patior*, est rare, et lorsqu'il s'agit de traduction, elle devient vite synonyme de souffrance. L'activité traductive était en effet pour Beckett au mieux une tâche « laborieuse » (*The Unnamable*). Cette « corvée ingrate » (*Cette fois, Pas*), voire « infernale » (*Ill Seen Ill Said*), s'avère presque toujours « difficile » (*Solo*). Toutefois, la passion de la traduction est souffrance endurée, épreuve supportée, car la réécriture permettait à l'autotraducteur de contrôler le texte dans son autre langue de création. Il

1 Anne Atik, *Comment c'était, Souvenirs sur Samuel Beckett*, trad. Emmanuel Moses, Paris, Seuil/Éd. de l'Olivier, 2003, p. 74.

poursuivait aussi de cette manière le travail créatif, qui ne voyait (presque) jamais de fin, qui continuait, coûte que coûte, *nohow on*, pour calquer le titre anglais de la dernière trilogie de Beckett (« Company », « Ill Seen Ill Said », « Worstward Ho »), et ce, malgré l'échec inéluctable qui demeure associé à l'écriture.

La faillite du langage s'accomplit chez Beckett dans des redites infinies. Malone, parlant pour tous les narrateurs successifs de la trilogie romanesque, série de romans commencés à la fin des années quarante, ne cesse de ressasser son incapacité à dire : « non, je ne peux pas ». Pendant ce temps, son discours se troue de blancs et de silences. Dans son écriture poétique, romanesque, nouvellistique, théâtrale ou encore télévisuelle, Beckett en appelle sans cesse à la complicité et à la compassion du récepteur, ne pouvant s'empêcher de dire l'indicible, quitte à mal dire, plutôt que de se résigner à la tentation du noir et du silence complets. L'esthétique beckettienne du *mal dire* et du *pire* (voir *Mal vu mal dit* et *Cap au pire*) trouve son mode d'expression privilégié dans le processus traductif, qui est par essence un art de l'incomplétude et de l'imperfection. Il se pourrait ainsi que la *mal diction* propre à l'écriture beckettienne soit intimement liée à la *malédiction* d'être né d'une mère mortifère. Pour l'*infans* et plus tard pour l'enfant doté de parole, le langage est un simulacre. Le langage a pour fonction de simuler le lien corporel intra-utérin avec la mère, de compenser la fusion perdue avec le corps maternel après la naissance. La perte du corps de la mère, cette première maison habitée par le fœtus, se transpose en amour de transfert pour le mot, comme par une fixation morbide, et le poète devient un amoureux éconduit du signifiant.

Chez Beckett, la passion des langues va de pair avec la passion de l'expérimentation. Homme de lettres, il connut plusieurs métiers. Un temps universitaire, Beckett fut aussi traducteur, critique littéraire et metteur en scène. Ce grand lecteur était également un grand amateur de cinéma, de peinture et de musique d'avant-garde. Connu à travers le monde comme l'auteur génial d'*En attendant Godot*, pièce qui bouleversa les conventions du théâtre moderne, il participa également à la révolution du Nouveau Roman. Comme écrivain, il n'a cessé d'expérimenter avec les mots, les formes, les genres. Comme artiste, il n'a cessé d'explorer les possibilités offertes par de nouveaux médiums, abandonnant temporairement la prose et la poésie pour s'intéresser au théâtre, à la radio, au cinéma, ou encore à la télévision. Il prêtait également volontiers ses mots pour qu'ils soient mis en musique ou en peinture. Ce qui pourrait passer pour de l'éclectisme révèle en réalité un « besoin » profond et tenace de chercher, toujours, de se poser des « questions », encore. En effet, lorsqu'il s'agit d'« art ce sont les conclusions qui manquent et non pas les prémisses », écrivait Beckett dans un essai de 1938 intitulé « Les deux besoins ».

Dès les romans et nouvelles de jeunesse, la langue était perçue comme un matériau pur. Elle n'est qu'une convention, offrant un espace de jeu pour l'écrivain érudit aux influences plurilingues : ni sacrée, ni naturelle, plus tout à fait « maternelle », elle s'avère déjà apte à être transgressée. Le premier roman de Beckett *Dream of Fair to Middling Women* (littéralement, « rêve de femmes belles à passables ») est ainsi tissé de citations, authentiques ou inventées, en langues étrangères. Les langues secondes défont la surface du texte à mesure que le texte et ses personnages se mettent à parler en langues. La langue maternelle de Beckett est trouée de mots valises plurilingues dans la plus pure tradition joycienne. Or l'écrivain sent qu'il peut se « contrôler » encore davantage en français. Cette langue offre un matériau neuf qui lui permet de résister aux automatismes liés à l'utilisation de sa langue maternelle. Ainsi, quand l'écrivain écrit en anglais, les références littéraires se bousculent et il lui est difficile d'éviter les efflorescences stylistiques. Comme le reconnaît Belacqua, le protagoniste de *Dream of Fair to Middling Women*, « en anglais j'en fais trop ».

En 1937, dans une lettre adressée à une connaissance qui lui propose de traduire en anglais des poèmes allemands, Beckett s'exprime en termes vifs sur la problématique de la langue et du style :

Il m'est en fait de plus en plus difficile, absurde même, d'écrire dans un anglais officiel. Et ma propre langue m'apparaît de plus en plus comme un voile qu'il faut déchirer afin d'atteindre les choses cachées derrière (ou le rien caché derrière). Grammaire et style.

Il désire explorer les possibilités expressives du langage dans ce qu'il appelle une « littérature du non-mot », loin de la virtuosité joycienne, plus proche de la poésie dépouillée et hermétique de Gertrude Stein². La langue acquise permet ainsi à Beckett d'envisager un style expérimental, une écriture neuve, et ainsi d'échapper au « vieux style » évoqué dans *Oh les beaux jours* (19).

Cette distanciation d'un héritage linguistique et littéraire trop lourd à porter permet un travail initiatique sur la langue qui aboutit à l'écriture, en français d'abord, puis en anglais, de *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable* entre 1947 et 1953. L'écriture se fait plus sobre, les jeux verbaux et intertextuels moins nombreux, les allusions moins cryptiques que dans les trois romans précédents (*Dream of Fair to Middling Women*, *Murphy*, *Watt*). Beckett, par la voix de Malone, se félicite d'« ignor[er] encore mieux le génie de [n]otre langue », c'est-à-dire du français. Cependant, peu à peu, cette veine se tarit et Beckett tombe dans l'impasse des « Textes pour rien », aux titres révélateurs. Il semblerait que la tentation de la table rase constitue un leurre et ne puisse aboutir qu'à un échec. L'écrivain finira pourtant par prendre un nouveau départ avec *Comment c'est*, premier texte d'une série en prose poétique commencée en 1960.

En outre, plusieurs rencontres littéraires et intellectuelles vont marquer très tôt le jeune poète irlandais, le conduisant sur la voie de l'écriture expérimentale. À Paris, lors de son séjour comme lecteur rue d'Ulm, il fréquente les expatriés irlandais et le cercle d'intellectuels qui gravitent autour de James Joyce. Pendant ce premier exil parisien, Beckett tisse aussi des liens étroits avec les artistes de la revue *transition* qui fait le pont entre les avant-gardes artistiques britanniques, américaines et françaises. Son sous-titre, *Revue trimestrielle internationale d'expérience créative (An International Quarterly of Creative Experiment)*, dit assez bien le caractère expérimental et novateur des œuvres sélectionnées par Eugene Jolas, son fondateur. Toute l'avant-garde artistique de l'entre-deux-guerres est présente dans *transition*, de Gertrude Stein à Hemingway³ en passant par Aragon, Breton ou Joyce qui y publie en feuilleton son *Œuvre en cours*. Jolas, un Américain expatrié à Paris, choisit aussi de présenter les travaux de nombreux peintres contemporains comme Max Ernst ou Pablo Picasso. Le rédacteur en chef adopte, comme mot d'ordre pour sa revue, le syntagme rimbaldien de « l'hallucination du mot ». Le chaos de l'après-guerre ayant entraîné une grave crise des valeurs, de l'imagination et du langage, il estime qu'il est temps que se produise « La Révolution du mot », titre de son manifeste publié en 1929. Beckett trouva très vite sa place dans le groupe : le numéro de juin 1929 publie deux textes du jeune « poète irlandais » : un essai (« Dante... Bruno. Vico.. Joyce ») ainsi qu'une courte nouvelle intitulée « Assumption ». Trois décennies plus tard, la collaboration continue et Beckett y fait paraître « Trois dialogues » sur la peinture avec Georges Duthuit⁴. *Soubresauts*, le dernier texte en prose de Beckett écrit à l'automne 1989, sonne comme un hommage discret à la grammaire primitive, bégayante et alogique prônée par Jolas :

Assis une nuit à sa table la tête sur les mains il se vit se lever et partir. Une nuit ou un jour. Car éteinte sa lumière à lui il ne restait pas pour autant dans le noir. [...] Tel quelqu'un ayant toute sa tête à nouveau dehors enfin ne sachant comment il ne s'y était trouvé que depuis peu avant de se demander s'il avait toute sa tête.

L'autre rencontre décisive de Beckett à cette époque sera avec le surréalisme. Après la Première Guerre mondiale et la désillusion qu'elle entraîne dans les mentalités, le rationalisme est remis en cause. Pour pallier la faillite de la raison, les surréalistes, André Breton en tête, proposent de faire appel à une « surréalité » qui prend sa source dans l'inconscient freudien. À l'image des modernistes joyciens, les surréalistes ont dû

2 Samuel Beckett, « La lettre allemande », trad. de l'allemand par Bernard Høpffner, in Alphant, & Léger (dir.), *Objet Beckett, op. cit.*, p. 14-16, p. 15-16.

3 Sa très célèbre nouvelle « Hills Like White Elephants » (« Collines comme des éléphants blancs ») paraît dans le numéro 5 daté d'août 1927.

4 *Transition*, n 5, décembre 1949. Après la Seconde Guerre mondiale, Georges Duthuit avait repris la revue, dont le nom prit alors une majuscule.

aider Beckett à formuler son propre « procès de l'attitude réaliste⁵ ». Dans l'essai qu'il consacre à *La Recherche du temps perdu* (qu'il écrit pendant l'été 1930), Beckett faisait déjà sien le « mépris » de Proust

pour la littérature qui « décrit », pour les réalistes et les naturalistes qui vénèrent les détritrus de l'expérience, prosternés devant l'épiderme et l'attaque d'épilepsie foudroyante, satisfaits de transcrire la surface, la façade derrière laquelle l'Idée demeure prisonnière.

Il est en revanche peu probable que Beckett ait partagé l'optimisme des surréalistes. Leur foi dans « l'amour fou » et dans la capacité des mots à changer le monde devait lui être étrangère. De fait, son premier roman au titre évocateur – *Dream of Fair to Middling Women, Rêve de femmes belles à passables* – peut aisément se lire comme une parodie de leur célébration de l'inconscient et des rêves. Leur humour toutefois, ainsi que celui des dadaïstes, et tout comme l'humour joycien, a très certainement marqué le jeune Beckett. Les dadaïstes choisissent de ne rien prendre au sérieux et de s'amuser de tout. Avec leur esprit de négativité, ils visent la société bourgeoise. L'humour surréaliste, quant à lui, se fonde sur des situations incongrues, le non-sens et des juxtapositions étranges comme dans le titre de la nouvelle « Dante et le homard » qui ouvre le recueil *Bande et sarabande*. De même, les « comparaisons profanes » auxquelles se livre Molloy, comparant « un dimanche sans viatique » à « un baiser sans moustache ou au rosbif sans moutarde » ne sont pas en reste, dans le domaine de l'incongruité.

L'humour noir caractérise aussi parfaitement le ton tout à la fois léger et sombre des narrateurs successifs de la trilogie romanesque, comme lorsque Molloy se souvient des efforts ratés de sa mère pour avorter de lui : « Je sais qu'elle fit tout pour ne pas m'avoir, sauf évidemment le principal, et si elle ne réussit jamais à me décrocher, c'est que le destin me réservait une autre fosse que celle d'aisance. » (Mo 27)

Beckett était aussi un grand lecteur. Il lisait pour s'instruire et pour nourrir ses futurs romans. Il est un « *notesnatcher* », « un chipeur de notes », comme Shem the Penman, « Shem l'homme plume » dans *Finnegans Wake* de Joyce⁶ : philosophie, astronomie, psychologie, mathématiques... ses intérêts sont vastes, ses lectures variées. Dans les années trente, ces années de formation, Beckett lit intensément, notamment en allemand, trouvant chez les auteurs germanophones un écho à sa propre souffrance psychique. Chez Schopenhauer, il trouve la « plus grande justification intellectuelle du malheur jamais tentée⁷ ». L'incapacité des personnages beckettien à agir est une sorte de malédiction heureuse qu'ils traîneront derrière eux depuis leur premier jour, comme le laisse entendre Clov quand Hamm le supplie de s'en aller et qu'il répond : « J'essaie. [...] Depuis ma naissance. »

Malgré leur résignation, les personnages beckettien ne se départissent jamais de leur humour, comme Estragon, fatigué de soutenir un Pozzo chancelant et qui lance : « On n'est pas des cariatides ». Beckett fut ainsi un grand pessimiste qui écrivit de grands livres comiques, un auteur de « tragicomédies » qui fait dire à Nell : « Rien n'est plus drôle que le malheur [...]. [...] c'est la chose la plus comique au monde. » Les personnages beckettien n'hésitent pas non plus à rire, et à faire rire les spectateurs ou les lecteurs, quitte à ce que ce ne soit que d'un rire « jaune », « amer » ou « sans joie », en bref d'un rire qui rit « de ce qui est malheureux » pour reprendre la catégorisation établie par Arsene dans *Watt*. Le mélange des tons est tellement subtil dans les textes beckettien, que le lecteur est un peu comme Watt, qui « ne sut jamais que penser de cette petite voix, si elle plaisantait, ou si elle était sérieuse ».

5 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. folio, 1985, p. 16.

6 James Joyce, *Finnegans Wake*, London, Penguin, (1939) 1976, p. 125.

7 Lettre non datée, citée par James Knowlson, *Damned to Fame, the Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1997, p. 118.

Mais les rencontres que fit Beckett ne furent pas que livresques. Elles furent aussi humaines. En 1933, ayant définitivement abandonné la carrière universitaire qui s'offrait à lui en Irlande, Beckett s'installe à Londres pour suivre une psychanalyse (à l'époque cette pratique thérapeutique est encore interdite en Irlande). Il assiste alors en compagnie de Wilfred Bion, son analyste, à une conférence donnée par Carl Gustave Jung. Jung raconte l'histoire captivante d'une de ses patientes, une jeune fille qu'il ne pouvait pas soigner car, selon lui, elle « n'était jamais tout à fait née ». Si elle était bien en vie, elle n'*existait* pas vraiment. Le paradoxe de cette histoire étrange trouva une résonance profonde chez Beckett qui disait avoir toujours eu l'impression de porter en lui un « être assassiné ». « Assassiné avant ma naissance », affirmait-il. Il « lui fallait [le] retrouver. Tenter de lui redonner vie⁸... » À l'époque où Beckett assiste à la conférence de Jung, il finit de rédiger *Murphy*, son deuxième roman. Cette histoire de cas fait en outre écho à ce qu'il est en train de lire, presque au même moment, chez le philosophe Arnold Geulincx : « Le meilleur état qui soit : ne pas être né⁹. » « J'ai toujours eu le sentiment que moi non plus je n'étais jamais né » confiera-t-il ainsi à Charles Juliet bien des années plus tard¹⁰. Les réminiscences de cette conférence seront nombreuses dans son œuvre ultérieure. Hamm, dans *Fin de partie*, a le sentiment de n'avoir « jamais été là ». Dans *Tous ceux qui tombent*, la première pièce que Beckett écrivit pour la radio, l'anecdote est rapportée presque in extenso. Elle obsède Mme Rooney, le personnage principal de la pièce. Quelque quarante ans plus tard, Beckett s'en souviendra encore quand il imagine le personnage central de la courte pièce *Pas* marchant de long en large sur la scène, au rythme parfois syncopé des paroles d'une mère mourante invisible. Reprenant la tradition des passions médiévales, le dramaturge y représente l'impossible séparation entre une mère et sa fille.

Dans *Pas* puis dans *Berceuse* deux pièces centrées sur la voix d'une mère agonisante, Beckett semble s'adresser directement à sa mère. Avec *Pas*, le dramaturge met en scène un personnage à l'allure fantomatique prénommé May, vraisemblablement en hommage à sa mère morte en 1950. Avec *Berceuse*, une femme habillée de noir, image de la maternité endeuillée, attend la mort, la réclame même, assise dans un fauteuil à bascule. Dans les deux cas, la voix de la mère, médiatisée par un processus mécanique, comme celle de Krapp dans *La Dernière Bande*, distanciée, rendue spectrale, est celle-là même de la Mort.

Si les pièces beckettiennes résistent à la catégorisation, elles ne cessent de pousser le spectateur à s'interroger sur ce qui fait la spécificité de l'art dramatique, notamment sa valeur rituelle. Dans *Pas*, les allers et retours de May, seule image livrée au spectateur, associés au motif christique développé dans le texte et à l'évocation d'une église où le personnage trouverait refuge pour errer à sa guise nous renvoient davantage à la passion médiévale qu'à la tragédie grecque. Ce genre théâtral, qui pouvait être précédé d'une procession, se déroulait dans l'église paroissiale et avait pour objet de représenter la semaine sainte. Cependant, dans la pièce de Beckett, contrairement à son modèle, aucune transcendance n'est atteinte ; le personnage disparaît, ou, plutôt, il ne réapparaît pas dans l'épilogue. Dans cette pièce construite comme un triptyque, de même que dans beaucoup d'autres, tout semble tendre vers l'infini et l'irrésolution, si bien que le genre théâtral est parodié plus qu'il n'est copié. De façon similaire, dans *Va-et-vient*, la véritable tragédie est absente – la mort reste non dite : le mot est évité tout du long –, et, au final, Beckett détourne tout autant le modèle imité qu'il ne lui rend hommage.

Les rites de passage, de vie comme de mort, ont une fonction sociale ; traditionnellement, ils inscrivent l'individu dans le collectif et le générationnel. Une même idée de réalisation est au cœur de la théâtralité. Le temps de la représentation, en anglais, est dit *performance*. Ce substantif est dérivé du vieux français *parfournir*

8 Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Paris, Éd. Fata Morgana, 1986, p. 14.

9 Notes conservées aux archives de Trinity College Dublin, TCD MS 10971/6/30, citées par Matthew Feldman, *Beckett's Books*, London, Continuum, 2006, p. 133.

10 Juliet, *Rencontre...*, *op. cit.*, p. 14.

signifiant « accomplir ». En outre, l'art « dramatique » est, étymologiquement, un art de l'action représentée. Lors de la représentation théâtrale, quelque chose est accompli, quelque chose se passe dans la relation au public, par le biais du processus identificatoire, qui peut être de l'ordre de la *catharsis*. Alors comment peut-on encore parler « d'art dramatique » quand l'intrigue est réduite à un strict minimum, quand les rites, pourtant mis à nu, restent inaccomplis : Estragon et Vladimir ne bougent pas, Krapp demeure figé au-dessus de son appareil, Winnie reste enterrée vivante, Flo Vi et Ru reviennent s'asseoir presque comme au début de la pièce ? Comme s'il ne s'était rien passé, ou *quasiment* rien. Si la *catharsis* s'accomplit quand les spectateurs prennent la pleine mesure de la catastrophe, au sens de dénouement, qui clôt la pièce, il n'est pas surprenant que ce processus psychologique de purgation collective des passions soit remis en cause par le théâtre beckettien. Dans *Fin de partie*, Beckett explore, selon ses propres dires « l'impossibilité de la catastrophe ». La « fin de partie » n'est jamais réellement jouée, si bien que l'implication des spectateurs reste à redéfinir à chaque représentation.

Cette implication me semble être essentiellement, bien que non exclusivement, de l'ordre du *voir*. Quand, dans *Pas*, V s'adresse aux spectateurs, c'est pour les appeler à « voir » et « admirer » : « Voyez comme elle se tient, le visage au mur. [...] Admirez son port, en silence. » Par le regard la mère fait exister l'enfant autant que par la parole. En l'absence de celui-ci, l'enfant ne naît pas, c'est tout le drame du cas de la jeune fille traitée par Jung et qui inspire la relation mère-fille dans *Pas*. Si la naissance biologique de May a bien eu lieu, sa naissance psychologique, elle, ne s'est jamais réellement produite. Cette *in-existence* étrange, paradoxale de May, est ce que Beckett tente de représenter par le biais d'un art visuel. Cette obsession beckettienne de la *non-naissance*, le dramaturge ne cessera de l'explorer au théâtre qui est mise en question du voir et donc de la présence de l'acteur ou de l'actrice, de sa corporéité. Comment représenter l'évanescence du corps ? Car le public est convié à devenir témoin oculaire d'un corps qui s'évanouit, d'une identité en mal d'être.

Une forme de dissociation est à la base de l'esthétique beckettienne. Au théâtre, à la radio et à la télévision, un dispositif dissociatif entre le voir et l'entendre sera exploité par Beckett à maintes reprises, et de diverses façons. Dans un article de 1934, Beckett notait que la meilleure pièce du dramaturge irlandais Sean O'Casey reposait sur une « déhiscence dramatique » où « l'esprit et le monde se dissocient de façon irréparable ». Il évoque cette déhiscence longuement dans *Dream of Fair to Middling Women*. Belacqua, réfléchissant au livre qu'il voudrait écrire, se dit inspiré par l'art de Rembrandt d'une part, et de Beethoven de l'autre :

L'expérience de mon lecteur sera entre les syntagmes, dans le silence, communiqué par les intervalles, et non dans les périodes, les affirmations [...]. Je pense [...] au déhiscent, au dynamique décousu d'un Rembrandt [...]. J'y ai discerné un désuni*, un Ungebund, un flottement*, un tremblement*, un frisson, un tremolo, une désagrégation, une désintégration, une efflorescence*, un effondrement et une multiplication de tissu, cette lame de fond corrosive de l'Art."*

Dans *Pas*, la voix maternelle est reconnue, pas le corps. Les pas traînants et sonores, « nettement audibles » et « très rythmés » de May sont synchronisés avec la voix maternelle. Dans cette pièce que Beckett comparait à un morceau de « musique de chambre », le dispositif scénique est proprement *utérin*. Le « faible et bref son de cloche » entendu par quatre fois dans la pièce devait être enregistré, selon les indications du dramaturge, dans une « chambre d'écho » afin de suggérer l'enfermement dans un espace clos. La pièce semble en effet se dérouler dans la pénombre claire obscure du ventre maternel où l'embryon entend la mère, sent bouger son corps qui l'enveloppe, mais ne la voit pas.

En occultant de plus en plus, en frustrant le spectateur d'un de ses sens, Beckett nous renvoie aux origines de son art. Le mot *théâtre* est issu de la famille du verbe « voir », « être spectateur », en grec ancien ; le *theatron* est le lieu où l'on assiste à un spectacle.

11 Les mots marqués d'un astérisque sont en français dans le texte.

Avec ses premières pièces déjà, *En attendant Godot* et *Fin de partie*, Beckett explore les possibilités d'un théâtre mis à nu, dénué de fioritures, qui souligne les ressorts dramatiques primordiaux. La théâtralité dans ce qu'elle a de plus primitif est ainsi ce que met en scène *Souffle* avec son « espace jonché de vagues détritiques » et son cri unique – un « vagissement » précise Beckett – suivi d'un bruit d'inspiration et d'expiration, comme pour signifier la venue au monde d'un enfant, et, ou métonymiquement, du mode théâtral en soi. En amenant le livre sur la scène et en introduisant le narratif au théâtre dans *Impromptu d'Ohio*, Beckett déplie encore davantage les ressorts de la fabrique du théâtre. *Solo*, monologue à la troisième personne qui peut se lire comme une longue didascalie, met aussi en exergue le statut du texte et de la représentation. Ce monologue fait partie, de même que *Quoi où*, des pièces courtes que Beckett allait appeler ses « dramaticules ». Avec *Come and Go*, écrite en 1965, Beckett invente le « dramaticule ». Par ce terme, le dramaturge s'inscrit d'emblée dans le genre théâtral, dans le « drame », auquel il adjoint un suffixe diminutif. « Dramaticule » dit le drame minuscule et ridicule, parodié certes, mais aussi, et surtout, compressé, réduit à l'essentiel ; ces pièces ne réfléchissent pas tant à la possibilité d'un art dramatique moderne, qu'à l'essence, ou à ce que l'on peut en deviner, ou en reconstruire, de l'art dramatique en soi.

Beckett ne réserve pas cette essentialisation à ses seules pièces de théâtre ; elle touche aussi bien son art télévisuel que radiophonique. Quand, pour la première fois, la BBC lui propose d'écrire pour la radio, l'écrivain est amené à imaginer une pièce éminemment sonore. Beckett est un conteur doublé d'un technicien. Les histoires lui viennent en même temps que les images ou les sons : « Jamais pensé à la technique du théâtre pour la radio, mais au plus profond de la nuit m'est venue une belle idée horrible pleine de roues qui grincent et de pieds qui traînent, d'essoufflements et de halètements¹² », écrit-il alors à propos de *Tous ceux qui tombent/ All That Fall*. Ses « idées » sont dépendantes des modes de médiatisation du message. Dans *Tous ceux qui tombent*, les voix des personnages, les bruits de fond et la musique concourent à créer le sentiment d'un univers à la fois très concret et complètement irréel, comme sorti de la tête de Maddy Rooney, sorte de chef d'orchestre désincarné dont l'existence est aussi précaire que celle de Mlle Fitt, la jeune fille de Jung. Beckett met en scène des voix sans corps. L'auditeur, frustré dans sa vision, est amené à ressentir ce que le personnage évoque quand Mlle Fitt, alter ego de Maddy dit l'avoir « vue, mais sans [la] voir ».

Dis Joe, la première pièce pour la télévision de Beckett, repose sur un processus de frustration du téléspectateur assez similaire. Beckett y représente un homme assis dans sa chambre qui entend la voix accusatrice et vindicative d'une de ses anciennes maîtresses. Joe, le protagoniste, essaie de faire taire cette voix qui le torture en racontant le suicide d'une des femmes qu'il a aimées. Comme *Pas*, que nous allons entendre, la pièce télévisée repose sur une dissociation voix/image : le spectateur voit un corps qu'il n'entend pas, et entend une voix qu'il ne verra jamais. Aucune image de la femme, qui reste une voix immatérielle, aucune image de leur vie passée. Peu à peu, la caméra se rapproche de Joe, en neuf plans successifs. Beckett exploite pleinement les possibilités offertes par ce nouveau médium. L'œil scrutateur de la caméra est un véritable personnage : c'est un centre de conscience, un révélateur de psychologie et une aide à l'interprétation. Et, encore une fois, Beckett joue avec la spécificité du médium, et la met en abyme. L'expérience du téléspectateur, face à son écran de télévision, reflète le solipsisme grandissant du personnage. La dissymétrie du processus télévisuel où le sujet représenté ne peut voir celui qui le regarde est reflétée dans la cécité partielle du téléspectateur. La télévision, en présentant une série d'images à distance, offre en outre un simulacre de vivant, elle érige en spectacle « ce qui a été » mais « n'est plus¹³ ». Le

12 Cité in André Dimanche (dir.), *Samuel Beckett, documents sonores, Présentation de œuvres*, André Dimanche Éditeur/INA, 2007, p. 50.

13 Roland Barthes, *La Chambre Claire, Note sur la photographie*, Paris, Éd. de l'Étoile/Gallimard Seuil, p. 133.

mode télévisuel est ainsi à même de suggérer la caractère fantomatique de la voix que Joe entend car c'est celle d'une peut-être-déjà-morte.

Le visuel et le langagier vont de pair, qu'ils s'affrontent, se complètent ou se dissocient dans cette mise en cause de l'être, dans cette recherche du *n'être*. Cette quête se manifeste dans le voir et le disparaître, elle se médiatise dans la langue.

La langue, le langage sont mis en scène et mis en cause de façon récurrente dans l'œuvre beckettienne. Ses personnages ne cessent de se plaindre de leur langue. Dans *Tous ceux qui tombent*, Maddy a l'impression « de se battre avec une langue morte ». Winnie, dans *O les beaux jours* est nostalgique « du vieux style », redoute ce moment où les mots la « lâche[ront] » pour de bon. Elle dit avoir l'impression de « parler dans le désert », comme on « prêche dans le désert », sans but, ni succès. Pourtant, au personnage, immobilisé dans son tertre, il ne reste que la parole.

Cette crise du langage renvoie le personnage à sa condition humaine : « Quant à lui-même, s'il ne pouvait plus s'appeler un homme [...] il ne pouvait imaginer quel autre nom se donner. » L'écriture qui s'accompagne d'une interrogation sur le commencement et sur la fin, témoigne d'une crise des savoirs et de la méthode scientifique. Cette peu de foi dans la raison est peut-être à l'origine de l'incapacité affichée par Beckett à faire l'exégèse de son propre travail : « Ce serait impertinent de ma part, » écrit-il. Dans cette insolence à se commenter on entend aussi l'absence de pertinence, le caractère infondé ou non à-propos. « J'ai écrit *Molloy* et la suite le jour où j'ai compris ma bêtise¹⁴ » confiait-il à Charles Juliet.

Sa littérature, qui semble retourner au b-a-ba de la de la littérature et de la culture en déconstruisant toutes les conventions, à commencer par le langage lui-même, correspond assez bien à la définition même que Beckett en donnait quand il affirmait que son travail n'était qu'une « question de sons fondamentaux ». Il n'eut de cesse d'insister sur la « simplicité extrême » de ses textes.

Il importe que nous les spectateurs nous nous ouvrons à cette « bêtise » que nous partageons tous au fond de nous. Il est vrai que le plaisir du récepteur des œuvres de Beckett comporte quelque chose de régressif ; d'un point de vue esthétique, on nous offre de lire des textes extrêmement épurés, et, d'un point de vue intellectuel, de sentir que le sens nous échappe. Tout se passe comme si le texte beckettien plaçait le récepteur en position d'entrevoir ou de deviner le fonctionnement de l'inconscient. Dans *Différence et répétition*, Gilles Deleuze constate que ces concepts que l'inconscient ne peut pas « représenter » – « le Non, la Mort, le Temps » – ne cessent pourtant de l'agiter : « Est-ce dire seulement qu'ils sont agis sans être représentés¹⁵ ? » se demande le philosophe. Cette opposition entre agissement (de l'ordre du performatif) d'une part, et représentation (de l'ordre du voir) d'autre part, permet peut-être de mieux cerner ce qui se joue dans les pièces de Beckett notamment mais non exclusivement, pièces qui « agissent » ce qui échappe à la raison, plus qu'elles ne la donnent à voir. Le théâtre beckettien donne certes peu à voir et peu à entendre, mais il donne accès à l'étranger en soi, à l'*infans* perdu.

Cette littérature dans l'enfance s'écrit sur les ruines d'un passé à jamais révolu, présent sous forme de traces et de bribes. Dans ce monde de l'après désastre, il ne reste plus qu'à jouer et à raconter des histoires. May, dans *Pas*, compare sa vie névrotique à un « jeu du ciel et de l'enfer ». Il n'y a plus que des pions à déplacer selon un certain nombre de règles préétablies qui changent pourtant à chaque nouveau texte. Tel est déjà l'argument de *Fin de partie*, où les personnages se retrouvent dans un « refuge » où toute humanité semble avoir disparu après un cataclysme jamais nommé. Les personnages se réfugient dans un monde aussi crépusculaire que primitif, où la frontière entre vie et mort semble abolie. Des rites mortuaires inaboutis délimitent un espace où l'individu ne se confond pas tout à fait avec le collectif. Le retour à « l'esprit enfantin¹⁶ » constitue un secours bien dérisoire contre la perte de valeurs, contre cette

14 Juliet, *Rencontres...*, *op. cit.*, p. 29.

15 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., (1968) 1996, p. 150.

16 Beckett, « Dante... Bruno. Vico.. Joyce ».

inquiétude généralisée. Cependant, quelque imparfaite et insatisfaisante que soit cette pensée de l'origine, elle dit par son imperfection même, la nécessité renouvelée de la fiction pour dire l'homme pris dans l'entre-deux de la vie et de la mort, du langage et de la pensée, du soi et de l'autre, et du rire et des larmes.

Pascale Sardin
