

SAMUEL BECKETT

adpf association pour la diffusion de la pensée française ●

Ministère des Affaires étrangères

**Direction générale de la coopération internationale
et du développement**

Direction de la coopération culturelle et du français

Division de l'écrit et des médiathèques

Cet ouvrage est aussi

disponible sur www.adpf.asso.fr

Isbn 2-914935-64-1

adpf association pour la diffusion de la pensée française ●

6, rue Ferrus 75683 Paris cedex 14 + ecrire@adpf.asso.fr

© Mars 2006 **adpf** ministère des Affaires étrangères

Diffusion et distribution, La Documentation française

124, rue Henri-Barbusse 93308 Aubervilliers cedex

www.ladocumentationfrancaise.fr

Télécopie Paris: 01 40 15 67 83

Aubervilliers: 01 40 15 68 00

Lyon: 04 78 63 32 24



AUTEURS

Broyer du noir avec Beckett? Non, pas du tout. Le noir beckettien n'est pas une couleur, pas davantage un état d'âme. Observons mieux, d'ailleurs : du gris pâle, du blanc sombre, du noir clair..., de la lumière assurément. Il est temps de changer d'éclairage et de sortir Beckett de la glose humaniste sur l'absurde, le désespoir et l'incommunicabilité.

Certes son œuvre est imprégnée par les désastres du xx^e siècle, et elle a aussi accompagné quelques révolutions esthétiques, telles que le nouveau roman ou le nouveau théâtre. Mais elle échappe aux symboles et aux écoles. Récits, pièces, poèmes, films se succèdent selon une recherche exigeante et obstinée qui déroute à chaque fois les genres littéraires.

La singularité de Beckett tient notamment à son bilinguisme, à cette expérience de la traduction créatrice qui l'amène à redoubler pour mieux défaire les certitudes du sens. L'intention de mal dire et de mal voir participe d'un projet destructeur qui vise à réinventer les articulations convenues entre la profération et la signification, entre le sujet et le soi, entre l'image et la perception, entre la voix et l'espace-temps.

Une entreprise aussi ambitieuse charrie toute la culture qui a fondé les identités narratives et visuelles : elle la moque avec une autodérision et un humour dévastateurs, elle la retourne pour en souffler les multiples échos.

Lire, écouter, regarder Beckett, c'est alors découvrir la conjugaison de l'ordre et du laisser-aller, l'amoindrissement systématique et l'événement imaginaire.

UNE ŒUVRE BILINGUE 13
DÉFÉRENCE, RÉFÉRENCE, DIFFÉRENCE 19
22 UNE POÉTIQUE DE L'ENTRE-DEUX
28 DÉFAIRE LA LANGUE, AVANT D'EN CHANGER
34 L'INVENTION DE LA PREMIÈRE PERSONNE
LA VOIX, L'IMAGE, LE SOI 43
UN NOUVEL ESPACE-TEMPS 49
LE THÉÂTRE DE BECKETT, UN MÉTÉORITE 53
L'EXPLOSION DES IDENTITÉS 59
70 LA MATHÉMATIQUE DU CHAOS
74 LA CULTURE DES RESTES
L'IMAGE SOUFFLE 79

REPÈRES CHRONOLOGIQUES
BIBLIOGRAPHIE

Beckett est sans doute le seul écrivain au monde qui ait écrit l'intégralité de son œuvre en deux langues. Il existe bien sûr des écrivains qui ont changé, même définitivement, de langue (Nabokov, Beckford); ou qui ont participé au travail de traduction de leurs textes (Tourgueniev), mais aucun, à notre connaissance, qui ait écrit, de chacun de ses textes, deux versions. Il ne s'agit pas là d'un détail anecdotique, le bilinguisme de l'œuvre de Beckett ne relève évidemment pas de la prouesse technique; il est la mise en œuvre d'un projet d'écrivain, incompréhensible sans lui.

Il y a, de ce point de vue, deux périodes dans l'œuvre de Beckett. La première va de ses débuts littéraires jusqu'aux premières tentatives d'écriture en français, c'est-à-dire jusqu'à la fin de la guerre. La seconde, la plus manifestement bilingue, est la partie la plus connue de l'œuvre de Beckett, celle qui couvre l'ensemble de la production depuis *Mercier et Camier*: on ne peut l'évaluer comme il faut sans faire référence à la première.

Les débuts, certes, sont en anglais. Mais les questions de la langue et de la traduction, exposées le plus souvent en anglais, y sont déjà très nombreuses. On peut considérer la première partie de l'œuvre de Beckett comme correspondant à l'élaboration d'un projet; la seconde, comme sa mise en œuvre. Il faut s'empresse d'ajouter que la mise en œuvre a considérablement modifié le projet. On pourrait dire, en simplifiant: l'œuvre bilingue a été écrite en lieu et place de l'œuvre en langue étrangère d'abord projetée.

Les premiers écrits de Beckett portent en effet la trace d'une réflexion intense et exigeante sur cette question de la langue de l'œuvre. En 1929, dans un texte écrit pour rendre hommage à Joyce, il évoque la langue forgée par Dante pour écrire *La Divine Comédie*: «En lisant son *De vulgari eloquentia*, nous sommes au contraire frappés par sa totale liberté vis-à-vis de l'intolérance civique. [Beckett s'en prend ici à ceux qui ont un amour immodéré

UNE ŒUVRE BILINGUE

de leur langue maternelle] Dante n'écrivit pas plus en florentin qu'en napolitain. Il écrivit une langue vulgaire qui aurait pu être parlée par un Italien idéal ayant assimilé ce qu'il y avait de meilleur dans tous les dialectes de ce pays, mais qui en fait n'était pas parlée ni ne l'avait jamais été.»¹ Ce qui frappe, dans ce texte écrit par un jeune homme de vingt-trois ans, c'est la certitude que la langue n'est pas un outil qu'il s'agirait de plier à telle ou telle fin, mais qu'elle reste un objet à forger.

L'un des moyens imaginés pour le fabriquer est l'adoption d'une langue étrangère, ce qu'est presque, au fond, cet italien idéal de Dante. Ce rêve d'une langue étrangère fabriquée est formulé dès 1932 dans un roman encore inédit en français, *Dream of Fair to Middling Women*,² où Beckett énonce pour la première fois le principe d'une langue sans caractéristiques stylistiques sur laquelle viendraient se détacher quelques mots précieux (il faut se rappeler, en lisant ces lignes, que Beckett aurait répondu à un journaliste lui demandant pourquoi il s'était mis à écrire en français qu'il était plus facile dans cette langue d'écrire sans style): «L'écriture uniforme, horizontale, coulant sans heurt, de celui qui a un style, ne procure jamais la perle. Mais l'écriture de, je ne sais pas, moi, Racine, ou Malherbe, écriture droite, diamantée, est constellée, c'est ça, est tissée d'étincelles car il y a là, en abondance, les silex, les galets, d'humbles clichés, d'humbles lieux communs. Ils n'ont pas de style, ils écrivent sans style, c'est ça, et eux sont capables de la phrase, de l'étincelle, de la perle précieuse. Il n'y a peut-être que les Français qui puissent faire cela. Il n'y a peut-être que la langue française qui puisse donner l'effet recherché.»³

L'instrument idéal permettrait donc une sorte de relief, certains mots ou certains fragments se détachant sur fond quasi neutre. La même idée est formulée autrement, dans une lettre écrite en 1937 en allemand à son ami Axel Kaun. Cette fois-ci, la langue

idéale de l'écrivain serait une sorte de tissu qu'il s'agirait de lacérer pour laisser apercevoir le vide qu'il masque : « De plus en plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer en deux pour parvenir aux choses, ou au néant qui se cache derrière. La grammaire et le style. Ils sont devenus, me semble-t-il, aussi incongrus que le costume de bain victorien ou le calme imperturbable d'un vrai gentleman. Un masque. Espérons que viendra le temps (et, Dieu merci, dans certains milieux il est déjà venu) où l'on usera de la langue avec le plus d'efficacité là où à présent on en mésuse avec le plus d'efficacité. Comme on ne peut l'éliminer d'un seul coup, nous ne devrions au moins rien négliger qui puisse contribuer à la faire sombrer dans le discrédit. À percer dedans trou après trou jusqu'à ce que ce qui se cache derrière (que ce soit quelque chose ou rien) commence à s'écouler au travers. Je ne peux imaginer de but plus élevé pour un écrivain aujourd'hui. [...] Dans cet écart entre les outils et l'usage qui en est fait, on rendra peut-être perceptible un murmure de cette musique finale ou de ce silence qui est au fond de Tout. [...] Cependant je ne fais rien du tout. J'ai seulement de temps en temps, comme maintenant, la consolation de mettre à mal, involontairement, une langue étrangère, comme j'aimerais mettre à mal, sciemment et délibérément, la mienne – et comme je le ferai. Deo juvante! »⁴

Deux points importants. D'abord, l'intention déclarée est celle d'une destruction. Au moins d'une mutilation. Le fameux « mal dire » du dernier Beckett (« Comment mal dire? » est-il demandé dans *Mal vu mal dit*) vient de loin, on le voit. La lettre à Axel Kaun montre qu'on aurait tort d'y voir l'effet d'une sorte de fatalité résignée, ou d'une hypothèse déplorable ; qu'il s'agit au contraire de l'expression d'un projet poétique résolu, et que l'adoption ou l'invention d'une langue étrangère lui est étroitement associée. Second point : le principe qui permettrait de rendre perceptible la « musique finale » est un écart (entre les outils et l'usage

¹ « Dante... Bruno. Vico... Joyce », dans *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, éd. R. Cohn, Londres, J. Calder, 1983 (nous donnons ici la traduction qu'en propose Jean-Louis Houdebine dans *Documents sur*, n° 4-5, juin 1979).

² *Dream of Fair to Middling Women* (publication posthume), Arcade Publishing, New York, 1993.

³ Dans *Dream of Fair to Middling Women* (traduction de Bruno Clément) ; cité par R. Cohn dans *Disjecta*, *op. cit.*, p. 47.

⁴ Cité par R. Cohn, *Disjecta*, *op. cit.*, p. 51. Cette édition donne le texte allemand de la lettre et en propose en note une traduction en anglais (de M. Esslin). La traduction que nous donnons ici en français est d'Isabelle Mitrovitsa.

qui en est fait). Il est permis de penser que la production de deux textes « jumeaux » ou, plus exactement, de deux versions jumelles d'un même texte, n'est pas sans rapport avec cette obsession de l'écart dont il est, on le voit, très tôt question dans l'œuvre.

Les premiers textes de Beckett en français datent de 1945,⁵ soit de huit ans après cette lettre. C'est vers la même époque (sans doute mars 1945), et la chose n'est peut-être pas sans rapport, que Beckett connaît ce que les beckettians appellent sa « vision », qu'il n'hésitait pas lui-même à qualifier de « révélation » et dont il précise qu'elle eut lieu « dans la chambre de [s]a mère ».⁶ L'abandon, au moins provisoire, de la langue maternelle comme langue d'expression et de création coïncide avec une sorte d'illumination qui fait apercevoir avec une clarté aveuglante que ce « qu'[il s'était] toujours acharné à refouler » est « en réalité [son] meilleur » allié.⁷ Les textes écrits en français à cette époque relèvent en effet d'une autre esthétique que les textes écrits avant eux (en anglais, donc). Ils mettent en scène, dans un langage particulièrement dépouillé, quotidien, banal, dérisoire, des personnages perdus, démunis, sans illusions, sans croyances, sans but, sans désirs, et vagabonds. L'adoption du français comme langue d'écriture correspond donc sans doute à un bouleversement de la conception poétique de Beckett. Mais ce changement de langue, ou plus exactement cette invention d'une langue nouvelle grâce au recours de la langue étrangère, n'est évidemment pas encore le bilinguisme. Car on ne peut parler de bilinguisme, nous semble-t-il, que lorsque Beckett décide d'écrire tous ses textes dans les deux langues. Cette décision est pratiquement contemporaine de la publication en français des textes en prose du début des années 1950.⁸ Elle modifie profondément à la fois le projet initial et la physionomie de l'œuvre dans son ensemble.

Le projet consistait, on l'a vu, à malmenier la langue, à la dénaturer, à la défigurer, presque à la mutiler. L'idée d'œuvre était au fond menacée par un tel programme, que le bilinguisme a sans doute intégré mais dont il donne peut-être une version plus ambitieuse.

La production et la publication de deux textes portant le même titre doivent en effet être rapportées à l'un des procédés les plus constants de l'œuvre, observable aussi bien dans les pièces pour la scène ou pour la télévision que dans les romans, ou dans certains poèmes. Ce procédé consiste à proposer, très régulièrement, des objets doubles, ressemblants et différents à la fois. Les couples de personnages (Vladimir et Estragon, le Lecteur et l'Entendeur, Molloy et Moran, Bim et Bom, etc.), les différentes parties d'une même œuvre (les deux actes de *En attendant Godot* ou de *Oh les beaux jours*, les deux parties de *Molloy*, etc.), et même les deux parties d'une même phrase, toutes ces manières de faire doivent être mises en rapport avec le bilinguisme de l'œuvre qui cesse, du coup, d'être une particularité pittoresque, une caractéristique extérieure à l'œuvre pour rejoindre, sinon pour devenir, l'une de ses dimensions essentielles. Il y a entre les deux versions d'une même œuvre suffisamment d'écart pour que s'impose l'idée d'une impossibilité fondamentale de parler d'une œuvre précise en se référant à une seule des deux versions qu'en a proposées Beckett lui-même. *How it is*, par exemple, est à *Comment c'est ce que l'écoute de la bande est à son enregistrement dans Krapp's Last Tape / La Dernière Bande*, ou la relecture d'un passage à sa première lecture dans *Ohio Impromptu / Impromptu d'Ohio*, ou le second acte de *Happy Days / Oh les beaux jours* au premier, *Quad II* à *Quad I*, la seconde partie de *Lessness / Sans* à la première, la reprise de la première partie de *Comédie* dans une seconde, etc. : une sorte de retour qui est aussi une suite et une correction.

⁵ Les Nouvelles (*L'Expulsé*, *Le Calmant*, *La Fin*), *Mercier et Camier*, *Premier amour*, ainsi que l'essai sur les frères van Velde (*Le Monde et le pantalon*), datent de 1945; *Eleutheria*, de la fin des années 1940; et, de 1947 à 1950, Beckett travaille à *En attendant Godot* (dont le manuscrit de la première version date de 1948) et à la Trilogie (*Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*).

⁶ Cité par J. Knowlson dans Beckett, Paris – Arles, Solin-Actes sud, 1999, p. 453.

⁷ *La Dernière bande*, Paris, Éd. de Minuit, 1959, p. 23.

⁸ Quelques extraits de *Molloy*, premier roman de Beckett publié en français, sont traduits et publiés en anglais en 1951, avant sa sortie aux Éd. de Minuit («Two fragments», in *Transition Fifty*,

n°6, octobre 1950, p. 103-106). Dès le milieu des années 1950, la production d'un texte est, sauf exception, quasi contemporaine de sa traduction, même s'il peut arriver que leurs publications s'échelonnent sur quelques années.

L'absence, dans l'état actuel des choses, d'une édition bilingue des œuvres de Beckett simplifie considérablement – et de façon très dommageable – l'approche qu'on peut en avoir. La critique française se réfère fort peu à la version anglaise des textes, ni l'anglo-saxonne à la version française. C'est évidemment très regrettable. Il faut souhaiter, nous le croyons sincèrement, que soit rapidement établie une édition des œuvres complètes de Beckett qui donne de chacun de ses textes les deux versions dont il est l'auteur.

L'hypothèse théorique formulée à partir de la question du bilinguisme conduit donc, tout naturellement, à distinguer entre les œuvres conçues pour connaître deux versions et celles qui ne furent traduites, longtemps après leur conception, que par voie de conséquence. Ce qui signifie qu'il n'y a pas d'arbitraire à suivre, pour le parcours que nous proposons à présent, un ordre plus ou moins chronologique.

Les débuts de Beckett en littérature correspondent, nul doute, au besoin de trouver ses marques, de se situer parmi ses pairs ou ses ancêtres; mais ils portent déjà la trace de l'exigence et de la rigueur formelles qui ont inquiété Beckett jusque dans ses derniers écrits. On peut aller jusqu'à dire que chacune de ses œuvres expérimente une formule nouvelle et que s'en tenir à une seule d'entre elles pour caractériser l'auteur qu'il fut serait bien mal lui rendre justice. En attendant *Godot*, pour dire nettement les choses, n'est pas plus « beckettien » que *Ghost Trio* ou que *Catastrophe*; ni *Molloy* que *Comment c'est* ou que *Mal vu mal dit*. Beckett ne considérera jamais, semble-t-il, avoir trouvé la formule idéale de son écriture. Jusque dans les toutes dernières œuvres, il cherchera à résoudre l'équation forme/fond, qu'il formulait déjà en 1929 dans *Dante... Bruno. Vico... Joyce* lorsqu'il disait (c'était à propos de Joyce): « Ici, la forme, c'est le contenu; le contenu, c'est la forme. »

Chaque œuvre peut ainsi être lue, à la lumière nécessairement rétrospective que nous en avons aujourd'hui, comme une avancée sur un chemin qui cherche sa voie propre et, parallèlement, indissociablement, comme une proposition formelle inédite en mal d'adéquation (le bilinguisme est l'une des réponses, parmi d'autres, que l'œuvre a essayées, successivement ou simultanément).

Si l'on excepte quelques poèmes de jeunesse ou quelques textes de réflexion critique,⁹ les premiers textes de Beckett sont majoritairement narratifs, puisque, entre 1930 et 1937,

DÉFÉRENCE, RÉFÉRENCE, DIFFÉRENCE

⁹ On trouvera les plus significatifs dans *Disjecta*, op. cit.

il écrit un roman, resté inédit jusqu'en 1992 (et à ce jour non traduit en français), *Dream of Fair to Middling Women* (1932);¹⁰ une dizaine de nouvelles publiées en 1934 sous le titre *More Pricks than Kicks*;¹¹ enfin, un roman, *Murphy*, publié en 1937 et dont ne furent vendus que quelques exemplaires. Mais il travaille aussi, la même année, à une pièce de théâtre qui restera à l'état d'ébauche, *Human Wishes*.¹² Que retenir de ces textes divers, auxquels les éditeurs – et le public – ont d'ailleurs réservé des sorts assez différents ?

D'abord, que les deux veines d'inspiration, la narrative et la dramatique, se sont très tôt partagé l'intérêt et les soins de Beckett. Mais surtout que ces débuts, pour maladroits, pour inaboutis qu'ils puissent paraître aujourd'hui, annoncent un grand nombre de thèmes que l'œuvre à venir s'emploiera à explorer, expérimentent des procédés auxquels elle ne renoncera jamais. C'est, par exemple, dans *Dream of Fair to Middling Women* qu'apparaît pour la première fois le personnage de Belacqua, auquel Beckett ne dira adieu que dans *Compagnie*, près de cinquante ans plus tard. Ce personnage est emprunté à Dante qui, dans son *Purgatoire*, l'a placé dans une posture maintes fois évoquée et décrite par Beckett. Il transparaît aussi dans le titre d'une nouvelle de cette époque, *Sedendo et quiescendo*.¹³

Le personnage de Belacqua serait la figure parfaite pour qui voudrait faire le lien entre cette première partie de l'œuvre (celle, donc, qui fut conçue indépendamment d'un projet bilingue) et la suivante, au cours de laquelle il apparaît régulièrement. Au moment où il fait son entrée dans l'univers fictionnel de Beckett, Belacqua est donc d'abord une référence. Ce qui signifie que le jeune écrivain a du mal à écrire sans citer (même ironiquement) et sans se situer dans une tradition prestigieuse (les ancêtres revendiqués sont Dante et Joyce).

Cette rage de la référence, qui fait avec l'œuvre à venir un tel contraste, est typique des textes écrits par Beckett à cette époque. Désir sans doute de rendre hommage, de se situer.

¹⁰ Le titre français serait quelque chose comme : *Rêve de femmes médiocres*.

¹¹ Et tardivement traduites en français par É. Fournier sous le titre *Bande et sarabande*, Paris, Éd. de Minuit, 1994.

¹² Seul un fragment de cette pièce a été achevé ; il a été publié par R. Cohn in *Just play*, Princeton, Princeton University Press, 1980, et dans *Disjecta*, op. cit.

Réflexe peut-être aussi d'un jeune écrivain peu sûr de ses moyens et voulant faire au moins la preuve de sa culture littéraire et philosophique. Biais par lequel peut, par ailleurs, se donner libre cours le goût de Beckett pour la manière ironique. Les textes écrits par lui dans les années 1930 sont incontestablement drôles. Très drôles, même, par moments. Bien que Beckett n'ait pas, en France du moins, la réputation d'être un auteur comique, il ne faudrait pas perdre de vue cette veine d'inspiration : il y a jusque dans les derniers textes (dans *Compagnie*, par exemple, ou dans *Mal vu mal dit*) des traces de cette volonté de dérision, ou d'autodérision. À cette époque, les références sont évidemment littéraires et philosophiques. Le savoir et la culture de Beckett sont immenses et surprenants, qu'il s'agisse de la littérature médiévale européenne, de la peinture italienne de la Renaissance ou de la philosophie classique française voire hollandaise. Dans *Dream*, dans *More Pricks than Kicks*, dans *Murphy* surtout, sont citées, outre Dante et Joyce, qui est aussi plagié, imité plus ou moins consciemment, les œuvres de Malebranche, de Descartes, de Geulincx. Ces références philosophiques¹⁴ constituent évidemment, pour les lecteurs de Beckett un tant soit peu philosophes, une tentation à laquelle il est difficile de résister et à laquelle, on le sait, bien des philosophes ont succombé. Il faut en effet compter Beckett parmi les écrivains qui chassent plus ou moins consciemment, plus ou moins délibérément, sur les terres des philosophes. On sait, par des témoignages innombrables et irrécusables, qu'il ne faisait guère cas des interprétations intellectuelles de ses œuvres, aussi brillantes fussent-elles. Cela ne signifie évidemment pas qu'il était insensible aux enjeux des entreprises philosophiques (on a retrouvé après sa mort des cahiers entiers de notes qu'il avait prises en lisant Geulincx, par exemple), mais qu'il croyait en la puissance de la littérature et en sa capacité à traiter – à sa guise – les questions que la philosophie croit pouvoir traiter sans recours ni à la fiction ni à la subjectivité la plus intime.

¹³ «Sedendo et quiescendo anima efficitur prudens» («C'est dans la position assise, et au repos, que l'âme trouve la sagesse»), telle est la maxime que Dante, dans son *Purgatoire*, place dans la bouche de Belacqua. La nouvelle *Sedendo et quiescendo*, d'abord parue dans *Transition*, en 1932, a tout de suite été intégrée

au roman *Dream of Fair to Middling Women*, publié la même année.

¹⁴ L'«Aperçu» de Film (1964) citera encore, assez ironiquement il est vrai, le philosophe irlandais George Berkeley.

La présence de Belacqua indique aussi, et quoi qu'il en soit de la référence, l'attitude ironique d'un auteur qui mise beaucoup sur l'humour, sur la distanciation, sur l'insolence. Le Belacqua de cette époque est une sorte d'esprit fort et désenchanté, un rien cynique, qui porte sur les choses et sur les gens un regard sans indulgence ni tendresse.

Le jeune Samuel Beckett fait de lui une sorte de porte-parole (ce rôle cessera bien sûr d'être nécessaire lorsque Beckett fera le choix décidé de la première personne du singulier pour ses œuvres de fiction). C'est dans la bouche de Belacqua, par exemple, qu'est placée (dans *Dream of Fair to Middling Women*) la longue et importante déclaration sur l'absence de style des écrivains français, qu'on peut considérer comme un signal avancé du bilinguisme.¹⁵

Mais si Belacqua a traversé toute l'œuvre narrative de Beckett, c'est qu'il correspondait aussi à quelque chose que les tout premiers textes s'efforçaient déjà de mettre en œuvre et à quoi les derniers sont restés fidèles. Cela tient en un mot : Purgatoire. Contrairement à une idée assez largement reçue, le lieu beckettien par excellence n'est pas l'Enfer, mais le Purgatoire.

Les lieux divers (et nombreux) imaginés par Beckett (cylindres, rondes, huis clos, cubes et parallélépipèdes, arènes, chambres, chemins, campagnes, maisons, même) sont des lieux encore à l'écart du pire, toujours à venir (*Cap au pire*, titre français de l'un des derniers textes, est un programme, non un constat placide ou résigné) ; la couleur du Purgatoire, de même, n'est pas le noir, mais le gris (« noir clair », dit Clov dans *Fin de partie*).

Belacqua se tient donc, dès le début de la quête beckettienne du pire, dans cet entre-deux par excellence qu'est le Purgatoire et dont non seulement les espaces innombrables de l'œuvre, mais les processus d'écriture sont les figures certaines. Dans la lettre-programme de 1937, Beckett envisageait explicitement pour la littérature de son temps cette place idéale – une place précisément située entre un passé détestable et révolu et un idéal bien sûr

UNE POÉTIQUE DE L'ENTRE-DEUX

inatteignable, en attente de ce que l'artiste qu'il cherchait à être malgré tout savait définitivement impossible: « Sur la voie de cette littérature du non-mot qui est si désirable pour moi, une sorte d'ironie nominaliste pourrait constituer une phase nécessaire. Mais que le jeu perde un peu de son sérieux sacré ne suffit pas: il faut qu'il cesse. »¹⁶

L'œuvre beckettienne n'est peut-être rien d'autre, au fond, qu'une entreprise visant à asseoir la nécessité d'une phase transitoire. Elle se présente volontiers elle-même comme installée, bien malgré elle, dans cette zone d'entre-deux. C'est précisément pour cette raison qu'est ourdie la notion de « préambule » à laquelle elle donne une importance poétique inédite. Le narrateur de *L'Innommable*, entre un début qu'il récuse et une fin qu'il sait impossible, est un descendant incontestable de Belacqua: « J'espère que ce préambule s'achèvera bientôt au profit de l'exposé qui décidera de moi. Malheureusement j'ai peur, comme toujours, d'aller plus loin », dit-il dès les premières pages du roman. Godot, de même, serait le paradis; mais attendre Godot, l'attendre éternellement, c'est le Purgatoire.

On a vu que la question poétique n'était pas sans rapport, loin de là, avec la logique purgatoriale. C'est pourquoi il n'est pas nécessairement déplacé de mettre en rapport avec elle la pratique du bilinguisme, devenue systématique dès le milieu des années 1950. Le bilinguisme est la figure par excellence de l'entre-deux. Franz Rosenzweig disait déjà que « traduire, c'est servir deux maîtres »;¹⁷ le personnage de Cooper qui, dans *Murphy*, sert à la fois Wylie et Miss Counihan, serait donc l'image parfaite du traducteur, « incorruptible entre ses corrupteurs », dit Beckett, « sans infamie et sans mérite » et « ignorant des corrections apportées par l'autre ».¹⁸ C'est peut-être cette dernière précision qui fait de lui un descendant de Belacqua, installé sans état d'âme (« avec la parfaite indifférence d'une navette », dit Beckett de Cooper) dans l'entre-deux lieux par excellence: l'ignorance de la seconde version est

¹⁵ Voir supra p. 14 et note 3.

¹⁶ Voir supra note 4.

¹⁷ Die Schrift und Luther, cité par Antoine Berman dans *L'Épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 61.

¹⁸ *Murphy*, Paris, Éd. de Minuit, 1965, p. 143 (la dernière précision, sur les corrections, ne figure que dans la version anglaise du roman...).

► Botticelli, illustration du Chant IV du « Purgatoire » de la Divine Comédie de Dante (Dante et Virgile rencontrent Belacqua). Dessin à la plume sur parchemin © BPK, Berlin. Distr. RMN/Philipp Allard

à la fois fatale et dommageable, virtuellement déplorable mais inéluctable, le bilinguisme est un purgatoire incontestable.

Ce qui est certain, c'est que ces expériences narratives de jeunesse possèdent, hormis le bilinguisme, qui en est totalement absent, presque toutes les caractéristiques de l'œuvre à venir. S'y aperçoit en tout cas la volonté d'en découdre avec le roman de facture traditionnelle. Qu'il s'agisse des personnages, de l'intrigue, de la composition (« la seule unité de cette histoire est, plaise à Dieu, involontaire », dit par exemple le narrateur de *Dream of Fair to Middling Women*), la volonté semble systématique de démanteler le roman et « l'univers chloroformé » de Balzac. La fiction produite ne se donne jamais pour autre chose que ce qu'elle est, le souci du vraisemblable n'y est jamais perceptible. L'autodérision y est également pratiquée à haute dose : il existe, dès les premières expériences narratives de Beckett, une voix doublant la narration, une voix critique, métatextuelle pourrait-on dire, qui passe son temps à commenter – c'est-à-dire à déprécier – la facture du livre en cours. Dans *Dream*, par exemple, immédiatement après le couplet de Belacqua sur les écrivains français qu'il admire, le narrateur demande au lecteur de ne pas prendre autrement au sérieux, et même de juger avec indulgence, une tirade prononcée par quelqu'un qui a préparé le professorat... Cette manière fait partie intégrante de l'écriture de Beckett, il n'écrira jamais aucun livre qui n'en relève pas.

Le dernier trait à signaler, s'agissant des œuvres de jeunesse, concerne la présence en leur sein d'un très grand nombre d'allusions autobiographiques. Les biographes racontent que Beckett lui-même craignait qu'elles ne fussent si transparentes que sa famille (surtout sa mère) ou que ses amis (surtout ses amies) ne s'offusquent du ton très ironique, voire cynique, sur lequel étaient traités certains épisodes les concernant ou concernant des proches. Il est presque de rigueur, lorsqu'on aborde *Dream of Fair to Middling Women* ou *More Pricks*

than Kicks, de décrypter les allusions ou d'identifier les personnages: la Smeraldina de *Dream* est Peggy Sinclair, le premier amour de Beckett; Syra-Cusa, dans le même roman, serait Lucia Joyce, qui fut très amoureuse de lui avant de sombrer dans la dépression; Alba serait Ethna MacCarthy, dont il fut aussi très amoureux; Lucien serait Jean Beaufret, un ami rencontré à l'École normale, etc. Le jeu sans doute n'est pas passionnant, mais il est intéressant qu'il soit possible. Même s'il est irrévérencieux, même si l'ironie peut sembler s'y exercer à l'encontre de telle ou telle personne, le traitement par Beckett de certains épisodes de sa vie est, dans ces œuvres, relativement traditionnel. Sur ce point aussi, les choses évolueront sensiblement. Après la «révélation» de 1945 dont nous avons parlé, Beckett traitera le matériel biographique de façon très différente. Il est juste de dire, comme le fait James Knowlson, que tous les textes de Beckett, ou presque, empruntent à sa vie; mais il faut ajouter, comme il le fait d'ailleurs, que ce traitement n'a plus rien à voir avec celui pratiqué à l'époque de *Dream* ou de *More Pricks than Kicks*.¹⁹ Les thèmes ou motifs de l'œuvre, résolument personnels, voire intimes, obéiront alors à une esthétique de l'imaginaire et de l'intériorité qui leur conférera une universalité dont, par définition, ils sont en principe privés. Ce sera le cas dès l'époque de la *Trilogie*, à la fin des années 1940. Entre-temps, Beckett aura rédigé un incroyable (dernier) roman en anglais, *Watt*, et fait ses armes en français, en composant quelques nouvelles et un roman court, *Mercier et Camier*, qu'il publiera bien longtemps après.

¹⁹ Voir J. Knowlson, *Beckett*,
op. cit., p. 454.

Watt fut presque entièrement écrit pendant la période de la guerre où Beckett et sa femme étaient réfugiés à Roussillon, dans le Vaucluse. Comme *Murphy* (comme aussi, plus tard, *Molloy*, *Malone meurt* et, dans une certaine mesure, *L'Innommable*), le roman porte le nom de son personnage principal. C'est un roman plutôt déroutant, tant par le thème que par la facture. Watt est engagé au service d'un certain Monsieur Knott, le roman raconte son passage dans cette maison, puis son départ, son séjour dans une sorte d'asile (autre point commun avec *Murphy*) où il rencontre un certain Sam, avec lequel il se lie d'amitié; le livre se termine, curieusement, dans une gare d'où Watt affirme vouloir gagner le terminus le plus éloigné.

Beckett disait à qui voulait l'entendre qu'il avait écrit *Watt* pendant cette période, pour se délasser et ne pas perdre la main. C'est un roman très drôle, virtuose même, à bien des égards. Et dont l'importance, rétrospectivement évaluée, est considérable.

Un certain nombre de thèmes, ou de procédés, apparaissent dans *Watt* pour la première fois; et l'on peut considérer que ce dernier texte conçu sans la pensée du bilinguisme ou de la langue étrangère (Beckett commence à écrire ses premiers textes en français quelques mois après avoir achevé *Watt*) prépare les conditions de son avènement.

Dans *Watt*, les principes élémentaires de la narration sont systématiquement malmenés: les lieux ne sont pas nommés, le temps est soumis à une épreuve presque incompréhensible, et l'intrigue elle-même est finalement assez difficile à résumer. On peut donner comme exemple de cette désorganisation délibérée l'ordre étrange dans lequel se présentent les quatre chapitres du livre: «De même que Watt raconta le début de son histoire, non pas primo, mais secundo, de même tertio, et non pas quarto, il en raconta maintenant la fin. Deux, un, quatre, trois, voilà l'ordre dans lequel Watt raconta son histoire.»²⁰

DÉFAIRE LA LANGUE, AVANT D'EN CHANGER

²⁰ Watt, Paris, Éd. de Minuit, 2005, p. 223.

²¹ Ibid., p. 85.

²² «Ainsi la scène dans la salle de musique avec les deux Gall cessait très vite de signifier pour Watt un piano qu'on accorde, une obscure relation familiale et professionnelle, un échange de propos plus ou moins intelligible, et ainsi de suite, à supposer qu'il en

ait jamais été ainsi, pour devenir un simple exemple des dialogues corps-lumière, mouvement-calme, rumeur-silence, et de ces dialogues entre eux-mêmes. Cette fragilité de la signification immédiate ne lui valait rien, à Watt, car elle l'obligeait à en chercher une autre, une signification quelconque à ce qui s'était passé, à partir

d'une suite d'images. La plus mince, la moins plausible, aurait contenté Watt.» Ibid., p. 73.

La fin, qui sera dans les livres suivants l'objet de commentaires et de soupirs innombrables, qui constituera même un des thèmes majeurs de l'œuvre (*Fin de partie, Pour finir encore, La Fin, La Dernière Bande*, etc.), la fin du roman ne coïncide pas, dans *Watt*, avec la fin de l'histoire. Ce qui jettera évidemment sur sa nature, sinon sur son existence ou sur sa simple possibilité, une ombre durable. (Le roman ne fournit bien sûr aucune explication sur cette non-coïncidence de l'ordre du récit et de celui de la fiction.)

Le roman émet encore sur la question du langage (dont on a vu à quel point le jeune Beckett est obsédé) des doutes qui pèseront lourd. *Watt* est en effet l'un de ces romans qui mettent en œuvre ce qu'ils débattent (ce sera, dans les romans suivants, la règle sans faille). Le personnage principal éprouve en effet, à propos des mots et du langage en général, un malaise dont le roman ne se contente pas de rapporter les effets; la fiction imaginée, la syntaxe inventée (syntaxe grammaticale, narrative, philosophique presque) constituent, du problème avec lequel *Watt* est aux prises, une sorte de solution – de compromis si l'on veut: toute hypothèse poétique se donnera volontiers, dès les années 1950, comme une solution inadéquate, adoptée faute de mieux. *Watt* est le premier des personnages beckettien qui sente «ses mots défaillir» et «son monde se faire indicible»; qui perde foi dans «les vieux mots de créance».²¹ Tout événement auquel il assiste (comme la visite de deux accordeurs de piano, le père et le fils)²² lui paraît totalement dénué de signification; tout mot (par exemple le mot «pot»)²³ lui semble absolument sans rapport d'adéquation avec la chose qu'il nomme; et lui-même, enfin, ne parvient plus le moins du monde à se percevoir comme il se percevait avant son séjour chez M. Knott, simplement homme ou simplement mêlé aux hommes: «Ensuite, quand pour se rassurer il se tourna vers lui-même, qui n'était pas à Monsieur Knott dans le sens où le pot l'était [...], il fit l'affligeante découverte qu'à ce sujet non plus il ne pouvait rien affirmer

²³ «À la vue d'un pot par exemple, ou en pensant à un pot, d'un des pots de Monsieur Knott, à un des pots de Monsieur Knott, c'était en vain que *Watt* disait, Pot, pot. Oh peut-être pas tout à fait en vain, mais presque. Car ce n'était pas un pot, plus il le voyait, plus il y pensait, plus il était sûr que ce n'était pas un pot,

mais alors pas du tout. Ça ressemblait à un pot, c'était presque un pot, mais ce n'était pas un pot à en pouvoir dire, Pot, pot et en être réconforté. Il avait beau à la perfection répondre à toutes les fins, et remplir tous les offices, d'un pot, ce n'était pas un pot. Et c'est précisément cette infime déviation de la nature du vrai

pot qui torturait *Watt* à ce point.» *Ibid.*, p. 81.

qui ne parût aussi faux que s'il avait affirmé d'une pierre. Non que Watt eût l'habitude de rien affirmer à son sujet, loin de là, mais ça l'aidait de pouvoir dire de temps en temps, avec quelque apparence de raison, Watt est un homme, tout de même, Watt est un homme ou, Watt est dans la rue, avec des milliers de semblables à portée de voix, en cas de besoin. Et cela troublait Watt profondément, ce tout petit quelque chose, comme rien peut-être ne l'avait jamais troublé.»²⁴

Le besoin de «soulas sémantique» de Watt ne parviendra jamais, du moins dans ce roman, à être satisfait: une crise est ouverte qui contraint en effet à chercher des solutions diverses et inédites.

Le roman de 1944 propose donc une batterie de solutions, toutes plus cocasses ou insensées les unes que les autres. La suite de l'œuvre ne fera en un sens que poursuivre la quête. L'une de ces solutions consiste à énumérer, jusqu'à la nausée, toutes les hypothèses se rapportant à un événement; une autre à énoncer une série absolument exhaustive de permutations; la plus spectaculaire – et la plus grave aussi, peut-être – consiste à s'en prendre à la grammaire même: à inverser l'ordre des mots dans la phrase, l'ordre des lettres dans le mot, l'ordre des phrases dans la période ou, en même temps, l'ordre des mots dans la phrase et celui des phrases dans la période, etc., la mesure étant à son comble lorsque toutes les permutations possibles sont pratiquées en même temps, occasionnant, au dire du narrateur lui-même, une sorte de «convulsion phonique» assez pénible. Chacun de ces exemples est bien sûr scrupuleusement noté et rapporté.²⁵ On voit que le trouble affectant le langage et l'expression est lié à un bouleversement profond de la perception du monde et des choses. Là-dessus, non plus, les œuvres à venir ne reviendront guère.

On aura noté au passage qu'un narrateur distinct de Watt joue dans le roman un rôle important. Il s'agit d'un certain Sam, dont Watt fait la connaissance à l'asile. L'usage qu'il fait

²⁴ Watt, *op. cit.*, p. 82-83.

²⁵ *Ibid.*, p. 169-174.

► Watt, Éd. de Minuit, 1968,
«Addenda»

© Éd. de Minuit, 1968

de la première personne du singulier, appelée à jouer un rôle déterminant à partir de la fin des années 1940, importe plus sans doute que son nom, qu'on ne peut tenir malgré tout pour totalement insignifiant.

Il reste deux choses à noter à propos de ce roman à bien des égards prophétique. D'abord la présence, à la fin, après le dernier chapitre, d'une série d'*Addenda*, « matériaux précieux et éclairants [...] que seuls le dégoût et l'épuisement ont exilés du corps de l'ouvrage ». ²⁶ Cette mention étrange a la vertu de transformer après coup le roman que le lecteur a le sentiment d'avoir lu in extenso en texte inachevé, ou incomplet, en tout cas imparfait.

On rêve forcément, lisant une telle note, et les cinq ou six pages qui lui correspondent, d'un roman que n'auraient nullement affecté le dégoût et l'épuisement, un roman plus complet, plus conforme à ses intentions, bref, un meilleur roman. La mention de plusieurs « hiatus » dans le manuscrit, ²⁷ ou celle, ici ou là, d'un « manuscrit illisible » ²⁸ vont évidemment dans le même sens. Watt inaugure la série, à laquelle l'œuvre finirait presque par s'identifier, des textes déplorant leur imperfection, leur inachèvement, leur manque de travail, leur échec. Bien des titres d'ailleurs chercheront activement à accréditer cette thèse (*Textes pour rien*, *Mal vu mal dit*, *Cap au pire*, *Foirades*, *D'un ouvrage abandonné*, etc.)

La suite de l'œuvre (qu'elle soit narrative ou visuelle, voire télévisuelle) conduit enfin à prêter une attention particulière à un curieux épisode de la fin du roman. Watt, arrivé à la gare où s'achèvera le récit, est l'objet d'une sorte d'« hallucination » (le mot est employé par Beckett) : il croit apercevoir une forme, vraisemblablement humaine, qu'il est par ailleurs incapable d'identifier malgré le désir très grand qu'il en a (et qu'il juge « regrettable », « tout à fait regrettable »). Ce passage étrange est d'abord la preuve que la préoccupation de Beckett à l'endroit des images est ancienne et prégnante : Watt hésite entre vision et hallucination,

entre perception et imagination, cette incertitude n'est pas près d'être levée, ni épuisée la question de l'image. Le détail de la scène montre ensuite que la silhouette en question est appelée à un long et fameux avenir. « Les pieds, se suivant l'un l'autre dans leur course impérieuse, se lançaient avec force, le gauche vers la gauche, le droit vers la droite, dans une frénésie d'embardees compensées, si bien que pour chaque enjambée longue de trois pieds, mettons, la distance parcourue n'en excédait pas un. Tout cela donnait à la démarche une sorte de vivacité entravée, très pénible à voir. »²⁹ La danse de Lucky (dite par Pozzo « danse du filet »), dans *En attendant Godot*,³⁰ à quelques années de là, ressemblera à cela. Mais les quatre silhouettes asexuées, presque semblables, de *Quad* (1981), tout à la fin de l'œuvre, seront les descendantes lointaines mais incontestables de celle-ci : « Quant aux vêtements, vus à cette distance, dans cet éclairage, il n'y avait pas plus à en tirer que d'un drap, ou d'un sac, ou d'un plaid, ou d'un suaire. Car s'étendaient de la tête aux pieds, pour autant que Watt pût voir, [...] les surfaces ininterrompues d'une vêtue unique, tandis que sur la tête se tenait, asexué, ce qui ressemblait à un pot de chambre surbaissé à l'envers et jauni par le temps, façon de parler. [...] Les bras ne s'arrêtaient pas aux mains, mais se prolongeaient, par un phénomène que Watt n'arrivait pas à saisir, jusqu'à tout près du sol. »³¹

Les romans ou textes narratifs qui suivent immédiatement Watt sont les premiers récits et romans en français. Le thème de l'image n'y est pas dominant. Mais, dès la fin des années 1950, et surtout dans *Comment c'est* (1961), la question de l'image va faire sa réapparition et prendre une importance de plus en plus grande. Presque invisible dans Watt, l'interrogation sur la nature des images et de la faculté qui les produit finira par recevoir un traitement à part. Toute la production filmique doit évidemment y être rapportée.

²⁶ Watt, *op. cit.*, p. 259-268.

²⁷ *Ibid.*, p. 248.

²⁸ *Ibid.*, p. 250.

²⁹ *Ibid.*, p. 235.

³⁰ *En attendant Godot*, Paris, Éd. de Minuit, 1992, p. 56.

³¹ Watt, *op. cit.*, p. 234-235.

De ce point de vue, les textes écrits après *Watt* à la fin des années 1940 et qui paraissent au début des années 1950, textes qui passent pour être les plus typiques de Beckett et qui ont fait sa notoriété, constituent une sorte de parenthèse paradoxale. Parenthèse évidemment capitale, puisque c'est elle qui décide du bilinguisme.

Tous les commentateurs s'accordent pour dire que la période qui suit la guerre est, dans la vie de Beckett, une période de créativité intense, presque exaltée ; et que l'angoisse de la page blanche semble à ce moment l'avoir déserté. Il faut mettre cela, bien sûr, au compte de l'expérience très excitée que constitue le choix du français comme langue d'expression esthétique. Mais il est impossible de ne pas évoquer aussi à ce propos la « vision » (« La vision, enfin », comme dit Deirdre Bair)³² qui lui a fait entrevoir une autre manière d'écrire et de composer.

La caractéristique essentielle de ces textes (il s'agit donc – principalement – de quatre nouvelles : *L'Expulsé*, *Le Calmant*, *La Fin*, *Premier Amour*, et de quatre romans : *Mercier et Camier*, *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*, ces trois romans constituant dans l'esprit de Beckett une trilogie),³³ si on met à part la question – évidemment capitale – de la langue d'expression, est qu'ils sont écrits à la première personne du singulier. Il s'agit là d'un tournant absolument essentiel.

Beckett a manifestement trouvé dans l'utilisation du pronom « je » le moyen de régler la question de l'autobiographie. Que les narrateurs soient anonymes (comme dans *L'Expulsé* ou dans *Le Calmant*) ou qu'ils portent un nom (*Mercier*, *Molloy*, *Moran*, *Malone*, *Mahood*), ils s'expriment désormais à la première personne, et leur situation correspond très souvent, par un lien ou par un autre, à celle de l'auteur. Les paysages décrits dans les nouvelles, par exemple, sont des paysages typiques de l'Irlande, la ville de *L'Expulsé* est Dublin, les anecdotes racontées sont presque toujours empruntées à la vie de l'auteur.

L'INVENTION DE LA PREMIÈRE PERSONNE

Mais il y a plus : la situation de ces narrateurs est le plus souvent celle d'un personnage écrivant : « Oui, je travaille maintenant, un peu comme autrefois, seulement je ne sais plus travailler », dit par exemple Molloy.³⁴ Dans la seconde partie du même roman, Moran est l'auteur d'un rapport, précisément celui que lit le lecteur, qui lui fait rencontrer tous les problèmes auxquels est confronté un romancier. « Je pense que je pourrai me raconter quatre histoires, chacune sur un thème différent », dit de son côté Malone.³⁵ « Comment, dans ces conditions, fais-je pour écrire, à ne considérer de cette amère folie que l'aspect manuel ? Je ne sais pas. Je pourrais le savoir. Mais je ne le saurai pas. Pas cette fois-ci. C'est moi qui écris, moi qui ne puis lever la main de mon genou. »³⁶

Tous les *Textes pour rien*, écrits en 1950, supposent également la situation de l'écriture (« Je tiens le greffe, je tiens la plume, aux audiences de je ne sais quelle cause » ;³⁷ « Seuls les mots rompent le silence, tout le reste s'est tu » ;³⁸ « Elle faiblit encore, la vieille voix faible, qui n'a pas su me faire, elle se fait lointaine, pour dire qu'elle s'en va, essayer ailleurs, ou elle baisse, comment savoir, pour dire qu'elle va cesser, ne plus essayer »).³⁹ Telle est sans doute l'une des raisons pour lesquelles Beckett devient, dès la parution de *Molloy*, un romancier également considéré comme théoricien du roman, voire de la littérature : ses narrateurs sont perçus comme les porte-parole d'un écrivain qui ne cesserait de se mettre en scène. Et, de fait, ce fut peut-être la leçon de la révélation de mai 1945 : faire de ce qui était naguère perçu comme obstacle un tremplin, voire un sujet. Le privilège, voire l'exclusive accordée au soi signifie aussi, par voie de conséquence, l'abandon des anciens personnages : « C'est maintenant que je vais parler de moi, pour la première fois. J'ai cru bien faire, en m'adjoignant ces souffre-douleur. Je me suis trompé. Ils n'ont pas souffert mes douleurs, leurs douleurs ne sont rien, à côté des miennes, rien qu'une petite partie des miennes, celle dont je croyais pouvoir me détacher, pour la contempler. »⁴⁰

³² Dans Samuel Beckett, Paris, L'Herne, coll. « Cahier de L'Herne », 1976.

³³ *Premier amour et Mercier et Camier*, écrits en 1946, n'ont été publiés qu'en 1970.

³⁴ Molloy, Paris, Éd. de Minuit, 2004, p. 7.

³⁵ *Malone meurt*, Paris, Éd. de Minuit, 2001, p. 10.

³⁶ *L'Innommable*, Paris, Éd. de Minuit, 2005, p. 24.

³⁷ « Textes pour rien, V », *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Éd. de Minuit, 2003, p. 145.

³⁸ « Textes pour rien, VIII », *ibid.*, p. 167.

³⁹ « Textes pour rien, XIII », *ibid.*, p. 201.

⁴⁰ *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 28.

Les personnages sont maintenus, pourtant (Molloy, Moran, Malone, et même Mahood, Macmann ou Worm sont bel et bien des personnages), mais ils sont désormais l'objet de commentaires ironiques et poétiques qui empêchent qu'on puisse les prendre pour des personnages au sens traditionnel du mot. Le lecteur ordinaire de Beckett a ainsi la sensation d'être introduit, plus ou moins, dans l'atelier de l'artiste, d'être associé au secret de la fabrication. Et puisque tous les subterfuges sont éventés, il pense être en présence d'une œuvre transparente, sans tricherie, sans figures (c'est la lecture que fait Maurice Blanchot du Beckett de ces années-là).

On lit par exemple, au début du rapport de Moran (début de la seconde partie de *Molloy*): «Il est minuit. La pluie fouette les vitres.»⁴¹ et à la fin du même rapport (fin de la seconde partie): «Alors je rentrai dans la maison et j'écrivis, Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas.»⁴² Un écrivain qui dit qu'il triche ne triche pas. Ou ne triche qu'à moitié. C'est à cette époque que se met en place l'image d'un Beckett pratiquant une littérature sincère, désabusée, pessimiste même, peu soucieuse de composition, d'ornementation, de figures, de travail technique. D'un Beckett qui écrirait comme au fil de la plume, sans autre rigueur, sans autre exigence que la fidélité à une voix mystérieuse, et qui fait en effet son apparition dans *Molloy*: «Et la voix que j'écoute, je n'ai pas eu besoin de Gaber pour me la transmettre. Car elle est en moi et elle m'exhorte à être jusqu'au bout ce fidèle serviteur que j'ai toujours été, d'une cause qui n'est pas la mienne, et de remplir patiemment mon rôle jusque dans ses dernières amertumes et extrémités, comme je voulais, du temps de mon vouloir, que les autres fissent. Et cela dans la haine de mon maître et le mépris de ses desseins. Comme vous voyez c'est une voix assez ambiguë et qui n'est pas toujours facile à suivre, dans ses raisonnements et décrets. Mais je le suis plus ou moins, je la suis en ce sens, que je la comprends, et en ce sens, que je lui obéis.»⁴³

Il est incontestable que la production de cette époque, pourtant abondante et même proluxe, procède à un appauvrissement, un amoindrissement du matériel narratif. À une réduction des moyens. Il y a encore des personnages dans *Molloy* (Molloy, Moran, le fils de Moran, même), le roman est encore composé de deux parties (dans la première, Molloy parle à la première personne; dans la seconde, c'est Moran), il y a encore un semblant d'intrigue (Molloy est à la recherche de sa mère et Moran à la recherche de Molloy); et même si les personnages vont se dégradant, perdant peu à peu leurs objets, leurs points de repère, leur intégrité physique, leur dignité, ils agissent et parlent encore, selon les lois certes malmenées mais toujours prégnantes de la narration traditionnelle.

Il y a bien sûr des signes, dès ce premier roman de la *Trilogie*, d'une décomposition du genre. Moran (dont le nom est l'anagramme de « roman ») ne manque jamais, par exemple, de dire qu'il raconte mal, qu'il échoue à raconter: « Oh je pourrais vous raconter des histoires, si j'étais tranquille. Quelle tourbe dans ma tête, quelle galerie de crevés. Murphy, Watt, Yerk, Mercier et tant d'autres. Je n'aurais pas cru que – si, je le crois volontiers. Des histoires, des histoires. Je n'ai pas su les raconter. Je n'aurai pas su raconter celle-ci. »⁴⁴ Et Malone, dans le roman suivant, est dans le même ton: « Vais-je être incapable, jusqu'à la fin, de mentir sur autre chose? [...] Je ferais peut-être mieux de laisser cette histoire et de passer à la deuxième, ou même à la troisième, celle de la pierre. Non, ce serait la même chose. »⁴⁵ Quant au narrateur de *L'Innommable*, il fait de la transgression et du compromis une sorte de norme: « Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant. Appeler ça aller, appeler ça de l'avant. »⁴⁶ Et il est vrai que les narrateurs beckettien de cette période s'emploient à accréditer la thèse du chaos, du gâchis, de l'absence d'ordre, de la confusion généralisée: Molloy parle de « l'inébranlable confusion des choses éternelles »⁴⁷ et Malone, dans une formule souvent citée, déclare: « J'ai [...] fait pour toujours miens l'informe et l'inarticulé. »⁴⁸

⁴¹ Molloy, op. cit., p. 153.

⁴² Ibid., p. 292.

⁴³ Ibid., p. 204.

⁴⁴ Ibid., p. 228-229.

⁴⁵ Malone meurt, op. cit., p. 23-24.

⁴⁶ L'Innommable, op. cit., p. 7.

⁴⁷ Molloy, op. cit., p. 58.

⁴⁸ Malone meurt, op. cit., p. 9.

Mais il faut relativiser la portée – et la réalité – de ces assertions, qui restent celles de narrateurs, c'est-à-dire de personnages de fiction. Et rappeler avec force et détermination deux ou trois choses capitales.

La première, qui saute aux yeux, est que le souci formel de Beckett était obsessionnel ; qu'il est visible dès les premières tentatives littéraires ; qu'en témoignent tous ceux qui l'ont connu et ont eu droit à ses confidences ; que les œuvres précédant comme celles suivant la *Trilogie* sont écrites avec une minutie, une méticulosité, un souci du détail observables dans les manuscrits. Il y a peu d'apparence que les textes français de cette époque échappent seuls à cette exigence et à cette rigueur techniques.

Ensuite, l'adoption du français constitue une contrainte absolument sans précédent. Si les textes en français des années 1940 et 1950 peuvent donner l'impression qu'ils sont écrits sans ordre et sans préoccupation formelle, il faut se dire qu'ils furent sans doute ceux qui demandèrent à Beckett les efforts les plus grands qu'il ait dû fournir depuis ses débuts. Il faut aussi rappeler que l'adoption d'une langue étrangère comme langue d'expression relève d'un projet esthétique très précis,⁴⁹ qui est présenté par Beckett dès les années 1930 comme une tâche, soit comme un travail. Il convient donc de maintenir, contre un discours assez largement reçu selon lequel « il n'y a pas d'œuvre chez Beckett »,⁵⁰ que le manque de rigueur est toujours un leurre, qu'il est au contraire le résultat d'un labeur considérable et novateur.

Il faut enfin noter que l'apparente désorganisation de l'univers romanesque obéit elle aussi à des règles précises, qu'elle est conduite de main de maître, de ses débuts mal structurés à sa fin tout à fait informelle. Rappelons seulement que Beckett a souhaité regrouper les trois romans principaux de cette époque sous la mention « Trilogie », et que ce serait faire tort au projet esthétique qui lui correspond que de négliger cette indication majeure. Il n'est, pour s'en convaincre, que d'examiner la dialectique impeccable qui régit les titres des trois romans.

⁴⁹ Voir la lettre à Axel Kaun et les déclarations déjà citée de Belacqua dans *Dream of Fair to Middling Women*, New York-Londres, Riverrun Press-J. Calder, 1993.

⁵⁰ C'est Maurice Blanchot qui soutient cette thèse dans « Oh tout finir », *Critique*, numéro Spécial Beckett, Paris, Éd. de Minuit, août-septembre, 1990.

► Première page de *L'Innommable*, Éd. de Minuit, 1953.
© Éd. de Minuit, 1953

Molloy est un titre classique, qui fonctionne, comme tant d'autres de la littérature, sur le principe de l'éponymie (*Don Quichotte*, *Lucien Leuwen*, *Bartleby*, etc.) et veut donc indiquer, même si c'est pour en ruiner l'idée, qu'un récit peut toujours prendre pour titre le nom d'un de ses personnages. Le titre suivant, *Malone meurt*, affiche sans équivoque que ce temps de confiance (dans le personnage, dans le récit, et même dans le procès de sa vie) est définitivement révolu. Quant au dernier titre, *L'Innommable*, il porte le dernier coup, décrétant l'impossibilité désormais de conduire une œuvre narrative sous le patronage d'un nom (et de fait, après la *Trilogie*, aucun titre de texte narratif ne comportera plus de nom propre).

Il ne faudrait pourtant pas croire que les œuvres de cette période sont des œuvres négatives, destructrices, transposant plus ou moins exactement dans le domaine narratif cet absurde dont on le crédite encore et qu'est censé mettre en scène *En attendant Godot*. La *Trilogie*, au contraire, jette incontestablement les bases d'une poétique et d'une esthétique, que les expériences suivantes seront chargées de mettre en œuvre.

Cette nouvelle manière, qui est redevable certes à l'expérience relatée dans *La Dernière Bande*⁵¹ mais aussi, et au moins autant, à l'écriture en français des fictions de l'après-guerre, cette esthétique nouvelle placera en son centre ce que *L'Innommable* avait décidé de rencontrer et dont l'«Aperçu» de *Film* dira que sa perception est «insupprimable»: le soi. Tous les textes qui suivront la *Trilogie*, sans rien abdiquer des ambitions et des soucis formels qui font de Beckett l'un des plus grands écrivains de son siècle, exploreront à cette lumière tous les paramètres de l'écriture narrative. Il ne serait même pas exagéré de dire que l'ensemble de l'œuvre, narrative, théâtrale, visuelle, filmique, télévisuelle, est écrite dans le contrecoup de ce que solda et proposa la *Trilogie*, et que tous les moyens d'expression sont désormais mis au service de l'inlassable interrogation sur le soi – son identité, ses circonstances, ses modes, ses manifestations.

⁵¹ Voir supra, p.16 et note 7.

Le premier de ces paramètres est l'interrogation, ancienne on l'a vu, sur la nature de l'image. Même si la chose n'apparaît pas nettement dans les textes antérieurs à *Comment c'est*, qui la prend à bras-le-corps, elle y est pourtant déjà présente, au moins sous forme de question, ou d'alternative: « Les images, ils s'imaginent qu'en forçant les images ils finiront par m'y emberlificoter. Comme les mères qui sifflent pour que bébé n'attrape pas une néphrite. »⁵² Ou encore, plus difficile: « C'est uniquement une question de voix, toute autre image est à écarter. »⁵³

On a déjà parlé des lieux, pas si rares finalement, où le théâtre faisait sa place à la question du récit (Hamm, dans *Fin de partie*, est aussi un « romancier », le monologue de Solo est un récit incontestable, et la lecture de *L'Impromptu d'Ohio* est bien celle d'un texte narratif); *Comment c'est* (1961) inaugure la série des textes faisant à l'image toute sa place théorique. Il y a donc (symétriquement, pourrait-on dire) des images dans les textes en prose – dans les textes. Ce qui s'amorce ici est une inflexion qui conduira peu à peu Beckett à ce qu'on pourrait appeler une « émancipation » de l'image. L'image textuelle (appelons ainsi ces images dont *L'Image*, par exemple, fait la théorie) finira par s'affranchir du texte qui cherche à la penser, ou qui la produit, pour devenir une image à part entière, éventuellement même capable de se passer de texte. De *Comment c'est* aux dernières œuvres pour la télévision, il y a donc un fil, une logique poétique.

S'il est vrai, comme nous le croyons, que l'œuvre de Beckett est une œuvre réfléchissant profondément à l'implication du dire et du voir, soit de la voix et de l'image (le titre *Mal vu mal dit* est exemplaire à cet égard, mais *Comment c'est* essayait déjà de conjoindre les deux processus), on peut considérer que les œuvres pour la radio (qui donne la préséance à la voix) et celles pour la télévision (qui privilégie l'image) sont, dans cette logique, des œuvres

LA VOIX, L'IMAGE, LE SOI

⁵² *L'Innommable*, op. cit., p. 99.

⁵³ *Ibid.*, p. 100.

♦ Dernière page de *L'Image*,

Éd. de Minuit, 1959.

© Éd. de Minuit, 1959

extrêmes, mais non marginales. Tantôt, en effet, Beckett s'essaie à évoquer conjointement les deux procès; tantôt il restreint le champ à l'un des deux seulement, mais son entreprise au fond reste la même: il s'agit de savoir à quoi s'en tenir sur la nature et le fonctionnement de l'imagination, dont la voix comme le regard sont, semble-t-il, tributaires.

Comment c'est, roman absolument étrange, est rigoureusement composé de trois parties (avant Pim, avec Pim, après Pim) elles-mêmes rédigées en des sortes de versets ou de laisses, de longueur inégale, sans ponctuation ni majuscule. Le personnage anonyme, qui hésite à dire «je» («et moi si c'est moi pas question impossible pas la force sans importance»)⁵⁴, rampe dans la boue, le noir et l'humidité. Sa vie larvaire et reptile est entrecoupée de bribes sonores, de voix («voix d'abord dehors quaqu de toutes parts puis en moi quand ça cesse de haleter raconte-moi encore finis de me raconter invocation»)⁵⁵ et d'éclairs de lumière où apparaissent des images («la vie la vie l'autre dans la lumière que j'aurais eue par instants pas question d'y remonter personne pour m'en demander tant jamais été quelques images par instants dans la boue terre ciel des êtres quelques-uns dans la lumière parfois debout»)⁵⁶. Le livre ne cesse de s'interroger sur la provenance, sur la nature, sur l'importance de cette voix, de ces images, de l'existence d'une vie, sans doute passée, dont elles semblent témoigner. La question essentielle est retardée jusqu'au dernier moment; c'est celle du soi, bien sûr, dont la perception, on s'en souvient, est «insupprimable».

Le livre donne l'équation que le reste de l'œuvre se donnera pour tâche non de résoudre mais de décliner: la seule voix réelle est ma voix, la voix entendue est sans existence («de la foutaise»,⁵⁷ dit *Comment c'est*); les images sont à la fois perçues et déclarées sans existence réelle («de la foutaise» aussi); le soi est l'ultime fraction insécable, irrécusable, inévacuable. C'est ce que dit l'incroyable fin du roman:

« Cette voix quaqua oui de la foutaise oui qu'une voix ici oui la mienne oui »,
< et ces histoires de là-haut oui la lumière oui les ciels oui un peu de bleu oui un peu de blanc oui
la terre qui tourne oui clair et moins clair oui petites scènes oui de la foutaise oui », < jamais eu
personne non que moi oui pas de réponse que moi oui ça alors c'était vrai oui moi c'était vrai
oui et moi je m'appelle comment pas de réponse MOI JE M'APPELLE COMMENT hurlements
bon//que moi en tout cas oui seul oui dans la boue oui le noir oui ça tient oui la boue et le noir
tiennent oui ». »⁵⁸

On retrouve cette même obsession du couplage de la voix et de l'image dans *Bing*,
texte encore plus étrange que Beckett a travaillé très longuement avec une rigueur
et un acharnement exceptionnels.⁵⁹ Dans ce texte, un corps tout blanc est enfermé dans
un parallélépipède rectangle. Les murs, blancs eux aussi, portent quelques traces de « signes
sans sens ». Le silence n'est interrompu que par un bruit (« bing ») intervenant à intervalles
irréguliers et non prévisibles. Ce bruit signale l'irruption d'une voix, d'un « murmure »
dit le texte, qu'accompagne généralement une image, toujours la même :

« Bing peut-être pas seul une seconde avec image toujours la même même temps
un peu moins ça de mémoire presque jamais bing silence. »⁶⁰

Ces images sont évidemment, dès le début de l'œuvre, mises en rapport avec la faculté
qui passe pour les produire, l'imagination. Un texte des années 1980, peut-être le plus beau
texte que Beckett ait écrit en français, *Mal vu mal dit*, l'évoque, sous les traits d'une vieille
femme allant périodiquement visiter une mystérieuse pierre tombale, et que Beckett appelle
« la folle du logis » (c'est le nom, bien sûr, que Malebranche, disciple de Descartes, donnait
à l'imagination). Une partie du texte est consacrée à ce logis, longuement décrit ; plusieurs
pages, à ces trajets aller et retour du logis à la pierre et de la pierre au logis. Cette cabane,

⁵⁴ *Comment c'est*, Paris,
Éd. de Minuit, 1999, p. 10.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 10-11.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 224-226.

⁵⁹ *Bing* date de 1966. Dix états de
ce texte, dix « avant-textes »,
comme on le dit parfois,
ont été reproduits dans *Samuel
Beckett*, coll. « Cahiers de
l'Herne », op. cit. Ils prouvent
avec une évidence criante
que Beckett écrivain laisse
très peu de choses au hasard.

⁶⁰ *Bing*, dans *Têtes-mortes*, Paris,
Éd. de Minuit, 2004, p. 64.

cette campagne, cet intérieur, ces trajets, cette pierre sont invisibles à tout un chacun, à «l'imaginaire profane», dit Beckett : un seul être, mystérieux, appelé tantôt «le sien», tantôt «l'autre», tantôt encore «l'œil», a le privilège de l'apercevoir parfois : «Elle ne se montre qu'aux siens. Mais elle n'a pas de siens. Si si elle en a un. Et qui l'a elle.»⁶¹ «Soudain plus nulle part à voir. Ni par l'œil de chair ni par l'autre. Puis tout aussi soudain là de nouveau. Longtemps après. Ainsi de suite. Tout autre renoncerait. Avouerait, personne. Plus personne. Tout autre que l'autre. L'autre attend qu'elle reparaisse. Pour pouvoir reprendre. Reprendre le – comment dire? Comment mal dire?»⁶² La question de l'imagination, de l'image donc, et de la fiction qui l'organise, de la narration qui la met en œuvre, la question de l'image n'est donc pas séparable de celle du sujet. Du soi, si l'on veut. Comme le disait déjà *Film* et son «Aperçu»... Et *Mal vu mal dit* raconte cela aussi : les aventures d'une conscience en proie à des images situées entre fiction et souvenirs («J'ai inventé mes souvenirs», dit Beckett quelque part).⁶³

C'est par là que le travail sur l'image rejoint celui accompli par l'œuvre sur le temps. *Comment c'est* souligne cette proximité essentielle entre rêve, image et souvenir : «c'est fini ce n'était pas un rêve je ne rêvais pas ça ni un souvenir on ne m'a pas donné de souvenirs cette fois c'était une image comme j'en vois quelquefois dans la boue comme j'en voyais.»⁶⁴

Il serait naïf, malgré tout, de penser que tout le travail de Beckett en matière de temps tiendrait dans ce principe – subjectif, finalement – du souvenir. Le temps est bien souvent déclaré suspendu, ou aboli, et l'on se souvient que Winnie, dans *Oh les beaux jours*, en parle avec l'attendrissement qu'on éprouve devant les choses délicieusement désuètes («le vieux style...»);⁶⁵ mais cela ne signifie évidemment pas que Beckett s'en tienne à ce propos destructeur.

C'est le théâtre sans doute qui donne de la chose la version la plus parlante. Une pièce comme *Cette fois*,⁶⁶ par exemple, distingue entre trois voix (A, B, C) émanant de trois ordres

⁶¹ *Mal vu mal dit*, Paris, Éd. de Minuit, 1981, p. 15.

⁶² *Ibid.*, p. 20.

⁶³ *L'Innommable*, op. cit., p. 182.

⁶⁴ *Comment c'est*, op. cit., p. 15.

⁶⁵ *Oh les beaux jours*, Paris, Éd. de Minuit, 2004, p. 19 et passim.

⁶⁶ Dans *Catastrophe et autres dramatiques*, Paris, Éd. de Minuit, 2002.

► Première page de *Mal vu mal dit*, Éd. de Minuit, 1981.
© Éd. de Minuit, 1981

distincts: la voix A est celle de l'intime (à la fois celle de l'enfance et de la fiction qui l'invente); la voix B est celle de l'autre; la voix C est celle des morts et de la culture. Mais il arrive aussi que d'autres temps se substituent aux points de repère ordinaires: celui de l'histoire de la littérature, ou celui de l'œuvre elle-même.

L'histoire de la littérature, on en trouverait sans doute une idée en examinant de près les trois récits importants de *Fin de partie*. L'histoire que raconte Nagg (l'histoire dite «du tailleur») est une histoire qui, de l'aveu du raconteur lui-même, faisait rire autrefois et ne fait plus rire aujourd'hui. Elle parlait du monde et de Dieu, du mal, elle avait une portée vaguement métaphysique. Cette époque où l'on pouvait croire que la littérature avait cette vocation à la pensée et à la vérité est désormais révolue, elle est illustrée par la génération des parents, et ils sont dans une poubelle... Le récit de Hamm (son «roman», comme il dit) appartient, lui, à une autre ère. Roman concerté, pure fiction, mais récit à la première personne du singulier, avec toutes les marques de la fabrication lettrée (le passé simple, les figures, la préciosité ridicule, les clichés), il est lui aussi obsolète. Le troisième et dernier récit est celui de Clov, son ton est monotone et sa voix est blanche, il annonce sans doute possible la littérature de l'avenir, telle du moins que la voit Beckett à cette date (1957).

Mais il arrive que l'œuvre se donne aussi pour tâche d'intégrer au travail sur le temps celui de sa propre chronologie. C'est sans doute l'une des fonctions du fameux «*Quand maintenant?*» de la première phrase de *L'Innommable* («*Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?*»). Mais c'est ainsi qu'il faut interpréter la chronologie interne à *Soubresauts*, par exemple, qui distingue le temps de la chambre du temps de l'errance; comme le fait aussi d'ailleurs la voix off de *...que nuages...*⁶⁷ qui distingue l'espace – et l'époque – des «chemins» d'errance de ceux du «cagibi».

Le traitement que l'œuvre réserve à l'espace est comparable à celui qu'elle inflige au temps. Il pourrait sembler là encore, à un regard superficiel, que Beckett s'acharne à ruiner une tradition dans laquelle les écrivains de sa génération ne se reconnaissent plus. Et de fait, l'œuvre ne manque pas de déclarations incendiaires, désabusées, sur le caractère indifférent, arbitraire et vain des localisations spatiales : « Que cet espace est faux », dit le narrateur de *L'Innommable*.⁶⁸ Ou encore, dans les *Textes pour rien* : « Je vais décrire l'endroit, ça c'est sans importance » ;⁶⁹ « Heureusement qu'ils sont là, là bien sûr au sens de n'importe où » ;⁷⁰ « Qu'est-ce que ça peut faire qu'on se dise ici ou ailleurs ? ».⁷¹ Mais cette indifférence ne doit pas occulter le travail considérable et capital opéré par Beckett en matière d'espace. Ses textes en prose sont pleins de lieux imaginaires, on pourrait presque dire expérimentaux, qui cherchent avec obstination le secret du lieu (on a déjà cité la première phrase de *L'Innommable* : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? », mais *Quoi où*⁷² est aussi un titre parlant).

Il ne faudrait pas voir dans le cylindre du *Dépeupleur*⁷³ une allégorie de l'univers ni dans « le petit peuple de chercheurs » qui y erre l'image réduite de l'humanité. On lit en effet, dans *L'Innommable* : « Je me suis toujours su solide et rond », et il ajoute : « Pourquoi pas un cylindre ? Un petit cylindre ? »⁷⁴ L'incroyable inventivité de Beckett en cette matière est à mettre au compte de la tentative, inlassablement reprise, de dire quelque chose de cet objet fuyant et tenace à la fois, tantôt récusé et tantôt seul considéré, cet objet dont les personnages occupaient indûment la place et dont les lieux imaginaires tentent de dire à leur tour quelque chose : le soi. On peut citer la rotonde blanche dans la blancheur de *Imagination morte imaginez*,⁷⁵ le cube blanc et dur de *Bing*,⁷⁶ le « cube tout lumière blancheur rase face sans traces » de *Sans*,⁷⁷ l'endroit clos « fait d'une arène et d'une fosse » de *Se voir*⁷⁸ ou le « lieu dernier » de *Pour finir encore*,

UN NOUVEL ESPACE-TEMPS

⁶⁷ Dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Éd. de Minuit, 2002.

⁶⁸ *L'Innommable*, op. cit., p. 204.

⁶⁹ « Textes pour rien, I », *Nouvelles et textes pour rien*, op. cit., p. 115.

⁷⁰ *L'Innommable*, op. cit., p. 146.

⁷¹ « Textes pour rien, III », *Nouvelles et textes pour rien*, op. cit., p. 132.

⁷² *Quoi où*, dans *Catastrophe et autres dramatiques*, op. cit.

⁷³ *Le Dépeupleur*, Paris, Éd. de Minuit, 1970.

⁷⁴ *L'Innommable*, op. cit., p. 31.

⁷⁵ « *Imagination morte imaginez* », *Têtes-mortes*, op. cit., p. 51.

⁷⁶ dans *Têtes-mortes*, op. cit., p. 61.

⁷⁷ « *Sans* » dans *Têtes-mortes*, op. cit., p. 69.

⁷⁸ « *Se voir* », dans *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Éd. de Minuit, 2004. p. 57.

lieu vouûté et dur, dur comme l'os, l'os du crâne.⁷⁹ Les lieux beckettien de la dernière période se rapprochent étrangement de ce lieu qu'évoquait déjà l'essai sur la peinture des frères van Velde: «La chose seule, isolée par le besoin de la voir, le besoin de voir. La chose immobile dans le vide. Je n'en vois pas d'autre. La boîte crânienne a le monopole de cet article.»⁸⁰ Beckett aimait à rappeler, tous ses biographes le rapportent, qu'il était né un vendredi saint. Et il évoque souvent, par exemple dans *Mal vu mal dit* qui précisément traque dans «le manicomme du crâne» les errances de la «folle du logis», la passion du Christ sur le Golgotha, auquel il restitue son sens étymologique de «lieu du crâne».⁸¹

Le travail accompli sur l'espace, sur le temps, soit sur ce qui passe ordinairement pour les conditions de l'événement ou de la représentation, est assez révélateur du génie de Beckett. L'attention est attirée sur l'événement (on sait qu'il s'agit souvent, comme dans *En attendant Godot*, d'un non-événement) ou sur la représentation («Que reste-t-il de représentable?» demandait Beckett à propos des frères van Velde), c'est-à-dire sur ce qui fait l'objet, dit-on parfois, d'une volonté de destruction ou de démantèlement; mais le travail réellement effectué, travail d'invention, de renouvellement profond, de proposition, d'imagination – travail aussi sur le langage – passe assez souvent inaperçu. Or, les choses sont évidemment inséparables. On l'a vu, le projet esthétique de Beckett s'est formulé assez tôt, et même s'il est vrai qu'il a varié (le bilinguisme, qui donne de cette œuvre son véritable visage, s'est greffé sur un projet plus ancien), il n'en reste pas moins que l'œuvre a commencé par une réflexion sur ses moyens d'expression. La force incroyable de la démarche beckettienne vient sans doute de là: aucun texte n'est écrit, c'est-à-dire aucune fiction ourdie, aucune image produite, aucun espace (scénique) imaginé sans que soit élaboré en même temps, avec la plus grande rigueur et l'exigence la plus haute, la forme adéquate au projet.

⁷⁹ «Se voir», dans *Pour finir encore et autres foirades*, op. cit., p. 9.

⁸⁰ *Le Monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement*, Paris, Éd. de Minuit, 1991, p. 30.

⁸¹ *Mal vu mal dit*, op. cit., p. 72.

► Not I, manuscrit autographe de Samuel Beckett, daté du 1^{er} avril 1977 (fin du texte).

© Reading University/by permission of the Estate of Samuel Beckett. Au verso, transcription de Bruno Clément.

La renommée de Beckett est encore largement fondée sur le succès théâtral d'*En attendant Godot*, sa pièce mondialement et continuellement jouée. Les metteurs en scène tentent de retrouver son étrangeté première ou de l'adapter aux situations contemporaines, tant l'idée d'espérer sans fin l'arrivée de quelque chose, d'un sauveur ou d'une révélation, résonne des inquiétudes du temps. Cette œuvre peut aussi bien répondre aux interrogations métaphysiques d'un monde sans dieu qu'à la solitude politique des persécutés (Susan Sontag lui avait donné cette signification en faisant représenter la pièce dans Sarajevo assiégée). Beckett est cependant resté circonspect à l'égard de telles interprétations et, dès le départ, il refusa toute explication à ceux qui lui demandaient raison du nom de Godot, cherchant à y découvrir un dieu (god) absent. «Je ne sais pas plus sur cette pièce que celui qui arrive à la lire avec attention», déclarait-il dans un message radiophonique à l'occasion de la première lecture d'*En attendant Godot*. À la différence de la plupart des écrivains modernes qui ont bouleversé les protocoles d'écriture et de représentation, Beckett n'a pas accompagné ses créations de commentaires ni de théories esthétiques, et le seul contrôle qu'il exerça sur leur usage fut pour exiger (avec une volonté de fer) le respect de ses consignes scéniques. Une inquiétude des personnages, dans *Fin de partie*, souligne ce refus de toute thèse édifiante :

- » Hamm. — Clov!
» Clov. (AGACÉ) — Qu'est-ce que c'est?
» Hamm. — On n'est pas en train de... signifier quelque chose?
» Clov. — Signifier? Nous, signifier! (RIRE BREF.) Ah elle est bien bonne! »⁸²

LE THÉÂTRE DE BECKETT, UN MÉTÉORITE

⁸² *Fin de partie*, Paris, Éd. de Minuit, 1981, p. 49.

♦ *Mal vu mal dit*, manuscrit autographe de Samuel Beckett, daté du 27 septembre 1980 (dernière page).

© Reading University/by permission of the Estate of Samuel Beckett.

Au verso, transcription de Bruno Clément.

Cependant, la fortune universitaire de Beckett (il fait partie des auteurs les plus commentés) et le prestige symbolique attaché à son œuvre ne doivent pas occulter l'histoire de la création théâtrale beckettienne et sa solitude première. Avouant un certain épuisement de ses projets narratifs, Beckett écrivit *En attendant Godot*, en français, à la fin 1948, et il eut beaucoup de difficulté à la faire jouer. La rencontre de Roger Blin, metteur en scène à l'affût des grands dramaturges de l'après-guerre, permit sa représentation en 1953, à Paris, au Théâtre Babylone. Bien peu de critiques perçurent la force subversive d'une telle œuvre et l'on y observa plutôt une provocation désordonnée et relâchée.

La singularité de Beckett n'empêcha toutefois pas sa récupération au sein des catégories dramaturgiques de l'époque, et pour longtemps malheureusement. Quelques mots commodes ont lesté sa création d'une signification scolaire ou philosophique masquant l'irréductibilité de son projet. Ainsi la notion d'absurde a-t-elle permis d'identifier l'œuvre de Beckett en la rattachant à un état d'esprit existentialiste ayant fait le deuil de toute transcendance et de toute nature humaine. Certes, les créatures déchues, les décors gris et la vacuité du sens pouvaient faire écho aux désastres de la seconde guerre mondiale. Toutefois, cette lecture humanisante de l'œuvre beckettienne l'enferme dans une signification simplificatrice, elle l'apparente arbitrairement à des auteurs tels que Camus, pourtant si différent, et elle masque le travail ultérieur, éloigné de telles préoccupations philosophico-politiques. L'étrangeté de cette entreprise a donc suscité de nombreux malentendus, au gré des modes et des rengaines contemporaines sur l'incommunicabilité ou la perte des valeurs. Samuel Beckett est un météorite dont on ne saurait encore prendre la juste mesure.

Cette extraordinaire singularité ne dispense pas cependant d'évaluer l'importance du contexte historique et esthétique dans lequel Beckett écrivit ses pièces, et d'autant plus que

les révolutions littéraires et dramaturgiques de ces années-là ont marqué une rupture définitive à l'égard d'une histoire du genre. La contestation des modèles de la représentation dont les productions dramatiques du XIX^e siècle ont marqué l'apogée est partagée par des auteurs tels que Ionesco, Audiberti, Adamov, Tardieu. La critique a identifié ce courant comme un « nouveau théâtre », parallèlement au « nouveau roman », qui se donna une assise théorique. Certes, il ne s'agit pas d'une école, mais une pièce comme *La Cantatrice chauve*, créée en 1950 et qui devint le triomphe théâtral de Ionesco, met en œuvre des stratégies transgressives très proches de celles de Beckett, notamment par le traitement des personnages et du temps. Les polémiques dramaturgiques sont alors à leur comble car elles impliquent à la fois des positions politiques et des renversements esthétiques. Le théâtre philosophique de Sartre connaît son heure de gloire, mais les metteurs en scène les plus influents se réfèrent à Brecht et à ses thèses sur la distanciation critique du spectacle. À côté de ces machines de guerre, le nouveau théâtre fait figure de jeu formel aux effets idéologiques restreints, et Beckett se trouve contesté par les théoriciens marxistes de l'époque. Ses pièces rencontrent un public de plus en plus averti et elles dessinent une autre voie théâtrale dont les critiques ne perçoivent pas encore la force de rupture. *Fin de partie*, *Tous ceux qui tombent*, *La Dernière Bande*, *Oh les beaux jours*, écrites pendant une dizaine d'années décisives pour la mutation du théâtre, installent durablement une théâtralité nouvelle qui ne se résume pas aux ingéniosités formelles.

En fait, l'auteur d'*En attendant Godot* a poursuivi son chemin de manière plutôt solitaire et, à bien observer l'évolution de ses œuvres, on peut constater qu'il a délaissé peu à peu les effets anti-théâtraux avant-gardistes pour radicaliser ses propres processus et concevoir des protocoles scéniques et visuels très originaux. C'est pourquoi il faut résister à la hiérarchisation scolaire qui distingue les pièces majeures des années 1950-1960 des pièces mineures

des années 1970-1990, plus expérimentales. La profusion de ces « petites » œuvres signale combien Beckett a exploré sans relâche toutes les ressources de la scène, de l'image, de la voix, des corps, des gestes, ce qui l'a amené vers d'autres médias : le cinéma, la télévision, la radio. Ses dramaticules, esquisses, fragments et pochades doivent donc être considérées avec la plus extrême attention. On y retrouve à la fois les hypothèses structurantes des premières pièces, et même de certaines proses anciennes (par exemple *Watt*), mais ces œuvres brèves, presque expérimentales, construisent de nouveaux rapports entre les éléments dramaturgiques que le nouveau théâtre avait déconstruits, au profit de matériaux qui deviennent des phénomènes scéniques : le souffle, la lumière, le mouvement.

L'incertitude que peut éprouver le spectateur des pièces de Beckett tient à une tension entre la défection des repères traditionnels et la mise en place de protocoles extrêmement rigoureux. D'un côté, la scène semble présenter un *no man's land* où plus rien ne tient debout ; les personnages, désœuvrés en l'absence d'intrigue, n'ont plus de mission identifiable, l'espace et le temps ne répondent plus aux principes structurant de l'action. D'un autre côté, le défilé des gestes et des paroles paraît obéir à une convention implicite, à une répétition ordonnée selon des séries complexes. Beckett a formulé dans *Le Dépeupleur* cette articulation entre « ordre et laisser-aller » qui, contrairement à l'impression d'un babil débridé, implique une construction hyperconsciente : chaque mot, chaque geste relèvent d'un plan très concerté, comme en témoigne l'importance extraordinaire des didascalies, ces indications scéniques par lesquelles Beckett règle à la seconde les moindres mouvements, fixe des échelles d'intensité lumineuse, rythme les rapports entre les objets, les mots et les corps alors même qu'il les dissocie. Il s'agit d'abord d'une méthode qui lui permet de défaire toutes les identités sur lesquelles repose traditionnellement la représentation. L'appareil théâtral, ses constituants fondamentaux, y font l'objet d'une démolition systématique.

En attendant Godot a donné d'emblée le principe d'une telle rupture anti-théâtrale, de manière ostentatoire, ne serait-ce qu'avec cette déception programmée par le titre : l'objet de l'attente s'y trouve dévalué au profit de l'attente elle-même. Le spectateur ne sait finalement pas qui est Godot et il assiste plutôt à l'impossibilité de construire une intrigue. Quantité de dialogues et de récits s'ébauchent sans déboucher sur une quelconque révélation. Les personnages finissent par avouer qu'ils ne connaissent pas Godot et donc qu'ils ne sauraient le reconnaître. Beckett mélange des scènes de genre selon une présentation parodique et les pantomimes font alterner les références au cirque ou au cinéma muet. Le répertoire

L'EXPLOSION DES IDENTITÉS

du théâtre ne sert plus que de boîte à malices dans laquelle puiser des rôles : on les « essaye » sans aboutir ni arriver à les intégrer dans un scénario cohérent, d'où les pauses et les relances qui rythment l'activité des personnages. Ainsi de Vladimir et d'Estragon :

- » Vladimir. — Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?
- » Estragon. — On attend.
- » Vladimir. — Oui, mais en attendant ?
- » Estragon. — Si on se pendait ?
- » Vladimir. — Ce serait un bon moyen de bander.
- » Estragon. — On bande ?
- » Vladimir. — Avec tout ce qui s'ensuit. Là où ça tombe il pousse des mandragores.
C'est pour ça qu'elles crient quand on les arrache. Tu ne savais pas ça ?
- » Estragon. — Pendons-nous tout de suite.
- » Vladimir. — À une branche ? (ILS S'APPROCHENT DE L'ARBRE ET LE REGARDENT.) Je n'aurais pas confiance.
- » Estragon. — On peut toujours essayer.
- » Vladimir. — Essaie. »⁸³

Beckett met en scène l'impossible relève des genres par la contrefaçon des rôles. Les postures tragiques de l'homme face à la mort, la comédie du valet et de son maître, le drame sentimental du couple fournissent autant d'opportunités pour destituer les conventions dramaturgiques. Les personnages ne fonctionnent plus comme des représentants de l'espèce humaine, même s'ils ne sont pas complètement devenus des marionnettes. Beckett tente plutôt de les traiter en tant qu'éléments d'un protocole scénique, opérant ainsi une mutation esthétique déjà

effectuée par les avant-gardes plastiques au début du XX^e siècle. La composition y trouve ses raisons intrinsèques par l'agencement des constituants, reléguant les références au réel dans un rôle secondaire: l'humain, les affects, les idées ne sont plus les bases déterminant l'ordre scénique. Beckett est conscient d'un tel saut et *Fin de partie* le manifeste spectaculairement dès les premiers mots: «Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir.»⁸⁴ Il ne s'agit pas seulement d'affirmer une clôture, à la manière des avant-gardistes qui n'ont cessé d'affirmer l'achèvement d'une époque révolue, celle du roman, de la peinture, du sujet... Beckett entérine la fin de la fonction représentative de l'art mais il indique aussi le travail que nécessite une telle fin. Cet enjeu est d'une importance décisive pour comprendre comment la notion de finition l'emporte sur les proclamations d'un décès.

Beckett se situe après la représentation, cependant il n'en reste pas à la déclaration et, surtout, il ne se contente pas de la rupture, de l'oubli glorieux du passé de la littérature. Au contraire, il la reprend pour mieux la véhiculer, pour mieux l'épuiser dans les nouveaux protocoles de la présence scénique. Le plateau de *Fin de partie* en offre le dispositif: Clov, personnage mi-appariteur, mi-serviteur, retire le vieux drap qui recouvrait Hamm, le personnage central en position de maître. Cependant, Hamm est aveugle et paralysé, de sorte que la figure de référence par laquelle les spectateurs sont censés découvrir l'intrigue de la pièce ne joue plus le rôle d'un « point de vue ». L'optique change radicalement de sens et devient une affaire de perception, d'instruments (lunettes, microscope, longue-vue) qui ne servent à rien car il n'y a plus rien à voir que la vue elle-même et ses empêchements (les fenêtres sont trop hautes pour suggérer une perspective). « Voyons voir », dit justement Clov, selon une formule qui dit à la fois le doute et la nécessité d'un nouvel examen. Car tout n'est pas mort même si c'est fini. Sur scène, deux poubelles témoignent de la « demeure »

⁸³ En attendant Godot, op. cit., p. 21.

⁸⁴ Fin de partie, op. cit., p. 15.

des parents de Hamm. Ils poussent le couvercle pour demander un biscuit ou s'adresser des paroles désuètes rappelant de vagues souvenirs. Ce résidu de présence montre et dit la finition beckettienne, doublement : d'une part, elle effectue la déchéance des autorités tutélaires, celle des « maudits progéniteurs », comme le dit Hamm. Le personnage borgne de *Film* se plaira aussi à déchirer les images de son album de famille. D'autre part, ces ascendants n'ont pas complètement disparu, ils restent là, continuant à babiller de temps à autre. Puis ils n'apparaissent plus, mais leur mort n'est pas prononcée, précisément parce que nous sommes après la fin et que la vie et la mort n'ont plus d'importance sur scène : l'enjeu est ailleurs, dans le finir, dans la possibilité de terminer la pièce, de gagner la sortie comme on gagne une partie d'échecs.

La déchéance de la représentation implique donc une reconversion des personnages dont l'identité et l'unité ne sont plus assurées. Ils se dédoublent, se réfractent les uns dans les autres ou au gré des protocoles d'exposition. Leurs noms en témoignent, même s'ils ont donné lieu à quantité d'interprétations symboliques. Avec *En attendant Godot*, Beckett met en valeur une variété de références linguistiques faisant sonner l'étrangeté de chaque nom, Pozzo, Vladimir, Lucky, Estragon, mais il se plaît aussi à les déformer à partir du nom-titre :

- | | | |
|-------------|--------------------------------|---|
| » Pozzo. | | — Je me présente : Pozzo. |
| » Vladimir. | | — Mais non. |
| » Estragon. | | — Il a dit Godot. |
| » Vladimir. | | — Mais non. |
| » Estragon. | (À POZZO) | — Vous n'êtes pas monsieur Godot, monsieur ? |
| » Pozzo. | (D'UNE VOIX TERRIBLE) | — Je suis Pozzo ! (SILENCE.) Ce nom ne vous dit rien ? (SILENCE.)
Je vous demande si ce nom ne vous dit rien ? |
| | | VLADIMIR ET ESTRAGON S'INTERROGENT DU REGARD. |
| » Estragon. | (FAISANT SEMBLANT DE CHERCHER) | — Bozzo... Bozzo... |
| » Pozzo. | | — Ppizzo ! |
| » Estragon. | | — Ah ! Pozzo... voyons... Pozzo... |
| » Vladimir. | | — C'est Pozzo ou Bozzo ? |
| » Estragon. | | — Pozzo... non je ne vois pas. |
| » Vladimir. | (CONCILIANT) | — J'ai connu une famille Gozzo [...] » ⁸⁵ |

Dans *Fin de Partie*, Hamm peut renvoyer, en anglais, au marteau et Clov, Nagg et Nell au clou en diverses langues, mais Beckett s'amuse aussi à diluer ces noms dans la syntaxe, dès les premiers mots du personnage qui prend son rôle : « À — (BÂILLEMENTS) — à moi. (UN TEMPS.) De jouer », débute Hamm. Dans *Oh Les beaux jours*, la réfraction s'exerce aussi entre Winnie et Willie, dont les radicaux (victoire et volonté) semblent parodiques. Beckett a déjà exercé ce type de dédoublement avec les personnages de ses récits, et finalement il abolit les identités par noms propres et n'emploie plus, dans ses dernières pièces, que des repères d'énonciations, des initiales, des lettres en ordre alphabétique, des unités mathématiques. Ce sont les distributions numériques, les fonctions élémentaires ou les déplacements sur scène qui déterminent la désignation des figures.

Cette conversion des personnages met en œuvre une démolition de l'imagerie humaniste dont le théâtre a été le support. Le fameux monologue de Lucky présente une parodie des discours anthropologiques sur l'évolution humaine, se moquant des autorités scientifiques et des discours retraçant les progrès de l'*homo erectus*. Dans ce délire verbal qui s'engendre lui-même, les vérités de « l'Acacacadémie d'Anthropopopométrie » nous apprennent que l'homme rétrécit, maigrit, rapetisse. De fait, Beckett présente sur scène la déchéance de la figure humaine qui ne cesse de tomber comme s'il s'agissait d'une tendance naturelle. *Tous ceux qui tombent*, sa pièce radiophonique, signe un tel mouvement que, déjà, *En attendant Godot* a initié. Encore convient-il de rappeler que ces chutes systématiques ne valent qu'à titre de convention scénique et non de destin tragique, car les personnages, une fois tombés, peuvent se relever pour essayer de nouveau la posture érigée. Hamm, dans *Fin de partie*, dessine le mouvement de la chute, telle une nécessité physique et protocolaire : « Un jour tu te diras, Je suis fatigué, je vais m'asseoir, et tu iras t'asseoir. Puis tu te diras, J'ai faim, je vais

⁸⁵ En attendant Godot, op. cit.,
p. 29-30.

me lever et me faire à manger. Mais tu ne te lèveras pas. Tu te diras, J'ai eu tort de m'asseoir, mais puisque je me suis assis je vais rester assis encore un peu, puis je me lèverai et je me ferai à manger. Mais tu ne te lèveras pas.»⁸⁶

Le plateau de scène n'est donc plus la surface plane destinée à mettre en valeur le déplacement de l'homme conquérant, s'appropriant l'espace et géométrisant son territoire. Beckett défait la verticalité symbolique et privilégie l'horizontalité bidimensionnelle. Avec *Oh les beaux jours*, il expose le personnage de Winnie, enterrée jusqu'à la taille dans un mamelon, progressivement atteinte par une paralysie qui diminue sa mobilité. Au deuxième acte, elle s'est enfoncée davantage et seule sa tête dépasse. Willie, reclus dans un trou, ne sort que pour tenter de ramper jusqu'à elle. Beckett choisira de plus en plus systématiquement une réduction de tout le corps à la tête, comme les trois figures de *Comédie*: «À l'avant-scène, au centre, se touchant, trois jarres identiques, un mètre de haut environ, d'où sortent trois têtes, le cou étroitement pris dans le goulot. Ce sont celles, de gauche à droite vues de l'auditoire, de F 2, H et F 1. Elles restent rigoureusement de face et immobiles d'un bout à l'autre de l'acte. Visages sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres.»⁸⁷

Ces dispositifs participent aussi au sabordage du centre moteur de la fierté humaine: la tête et la verticalité hiérarchique qui lui attribue, depuis les débuts de la métaphysique, la prévalence sur la matière. Beckett procède à une décérébration qui réduit la tête, le chef, l'esprit à un crâne. «La tête la tête la tête la tête», hurle Lucky, «Il y a une goutte d'eau dans ma tête», se plaint Hamm, et Beckett observe, dans *Cap au pire*, «Dans le crâne tout disparu sauf le crâne»: le cap, le capital, le chef ont été définitivement écervelés. Reste la face, et encore... Dans *Catastrophe*, le projecteur concentre au maximum la lumière sur le haut de la tête, de sorte

⁸⁶ Fin de partie, op. cit., p. 53.

⁸⁷ «Comédie», dans *Comédie et actes divers*, Paris, Éd. de Minuit, 1970, p. 9.

► Page extraite de *En attendant Godot*, Éd. de Minuit, 1948, monologue de Lucky.
© Éd. de Minuit, 1948

que n'apparaît que le haut du crâne. Sans cerveau, comment les figures trouvent-elles alors leur animation? Grâce aux couvre-chefs, suggère Beckett. Les personnages portent divers chapeaux, calottes, bonnets de nuit, linges, mouchoirs qui leur donnent une identité, les font parler, agir. Il suffit de les leur retirer pour les déconnecter. De fait, pour interrompre la pensée délirante de Lucky, on doit lui enlever son couvre-chef:

» Pozzo. — Son chapeau!

VLADIMIR S'EMPRE DU CHAPEAU DE LUCKY QUI SE TAIT ET TOMBE. GRAND SILENCE. HALÈTEMENT DES VAINQUEURS.

» Estragon. — Je suis vengé.

VLADIMIR CONTEMPLÉ LE CHAPEAU DE LUCKY, REGARDE DEDANS.

» Pozzo. — Donnez-moi ça! (IL ARRACHE LE CHAPEAU DES MAINS DE VLADIMIR, LE JETTE PAR TERRE, SAUTE DESSUS.)
Comme ça il ne pensera plus!»⁸⁸

L'éradication de l'anthropomorphisme inhérent à la représentation théâtrale se poursuit par la traque de toutes les matrices propres à générer de la vie sur scène: la tête, l'imagination, le récit, le sexe et la procréation. Elle devient obsessionnelle dans *Fin de partie*, avec la phobie de toute germination. Les règlements de comptes intrafamiliaux ont donné le ton, mais il s'agit d'aller beaucoup plus loin que la déshumanisation des personnages. Lorsque Clov croit sentir un morpion sur son pubis, il verse l'insecticide dans son pantalon, effrayé à l'idée qu'« à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer! »⁸⁹

C'est donc bien fini, et pourtant ce n'est pas terminé. Précisément, il fallait finir pour commencer (« La fin est dans le commencement et cependant on continue », dit Hamm).⁹⁰ Mais ce nouveau départ ne procède pas strictement de la table rase: les restes décomposés

demeurent sur scène, encore disponibles. Beckett n'effectue pas le saut hors du théâtre, hors de la scène, comme l'ont tenté diversement certains dramaturges ou metteurs en scène au XX^e siècle. La « mise en pièce » n'a pas éliminé le chantier à partir duquel une recomposition reste possible. On comprend la démarche de Beckett, son originalité par rapport aux abstrauteurs modernistes, en lisant les deux petits textes qu'il a consacrés aux peintres Bram et Geer van Velde en 1945 et 1948. Marquant ses distances aussi bien à l'égard des surréalistes que des peintres abstraits tels que Mondrian et Malevitch, il dit son souci de l'objet : les premiers l'ont oublié au profit des relations hétéroclites, les seconds l'ont fait disparaître dans les constructions formelles. Or Beckett apprécie le maintien de la chose et il propose la notion d'empêchement pour rendre compte d'une approche qui prend acte de la fin de la représentation tout en conservant l'exigence d'un réel. Si plus rien n'est représentable, observe-t-il, « il reste à représenter les conditions de cette dérobade ».⁹¹ L'évidement beckettien, tant commenté, ne relève donc pas d'une élimination avant-gardiste menant à l'absolu et à l'infini des formes pures, il procède beaucoup plus d'un amoindrissement qui travaille la chose par sa décomposition. La « méthode » de Beckett recèle ainsi une stratégie de désassemblage dont la rigueur toute mathématique ouvre à des combinaisons inventives.

⁸⁸ En attendant Godot, op. cit., p. 62.

⁸⁹ Fin de partie, op. cit., p. 50.

⁹⁰ Ibid., p. 91.

⁹¹ Le Monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement, op. cit., p. 56.

► N° 11-12 de Derrière le miroir (Galerie Maeght-Pierre à Feu) dans lequel paraît en juin 1948 « Peintres de l'empêchement », second texte de Beckett sur la peinture de Bram et Geer van Velde, trois ans après « Le Monde et le pantalon », publié dans les Cahiers d'Art.

L'apparent désordre des espaces, des actions et des paroles ne doit pas faire oublier l'extrême précision avec laquelle Beckett construit ses pièces. Il y imprime une logique répétitive déjà éprouvée dans ses récits, qui ont déployé quantité de séries et de combinatoires quasi maniaques (*Watt* est exemplaire de cette manière). Ainsi le bégaiement des personnages n'est-il pas seulement une manière de désarticuler la prose convenue du verbe théâtral. Il permet aussi et surtout le jeu de la répétition, dont les effets sont multiples : échos, répliques, dérivations... « Il est établi tabli tabli ce qui suit qui suit qui suit »⁹² profère Lucky en manifestant ce débrayage implicite du signifiant à l'égard du signifié. La parole semble dérater, mais en fait ce ratage conduit intentionnellement à une autre articulation. On pourrait définir les stratégies beckettiennes à partir de cette invention formelle qui permet de construire des séries discrètes et de les articuler en combinatoires. Dans *Oh les beaux jours*, Beckett dispose ainsi plusieurs cellules verbales qu'il déploie en les faisant varier. Le titre lui-même n'est pas seulement une profération paradoxale du personnage qui loue la bonté divine alors que celui-ci sombre progressivement ; il constitue une base à partir de laquelle relancer le babyl s'épuisant infiniment. La formule « Ça qui est merveilleux »⁹³ introduit tout au long de la pièce une deuxième série qui redouble et croise la première. Beckett la propose une quinzaine de fois et la modifie pour la faire fonctionner selon des rythmes et des significations distinctes. « Ça que je trouve si merveilleux »⁹⁴ joue à la fois de la continuation, de la variation et de la brisure, à la manière d'une ritournelle, dans le sens que lui donnait Deleuze : un agencement territorial qui procède de la fixation, du contournement ou de la greffe.

Beckett essaye et combine une extraordinaire variété de structures verbales et gestuelles qui convertissent l'intrigue dramatique en constructions arithmétiques et géométriques. Son goût pour les canulars scéniques y trouve une expression logique, comme en témoignent

LA MATHÉMATIQUE DU CHAOS

les multiples gags d'*En attendant Godot*. L'échange des chaussures ou des chapeaux s'inspire du jeu des clowns, mais produit des combinaisons implacables et des résolutions impossibles : trois chapeaux pour deux têtes, une main pour le tendre, et deux pour le mettre... Un calcul de probabilités peut même définir toute la pièce : ainsi, *Fin de partie* s'écoute et se regarde comme la recherche de la meilleure combinaison à partir d'une contrainte de départ. Comment Clov pourra-t-il se séparer de Hamm ? Cette intrigue se présente superficiellement à la manière d'un drame psychologique ou politique liant le valet à son maître. Mais, en fait, le plateau de scène est disposé pour y dessiner des trajectoires, de sorte que la pièce prend fin lorsque la bonne combinaison a été trouvée. Le protocole initial est donc établi avec une méticulosité géométrique qui ne laisse rien au hasard et que Beckett emploiera de plus en plus systématiquement dans ses dernières pièces. La pantomime inaugurale de Clov va bien au-delà d'une parade comique, elle allie l'extrême rigueur du mouvement et le ratage. Précisément, le geste qui rate est inscrit dans une structure répétitive et combinatoire :

« Il va se mettre sous la fenêtre à gauche. Démarche raide et vacillante. Il regarde la fenêtre à gauche, la tête rejetée en arrière. Il tourne la tête, regarde la fenêtre à droite. Il va se mettre sous la fenêtre à droite. Il regarde la fenêtre à droite, la tête rejetée en arrière. Il tourne la tête et regarde la fenêtre à gauche. Il sort, revient aussitôt avec un escabeau, l'installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus, tire le rideau. Il descend de l'escabeau, fait six pas vers la fenêtre à droite, retourne prendre l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à droite, monte dessus, tire le rideau. Il descend de l'escabeau, fait trois pas vers la fenêtre à gauche, retourne prendre l'escabeau, l'installe sous la fenêtre à gauche, monte dessus, regarde par la fenêtre... »⁹⁵

Et la combinaison se poursuit avec d'autres éléments qui entrent dans le jeu, produisant de nouvelles séries et de nouvelles articulations. Ce type de dispositif n'est pas sans rappeler,

⁹² *En attendant Godot*, op. cit., p. 60.

⁹³ *Oh les beaux jours*, op. cit.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁵ *Fin de partie*, op. cit., p. 13-14.

à la même époque, des recherches chorégraphiques avant-gardistes et Beckett radicalisera ce type de déplacements géométriques dans ses pièces pour la télévision, notamment *Quad*, écrite en 1980, et qui propose un carré pour quatre interprètes y entrant alternativement selon une distribution réglée avec un maximum de précision. Il s'agit de mettre en espace des combinaisons et de les épuiser : quatre trajets sur les côtés et les diagonales du carré, quatre sources de lumière colorées en blanc, jaune, bleu et rouge, quatre costumes, quatre types de percussions (caisse claire, gong, triangle et wood-block). À raison d'un pas à la seconde, la combinatoire doit durer vingt-cinq minutes.

Les pièces de Beckett ne laissent donc pas beaucoup de liberté aux metteurs en scène, tant les didascalies précisent le déroulé, le tempo et les gestes selon une minutie d'horloger. Le souci du dispositif souligne combien l'enjeu dramaturgique repose sur la scène elle-même, sur les points et les lignes que dessine le déplacement des personnages ou des figures en mouvement. Les éléments qui meublent traditionnellement le plateau y trouvent de nouvelles fonctions. Ainsi de l'arbre mort dans *En attendant Godot*, point de repère et non symbole car les feuilles lui viennent en dépit du bon sens. Dans *Acte sans paroles 1*, l'arbre descend des cintres au coup de sifflet et n'est qu'une possibilité offerte à la manipulation. Beckett se plaît à moquer les attributs conventionnels du théâtre, proposant par exemple « une toile de fond en trompe-l'œil très pompier » qui « représente la fuite et la rencontre au loin d'un ciel sans nuages et d'une plaine dénudée ».⁹⁶ Le plus important réside dans la présence diffuse d'un gris qui dérouté les harmonies décoratives ou symboliques. Les metteurs en scène qui l'ont oublié ont dû s'en repentir, tel Gildas Bourdet qui s'est vu refuser par Beckett son choix de couleurs rouges pour monter *Fin de partie*, en 1988, à la Comédie Française.

Le décor n'encadre donc plus l'action, car l'espace est devenu un élément essentiel de la construction. Le spectateur assiste pendant le spectacle à son étalonnage, qui fait partie du protocole. Lorsque Lucky débarque sur la scène, attaché par une corde que tient Pozzo dans la coulisse, il ne s'agit pas seulement de représenter la dépendance du maître et de l'esclave. Beckett y propose la mesure des longueurs : c'est précisément lorsque Lucky se trouve au milieu du plateau que Pozzo apparaît et lui ordonne de fixer l'emplacement exact : « Plus près! (LUCKY DÉPOSE VALISE ET PANIER, AVANCE, DÉPLACE LE PLIANT, RECOULE, REPREND VALISE ET PANIER. POZZO S'ASSIED, POSE LE BOUT DE SON FOUET CONTRE LA POITRINE DE LUCKY ET POUSSE.) Arrière! (LUCKY RECOULE.) Encore. (LUCKY RECOULE ENCORE.) Arrêt! (LUCKY S'ARRÊTE. [...]) Panier! (LUCKY AVANCE, PREND LE PANIER, RECOULE, S'IMMOBILISE.) Plus loin! (LUCKY RECOULE.) Là! (LUCKY S'ARRÊTE.) »⁹⁷

Et, dans *Fin de partie*, les deux personnages ne cessent d'arpenter le plateau pour mesurer sa circonférence à partir d'un centre. Hamm se fait promener sur les bords dans sa chaise de paralytique et rappelle comme une obsession le point fixe qui doit définir sa place centrale :

- » Hamm. — [...] C'est là ma place?
- » Clov. — Oui, ta place est là.
- » Hamm. — Je suis bien au centre?
- » Clov. — Je vais mesurer.
- » Hamm. — À peu près! À peu près!
- » Clov. — Là.
- » Hamm. — Je suis bien au centre?
- » Clov. — Il me semble.
- » Hamm. — Il te semble! Mets-moi bien au centre!
- » Clov. — Je vais chercher la chaîne.
- » Hamm. — À vue de nez! À vue de nez! (CLOV DÉPLACE INSENSIBLEMENT LE FAUTEUIL.) Bien au centre!
- » Clov. — Là.»⁹⁸

⁹⁶ Oh les beaux jours, op. cit., p. 11.

⁹⁷ En attendant Godot, op. cit., p. 32.

⁹⁸ Fin de partie, op. cit., p. 42-43.

L'extrême souci des structures et le goût des combinatoires semblent porter les œuvres beckettiennes vers la littérature ou le théâtre formalistes. Toutefois, cette rigueur quasi maniaque dans la construction ne doit pas faire oublier le matériau et le processus de telles créations. En effet, Beckett n'a jamais complètement délaissé la question du sens, de l'humain, de la présence, même minimale, de la perception. Ses stratégies d'amoindrissement supposent à la fois la désillusion à l'égard du « vieux style », du verbe haut de la littérature, et la conversion de cette culture, de cette mémoire, dans une circulation des restes. Les œuvres beckettiennes sont hantées par de multiples références culturelles et l'on y repère quantité de citations implicites à la poésie, à la philosophie, au théâtre. C'est la langue qui charrie ces souvenirs de vers, d'aphorismes ou de répliques, et Beckett ne joue pas avec les mêmes, selon qu'il écrit ses pièces en français ou en anglais. Ainsi, les traductions qu'il propose comportent des modifications permettant à la fois des jeux de mots qui passent singulièrement dans une langue ou dans une autre, et des allusions compréhensibles par le public visé. Tantôt il privilégie Montaigne, Molière, Baudelaire, Verlaine, tantôt Shakespeare, Coleridge, Browning ou Yeats. Mais ces références ne valent jamais comme autorité, elles subissent un traitement distinct de la parodie qui les maintient au titre de murmures, d'une mémoire flottante qui s'épuise avec l'énonciation incertaine des personnages. Adorno les a définies comme un déchet de culture qui jonche encore la scène du théâtre.⁹⁹ Mais, davantage qu'une dévalorisation, Beckett en use de manière spectrale. Ainsi les personnages tels que Hamm ou Winnie ne cessent-ils de se remémorer en écho des phrases dont l'origine s'est perdue et qui peuplent encore les discours : elles flottent dans la langue.

« Quels sont ces vers exquis ? (UN TEMPS.) Tout... ta-la-la... tout s'oublie... la vague... non... délie... tout ta-la-la tout se délie... la vague... non... flot... oui... le flot sur le flot s'oublie...

LA CULTURE DES RESTES

replie... oui... le flot sur le flot se replie... et le flot... non... vague... oui... et la vague qui passe oublie... oublie... (UN TEMPS. AVEC UN SOUPIR.) On perd ses classiques. (UN TEMPS.) Oh pas tous. (UN TEMPS.) Une partie. (UN TEMPS.) Il en reste une partie.»¹⁰⁰

Les phrases résonnent, comme malgré elles, de quelques rimes anciennes qui émergent dans le babil de Winnie. Cette dernière échafaude de temps à autre des phrases emphatiques que Beckett se plaît à mêler à des registres familiers, produisant de continuels décalages. L'humour provoqué par ces ruptures n'est pas incompatible avec la diffusion d'un flux verbal qui brouille les restes et transforme les parleurs en lieux de passage d'une mémoire incertaine.

La perte des références culturelles qui traversent les énonciations entraîne une modification des repères temporels. La stratégie métathéâtrale de Beckett implique évidemment la contestation des unités permettant de graduer l'action dans le temps. Les personnages d'*En attendant Godot* s'interrogent régulièrement sur l'heure, le jour, le mois et proposent de nombreuses hypothèses qui empêchent toute datation. Et le deuxième acte ne semble pas suivre une quelconque chronologie car, même si la situation se répète, elle ne succède pas à la première et les personnages ne sont pas sûrs de s'être déjà rencontrés. La succession n'établit donc pas un passé, un présent, un avenir, car elle obéit plutôt à la logique de répétition :

- » Vladimir. — Nous reviendrons demain.
- » Estragon. — Et puis après-demain.
- » Vladimir. — Peut-être.
- » Estragon. — Et ainsi de suite.»¹⁰¹

⁹⁹Theodor Adorno,
Notes sur la littérature, Paris,
Flammarion, 1984.

¹⁰⁰Oh les beaux jours, op. cit., p. 69.

¹⁰¹En attendant Godot, op. cit., p. 17.

Le « peut-être » dit non seulement l'incertitude mais aussi la virtuelle dérivation de la série temporelle établie dans le protocole initial.

Plus encore, cette stratégie permet d'installer une durée qui échappe aux stases temporelles. Lorsque Hamm (*Fin de partie*) s'enquiert de l'heure, Clov répond : « zéro », ¹⁰² ce qui dit moins l'arrêt du temps que son cours, dont le début de la pièce a suggéré la figure : « Les grains s'ajoutent aux grains, un à un, et un jour, soudain, c'est un tas, l'impossible tas. » ¹⁰³ Beckett, jouant d'une référence aux philosophes mégariques, installe un processus interne qui permet que s'accomplisse la « fin de partie ».

Le temps de l'achèvement brasse donc ces mémoires diffuses, échappées de toute filiation, sans origine claire et sans fin définitive. Ce sont des voix anciennes, mourantes et suspendues aux souffles résiduels qui les portent encore. Dans *La Dernière Bande*, Krapp réécoute sa propre voix, qu'il enregistre régulièrement, et il retrouve les bandes sonores de ses discours datant de plusieurs années. Les commentaires qu'il ajoute et enregistre sur de nouvelles bandes produisent des sédimentations, des entrelacs de paroles. Le soi ne s'y reconnaît plus et ne cesse de se disperser à force de se redoubler : « Krapp. — Viens d'écouter ce pauvre petit crétin pour qui je me prenais il y a trente ans, difficile de croire que j'aie jamais été con à ce point-là. Ça au moins c'est fini, Dieu merci. (PAUSE.) Les yeux qu'elle avait ! (RÉVASSE, SE REND COMPTE QU'IL EST EN TRAIN D'ENREGISTRER LE SILENCE, DÉBRANCHE L'APPAREIL, RÉVASSE. FINALEMENT.) Tout était là, tout le — (SE REND COMPTE QUE L'APPAREIL N'EST PAS BRANCHÉ, LE REBRANCHE.) Tout était là, toute cette vieille charogne de planète, toute la lumière et l'obscurité et la famille et la bombance des... (IL HÉSITE) ... des siècles ! » ¹⁰⁴

Les souvenirs se superposent, la mort de la mère, des statistiques, des rencontres, des descriptions... et l'enregistrement censé les mettre en ordre par la succession des bobines produit plutôt une confusion des temps. Il archive le passé, produit le commentaire présent

¹⁰² *Fin de partie*, op. cit., p. 18.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 15-16.

¹⁰⁴ *La Dernière bande*, op. cit., p. 27-28.

► Page extraite de « Cascando »
(1962), dans *Comédie et actes
divers*, Éd. de Minuit, 1970.
© Éd. de Minuit, 1970

sur le passé, ou sur le présent destiné à constituer une mémoire pour le futur, tout en brouillant le fil des souvenirs. L'archivage s'est transformé en machinerie à recycler des histoires. Mais, la plupart du temps, Beckett met en branle des noyaux de récit pour mieux les interrompre, les faire échouer. Sans cesse les personnages démarrent des confidences, des rêves, des blagues, des romans qui finissent par avorter. Vladimir et Estragon se racontent l'histoire des Évangiles, Nagg et Nell se rappellent leurs fiançailles, Hamm égrène les clichés d'un roman à imaginer, Winnie compose des odes aux beaux jours. Mais tout se termine par une fin de non-recevoir. Beckett maintient constamment ce paradoxe selon lequel aucune histoire ne tient plus debout, bien qu'il soit impossible d'en arrêter le cours. Ainsi, dans la pièce radiophonique *Cascando*, le supplice de la parole réside dans l'épuisement inaccessible des histoires : « Voix ^(BAS, HALETANT). — histoire... si tu pouvais la finir... tu serais tranquille... pourrais dormir... pas avant... oh je sais... j'en ai fini... des mille et des une... fait que ça... ça ma vie... en me disant... finis celle-ci... c'est la bonne... après tu seras tranquille... pourras dormir... plus d'histoires... plus de mots... et la finissais... et pas la bonne... pas tranquille... tout de suite une autre... à commencer... à finir... en me disant... finis celle-ci... après tu seras tranquille... cette fois c'est la bonne... cette fois tu la tiens... et la finissais... et pas la bonne... pas tranquille... tout de suite une autre... »¹⁰⁵

Les discours ne sont plus soutenus par la croyance au langage, et ils sont devenus des praticables : on peut les essayer, s'y mouvoir pour peupler une scène sans sujet ; on peut tenter de s'en débarrasser, mais ils restent en l'air. Toutes les formes discursives sont désormais suspendues aux cintres du théâtre. La culture ainsi désœuvrée n'a pas disparu et Beckett, une fois le désassemblage des identités mené à bien, peut recomposer, exposer en réarticulant les restes déchus.

La nouvelle donne produite par le travail d'évidement théâtral est la base d'une recherche que Beckett a poursuivie jusqu'à la fin, et ses ultimes créations indiquent rétrospectivement ce qui l'a motivé dès les premières pièces. Le souci du visuel et du sonore y tient une place décisive et leur traitement révèle la singularité beckettienne dans le contexte des avant-gardes esthétiques de l'après-guerre. L'articulation des restes permet la constitution de nouveaux matériaux scéniques et l'invention de protocoles qui redonnent un projet et un sens aux pratiques d'exposition. S'agit-il encore de théâtre? Sans doute, car Beckett transporte les voix et les résidus de tout un passé spectaculaire; mais ces recherches le mènent aussi vers d'autres installations, et il y va bien davantage que d'une extension de médias. Le travail des murmures et des sons, des mouvements et des passages, des couleurs et des lumières y compose des présences minimales, des phénomènes à voir et à entendre. Le terme de « moindre » (« Moindre. Ah le beau seul mot »)¹⁰⁶ désigne cette existence irréductible à toutes les tentatives d'épuisement, ce qui reste encore impossible à éliminer malgré le vide toujours actif. Car Beckett n'est pas l'écrivain du néant, malgré l'image désespérée qu'en donne la critique française. L'expiration ne débouche pas sur l'absence totale, elle reste toujours au seuil de la disparition et, comme l'observe Winnie, le moindre petit fait peut donner lieu à l'émerveillement. Cela dit, on ne doit pas enfermer Beckett dans la fausse alternative du pessimisme (le néant radical) et de l'optimisme (le bonheur a minima). Au-delà de tout symbolisme et de toute philosophie, il construit des processus à partir du moindre. *Cap au pire* en présente la formule complexe et infinie: « Le meilleur pire. Néant 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. À défaut du bien pis que pire. L'imminimisable moindre meilleur pire. »¹⁰⁷

L'IMAGE-SOUFFLE

¹⁰⁵ « Cascando », dans *Comédie et actes divers*, op. cit., p. 47.

¹⁰⁶ *Mal vu mal dit*, op. cit., p. 66.

¹⁰⁷ *Cap au pire*, Paris, Éd. de Minuit, 1991, p. 41.

Dans ses mises en scène de l'épuisement, Beckett montre la butée contre un tel minimum. De sorte que le rien est encore le « petit rien », et que le « rien à voir »¹⁰⁸ peut être entendu comme l'injonction à observer ce rien qui reste, en-deçà de toute signification. C'est précisément à partir de l'insignifiance que la présence irréductible peut se manifester. Ainsi de l'expérience menée par *Film* : dans ce court métrage, Beckett filme la traque d'un personnage (joué initialement par Buster Keaton) qui se scinde en deux, à la fois objet poursuivi et œil poursuivant. Cette figure double fuit devant tout ce qui le regarde, face à tous les yeux qu'il obture un à un (ceux des passants, des animaux, des formes oculaires). Toutefois, il n'échappe pas à la confrontation horrifiée avec son propre œil. Beckett a résumé ainsi son film : « La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi. »¹⁰⁹

La mise en valeur du moindre donne accès à la chose, au perçu, aux phénomènes délivrés de l'intentionnalité. Ainsi du geste élémentaire que Beckett présente hors de toute expressivité. Les clignements d'yeux de Winnie dans *Oh les beaux jours* forment des déplacements minimaux et néanmoins décisifs pour l'articulation de séries, la propagation de rythmes. L'immobilisation de son corps et la réduction de sa surface visible à la tête permettent d'exposer avec intensité ce minimum : loucher, tirer la langue, gonfler les joues..., la pitrerie devient prétexte à dénombrer les mouvements possibles. À la manière des dramaturges du Nouveau Théâtre ou des réalisateurs de la Nouvelle Vague, Beckett s'est plu à dissocier le geste et la parole, à promouvoir des décalages de ton, faisant sortir le corps de son instrumentalité. Dans *Dis Joe*, une pièce pour la télévision, la progression de la caméra vers le visage du personnage s'arrête dès que la voix parle, marquant ainsi la dissociation. « Ne faites jamais coïncider le changement d'attitudes et de voix », demandait

Beckett aux acteurs du Schiller Theater qui jouaient *Fin de partie* en 1967. Mais, plus qu'un procédé avant-gardiste, ce démembrement vise aussi à composer des structures et des images, comme en témoignent les conseils de mise en scène de Beckett pour régler ce qui semblerait du détail. Ainsi, pour cette même pièce insistait-il sur le placement des mains de Nagg et Nell sur les poubelles ou sur la symétrie des paires de mains lors de la prière.

L'amointrissement associé à la division offre donc à regarder, à écouter différemment ce qui était masqué par les nouages et les codes de la représentation. Si le geste n'accompagne plus le sens d'une parole, la voix est à son tour renvoyée à son élémentaire. Beckett l'épuise peu à peu, passant du verbe à la parole, au murmure et au souffle. Les moindres bâillements sont l'occasion de modulations, et même d'un effacement des timbres. La scène se concentre sur une bouche qui parle, détachée du visage dans *Pas moi*. Les voix sont « atones » dans *Comédie*, « blanches, sourdes et monotones »¹¹⁰ dans *Berceuse*, et Roger Blin rapporte que Beckett concevait les mises en scène comme une partition musicale.

Ce travail conjugué sur le geste et la voix s'inscrit dans la recherche d'une image qui vienne après la décomposition des entités visuelles, ce qu'on pourrait appeler la désimagination, soulignée par le titre de Beckett, *Imagination morte imaginez*. La déchéance de la représentation a ramené l'imagination aux conditions élémentaires de la perception, à la fois de son irréductibilité et de ses empêchements. Beckett associe la soif de voir et sa butée perceptive, et compose des figures qui alternent l'œil béant et l'œil avide. Le personnage de Hamm en présente l'ambivalence, aveugle distribuant les regards :

- » Hamm. — Tu n'as jamais vu mes yeux ?
- » Clov. — Non.
- » Hamm. — Tu n'as jamais eu la curiosité, pendant que je dormais, d'enlever mes lunettes et de regarder mes yeux.
- » Clov. — En soulevant les paupières ? (UN TEMPS.) Non.
- » Hamm. — Un jour je te les montrerai. (UN TEMPS.) Il paraît qu'ils sont tout blancs. »¹¹¹

¹⁰⁸ Expressions récurrentes.

¹⁰⁹ « Film », dans *Comédie et actes divers*, op. cit., p. 113.

¹¹⁰ *Comédie et actes divers*, op. cit., p. 10 et *Catastrophe et autres dramaticules*, op. cit., p. 55.

¹¹¹ *Fin de partie*, op. cit., p. 18.

Le mal-voir participe d'un tel processus qui ramène le regard à la perception déficiente. Nagg et Nell se réjouissent de voir de moins en moins bien. L'œil, peu à peu, ne présente qu'un globe mobile, comme Beckett le suggère dans *Mal vu mal dit*: « Soudain le regard. Sans que rien ait bougé. Regard? C'est trop peu dire. Trop mal. Son absence? Non moins. Indicible globe. Insoutenable. »¹¹²

Quelle image est encore possible sur le deuil de l'imagination et le déficit de la vue? Beckett semble poser la question diversement à mesure qu'il essaye des protocoles scéniques. *Fin de partie*, dont le plateau montrait un tableau retourné, se termine ainsi par l'exposition d'un mouchoir que le personnage place devant son visage, l'occultant et présentant ce petit carré vaguement gris pour clore le processus d'épuisement. Mais Beckett ne propose pas pour autant le saut dans l'abstraction, dans l'infini du blanc, ni le glacié des surfaces, comme l'ont voulu les artistes avant-gardistes au début du XX^e siècle. Ce qui l'intéresse tient davantage à un composé d'atomes, à leurs passages dans les voix et les lumières. « L'insurrection des molécules, à l'intérieur d'une pierre un millième de seconde avant qu'elle ne se désagrège. C'est ça, la littérature », écrivait Beckett dans *Le Monde et le pantalon*.¹¹³ Et, de fait, il ne cesse d'alterner sur scène des apparitions et des disparitions, des mobilités et des inerties, des affolements de figures. Deleuze appela de telles explosions, étincelles et dépenses d'énergie, des « images-souffles ».¹¹⁴ Ce passage moléculaire est sans doute une constante de la recherche beckettienne au travers du théâtre, de la radiophonie, du cinéma et de la télévision. De la sorte, le composant de ces œuvres est plus une « densité » qui se manifeste dans les voix et les lumières, les corps et les gestes. Ainsi le trop fameux gris dont on a fait une marque de fabrique beckettienne se distingue-t-il d'une couleur. La déclinaison obsessionnelle des blancs, sombres ou déchirés, des noirs, absolus ou perforés, des gris pâles

et crépusculaires, propose autant de passages de lumière à éclipse. L'image n'est plus une surface de projection, elle doit produire une vibration singulière que Beckett décrit dans *Le Dépeupleur*: « Cet éclairage a encore ceci d'inhabituel que loin d'accuser une ou plusieurs sources visibles ou cachées il semble émaner de toutes parts et être partout à la fois comme si l'endroit tout entier était lumineux y compris les particules de l'air qui y circule. »¹¹⁵

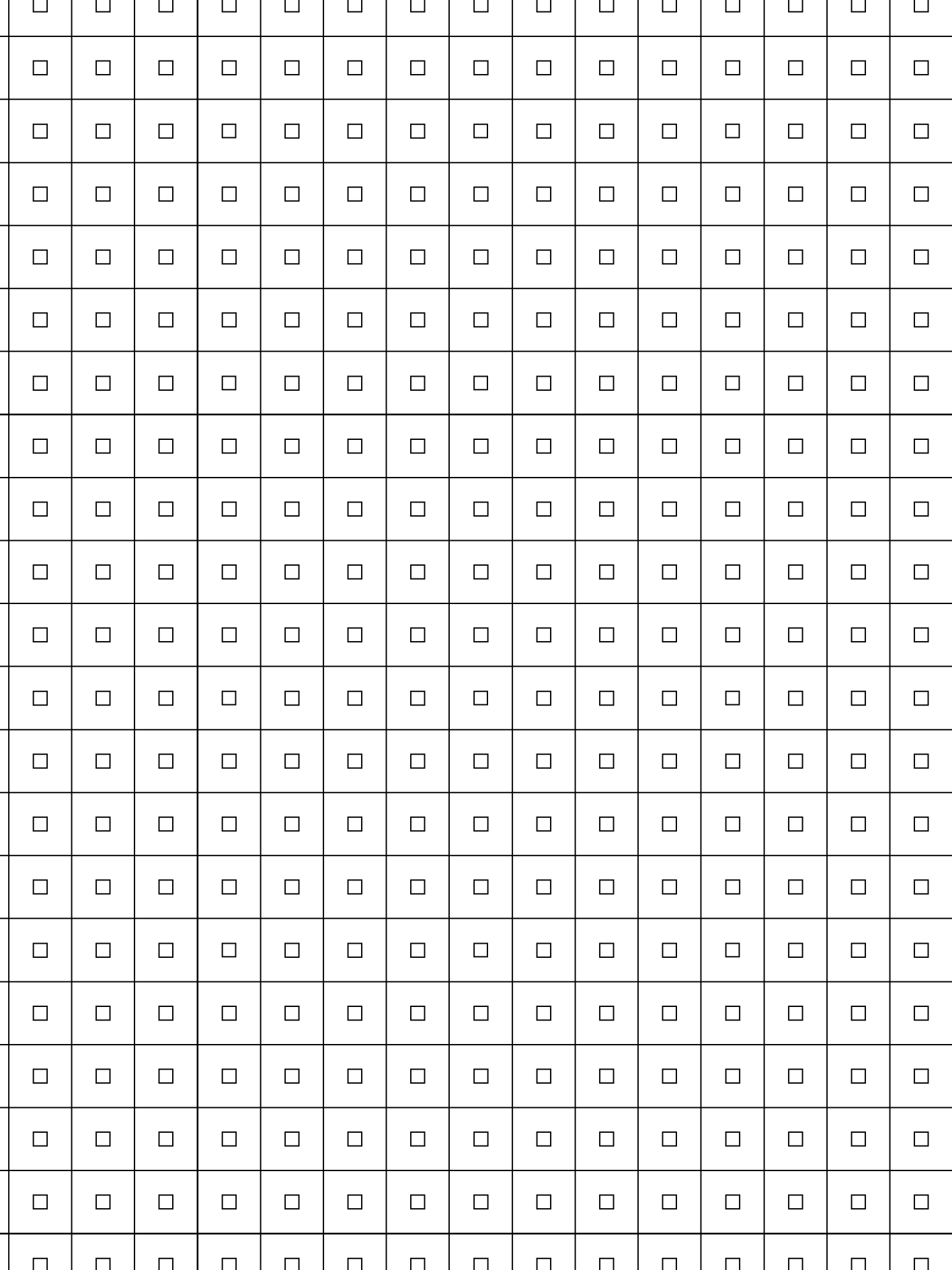
¹¹² *Mal vu mal dit*, op. cit., p. 73.

¹¹³ *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, op. cit., p. 35.

¹¹⁴ «L'épuisé», in *Quad et autres pièces pour la télévision*, op. cit., p. 97.

¹¹⁵ *Le Dépeupleur*, op. cit., p. 35.

L'œuvre de Beckett a mis du temps, Jérôme Lindon aimait le rappeler, à trouver son public. Ses textes ont été longtemps refusés par les éditeurs ; et certains de ses premiers romans n'ont été vendus qu'à quelques centaines d'exemplaires. Sa notoriété a coïncidé avec la première en France d'*En attendant Godot*, qui a inauguré une étrange période pendant laquelle les commentateurs de Beckett, même les plus pertinents, ne faisaient guère que mimer le texte qu'ils avaient à cœur de commenter, accréditant la thèse d'un Beckett chantre de la misère humaine, pessimiste désabusé. Il n'est pas sûr que cette période soit tout à fait révolue. Mais on peut penser que, depuis une quinzaine d'années, l'œuvre de Beckett est entrée dans son ère posthume. Des études, très différentes entre elles, de philosophes ou de psychanalystes ont incontestablement renouvelé la lecture de ces textes souvent difficiles, mettant l'accent sur des éléments poétiques, rythmiques et plastiques auxquels Beckett a en effet consacré, dans ses toutes dernières œuvres, une attention minutieuse. Les metteurs en scène ont eux aussi fait preuve d'invention, cherchant, parfois à leurs risques et périls, à proposer des interprétations qui n'allaient pas nécessairement dans le sens indiqué par les didascalies de Beckett. Il y a là, pour l'avenir de l'œuvre et de sa réception, un problème réel. Il est rare qu'un dramaturge ait veillé avec un tel soin à la réalisation de ses propres œuvres. L'avenir des pièces est peut-être, en ce sens, plus problématique que celui des textes non dramatiques, que les commentateurs peuvent plus facilement orienter selon leurs perspectives. Les metteurs en scène devraient, dans les années qui viennent, trouver un équilibre qui sache rester fidèle à l'esprit de ce théâtre sans l'enfermer dans des conventions d'époque qui l'empêcheraient de rencontrer les publics à venir. C'est à cette condition que Beckett pourra encore faire rire, donner à voir des images impensables, entendre des voix inouïes. C'est à cette condition qu'il restera intempestif.



CHRONOLOGIE

● 1906 Le 13 avril (un vendredi saint), naissance de Samuel Barclay Beckett à Foxrock (comté de Dublin, Irlande).

● 1915-1928 Scolarité à Foxrock puis à Trinity College (Dublin). ● 1928-1930 Lecteur à l'École normale supérieure à Paris. Écrit une étude sur Marcel Proust. Amitié avec Jean Beaufret. Rencontre avec James Joyce. Participe à une traduction collective (avec Philippe Soupault et Alfred Péron) d'extraits du *Work in Progress* de Joyce (Anna Livia Plurabelle). ● 1931-1936 Enseigne brièvement à Trinity College. Mort de son père en 1933. Entame une psychanalyse à Londres avec Wilfred Ruprecht Bion.

● 1936-1939 Voyage en Allemagne. S'installe à Paris. Se lie durablement à Suzanne Deschevaux-Dumesnil.

● 1939-1944 Amitié avec Valéry Larbaud, Marcel Duchamp. Entre dans la Résistance en 1941. Se réfugie à Roussillon (Lubéron). Retrouve les réseaux résistants en 1944 à Paris. ● 1945-1952 Bref voyage en Irlande en 1945 au cours duquel il a la « révélation » de son œuvre à venir. Période de création très productive. Début de l'écriture en français : récits (*Premier amour*, *D'un ou vrage abandonné*, *Les Nouvelles*), romans (*Mercier et Camier* et surtout la *Trilogie* : *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*), théâtre (En attendant Godot est écrit en 1948 et achevé en 1952). Fréquente des peintres (notamment les frères van Velde et Alberto Giacometti). Mort de sa mère en 1950. Début de l'amitié avec Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit, qui publie Molloy, refusé partout ailleurs. Il restera son éditeur français jusqu'à la fin. ● 1953-1963 Se lie d'amitié avec Roger Blin qui monte à Paris sa première pièce, *En attendant Godot*. La notoriété de Beckett est désormais internationale. Créations théâtrales, notamment, de *Fin de Partie* (1957) et de *La Dernière Bande* (1958), à Londres, de *Oh les beaux jours* (1961), à New York. Beckett refuse toutefois que ses œuvres soient publiées en Irlande où plusieurs ont été censurées. En 1961, publication de *Comment c'est* : nouvelle manière et début de la réflexion narrative sur l'image. ● 1964-1969 S'intéresse aux réalisations cinématographiques et télévisuelles. Il écrit *Film*, réalisé par Alan Schneider avec Buster Keaton dans le rôle principal.

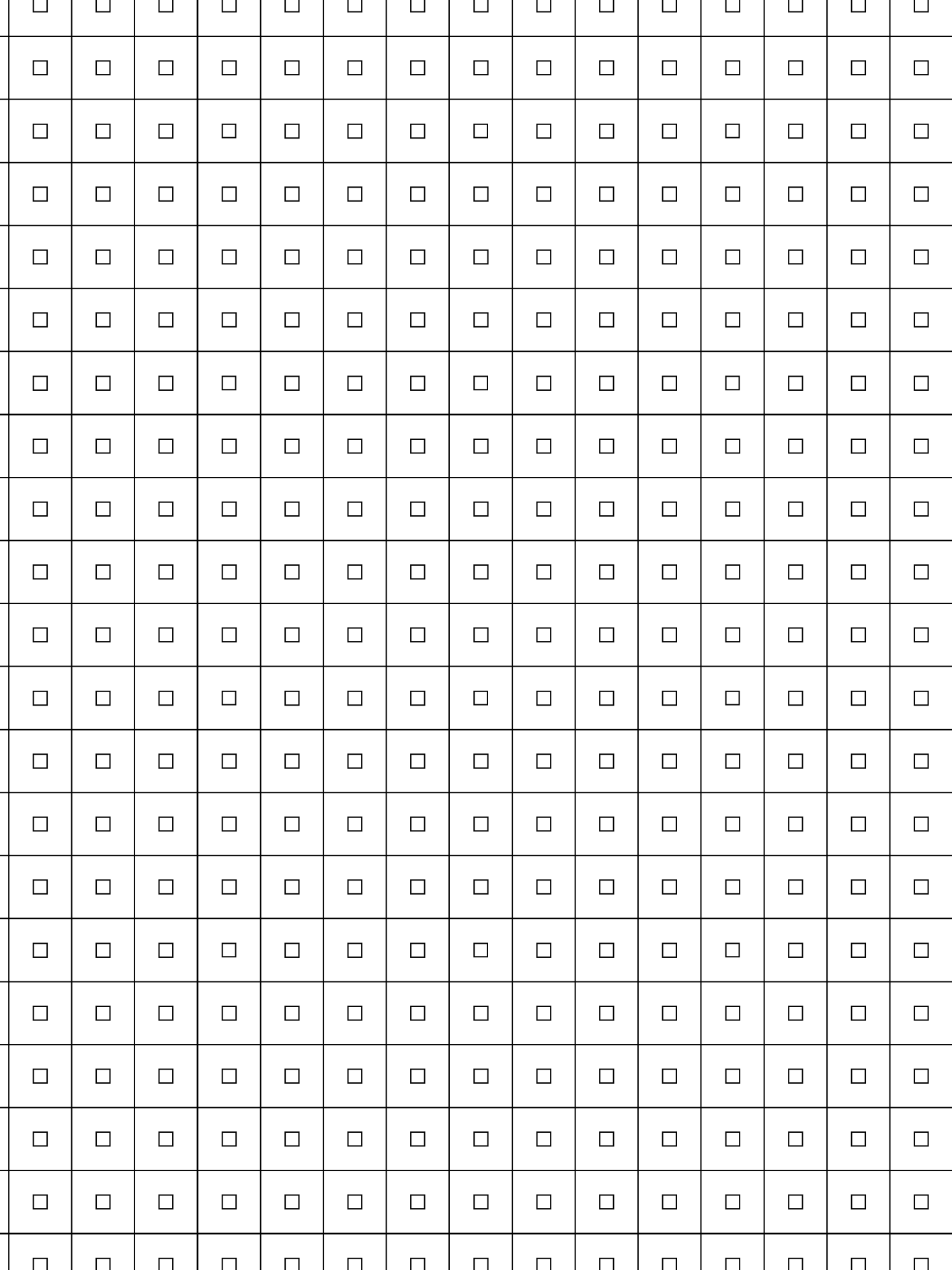
● 1969 Reçoit le prix Nobel. Il laisse Jérôme Lindon le représenter à Stockholm. ● 1969-1989 Se consacre aux mises en scène de ses pièces et soutient plusieurs causes politiques, notamment les militants anti-apartheid en Afrique du Sud et les mouvements d'émancipation dans les pays communistes (l'une de ses pièces, *Catastrophe*, est dédiée à Vaclav Havel). De santé de plus en plus fragile, il doit se faire opérer des yeux. Ses dernières œuvres, narratives ou dramatiques, accordent une grande importance à l'image : *Mal vu mal dit* (1981), *Cap au pire* (1983), et toutes les pièces pour la télévision qui datent de cette époque. ●

1989

Beckett

meurt le 22 décembre. ●

♦ Télégrammes des 23
et 24 octobre 1969 adressés
à Samuel Beckett par
l'Académie suédoise lors
de l'attribution du prix Nobel.



BIBLIOGRAPHIE ŒUVRES DE SAMUEL BECKETT

Les œuvres de Samuel Beckett apparaissent dans leur ordre de rédaction (dates données entre parenthèses). Nous avons mentionné les éditions originales autant que possible. Les versions française {F} et anglaise {A} sont présentées dans l'ordre de leur rédaction et, sauf mention contraire, elles sont de Samuel Beckett.

«Dante... Bruno. Vico... Joyce» (1929)

- {A} Paris, Shakespeare & Cie, 1929;
repris dans *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Ruby Cohn (éd.)
Londres, J. Calder, 1983; rééd. 1986
ISBN 0-7145-4016-1
- {F} (trad. J.-L. Houdebine)
dans *Documents sur*, n°4-5, juin 1979

Proust (1931)

- {A} Londres, Chatto & Windus, 1931;
rééd. (with *Three dialogues between Samuel Beckett & Georges Duthuit*), Londres, J. Calder, 1965; rééd. 1969
ISBN 0-7145-0034-8
- {F} (trad. E. Fournier)
Paris, Éd. de Minuit, 1990
ISBN 2-7073-1357-2

Dream of Fair to Middling Women (1932)

- {A} New York – Londres
Riverrun Press, J. Calder, 1993
ISBN 0-7145-4213-X

More Pricks than Kicks (1934)

- {A} Londres, Chatto & Windus, 1934;
rééd. Calder & Boyars, 1970, 1993
ISBN 0-7145-0705-9
- {F} *Bande et sarabande*
(trad. É. Fournier)
Paris, Éd. de Minuit, 1994
ISBN 2-7073-1501-X

Echo's Bones and Other Precipitates (1935)

- {A} Paris, Europa Press, 1935
- {F} *Les Os d'écho et autres précipités*
(trad. É. Fournier)
Paris, Éd. de Minuit, 2002
ISBN 2-7073-1804-3

Murphy (1938)

- {A} Londres, Routledge & Sons, 1938;
rééd. J. Calder, 1963, 2003
ISBN 0-7145-0042-9
- {F} *Murphy*
Paris, Pierre Bordas, 1947;
rééd. Éd. de Minuit, 1965, 1990
ISBN 2-7073-0270-8

Watt (1941-1944)

- {A} Paris, Olympia Press, coll. «Merlin»,
1953; rééd. Londres, J. Calder, 1976, 1994
ISBN 0-7145-0610-9
- {F} *Watt*
(trad. L. et A. Janvier)
Paris, Éd. de Minuit, 1968; rééd. 2005
ISBN 2-7073-0140-X

La Peinture des frères van Velde

ou Le Monde et le pantalon (1945)

- {F} Paris, *Cahiers d'Art*, 1945;
repris dans *Disjecta*, op. cit.,
et dans *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Éd. de Minuit, 1991
ISBN 2-7073-1334-3

«L'Expulsé», «Le Calmant», «La Fin» (1945)

- {F} dans *Nouvelles et Textes pour rien*,
Paris, Éd. de Minuit, 1958; rééd. 2003
ISBN 2-7073-0010-1
- {A} «*The Expulsed*», «*The Calmative*», «*The End*»
dans *No's Knife, Collected Shorter Prose 1945-1966*,
Londres, Calder & Boyars, 1967; rééd. 1975
ISBN 0-7145-0417-3

Mercier et Camier (1945)

- {F} Paris, Éd. de Minuit, 1970; rééd. 2003
ISBN 2-7073-0333-X
éd. poche, coll. «Double», 2006
ISBN 2-7073-1952-X
- {A} *Mercier and Camier*
Londres, Calder & Boyars, 1974;
rééd. J. Calder, 1999
ISBN 0-7145-1139-0

Premier amour (1945)

- {F} Paris, Éd. de Minuit, 1970; rééd. 2003
ISBN 2-7073-0141-8
- {A} *First Love*
Londres, Calder & Boyars, 1973;
rééd. J. Calder, 1999
ISBN 0-7145-1124-2

Eleutheria (1947)

- {F} Paris, Éd. de Minuit, 1995
ISBN 2-7073-1519-2
- {A} (trad. B. Wrigth)
New York, Foxrock Inc., 1995;
rééd. Londres, Faber & Faber, 1996
ISBN 0-5711-7826-X

En attendant Godot (1948)

- {F} Paris, Éd. de Minuit, 1952; rééd. 1992
ISBN 2-7073-0148-5
- {A} *Waiting for Godot*
Londres, Faber & Faber, 1956; rééd. 1993
ISBN 0-571-14543-4

Three Dialogues (1949)

(entretiens avec G. Duthuit)

- {A} Paris, Transition, n°5, 1949;
repris dans Proust, op. cit. 1965;
dans *Disjecta*, op. cit.
- {F} **Trois Dialogues**
(trad. S. Beckett et É. Fournier)
Paris, Éd. de Minuit, 1998
ISBN 2-7073-1640-7

Foirades (1950)

- {F} Paris, Éd. de Minuit, 1950;
repris dans *Pour finir encore et autres foirades*, 1976;
rééd. 2005
ISBN 2-7073-1893-0
- {A} **Fizzles**
dans *For to End Yet Again and Other Fizzles*,
Londres, J. Calder, 1976; rééd. 1999
ISBN 0-7145-3600-8

Nouvelles et Textes pour rien (1945 et 1950)

- {F} Paris, Éd. de Minuit, 1958; rééd. 2003
ISBN 2-7073-0010-1
- {A} **Stories and texts for nothing**
New York, Grove Press, 1967
ISBN 0-8021-5062-4
Texts for Nothing seul, dans *No's Knife*, op. cit.

Molloy (1951)

- {F} Paris, Éd. de Minuit, 1951; rééd. 2004
ISBN 2-7073-0588-X
éd. poche, coll. «Double», 1982
ISBN 2-7073-0628-2
- {A} (trad. S. Beckett et P. Bowles)
Paris, Olympia Press, coll. «Merlin», 1955;
repris dans *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*,
Londres, J. Calder, 1959; rééd. 1997
ISBN 0-7145-4107-9

Malone meurt (1951)

- {F} Paris, Éd. de Minuit, 1951; rééd. 2001
ISBN 2-7073-0682-7
éd. poche, coll. «Double», 2004
ISBN 2-7073-1890-6
- {A} **Malone dies**
New York, Grove Press, 1956;
rééd. Londres, J. Calder, 1958;
repris dans *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, op. cit.

L'Innommable (1953)

- {F} Paris, Éd. de Minuit, 1953; rééd. 2005
ISBN 2-7073-0669-X
éd. poche, coll. «Double», 2004
ISBN 2-7073-1891-4
- {A} **The Unnamable**
New York, Grove Press, 1958;
repris dans *Molloy, Malone dies, The Unnamable*, op. cit.

Acte sans paroles I (1956)

- {F} Paris, Éd. de Minuit, 1957;
repris dans *Comédie et actes divers*, 1966; rééd. 2001
ISBN 2-7073-0225-2
- {A} **Act without Words I**
dans *Endgame, followed by Act Without Words, a Mime for One Player*
Londres, Faber and Faber, 1958; rééd. 1973
ISBN 0-5710-7067-1

All that fall (1956)

- {A} Londres, Faber & Faber, 1957; rééd 1975
ISBN 0-5710-6336-5
- {F} **Tous ceux qui tombent**
Paris, Éd. de Minuit, 1957; rééd. 2004
ISBN 2-7073-0205-8

Fin de partie (1957)

- {F} Paris, Éd. de Minuit, 1957; rééd. 1989
ISBN 2-7073-0070-5
- {A} **Endgame**
Londres, Faber & Faber, 1958; rééd. 1973
ISBN 0-5710-7067-1

From an Abandoned Work (1957)

- {A} Londres, *Evergreen review*, n°5, 1957;
rééd. Faber & Faber, 1958;
repris dans *No's Knife*, op. cit.
- {F} **D'un ouvrage abandonné**
(trad. S. Beckett et L. et A. Janvier)
Paris, Éd. de Minuit, 1967;
repris dans *Têtes-mortes*, 1967; rééd. 2004
ISBN 2-7073-0337-2

Krapp's Last Tape (1958)

- {A} Londres, *Evergreen review*, n°5, 1958;
repris dans *Krapp's Last Tape and Embers*, Faber & Faber,
1959; rééd. 1998
ISBN 0-5710-6209-1
- {F} **La Dernière bande**
dans *La Dernière bande suivi de Cendres*,
Paris, Éd. de Minuit, 1959; rééd. 2002
ISBN 2-7073-0177-9

Acte sans paroles II (1959)

- {F} dans *Comédie et Actes divers*, op. cit. 1970
- {A} **Act without Words II**
dans *New Departures*, n°59, 1959;
repris dans *Eh Joe and Other Writings*,
Londres, Faber & Faber, 1967

Embers (1959)

- {A} dans *Krapp's Last Tape and Embers*, op. cit. 1959
- {F} **Cendres**
(trad. S. Beckett et R. Pinget)
dans *La Dernière bande suivi de Cendres*, op. cit. 1959

L'Image (1959)

- {F} Londres, *X a quaterly review*, n°1, 1959;
rééd. Paris, Éd. de Minuit, 1988, 1990
ISBN 2-7073-1174-X

Words and Music (1959)

{A} Londres, *Evergreen review*, 1959;
repris dans *Play and Two Short Pieces for Radio*,
Faber and Faber, 1962; rééd. 1976
ISBN 0-5710-8522-9

{F} **Paroles et Musique**
dans *Comédie et Actes divers*, op. cit. 1970

Comment c'est (1961)

{F} Paris, Éd. de Minuit, 1961; rééd. 1992
ISBN 2-7073-0019-5

{A} **How it is**
Londres, J. Calder, 1964; rééd. 1995
ISBN 0-7145-0952-3

Happy Days (1961)

{A} New York, Grove Press, 1961;
rééd. Londres, Faber & Faber, 1962, 1985
ISBN 0-5711-3505-6

{F} **Oh les beaux jours**
Paris, Éd. de Minuit, 1963;
rééd. (suivi de *Pas moi*) 2004
ISBN 2-7073-0055-1

Cascando (1962)

{F} dans *Comédie et actes divers*, op. cit. 1970

{A} **Cascando**
Londres, *Evergreen review*, 1963; repris dans
Play and Two Short pieces for Radio, op. cit.

All Strange Away (1963-1964)

{A} New York, Gotham Book Mart, 1976;
rééd. Londres, J. Calder, 1979, 1999
ISBN 0-7145-3858-2

Film (1963)

{A} dans *Eh Joe and Other Writings*, op. cit. 1967

{F} dans *Comédie et actes divers*, op. cit. 1970

Play (1963)

{A} dans *Play and Two Short Pieces for Radio*, op. cit. 1964

{F} **Comédie**
Paris, *Les Lettres nouvelles*, 1964;
repris dans *Comédie et actes divers*, op. cit.

Come and go (1965)

{A} Londres, Calder & Boyars, 1967; rééd. 1973
ISBN 0-7145-0173-5

{F} **Va-et-vient**
Paris, Éd. de Minuit, 1966;
repris dans *Comédie et actes divers*, op. cit.

Eh Joe (1965)

{A} dans *Eh Joe and Other Writings*, op. cit. 1967

{F} **Dis Joe**
Paris, *Revue Arts*, n°15, 1966;
repris dans *Comédie et actes divers*, op. cit.

Imagination morte imaginez (1965)

{F} Paris, *Les Lettres nouvelles*, 1965;
repris dans *Têtes-mortes*, op. cit.

{A} **Imagination dead imagine**
Londres, *Evergreen review*, n°39, 1966;
repris dans *No's Kniffe*, op. cit.

Assez (1966)

{F} dans *Têtes-mortes*, op. cit. 1967

{A} **Enough**
dans *No's Kniffe*, op. cit. 1967

Bing (1966)

{F} dans *Têtes-mortes*, op. cit. 1967

{A} **Ping**
dans *No's Kniffe*, op. cit. 1967

Le Dépeupleur (1967)

{F} Paris, Éd. de Minuit, 1970; rééd. 2004
ISBN 2-7073-0288-0

{A} **The Lost Ones**
New York, Grove Press, 1972
ISBN 0-3944-8276-X

Sans (1969)

{F} Paris, Éd. de Minuit, 1969;
repris dans *Têtes-mortes*, op. cit.

{A} **Lessness**
Londres, Calder & Boyars, 1970
ISBN 0-7145-0682-6

Souffle (1969)

{F} dans *Comédie et actes divers*, op. cit. 1970

{A} **Breath**
dans *Breath and Other Short Plays*,
Londres, Faber & Faber, 1971
ISBN 0-5710-9795-2

Pour finir encore (1970)

{F} Paris, Éd. de Minuit, 1970;
repris dans *Pour finir encore et autres foirades*, op. cit.

{A} **For to end yet again, and Other Fizzles**
op. cit. 1976

Still (1970)

{A} dans *For to end yet again, and Other Fizzles*,
op. cit. 1976

{F} **Immobile**
Paris, Éd. de Minuit, 1976
ISBN 2-7073-0105-1
repris dans *Pour finir encore et autres foirades*, op. cit.

Not I (1972)

{A} Londres, Faber & Faber, 1973

{F} **Pas moi**
Paris, Éd. de Minuit, 1975
ISBN 2-7073-0037-3
repris dans *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, op. cit.

Au loin un oiseau (1973)

{F} dans *Pour finir encore et autres foirades*, op. cit.

{A} **Afar a bird**
dans *For to end yet again, and Other Fizzles*, op. cit. 1976

Se voir (1976)

{F} dans *Pour finir encore et autres foirades*, op. cit.

That time (1974)

- {A} Londres, Faber & Faber, 1976;
repris dans *Collected Shorter Plays*, 1984
ISBN 0-5711-3039-9
- {F} **Cette fois**
Paris, Éd. de Minuit, 1978
ISBN 2-7073-0230-9
repris dans *Catastrophe et autres dramatiques*, 2005
ISBN 2-7073-1087-5

Footfalls (1975)

- {A} Londres, Faber & Faber, 1976
ISBN 0-5711-1040-1
repris dans *Ends and Odds*, 1977
ISBN 0-5711-0978-0
- {F} **Pas**
Paris, Éd. de Minuit, 1977;
repris dans *Pas*, suivi de *Quatre esquisses*,
Paris, Éd. de Minuit, 1978; rééd. 2004
ISBN 2-7073-0218-X

Ghost Trio (1975)

- {A} dans *Ends and Odds*, Londres, Faber & Faber, 1977
ISBN 0-5711-0978-0
- {F} **Trio du fantôme**
(trad. É. Fournier)
dans *Quad et autres pièces pour la télévision*,
Paris, Éd. de Minuit, 1992; rééd. 2005
ISBN 2-7073-1389-0

... but the clouds... (1976)

- {A} Londres, Faber & Faber, 1976;
repris dans *Collected Shorter Plays*, op. cit.
- {F} **... que nuages...**
(trad. É. Fournier)
dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, op. cit. 1992

Poèmes suivi de mirlitonades (1978)

- {F} Paris, Éd. de Minuit, 1978; nouv. éd., 1992, 2002
ISBN 2-7073-0229-5

Collected Poems 1930-1978 (1930-1978)

- {A} Londres, J. Calder, 1984; rééd. 1999
ISBN 0-7145-4053-8
nouv. éd., 2002 (sous le titre *Poems 1930-1989*)
ISBN 0-7145-4186-9

A Piece of Monologue (1979)

- {A} repris dans *Rockaby and Other Short Pieces*,
New York, Grove Press, 1981
ISBN 0-8021-4350-4
- {F} **Solo**
Paris, Éd. de Minuit, 1982;
repris dans *Catastrophe et autres dramatiques*,
op. cit.

Company (1980)

- {A} Londres, J. Calder, 1980; rééd. 1996
ISBN 0-7145-3857-4
- {F} **Compagnie**
Paris, Éd. de Minuit, 1980
ISBN 2-7073-0296-1

Mal vu mal dit (1981)

- {F} Paris, Éd. de Minuit, 1981; rééd. 2002
ISBN 2-7073-0330-5
- {A} **Ill seen ill said**
Londres, J. Calder, 1982; rééd. 2000
ISBN 0-7145-3895-7

Ohio Impromptu (1981)

- {A} dans *Rockaby and Other Short Pieces*, op. cit. 1981
- {F} **Impromptu d'Ohio**
Paris, Éd. de Minuit, 1982;
repris dans *Catastrophe et autres dramatiques*, op. cit.

Quad (1981)

- {A} dans *Collected Shorter Plays*, op. cit. 1982
- {F} (trad. É. Fournier)
dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, op. cit. 1992

Rockaby (1981)

- {A} dans *Rockaby and Other Short Pieces*, op. cit. 1981
- {F} **Berceuse**
Paris, Éd. de Minuit, 1982;
repris dans *Catastrophe et autres dramatiques*, op. cit.

Catastrophe (1982)

- {F} Paris, Éd. de Minuit, 1982;
repris dans *Catastrophe et autres dramatiques*, op. cit.
- {A} **Catastrophe**
Londres, Faber & Faber, 1984;
repris dans *Ohio Impromptu, Catastrophe, What Where*,
New York, Grove Press, 1984; rééd. 1990
ISBN 0-8021-5116-7

Nacht und Träume (1982)

- {A} dans *Collected Shorter Plays*, op. cit. 1982
- {F} **Nacht und Träume**
(trad. É. Fournier)
dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, op. cit. 1992

What Where (1983)

- {A} dans *Ohio Impromptu, Catastrophe, What Where*, op. cit. 1984
- {F} **Quoi où**
Paris, Éd. de Minuit, 1983;
repris dans *Catastrophe et autres dramatiques*, op. cit.

Worstward ho (1983)

- {A} Londres J. Calder, 1983; rééd. 1999
ISBN 0-7145-4006-4
- {F} **Cap au pire**
(trad. É. Fournier)
Paris, Éd. de Minuit, 1991
ISBN 2-7073-1396-3

Stirrings Still (1986)

- {A} Londres, J. Calder, 1988; rééd. 1999
ISBN 0-7145-4304-7
- {F} **Soubresauts**
Paris, Éd. de Minuit, 1989
ISBN 2-7073-1307-6

Comment dire (1988)

- {F} Paris, Librairie Compagnie, 1988, hors commerce;
repris dans *Poèmes suivi de mirlitonades*, op. cit.
- {A} **What is the word**
dans *Sunday Correspondant*, 31 décembre 1989;
repris dans *Poems 1930-1989*, op. cit.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES ET ARTICLES SUR SAMUEL BECKETT ET SON ŒUVRE

Adorno Theodor

Notes sur la littérature

(trad. S. Muller) Paris, Flammarion, 1984;
rééd. Maison des sciences de l'homme, coll. «Philia», 2004
ISBN 2-7351-1019-2

Anzieu Didier

Beckett et le psychanalyste

Paris, Mentha Archimbaud, 1992; rééd. 1994
ISBN 2-8810-8353-6

Atik Anne

Comment c'était: souvenirs sur Samuel Beckett

(trad. E. Moses)
Paris, Éd. De l'Olivier, 2003
ISBN 2-87929-377-4
éd. poche, Le Seuil, coll. «Points Seuil», 2006
ISBN 2-02-085964-5

Badiou Alain

Beckett, l'incroyable désir

Paris, Hachette, coll. «Coup double», 1995
ISBN 2-0123-5168-9

Bair Deirdre

Samuel Beckett: une biographie

(trad. L. Dilé) Paris, Fayard, 1979; rééd. 1990
ISBN 2-2130-2580-0

Bataille Georges

«Le Silence de Molloy»

dans Critique, Paris, Éd. de Minuit, n°48, mai 1951
ISSN 0011-1600

Bernard Michel

Samuel Beckett et son sujet

Paris, L'Harmattan, coll. «Psychiatrie et civilisations», 1996
ISBN 2-7384-4006-1

Bishop Tom et Federman Raymond (sous la dir. de)

Samuel Beckett

Paris, L'Herne, coll. «Cahier de L'Herne», 1976; rééd. 1997
ISBN 2-2136-0002-3

Blanchot Maurice

«Où maintenant? Qui maintenant?» dans Le Livre à venir

Paris, Gallimard, 1959; rééd. coll. «Folio Essais», 1986
ISBN 2-0703-2397-8

Blin Roger

Souvenirs et propos

Paris, Gallimard, 1986
ISBN 2-0707-0608-7

Casanova Pascale

Beckett l'abstracteur: anatomie d'une révolution littéraire

Paris, Le Seuil, coll. «Fiction & Cie», 1997
ISBN 2-0203-0541-0

Chabert Pierre

(sous la dir. de)

Samuel Beckett

hors série Revue d'Esthétique,
Paris, Jean Michel Place, 1986; rééd. 1990
ISBN 2-8589-3126-7

Clément Bruno

L'Œuvre sans qualités: rhétorique de Samuel Beckett

Paris, Le Seuil, coll. «Poétique», 1994
ISBN 2-0201-9858-4

Cohn Ruby

Just play: Beckett's Theater

Princeton, Princeton University Press, 1980
ISBN 0-6910-6410-5

Deleuze Gilles

«L'Éprouvé» dans Quad et autres pièces pour la télévision

Paris, Éd. de Minuit, 1992
ISBN 2-7073-1389-0

Esslin Martin

Le Théâtre de l'absurde

Paris, Buchet-Chastel, 1962; rééd. 1992
ISBN 2-7020-1561-1

Fitch Brian T.

Dimensions, structures et textualité dans la trilogie beckettienne

Paris, Lettres Modernes, 1977; rééd. 1992
ISBN 2-7020-1561-1

Foucré Michèle

Le Geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett

Paris, Nizet, 1970; rééd. 1980

Grossman Évelyne

L'Esthétique de Beckett

Paris, Sedes, 1998
ISBN 2-7181-9253-4

Hubert Marie-Claude

Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 1950

Paris, José Corti, 1987
ISBN 2-7143-0184-3

Hunkeler Thomas

Échos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett

Paris, L'Harmattan, 1998
ISBN 2-7384-6090-9

Janvier Ludovic

Pour Samuel Beckett

Paris, Éd. de Minuit, coll. «Arguments», 1966

Beckett par lui-même

Paris, Le Seuil, 1969; rééd. coll. «Écrivains de toujours», 1989
ISBN 2-0200-0083-0

Juliet Charles

Rencontre avec Samuel Beckett

Fontfroide-le-Haut, Fata Morgana, coll. «Explorations»,
1986; rééd. Paris, P.O.L., 1999
ISBN 2-8674-4701-1

Knowlson James

Beckett

Paris – Arles, Solin/Actes sud, 1999
ISBN 2-7427-2045-6

The theatrical Notebooks of Samuel Beckett

vol. 1 (Waiting for Godot)

Londres, Faber & Faber, 1992;
rééd. New York, Grove Press, 1994
ISBN 0-8021-1548-9

vol. 2 (Endgame)

Londres, Faber & Faber, 1992
ISBN 0-5711-4544-2

vol. 3 (Krapp's last tape)

Londres, Faber & Faber, 1992
ISBN 0-5711-4563-9

vol. 4 (The shorter plays, with revised texts for Footfalls,
Come and go, What where)

Londres, Faber & Faber, 1999
ISBN 0-5711-6372-6

Locatelli Carla

Unwording the words, Samuel Beckett's Prose Works After the Nobel Prize
Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1990

Mélèse Pierre

Beckett
Paris, Seghers, 1966

Nouelmann François

Beckett ou la scène du pire
Paris, Honoré Champion, coll. «Unichamp», 1998
ISBN 2-8520-3928-1

Rabaté Jean-Michel

(sous la dir. de)
Beckett avant Beckett: essais sur le jeune Beckett, 1930-1945
Paris, PENS, coll. «Accents», 1985
ISBN 2-7288-01107-X

Robbe-Grillet Alain

Pour un nouveau roman
Paris, Éd. de Minuit, coll. «Critique», 1963; rééd. 1986
ISBN 2-7288-0107-X

Rojtman Betty

Forme et signification dans le théâtre de Beckett
Paris, Nizet, 1976; rééd. 1987
ISBN 2-2078-1110-7

Sherzer Dina, Friedman Melvil et Rossmann Charles

(sous la dir. de)
Beckett translating/Translating Beckett
Philadelphie, Pennsylvania University Press, 1987
ISBN 0-2710-0480-0

Treize Thomas

Into the Breach: Samuel Beckett and The Ends of Literature
Princeton, Princeton University Press, 1990
ISBN 0-6910-6789-9

Weber-Cafish Antoinette

À chacun son dépeupleur
Paris, Éd. de Minuit, coll. «Paradoxe», 1995
ISBN 2-7073-1502-8