

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR LOUIS CÔTÉ

b.sp. en lettres

PAROLE BLANCHE ET TENTATION DU SILENCE CHEZ
SAMUEL BECKETT: UN *LOGOS* SANS *TELOS*

HIVER 1999



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

**Ce mémoire a été réalisé à Chicoutimi
dans le cadre du programme de maîtrise en études littéraires
de l'Université du Québec à Trois-Rivières
extensionné à l'Université du Québec à Chicoutimi.**

Issu de l'impossible voit l'infaisable être.
Samuel Beckett, *Textes pour rien*.

Il est impossible de cesser de se représenter sans cesser d'être.
Martin Heidegger, *Le principe de raison*.

RÉSUMÉ

La présente étude cherche à démontrer que le roman *L'Innommable* de Samuel Beckett, au-delà de son incontestable pouvoir de déconstruction de la forme romanesque traditionnelle et de l'immense travail de dérision qu'il opère sur les structures narratives et logiques que nous sommes habitués de rencontrer dans la composition d'oeuvres littéraires, n'en demeure pas moins un véritable laboratoire des formes langagières, de même qu'une réflexion authentiquement philosophique sur les questions de la représentation et du phénomène de l'expression, la conception du langage y apparaissant n'ayant rien à envier aux théories antiques, classiques ou modernes de la signification.

Après avoir établi que l'expérience psychanalytique de Beckett dans ses jeunes années l'aura amené à développer une conception de l'esthétique singulière prenant en compte la négativité, nous cherchons à démontrer que cette prise en compte implique à son tour une conception du langage et de l'écriture particulière, qui cherche à abolir la distance qui sépare la fiction de l'expérience réelle, afin de révéler ainsi cette intime association de l'être et du langage dont témoigne *L'Innommable*, en même temps que d'une position du sujet occidental s'opposant directement aux philosophies issues d'une vision représentationnaliste du langage.

À travers une analyse comparative entre la conception du langage et donc du sujet qui se trouve véhiculée dans *L'Innommable* et la conception téléologique du discours et du sujet platonicien, préfigurant ce que l'on appellera au siècle classique la « théorie naïve de la signification », l'on tente de faire voir ensuite l'étonnante similitude entre la critique de cette vision du langage formulée par Martin Heidegger, qui, comme Beckett et comme certains sophistes, cherche à mettre en échec la fausse évidence et la domination du principe de raison, qui trouve ses racines chez Platon, dans sa vision représentationnaliste du langage.

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier tout particulièrement mon directeur de recherche Jean-Pierre Vidal, pour sa patience devant les nombreux débordements de ma pensée, qui grâce à son attention bienveillante et à son esprit critique indéfectible a, je crois, beaucoup progressé ces dernières années. J'aimerais aussi remercier mes parents de leur support moral et financier depuis le début de mes études, et surtout, j'aimerais remercier ma compagne Hélène pour la qualité de son écoute, qui bien souvent fut la première avec qui j'ai partagé découragements et enthousiasmes, doutes et découvertes. J'aimerais en terminant remercier la Fondation Desjardins de même que l'Université du Québec à Chicoutimi (Programme d'aide institutionnelle à la recherche), qui ont subventionné une année de recherche complète pour la réalisation de ce mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-------|
| INTRODUCTION ----- | p. 2 |
| CHAPITRE 1 : De l'origine de l'oeuvre d'art s'enracinant dans l'expérience ----- | p. 11 |
| 1.1 Chercher sa voix : les années d'apprentissage ----- | p. 12 |
| 1.2 L'expérience psychanalytique ----- | p. 18 |
| 1.3 La « révélation »: une esthétique de l'impuissance ----- | p. 22 |
| CHAPITRE 2 : L'être de langage ----- | p. 31 |
| 2.1 De la fiction à la diction: sur la nature du soliloque beckettien ----- | p. 32 |
| 2.2 <i>L'innommable</i> : la parole comme représentant de l'être ----- | p. 39 |
| CHAPITRE 3 : Approches du <i>logos</i> ----- | p. 52 |
| 3.1 La conception platonicienne du discours ----- | p. 54 |
| 3.2 De la théorie naïve de la signification à la représentation objective ----- | p. 63 |
| 3.3 L'avancée heideggerienne: le problème du fondement ----- | p. 69 |
| CHAPITRE 4 : Le problème de la représentation : l'absence <i>detelos</i> et ses conséquences ----- | p. 74 |
| 4.1 La conception téléologique du discours ----- | p. 75 |
| 4.2 Le sujet beckettien en question ----- | p. 79 |
| 4.3 Beckett chez les sophistes: les modalités du dire ----- | p. 81 |
| 4.4 Le principe de raison reconduit ----- | p. 88 |
| CONCLUSION ----- | p. 91 |
| BIBLIOGRAPHIE ----- | p. 98 |

INTRODUCTION

Depuis environ 1960, la critique littéraire, de même que la plupart des autres domaines des sciences humaines, s'est engagée dans ce qu'il est convenu d'appeler le tournant structuraliste, dont la conjonction des travaux du linguiste Roman Jakobson et de l'anthropologue Claude Levi-Strauss pourrait représenter le moment fondateur. Depuis lors, tout phénomène d'ordre culturel, la littérature y compris, tend à être interprété comme un système de signes, dont le déchiffrement dépend de la compétence de l'interprète à établir des relations entre différents ordres signifiants. Un déplacement d'attention a eu lieu, qui va de l'intérêt porté à l'intention présidant à la composition d'un texte, relevant de la compréhension du «monde de l'auteur», au texte pris pour lui-même, comme un ensemble ouvert de parcours signifiants demandant à être actualisés. On s'achemine en quelque sorte du signifié vers le signifiant, s'imaginant peut-être que l'analyse formelle nous livrera la clé des oeuvres, là où l'analyse thématique, par exemple, avait échoué.

Il va sans dire que ce déplacement, pour nécessaire qu'il fut, ne nous apparaît pas échapper au paradoxe que semble rencontrer toute révolution — si c'en est une — et qui consiste à retomber dans l'excès contraire à celui que l'on condamnait dans l'ancienne manière: passant d'une analyse par trop «psychologisante», sans fondement scientifique et relevant principalement de l'intuition ou de la simple opinion, on risque de ne plus produire que des analyses singulièrement abstraites,

sans aucun lien avec l'objet concerné. Du moins est-ce ainsi que nous concevons le problème actuel de la critique universitaire: craignant de pécher par défaut d'objectivité, elle se technicise toujours davantage, se munissant d'un vocabulaire souvent abscons, puis passe peut-être finalement à côté de ce que l'oeuvre pouvait avoir de plus immédiatement accessible, son sens premier, sous prétexte d'en révéler un sens plus profond, lequel sens correspondrait bien sûr en dernière analyse aux structures mêmes de la pensée humaine.

On m'objectera sans doute que la critique universitaire telle que je la décris ici, souvent abstruse et rébarbative, n'existe pas, ou que c'est mon incapacité à la comprendre qui la rend si abstraite, que tout ça n'est pas si simple, et qu'est-ce que c'est que ce fantasme de «sens premier»? Je répondrai brièvement en disant que si les études sémiotiques peircéennes, greimassiennes, d'inspiration phénoménologique ou encore psychanalytique ne sont pas aujourd'hui tombées dans un formalisme outrancier, je consens à avaler ce mémoire page par page. Quant à l'idée d'un sens premier que manquerait ce genre de critique, j'entends par là non pas l'établissement d'un sens unique éclipsant tous les autres, mais simplement qu'à postuler l'existence d'une structure profonde et à plus forte raison inconsciente, qui déterminerait toute production esthétique, on risque de perdre de vue le texte dans

son propos le plus élémentaire, et d'y superposer, au bout du compte, ses propres obsessions théoriques.

Du point de vue effectivement superficiel de l'intentionnalité de l'auteur à la détermination d'une structure profonde de l'oeuvre qui la travaillerait à son insu, je formule le souhait qu'il y ait encore pour la critique un lieu où se poser, lieu qui aurait moins à voir avec la vieille querelle de l'objectivité et de la subjectivité, qu'avec peut-être tout simplement ce qu'on appelle une lecture bien faite, comme on dit une tête bien faite, c'est-à-dire une lecture qui aurait à coeur de respecter ses propres limites comme celles du texte. C'est à un tel genre de lecture que le lecteur est ici convié, et ce sera à lui de déterminer si cette lecture sera effectivement bien faite, ou si au contraire elle succombe aux difficultés que je viens ici d'esquisser.

Avant d'entreprendre la rédaction de ce mémoire sur Samuel Beckett, j'ai longtemps hésité quant à l'approche que j'allais utiliser. Il m'aurait semblé absurde d'appliquer n'importe quel type d'analyse à la mode à une oeuvre aussi ouvertement hostile envers des pratiques critiques par trop intellectuelles, et que cette oeuvre requérait une attention au moins aussi peu complaisante qu'elle à l'endroit de ces pratiques. On m'a même reproché, devant mes nombreux scrupules, de fétichiser l'oeuvre de Beckett. Si tel est le cas, c'est aussi l'oeuvre de Thomas Bernhard que je

veux bien fétichiser, celle de Nietzsche, celle d'Artaud, celle de Cioran, de Blanchot, de Bataille, de Shakespeare, de Lautréamont, enfin, toutes les oeuvres qui refusent de se laisser réduire à une formule et qui nous rappellent que le sens est d'abord une affaire de rythme et de mouvement, un texte l'espace privilégié où se dessine et se noue un rapport fondamental au monde, plutôt qu'un savant échafaudage de concepts opératoires et de transformations plus ou moins cérébrales.

J'ai donc cherché dans ce mémoire, et je ne prétends nullement y être parvenu, à développer une lecture qui échappe aux apories de la critique fondée sur une distinction à mon sens illusoire entre la théorie et la pratique, qui sont pour moi toutes deux toujours déjà nécessairement incrites dans le moment unique de l'acte d'écriture, comme le fait de parler implique tout à la fois acte de langage et réflexion, sans qu'on puisse parvenir vraiment à distinguer ce qui procède de l'intention ou de l'émergence spontanée. Dire qu'il s'agit là de deux mécanismes séparés reviendrait à mon sens à méconnaître terriblement toute la complexité de l'expression humaine et esthétique. Si, comme le disait Cioran, entre la formule et l'expérience s'étend une distance insoupçonnée, peut-être le rôle de la critique sera-t-il alors de chercher à amoindrir cette distance, pour qu'entre l'homme et l'oeuvre apparaisse la profonde et inévitable correspondance, précisément celle que la critique actuelle, enfin, une certaine critique, semble vouloir évacuer, comme si

l'oeuvre s'était faite sans l'homme, hors du temps, et qu'elle devait nous être non pas communiquée, non pas donnée par l'artiste, mais révélée par le critique. Pour moi, je dis bien pour moi, qui ne suis pas critique mais lecteur attentif, c'est là l'envers du monde.

J'ai toujours pensé et continue de le faire que la littérature était une expérience qui ne pouvait se faire que dans la solitude de la longue fréquentation d'un texte, à lire, à écrire, sans que nul témoin, commentateur ou critique ne nous soit jamais d'un quelconque secours ni d'une quelconque utilité. À lire la vie des écrivains que l'on aime, l'on s'aperçoit que toute oeuvre, si elle est nécessairement destinée à être lue et qu'elle est toujours un acte de communication ultime, est toujours conçue dans un repli primordial sur soi; c'est que l'écrivain cherche à atteindre l'autre en entrant en lui-même, en créant un monde, son monde, tout le reste étant sans importance. Par un étrange retour des choses, c'est pourtant à partir de là, de cette solitude non pas fabulée mais réellement vécue, que l'écrivain peut parvenir à toucher au plus profond de notre être: sa propre expérience rejoint la nôtre — et c'est pourquoi la littérature. C'est là une idée si simple qu'elle en paraît dérisoire. Néanmoins elle ne me quitte pas, et si elle n'a pas la rigueur triomphante de l'analyse structurale, c'est tout de même dans cet esprit que j'ai choisi d'ouvrir cette étude, en cherchant à m'approcher de l'existence de Beckett avant d'aborder

l'oeuvre, croyant y trouver des éléments qui me guideraient dans la compréhension de sa genèse. Encore une fois je laisse au lecteur le soin de juger si pareille approche trouve ses raisons. Si je ne me suis pas refusé d'utiliser des données directement biographiques, pas plus que je ne me suis gardé d'avoir recours plus loin à des données philosophiques et donc théoriques, c'est, comme j'essaie de l'indiquer dans cette introduction, peut-être maladroitement, que ce sont là pour moi les deux faces d'un seul et même problème, celui de l'existence de l'être de langage, qui me semble culminer dans *L'Innommable* de Samuel Beckett.

Ces quelques remarques liminaires étant posées, peut-être le lecteur comprendra-t-il mieux la progression de la réflexion que je propose ici. Je chercherai d'abord à démontrer que vers 1946, une profonde transformation d'ordre esthétique survient dans le rapport de Beckett à l'écriture, dont on peut retrouver des traces à la fois dans son oeuvre et dans sa vie. De fait, les textes rédigés pendant la période qui s'étend de 1946 à 1950, de *Peintres de l'empêchement* aux *Textes pour rien*, indépendamment de leur genre (essais, nouvelles, romans, pièces de théâtre), portent tous le stigmate de ce que je me suis proposé de rassembler sous l'expression d'«esthétique de l'impuissance». J'examinerai l'hypothèse selon laquelle des difficultés sérieuses éprouvées par Beckett sur le plan existentiel l'auraient conduit à entreprendre une psychanalyse, à travers l'expérience de laquelle il aurait été

amené à approfondir l'origine de certaines de ses attitudes «pathologiques», tant dans sa vie personnelle qu'en ce qui concerne son activité d'écrivain. Cependant, la prise de conscience de cette énergie destructrice n'aurait pas fait pour Beckett l'objet d'une mise à distance, mais aurait plutôt été récupérée comme matériau principal de son oeuvre. C'est donc de cette compénétration des univers du «vécu» (non pas celui, de tout le monde, que dans un narcissisme primaire on projette sur le petit écran, mais entendu comme *Erlebnis*, «vécu spécifique», qui, lui, concerne la genèse du sujet, et non le devenir de l'espèce) et du fictionnel que semble répondre, en grande partie, l'esthétique de Beckett pendant cette période. Je tenterai de consolider cette interprétation sur le fait que Beckett, en 1946, dans ce qu'il aura appelé son expérience de la révélation, reçoit la vision de l'oeuvre à venir, expérience transposée ultérieurement dans son oeuvre, ce qui à la fois confirme l'importance de cet événement et vient appuyer cette idée de compénétration que je viens d'introduire.

Au chapitre suivant, je tenterai de montrer en quoi le modèle psychanalytique, dans la prépondérance qu'il accorde à la parole, a pu susciter dans l'écriture de Beckett l'émergence d'un «solipsisme baroque», réalisant ainsi le passage progressif de la fiction vers la diction, venant conférer à l'oeuvre une portée ontologique indéniable, qui aboutira dans *L'Innommable* à une scène à ma

connaissance sans précédent dans l'histoire de la littérature, celle où un auteur se retrouve entouré de ses «créatures» puis finit par les congédier, rétrécissant de ce fait le cercle de son enfermement, condition nécessaire de cette expérience limite que constituera *L'Innommable*, dans sa volonté de dénuement total ne laissant plus au sujet que son seul langage, et nous révélant de ce fait l'intimité du rapport qu'il entretient avec le domaine de l'être.

Ceci me conduira à m'intéresser au complexe être-langage-réalité, d'abord à travers la conception platonicienne du discours, qui fait de ce complexe le centre de ses préoccupations, et qui trouve un prolongement jusque dans certaines théories contemporaines de la signification, notamment dans la «théorie naïve de la signification», qui répond, tout comme la théorie platonicienne, d'une vision représentationnaliste du langage, contre laquelle, j'essaierai également de le faire voir, s'inscrit Beckett. Je poserai ensuite qu'une telle vision présuppose nécessairement une conception particulière du sujet, ce qui devrait me permettre de mettre en évidence la similarité de la conception classique et de la conception platonicienne du sujet, suggérant par là qu'aucune différence majeure ne permet de les distinguer, puisque l'une comme l'autre s'emploieraient à leur façon à conférer au sujet une stabilité ontologique inaltérable, à le fonder en quelque sorte, que ce soit par le détour de la notion d'«essence» ou celle de «raison». Je présenterai ensuite

une critique de cette opération de fondation de l'être ou du sujet, à partir des réflexions proposées par Martin Heidegger dans son livre *Le principe de raison*, afin de montrer que cette opération de fondation ne saurait être aussi évidente que voudraient le faire croire ses prédécesseurs, et aussi afin d'introduire le lecteur à une autre critique de cette même opération, celle véhiculée par Beckett dans *L'Innommable*, peut-être plus virulente en vertu de son mode d'expression, mais, et c'est ce que je souhaiterais en dernier lieu faire voir et entendre, tout aussi crédible, conséquente, nourrie et articulée sur le plan philosophique.

CHAPITRE 1

DE L'ORIGINE DE L'OEUVRE D'ART S'ENRACINANT DANS L'EXPÉRIENCE

1.1 Chercher sa voix : les années d'apprentissage

La période qui s'étend de 1946 à 1950 est peut-être la plus marquante de toute l'oeuvre de Samuel Beckett. Tous les thèmes majeurs abordés par l'auteur s'y trouvent représentés, diffractés dans le prisme d'une écriture s'acheminant progressivement vers la découverte de son genre majeur, le soliloque. À propos de cette période, Beckett dira : «*J'écrivis toute mon oeuvre très rapidement, de 1946 à 1950. Depuis, je n'ai plus rien écrit qui me semble valable*¹». Mais pourquoi s'intéresser justement à cette période, hormis le fait que l'auteur la tienne pour déterminante? La fureur créatrice qui s'empare alors de l'écrivain, comme nous allons le voir à l'instant, suffirait à elle seule à justifier un tel choix.

En 1946, Beckett compose un roman, *Mercier et Camier*, ainsi que de courts récits d'une densité incomparable : *Premier amour*, *L'expulsé*, *La fin*, et *Le Calmant*. En 1947, il achève sa première pièce de théâtre, *Eleutheria*. Dans la seule année 1948, il rédige *Molloy*, *Malone meurt*, le début de *L'Innommable* de même que *En attendant Godot*, oeuvres qui allaient, quelques années plus tard, révolutionner tant l'univers du théâtre que celui du roman. En 1949, il termine *L'Innommable*. En 1950, il finalise les *Textes pour rien*, «*échec à se sortir de l'impasse où l'a enfermé*

¹ Ludovic Janvier, *Beckett*, Paris, Seuil (coll.: écrivains de toujours), 1969, p. 22.

L'Innommable²», comme l'a suggéré Ludovic Janvier. Qu'est-ce qui se dénoue là qui permet à l'auteur de trouver un tel souffle, comme si soudain les écluses de la parole s'étaient ouvertes pour laisser s'écouler son flot ininterrompu? Une telle prolixité ne manque pas d'étonner, et l'explication de son origine n'est pas simple, du fait que les conditions d'émergence de ces cinq années d'écriture sans trêve relèvent à la fois de déterminations d'ordre biographique³ et esthétique, comme nous allons maintenant tenter de le démontrer.

Comme c'est le cas chez la plupart des grands auteurs, l'existence sert à l'édification de l'oeuvre et l'oeuvre sert à l'édification de l'existence. C'est pourquoi, si l'on désire connaître la genèse d'une grande oeuvre, il n'est pas vain de s'attarder à la vie de son auteur, car il n'est pas rare que l'on s'aperçoive que cette existence se trouve inextricablement liée au développement de l'oeuvre. Beckett disait, à propos des trois récits constituant sa trilogie⁴, que «*l'oeuvre n'est pas tributaire de l'expérience, ne rend pas compte de l'expérience. Même si on s'en sert, bien sûr*⁵». Cette concession en apparence mineure au champ de l'expérience doit attirer notre

2 Ludovic Janvier, *Beckett*, *op. cit.*, p. 22.

3 Toutes les références biographiques contenues dans ce chapitre proviennent de l'excellente biographie de James Knowlson traduite récemment en français: *Beckett*, trad. de Oristelle Bonis, Paris, Actes Sud (coll.: Solin), 1999.

4 Composée des romans *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*.

5 James Knowlson, *Beckett*, trad. de Oristelle Bonis, Paris, Actes Sud (coll.: Solin), 1999, pp. 476-477.

attention. Car le changement esthétique radical qui s'opère dans son oeuvre en 1946, à l'aube de sa grande période créatrice, semble indissociable de l'expérience de la dépossession que traversa Beckett. Pour toutes ces raisons, le lecteur nous pardonnera de nous attarder un peu longuement sur certains détails biographiques.

L'écriture de Beckett, dans ses jeunes années, est partagée entre condescendance et cynisme, à l'endroit d'une littérature irlandaise puritaine et archaïque, quoique d'une intelligence rare et d'une inventivité débridée, doublée d'un mépris affiché de toutes convenances, aussi bien littéraires que sociales. Peu après son arrivée à Paris en 1928, dans le but d'occuper un poste de lecteur d'anglais à l'École normale supérieure, Beckett fait la connaissance de Joyce, dont il deviendra le secrétaire et ami. Joyce apprécie l'intelligence de Beckett, et le jeune Beckett, lui, se réjouit de figurer parmi les intimes du plus illustre et du plus controversé des hommes de lettres irlandais. Les affinités entre Joyce et Beckett sont nombreuses, et ne sont pas sans conséquences sur les premiers écrits de Beckett. C'est d'ailleurs au sujet d'une oeuvre de Joyce, *Finnegans Wake*, qu'il écrira son premier essai critique, *Dante... Bruno. Vico... Joyce*, visant à montrer l'influence de ces penseurs sur l'oeuvre de Joyce. Cet essai, non dépourvu d'humour malgré la difficulté du sujet et l'érudition qu'il appelle, la première phrase l'illustre assez bien («*The danger is the neatness of identifications. The conception of Philosophy and*

Philology as a pair of nigger minstrels out of the Teatro dei Piccoli is soothing, like the contemplation of a carefully folded ham-sandwich⁶»), nous fait connaître un Beckett philologue s'exprimant dans une langue imagée, et faisant preuve d'un esprit critique incontestablement sagace. Néanmoins, l'essai demeure scolaire dans sa forme, et pourrait avoir été écrit par n'importe quel élève appliqué. Ce qu'il écrira sur Proust l'année suivante, en 1930⁷, sera déjà nettement plus personnel et beaucoup moins conventionnel. Mais l'influence de Joyce sur l'écriture de Beckett à cette époque reste considérable, et la volonté de Joyce de maîtriser aussi bien le langage que la culture universelle pour en faire une espèce de fête de la pensée et de la langue sur un mode ludique, séduit certes le jeune Beckett.

Ceci a sans doute beaucoup à voir avec ce curieux mélange d'érudition et d'irrévérence qui caractérise ses textes d'alors, dans lesquels d'innombrables citations et références implicites, empruntées aux ouvrages les plus divers, exactes ou approximatives et jamais accompagnées de guillemets, côtoient les propos les plus subversifs et souvent carrément scatologiques, comme si l'intelligence devait lutter contre un fonds plus obscur demandant à faire surface. Il serait ridicule de vouloir réduire cette particularité à un conflit entre l'éducation résolument puritaine

⁶ Samuel Beckett, *Dante... Bruno. Vico... Joyce*, in *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*, New Directions book, 1939, p. 3.

⁷ Voir Samuel Beckett, *Proust*, Paris, Minuit, 1990.

reçue par Beckett et sa découverte de la liberté d'être et de penser, encouragée pendant ses années parisiennes, bien que ce soit probablement là une partie de la vérité. Une chose est cependant certaine, c'est que les deux courants majeurs qui semblent alimenter l'écriture de Beckett à cette époque proviennent autant d'un goût marqué pour l'érudition que d'un univers burlesque, tragique et tourmenté, d'où résulte une espèce d'éclectisme intellectuel, ce qui n'est pas sans rappeler l'opposition nietzschéenne entre l'appollinien et le dionysiaque⁸, sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir⁹.

De retour à Dublin en 1930, maintenant promu *Master of Arts*, il est invité à occuper un poste de maître de conférences de français à Trinity college. Mais Beckett arrive difficilement à se faire à sa carrière universitaire. Son goût pour l'éclectisme cadre mal avec le sérieux de la tâche de pédagogue, ses étudiants le déçoivent par leur ignorance crasse, de même que ses collègues par la petitesse de leurs aspirations, qui se résument bien souvent à de petites guerres intestines. Cette situation l'affecte considérablement, jusqu'à le rendre dépressif — d'autant plus que

⁸ Voir Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, trad. de Jean Marnold et Jacques Morland revue par Angèle Kremer-Marietti, introduction et notes d'A. Kremer-Marietti, Paris, Le livre de poche, 1994.

⁹ *Dream of Fair to Middling Woman*, le premier roman de Beckett, qui fit un véritable scandale dans sa famille et auprès de ses proches, illustre bien ce caractère paradoxal de son écriture. Il n'existe pas de traduction intégrale de ce roman. Le lecteur intéressé pourra cependant se rapporter au recueil *Bande et Sarabande*, paru en 1994 aux éditions de Minuit, dans lequel figurent certains textes de *Dream of Fair...*, puisque ces deux ouvrages proviennent d'un fonds commun de textes, notes et nouvelles rédigés par Beckett avant 1932.

sa mère refuse de le voir depuis qu'elle a mis la main sur le manuscrit passablement équivoque de son fils (*Dream of Fair to Middling Woman*), la lecture de celui-ci l'ayant mise hors d'elle et l'ayant amenée à lui interdire l'accès à la maison familiale — et le plonge dans un mutisme quasi complet. Aussi démissionnera-t-il en 1932, après quelques vaines tentatives pour s'intégrer à ce monde qui ne lui convient guère. Comme le rapporte Knowlson :

Le mal vient sans doute de ce que parler en public est pour lui un vrai supplice. Affreusement mal à l'aise, il manque de surcroît cruellement de ce minimum de désir de briller qui aide la plupart de ceux qui doivent s'exprimer en public à surmonter leur trac et leur timidité. Il ne se sent pas non plus très sûr de ce qu'il est en mesure d'offrir à ses étudiants, et a plusieurs fois expliqué qu'il avait quitté l'Université parce qu'«il ne supportait pas d'enseigner aux autres ce qu'il ne savait pas lui-même». (...) Sa réserve et sa méfiance masquent mal le mépris que lui inspirent l'inconsistance, l'absence de curiosité et le manque de sensibilité littéraire de la majorité de ses élèves¹⁰.

La brillante carrière à laquelle était promis Beckett se voit donc compromise de son propre chef. Après un bref séjour en Allemagne, il décide de retourner à Paris, où il terminera *Dream of Fair to Middling Women*, et d'où une vague de xénophobie le chassera pour le conduire à Londres. Il tente alors de se faire une place dans le monde de la critique littéraire, ce qui se solde par un échec. Il est alors plus déprimé que jamais, et ne trouve toujours pas d'éditeur pour son premier

¹⁰ James Knowlson, *op. cit.*, p. 180.

roman, jugé tantôt obscène, tantôt affecté et incompréhensible. Il rentre donc à Dublin, où il entend se réconcilier avec sa mère et sa famille, car il n'a plus un sou en poche.

1.2 L'expérience psychanalytique

La santé de Beckett à cette époque n'est pas des plus encourageantes. Opéré pour un kyste au cou, il devra passer plusieurs mois à l'hôpital. Sur le plan psychologique, il est plus ou moins anéanti, mais continue pourtant à lire et à écrire. Puis survient la mort de son père, avec lequel il était très lié. Son état général est finalement assez désastreux :

Sous l'effet du chagrin que lui cause la disparition de son père, sa santé commence gravement à se détériorer. (...) il est la proie de suees nocturnes et de crises de panique. En désespoir de cause, il va consulter son ami médecin, Geoffrey Thompson. De cette période il dira plus tard :

«Après la mort de mon père j'ai eu des problèmes psychologiques. (...) J'avais besoin d'aide, je le sentais. Aussi je suis allé au cabinet de Geoffrey Thompson. (...) Quand il est arrivé, je me tenais près de la porte. Il m'a rapidement examiné et n'a rien trouvé qui cloche physiquement. C'est alors qu'il m'a conseillé la psychanalyse. À l'époque, la psychanalyse n'était pas autorisée à Dublin. C'était illégal. Pour suivre une psychanalyse, il fallait aller à Londres¹¹».

11 James Knowlson, *op. cit.*, p. 235-236.

Beckett se rendra donc à Londres sur le conseil de son ami, pour entreprendre une thérapie intensive. Les nombreuses notes de lecture qu'il accumule sur la psychanalyse pendant sa cure démontrent son intérêt réel et son engagement profond dans ce processus. C'est le jeune psychanalyste Wilfred Bion qui sera son analyste. Celui-ci amènera Beckett à comprendre que la relation amour-haine/dépendance-fuite qu'il entretient avec sa mère pourrait être à l'origine de ses symptômes. Ce sera sa première prise de conscience, mais une autre, plus importante pour notre propos, nous est rapportée par Beckett lui-même, qui, dans une lettre à son ami MacGreevy qui s'inquiète à son sujet, donne une synthèse personnelle de sa démarche, et «associe ses symptômes physiques à son isolement, à son apathie et à ses sentiments de supériorité :

J'étais malheureux depuis des années. Consciemment et délibérément depuis que j'ai quitté l'école pour entrer à Trinity College, en sorte que je me suis de plus en plus isolé, que j'ai de moins en moins entrepris, que je me suis abandonné à un crescendo de désengagement par rapport aux autres et à moi-même. Or rien de tout ça ne me paraissait bizarre. La détresse, la solitude et l'apathie (...) constituaient des indices de supériorité; garantissaient le sentiment d'arrogante «altérité» qui semblait aussi juste, aussi naturel, aussi peu morbide que les façons dont il était moins exprimé que sous-entendu, observé, maintenu disponible en vue d'une éventuelle expression future. Il a fallu attendre que ce mode de vie, ou plutôt cette négation de la vie, suscite d'aussi terrifiants symptômes physiques, pour que je prenne conscience en moi de quelque chose d'anormal. Donc, si le coeur ne m'avait mis la mort dans l'âme, j'en serais encore à me soûler, à rêvasser, à traîner avec le sentiment d'être trop bien pour faire autre chose¹²».

12 Didier Anzieu, *Beckett*, Paris, Gallimard (coll. : Folio-essais), p. 77.

Après 150 séances avec Bion, si Beckett arrive à mieux maîtriser son état en essayant d'approfondir la nature des liens qui l'unissent à sa mère, il est encore loin d'être tout à fait guéri, car les symptômes réapparaissent aussitôt qu'il retourne auprès d'elle. C'est pourquoi, après deux ans d'analyse, il décide d'y mettre fin. Toutefois aura-t-il pu reconnaître, à travers sa cure et avec l'aide de Bion, l'existence d'un problème réel qu'il niait auparavant et qui avait trait à sa tendance à se replier sur lui-même. Autre fait d'importance dans la psychanalyse de Beckett, Bion

aura probablement amené Beckett à comprendre que ses tendances au solipsisme pouvaient être fructueusement exploitées par l'écriture. En extériorisant dans son oeuvre certaines de ses dispositions psychiques (ses sentiments de frustration ou sa violence bridée, par exemple), il parviendrait plus facilement à surmonter ce goût pour le repli sur soi jusqu'alors si morbide et destructeur. Dès lors, écrire devenait essentiel pour assurer à l'avenir sa santé mentale et physique¹³.

C'est aussi l'avis de Didier Anzieu, psychanalyste français et auteur d'un livre sur l'influence de la psychanalyse sur l'oeuvre de Beckett¹⁴. Anzieu vise à démontrer dans cet ouvrage que «*le célèbre soliloque du narrateur beckettien est composé d'associations libres adressées à un psychanalyste fictif*¹⁵». Cette

13 Knowlson, p. 246.

14 Didier Anzieu, op. cit.

15 Didier Anzieu, op. cit., quatrième de couverture.

hypothèse, brillamment développée par Anzieu, conviendrait peut-être davantage à un livre tel que *Portnoy et son complexe*, de l'américain Phillip Roth, qui suggère lui-même une telle lecture, par le mot de la fin venant «clore» le récit d'Alex Portnoy : «*Pon, (dit le docteur). Alors, maintenant nous beut-être bouvoir gommencer, oui?* ¹⁶». Mais appliquée à l'oeuvre de Beckett, cette hypothèse nous semble abusive. L'admettre reviendrait à réduire une oeuvre authentiquement littéraire et philosophique à une conception de l'écriture *essentiellement* thérapeutique. Or, on ne saurait réduire la pratique de l'écriture de Beckett après sa psychanalyse à la seule résolution de conflits psychiques. Ce serait sous-estimer profondément un aspect essentiel du projet beckettien, qui repose sur une conception de l'esthétique tout à fait originale. Il est indéniable que les découvertes faites par Beckett au cours de sa psychanalyse auront considérablement influencé son écriture, mais là encore, cette expérience doit être réinscrite dans un cadre plus vaste auquel elle appartient, et il est clair que ce cadre, que nous allons tenter de définir plus loin, dépasse la seule psychologie (quoique Anzieu n'ait jamais prétendu avoir épuisé l'oeuvre par sa lecture).

¹⁶ Phillip Roth, *Portnoy et son complexe*, Paris, Gallimard (coll. : Folio), 1970, p. 372.

1.3 Une esthétique de l'impuissance

Moins abusif serait de croire que l'expérience psychanalytique du jeune Beckett l'aura amené à consolider certaines de ses intuitions déjà fortement reconnaissables dans ses premiers écrits — la précarité de l'être, le primat de la souffrance, la conception tragique de l'existence — et que la reconnaissance en lui-même de mécanismes de défense tel le refoulement lui auront permis de poursuivre plus loin l'exploration personnelle de ses inclinations ténébreuses. C'est d'ailleurs ce que semble indiquer un autre passage (résumé par Anzieu) de la lettre citée précédemment et adressée par Beckett à MacGreevy :

Sur un ton sarcastique, il déclare avoir renoncé à trouver un dieu en qui croire. À la place, il espère découvrir en lui-même quelqu'un qui lui apporte une raison d'être. Tout le reste l'ayant trahi [notamment la psychanalyse], il ne saurait trouver de soulagement que dans ce qu'il appelle le solipsisme baroque¹⁷.

On devra pourtant attendre dix ans les premières manifestations authentiques de ce solipsisme baroque, en 1946, avec le récit *L'Expulsé*. Durant ces dix années, Beckett n'aura pratiquement rien écrit, mis à part quelques poèmes et son deuxième roman, *Watt*, oeuvre tout de même considérable dans le parcours de Beckett, mais dont nous ne tiendrons pas compte ici, car son analyse demanderait au moins autant

¹⁷ Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 76-77.

de temps qu'il en faut pour *L'Innommable*. Cette longue période de relative improductivité, en tout cas comparée à l'effervescence qui s'ensuivra, doit être attribuée à un long voyage en Allemagne (1936-37), puis à la guerre qui éclate en 1939, alors qu'il se trouve en Irlande avec sa famille. Il choisit de rentrer à Paris, disant préférer «*la France en guerre à l'Irlande en paix*¹⁸». En 1941, il contribuera aux activités d'un groupe de résistance. En 1942, il échappe de peu à la Gestapo et doit s'enfuir avec sa femme en zone neutre dans le Vaucluse, à Rousillon (où il compose *Watt*). C'est en 1945, à la libération, qu'il revient à Paris, où il retrouve son appartement, et où il se remettra intensivement à l'écriture. On peut aisément imaginer que la Deuxième guerre mondiale, dans son atrocité, aura ébranlé suffisamment Beckett et aura pu contribuer à susciter en lui un sentiment d'égale violence, si on pense au pessimisme rageur qui traverse toute son oeuvre. Car aussitôt la paix revenue, les anciennes questions refont surface là où elles avaient été laissées.

Nous sommes en 1946. Un événement déterminant survient dans la vie de Beckett, à l'aube de sa grande période créatrice. Cet événement nous fournit une clé indispensable pour la compréhension de ces cinq années d'écriture sans trêve, en ce qu'il éclaire le rapport entre le changement esthétique majeur qui survient dans

¹⁸ Ludovic Janvier, *op. cit.*, chronologie.

l'attitude de Beckett à l'égard de l'écriture après la guerre et son expérience psychanalytique. Nous ne pouvons pas ne pas prendre en considération cet événement, étant donné la place que lui accorde Beckett d'une part dans son oeuvre même, d'autre part dans son existence, lui conférant de ce fait une valeur emblématique indéniable. Voici ce que James Knowlson nous dit de cet événement:

En sus des expériences décisives traversées pendant la guerre, un événement survenu alors qu'il se trouve à Foxrock aux côtés de sa mère contribue à le transformer tout en modifiant du même coup le sens qu'il accorde à l'écriture. La «révélation» qui s'impose alors à lui passe à juste titre pour un moment charnière de son existence d'écrivain¹⁹.

Il faudrait peut-être introduire tout de suite une nuance au sujet du terme de «révélation». Il va de soi que pour un individu aussi anticlérical que Beckett, il serait assez malvenu d'associer une quelconque connotation religieuse à cette expression. Ce n'est pas de la conversion de Paul sur les chemins de Damas qu'il est question ici. Ni de sa parodie. C'est plutôt dans le sens où, un peu à la manière de la célèbre «crystallisation» chez Stendhal, une expérience intensément ressentie par un sujet se voit investie d'un caractère symbolique, en vertu d'une certaine disposition du monde extérieur en même temps que d'une certaine disponibilité d'un sujet, et qui pour cette raison laissera une trace durable dans sa conscience, jusqu'à être élevée par lui au rang de symbole. Les biographes de Beckett s'entendent tous pour

19 James Knowlson, *op. cit.*, p. 452.

rapprocher cette «révélation» de la «vision» qu'il prête au personnage de Krapp, dans *La dernière bande*:

Spirituellement une année on ne peut plus noire et pauvre jusqu'à cette mémorable nuit de mars, au bout de la jetée, dans la rafale, je n'oublierai jamais, où tout m'est devenu clair. La vision, enfin. (...) Ce que soudain j'ai vu alors, c'était la croyance qui avait guidé toute ma vie, à savoir — (Krapp débranche impatientement l'appareil, fait avancer la bande, rebranche l'appareil) — grands rochers de granit et l'écume qui jaillissait dans la lumière du phare et l'anémomètre qui tourbillonnait comme une hélice, clair pour moi enfin que l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler était en réalité mon meilleur — (Krapp débranche impatientement l'appareil, fait avancer la bande, rebranche l'appareil) — indescriptible association jusqu'au dernier soupir de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement et le feu²⁰.

Au sujet de cette association de l'expérience vécue par Beckett à Foxrock aux côtés de sa mère et de cette «retranscription» dans *La dernière bande*, Knowlson nous permet d'obtenir quelques précisions importantes, apportées par Beckett lui-même, lors d'entretiens réalisés par Knowlson:

La «vision, enfin» dont il est question [dans *La dernière bande*] est très généralement tenue pour un fidèle reflet de la «révélation» reconnue pour telle par Beckett. Elle ne surgit cependant pas dans les mêmes circonstances et n'est pas non plus de même nature. Qu'on veuille les confondre irritait Beckett: «Krapp a eu sa vision sur la jetée de Dún Laoghaire, j'ai eu la mienne dans la chambre de ma mère. Précisez-le une bonne fois pour toutes», m'a-t-il instamment demandé. (...) Parlant de ce qu'il avait lui-même vécu comme une révélation, Beckett l'associait plutôt à une mise en

20 Samuel Beckett, *La dernière bande* suivi de *Cendres*, Paris, Minuit, 1959, p. 22-23.

évidence de ses limites («J'ai pu penser à *Molloy* et aux autres le jour où j'ai pris conscience de ma folie. Ce n'est qu'à dater de ce moment-là que je me suis mis à écrire les choses telles que je les sens»), [à] une acceptation de l'impuissance et de l'ignorance²¹.

Il importe de bien comprendre l'importance et la signification de cet événement en regard de ce que nous avons développé jusqu'ici. Cette «obscurité» à laquelle fait référence Beckett dans l'extrait de *La dernière bande*, qu'il nous dit s'être «*toujours acharné à refouler*», est ici présentée «*comme étant [son] meilleur*». Que devons-nous conclure d'une pareille affirmation, sinon qu'elle marque à la fois et dans l'oeuvre et dans l'existence concrète de Beckett le passage d'une esthétique de la «suffisance» — assez bien représentée par l'étalage d'érudition et la volonté de maîtrise qui caractérise ses premiers textes — à une autre que nous dirons de l'«impuissance», qu'aurait mise à jour son expérience psychanalytique, et qui signifierait non pas tant le simple constat d'une incapacité quelconque, que la volonté exprimée par l'écrivain de faire de ce sentiment d'échec un opérateur actif au sein de son oeuvre?

Cette conversation, rapportée par James Knowlson et survenue entre lui et Samuel Beckett l'année de sa mort en 1989, où il «*s'efforçait de préciser sa dette à l'égard de Joyce*», ne dit pas autre chose :

²¹ James Knowlson, *op. cit.*, p. 453.

J'ai réalisé que Joyce était allé aussi loin que possible pour en savoir toujours plus, pour maîtriser ce qu'il écrivait. Il le complétait sans arrêt; on s'en rend parfaitement compte quand on regarde ses épreuves. J'ai réalisé que j'allais moi dans le sens de l'appauvrissement, de la perte du savoir et du retranchement, de la soustraction plutôt que de l'addition²².

Plus révélateur encore au sujet de la conception esthétique de Beckett à cette époque (et jusqu'à la fin de sa vie) est cet autre entretien qu'il accorda à Israel Shenker, vers 1956 :

Plus Joyce savait, plus il pouvait. En tant qu'artiste il aspire à l'omniscience, l'omnipotence. Je travaille moi avec l'impuissance, l'ignorance. Il y a je crois une espèce d'axiome esthétique voulant que l'expression soit accomplissement — soit tenue d'être un accomplissement. *Ma petite exploration porte sur toute cette zone de l'être de tout temps négligée par les artistes comme quelque chose d'inutilisable* [c'est moi qui souligne] — par définition incompatible avec l'art²³.

On ne peut plus clair. La luxuriance des textes antérieurs à 1946 peut sans doute être attribuée à l'influence de Joyce. Mais à partir de ce moment, Beckett se sera définitivement soustrait à cette influence et se sera forgé sa propre conception de l'esthétique, reposant non plus sur la maîtrise du discours et de la forme, mais plutôt sur la prise en compte dans le processus d'écriture de ce qui justement entrave

22 James Knowlson, *op. cit.*, p. 453.

23 Rapporté par James Knowlson, *op. cit.*, note no. 57 du chapitre XIV, p. 970.

l'expression²⁴. James Knowlson donne une idée assez claire de ce retournement, dont nous essayons de saisir ici le sens :

(...) Beckett rejette le principe joycien en vertu duquel il faut savoir toujours davantage pour parvenir à comprendre le monde de manière créative et à le contrôler. Il se détourne également des techniques narratives directement inspirées de ce principe et appliquées dans ses textes en prose ou ses poèmes des années trente, où la profusion des citations et des clins d'oeil érudits sert à élaborer des idées et des images intellectuellement très complexes. Beckett choisit alors de ne plus parler que de la pauvreté, de l'échec, de l'exil et de la perte; ou pour le citer, de s'intéresser à l'homme en tant qu'«il ne sait pas et ne peut pas»²⁵.

Cette esthétique minimaliste du non-savoir et du non-pouvoir, sans que l'on puisse pour autant affirmer qu'elle s'accorde à l'air du temps, surgit pourtant en maints endroits dans la littérature de l'après-guerre, notamment chez Artaud, qui dans sa préface au *Théâtre et son double*, disait ceci: «*Le plus urgent ne me paraît pas tant de défendre une culture dont l'existence n'a jamais sauvé un homme du souci de mieux vivre et d'avoir faim, que d'extraire de ce qu'on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim*²⁶». Cette esthétique minimaliste, donc, dont Beckett anticipe le projet en 1946 aussitôt la guerre terminée, à travers son expérience de la révélation rapportée précédemment et dont

²⁴ Ici encore, il faudrait rapprocher cette transformation du «renversement de toutes les valeurs» perlaboré par Nietzsche.

²⁵ James Knowlson, *op. cit.*, p.454.

²⁶ Antonin Artaud, préface du *Théâtre et son double*, cité in Paul Auster, *L'art de la faim*, traduction de Christine Le Boeuf, Paris, Actes Sud, 1992, p. 5.

on retrouve la retranscription dans *La dernière bande*, dans un mouvement à la fois rétrospectif et introspectif²⁷, devra alors trouver une forme d'expression. Cette forme, ce sera le solipsisme baroque évoqué par Beckett, alors qu'il constatait l'échec relatif de sa psychanalyse avec Bion, ou le «*soliloque de fiction*²⁸», dont on peut reconnaître la première manifestation à la fin de *L'Expulsé* (1946), qui se termine sur cet «aveu» : «*Je ne sais pas pourquoi j'ai raconté cette histoire*²⁹».

On aura donc sans doute compris que l'utilisation d'une voix se parlant seule comme moteur du récit pourrait correspondre, symboliquement, à l'échec de la psychanalyse de Beckett et à sa reprise sous la forme de l'auto-analyse, étant donné cette volonté exprimée par lui de «*découvrir en lui-même quelqu'un qui lui apporte une raison d'être*». C'est bien là l'hypothèse de Didier Anzieu exposée plus haut, que nous reprenons ici dans une version plus explicite : «*Ce qu'on appelle la trilogie de Beckett correspond à la découverte faite par cet auteur-là qu'on peut faire des séances de psychanalyse sans psychanalyste*³⁰». Nous avons déjà exprimé

27 On peut qualifier cette retranscription de rétrospective dans la mesure où elle survient dix ans après l'expérience de la révélation. Quant à son caractère introspectif, nous le déduisons simplement du fait qu'il s'agit de la retranscription d'une expérience réelle elle-même introspective, laquelle implique une modification du sujet Beckett dans son rapport à l'écriture. Le fait que Beckett l'ait retranscrite dans son oeuvre devrait déjà nous indiquer que la distance entre l'expérience et l'oeuvre se trouve de ce fait problématisée, ce qui, nous le verrons, n'est pas tant un effet de style qu'une conséquence directe du projet esthétique élaboré par Beckett.

28 L'expression est de Ludovic Janvier.

29 Samuel Beckett, *L'Expulsé*, in *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 37.

30 Didier Anzieu, *op. cit.*, p. 137.

notre position sur le danger que représente le fait de porter un regard aussi exclusivement orienté sur une oeuvre. Néanmoins, il faut dire que l'analyse à laquelle se livre Anzieu est remarquable. Cette lecture psychanalytique qu'il effectue de l'oeuvre de Beckett n'a en tout cas rien d'une divagation, et c'est en maître qu'il mène la démonstration. Mais voilà : cette vision est définitivement réductrice, nous l'avons dit. Car cette voix qui alimente le soliloque ne nous semble pas pouvoir appartenir au seul registre du discours psychanalytique; comment le pourrait-elle, à moins d'avoir été dictée sur le divan? Nous estimons qu'elle remplit une fonction beaucoup plus fondamentale dans le projet esthétique de Beckett. Car à partir de *L'Innommable*, et c'est ce que nous souhaiterions démontrer dans le prochain chapitre, nous ne sommes plus dans l'espace de la fiction mais dans celui de la diction, diction d'une expérience limite de nature ontologique, impliquant la relation problématique de l'Être au monde, par la médiation du langage et de la représentation.

CHAPITRE 2
L'ÊTRE DE LANGAGE

2.1 De la fiction à la diction : sur la nature du soliloque beckettien

Maurice Blanchot, lecteur attentif s'il en fut, à propos de la trilogie de Beckett, quatre mois après la parution de *L'Innommable* en 1953, disait ceci:

Qui parle dans les livres de Samuel Beckett? Quel est ce «Je» infatigable qui apparemment dit toujours la même chose? Où veut-il en venir? Qu'espère l'auteur qui doit bien se trouver quelque part? (...) Expérience sans issue, quoique de livre en livre elle se poursuive d'une manière plus pure, en rejetant les faibles ressources qui lui permettaient de se poursuivre. C'est ce mouvement qui frappe d'abord³¹.

Si l'on considère la forme qu'allait prendre l'oeuvre ultérieure, comme elle se présente à nous aujourd'hui – telle un désert qui va croissant – cette remarque de Blanchot sur la trilogie de Beckett pourra sembler prophétique. Or il n'en est rien. Seulement Blanchot avait-il saisi, avec une acuité peu commune et sans doute, une accointance toute personnelle, et aussi peut-être parce qu'elle s'y trouve effectivement, l'essence du projet esthétique de Beckett conçu en 1946. La lecture qu'il donne de cette «*expérience sans issue*» montre assez bien que le «*mouvement*» qu'il croit pouvoir identifier dans ces textes semble correspondre à une sorte de tendance entropique³² travaillant l'écriture de Beckett, tendance qui prendrait la

³¹ Maurice Blanchot, *Où maintenant? qui maintenant?*, in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard (coll.: Idées), p. 308.

³² L'entropie étant, selon *Le Petit Robert*, la «fonction mesurant l'état de désordre d'un système, croissante lorsque celui-ci évolue vers un autre état de désordre accru».

forme d'un processus irréversible de désintégration des structures narratives, qui, de

Molloy à *L'Innommable*, irait croissant :

Molloy est encore un livre où ce qui s'exprime essaie de prendre la forme rassurante d'une histoire (...). *Molloy* demeure un personnage identifiable (...). *Malone meurt* apparemment va plus loin. Ici, le vagabond [*Molloy*] est devenu moribond (...). *Malone*, comme *Molloy*, est un nom et une figure, et c'est aussi une suite de récits, mais ces récits ne reposent plus sur eux-mêmes; loin d'être racontés pour que le lecteur y croie, ils sont dénoncés aussitôt dans leur artifice d'histoires inventées : «*Cette fois, je sais où je vais... C'est un jeu maintenant, je vais jouer... Je pense que je pourrai me raconter quatre histoires, chacune sur un thème différent.*» (...) Dans *L'Innommable*, (...) Mahood est un déchet enfermé dans la jarre qui sert à décorer l'entrée d'un restaurant. Il y a aussi Worm, celui qui n'est pas né et n'a pour existence que l'oppression de son impuissance à être; en même temps passent les anciennes figures, fantômes sans substance, images vides tournant mécaniquement autour d'un centre vide qu'occupe le «Je» sans nom³³.

Blanchot s'attarde donc à démontrer dans son article que de *Molloy* à *L'Innommable*, le lecteur assiste au démontage progressif et volontaire des structures narratives, ce qui correspondrait parfaitement du reste à cette volonté exprimée par Beckett de «*s'appauvrir davantage*». Blanchot ne vise pas autre chose quand il dit que le récit va «*rejetant les faibles ressources qui lui permettraient de se poursuivre*». Son idée consiste à amener le lecteur à concevoir qu'il ne se trouve plus seulement, avec *L'Innommable*, devant une pure oeuvre de fiction, mais bel et bien devant le récit d'une expérience qui exéderait une telle limite:

³³ Maurice Blanchot, *op. cit.* pp. 309-311.

[Avec L'Innommable] tout a changé et l'expérience entre dans sa vraie profondeur. Il ne s'agit plus de personnages sous la rassurante protection de leur nom personnel, il ne s'agit plus d'un récit, même conduit dans le présent sans forme du monologue intérieur. (...) Qui parle ici? Quel est le Je condamné à parler sans repos, celui qui dit : «Je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais»? Par une convention rassurante, nous nous répondons : c'est Samuel Beckett. Par là, nous paraissions accueillir ce qu'il y a de lourd dans une situation qui, n'étant pas fictive, évoque le tourment d'une existence réelle. Le mot expérience voudrait faire allusion à ce qui est éprouvé vraiment. Mais, par là aussi, nous cherchons à retrouver la sécurité d'un nom, et à situer le «contenu» du livre à ce niveau personnel où tout ce qui se passe se passe sous la garantie d'une conscience (...). Qui parle donc ici? Est-ce «l'auteur»? Mais que peut désigner ce nom, si de toutes manières celui qui écrit n'est déjà plus Beckett, mais l'exigence qui l'a entraîné hors de soi, l'a dépossédé et dessaisi, l'a livré au dehors, faisant de lui un être sans nom, l'Innommable, un être sans être qui ne peut ni vivre ni mourir, ni cesser ni commencer, le lieu vide où parle le désoeuvement d'une parole vide et que recouvre tant bien que mal un Je poreux et agonisant³⁴.

Cet effritement des couches de la narration à l'oeuvre dans la trilogie de Beckett, Blanchot l'assimile à une «*exigence*» qui aurait «*entraîné*» Beckett «*hors de soi*», l'aurait «*dépossédé et dessaisi*», «*livré au dehors*». Une telle observation nous semble nettement plus satisfaisante que de réduire une oeuvre d'une telle richesse et d'une telle complexité, au babil évanescent d'un sujet perturbé adressé à un psychanalyste, fut-il fictif. Ce que révèle Blanchot nous permet de comprendre que la production quasi ininterrompue de la trilogie de

³⁴ Maurice Blanchot, *op. cit.*, pp. 311-312.

Beckett pourrait répondre d'une «exigence» qui n'aurait plus seulement trait à la transposition dans une oeuvre de difficultés éprouvées sur le plan personnel, mais à une expérience d'autant plus significative du fait qu'elle s'enracine dans un vécu, certes, et pourtant devant conduire au-delà, c'est-à-dire, comme l'a exposé le philosophe Arthur Schopenhauer, dont Beckett connaissait et appréciait fort les idées esthétiques, qu'il poussera à leur limite extrême, version non platonicienne, en ce lieu trouble où cesse la Volonté et commence l'art véritable : «*Devenir pur sujet connaissant, c'est se détacher de soi-même. Mais la plupart des hommes ne pouvant le faire, ils sont en général incapables de la conception purement objective des choses, qui constitue le don de l'artiste*³⁵».

Si l'intervention ironique du narrateur³⁶ dans le déroulement de l'histoire, dans *Dream of Fair to Middling Woman*, ne devait servir à Beckett qu'à prendre ses distances par rapport au réalisme qui domine le siècle précédent, ou encore à déconcerter le lecteur, dans la lignée d'un Diderot, d'un Sterne ou d'un Lautréamont³⁷, authentiques instigateurs de cet acte subversif problématisant le

³⁵ Dans son traité *Esthétique et métaphysique*, trad. d'Auguste Dietrich, revue et corrigée par A. Kremer-Marietti, Paris, Le livre de poche, 1999, p. 165-166. Mais aussi et surtout dans son ouvrage majeur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. de A. Burdeau et R. Roos, Paris, PUF, 1978.

³⁶ La rhétorique nomme ce procédé parabase.

³⁷ Voir les incipit des romans *Jacques le fataliste*, *Vie et opinions de Tristram Shandy* et aussi *Les Chants de Maldoror* de ces trois auteurs.

rapport du lecteur au texte, problème avec lequel les théories modernes de la lecture n'ont pas encore fini de se débattre, dans *L'Innommable*, le même procédé dépasse le cadre de son utilisation en tant que simple figure d'énonciation, et restitue à cette opération rhétorique toute la portée de son intention. Il ne s'agit plus, comme dans ses premiers écrits, de ruser avec son lecteur, de se jouer de lui ou encore de jouer avec lui, mais de faire apparaître, dans sa transparence, une expérience qui n'est plus de l'ordre de la maîtrise du discours, mais s'avère bien plutôt son exact contraire, en quoi nous reconnaissons encore une fois une manifestation de cette esthétique négative chère à Beckett. Autrement dit, on passe littéralement d'une volonté de maîtrise sur un plan littéraire à la représentation sur ce même plan d'un sentiment d'échec lié à un point de vue sur l'existence.

Abolissant la frontière qui sépare la fiction de l'expérience authentique — ce que nous indique Blanchot — l'écriture de Beckett acquiert de ce fait une portée ontologique, car l'esthétique de la dépossession dont se réclame Beckett, qui consiste à «*s'intéresser à l'homme en tant qu'il ne sait pas et ne peut pas*», ne peut plus concerner uniquement un travail de déconstruction formelle de l'oeuvre en tant que fiction, mais vise aussi, rappelons-le, ce qu'il appelle sa «*petite exploration (...) [de] toute cette zone de l'être de tout temps négligée par les artistes comme quelque chose d'inutilisable*». On pourrait dire sans exagérer que *L'Innommable* constitue le

récit de cette exploration, sa diction, en quelque sorte. Car il ne s'agit plus, dans ce livre, de démontrer des habiletés narratives, comme dans les premiers textes de Beckett, ou de faire étalage de son érudition; quant à *Molloy* et à *Malone Meurt*, on pourrait les considérer comme des stases préparatoires à *L'Innommable*, dans lesquelles la voix, le récitant, s'acheminent progressivement vers leur dénuement total.

Du reste, le fait que *Molloy* débute précisément par ces mots : «*Je suis dans la chambre de ma mère*», lieu où survint ladite révélation, que nous avons par ailleurs assimilée à l'émergence du projet esthétique beckettien, devrait nous convaincre de l'étroite implication de celui-ci dans l'écriture de la trilogie.

Blanchot, s'interrogeant sur l'identité du narrateur dans *Molloy* et *Malone meurt*, sait pertinemment que l'enjeu n'est plus seulement littéraire, et que quelque chose de plus important se prépare. Pour y arriver, il aura déjà fallu que le narrateur se dépouille de ses masques, pour que la parole accède à son plein pouvoir de questionnement :

Il lutte, cela est visible. Il lutte parfois secrètement et comme à partir d'un secret qu'il nous cache, qu'il se cache aussi à lui-même. Il lutte non sans ruse, puis par cette ruse plus profonde qui est de

divulguer son jeu. Le premier stratagème est d'interposer entre lui et la parole des masques et des figures³⁸.

Ces masques et ces figures, on l'aura compris, ce sont Malone et Molloy, Mercier et Camier, Watt, Murphy, Belacqua et les autres. Pour nous en convaincre, nous allons relire les trente premières pages de *L'Innommable*.

³⁸ Maurice Blanchot, op. cit., p. 309.

2.2 *L'Innommable* : la parole comme représentant de l'être

Nous avons dit qu'avec *L'Innommable*, l'écriture de Beckett acquiert une portée ontologique. Ce qui autorise une telle affirmation réside d'abord dans l'examen des trente premières pages, où nous assistons à rien de moins qu'à la liquidation par l'auteur de ce qui jusqu'ici maintenait ses textes dans une stabilité déjà bien précaire, à savoir le ressort narratif et la notion de personnage.

Une voix semble d'abord surgir d'un long et profond silence. Une voix heurtée, chaotique, précipitée, affolée presque, que l'on dirait à la limite de la cohérence, mais qui pourtant émerge, comme si elle ne pouvait plus se contenir davantage. Une voix impérieuse, dont le rythme saccadé et haletant suggère l'urgence ou la nécessité d'un projet. On pourrait se croire, d'entrée de jeu, en plein dans l'oeil d'un cyclone, sur le point d'être arraché du sol rassurant des évidences, de la transparence des choses — et du langage :

Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant. (...) Cela, dire cela, sans savoir quoi. (...) J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, ce n'est pas de moi. Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire, dans la situation où je suis, comment procéder? Par pure aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard. (...) À remarquer, avant d'aller plus loin, de l'avant, que je dis aporie sans savoir ce que ça veut dire. Peut-on être éphémère autrement qu'à son insu? Je ne

sais pas. (...) Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. Cependant je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais³⁹.

Il n'y a pas, dans ces toutes premières lignes, la formulation d'un projet à proprement parler. Peut-être est-ce davantage la réponse à un appel à l'expression, ce que Blanchot nommait «*exigence*» : quelque chose là essaie de prendre forme, de s'articuler. Fameux paradoxe que cette voix se sachant vaine, se disant pourtant condamnée à s'exprimer, et n'arrivant même plus à savoir de quoi elle doit parler. Une telle situation aurait tout l'air d'un canular, si ce n'était de sa correspondance manifeste avec ce que Beckett exprime au sujet du travail de l'artiste dans un texte de 1946, les *Trois dialogues avec Georges Duthuit*.

L'importance de ce texte vient du fait que c'est l'un des rares endroits où Beckett fasse explicitement état de ses conceptions esthétiques. Bien qu'il s'agisse de rendre compte, sous forme de conversations fictives, de la substance des échanges survenus entre lui et Georges Duthuit au sujet de la peinture, comme le révèle Edith Fournier dans sa préface à l'édition de Minuit (1998), «*ils reflètent*

³⁹ Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, p. 7-8.

aussi, peut-être surtout, la conception que Samuel Beckett s'était forgé de l'écriture et de son art en tant qu'écrivain⁴⁰».

Dans cet extrait du premier dialogue, portant sur le peintre Tal Coat, Beckett s'attarde à démontrer qu'il n'y a pas de différence majeure entre la production de Tal Coat et celle de ses précurseurs, en ce que *«l'intention et l'exécution de cette peinture sont fondamentalement celles de la peinture antérieure s'évertuant à étendre l'énoncé d'un compromis»*, le compromis étant *«qu'ils ne s'éloignèrent jamais du champ du possible⁴¹»*. *«Quel autre domaine peut-il y avoir pour le créateur?»*, fait alors demander Beckett à Duthuit. Et de répondre Beckett :

Logiquement, aucun. Pourtant, je parle d'un art qui s'en détourne avec dégoût, las de ses maigres exploits, las de prétendre pouvoir, las de pouvoir, las d'accomplir un tantinet mieux la même sempiternelle chose, las de faire quelques petits pas de plus sur une route morne.

Duthuit — Et qui préfère quoi?

Beckett — L'expression du fait qu'il n'y a rien à exprimer, ni avec quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer.

Duthuit — Mais c'est là un point de vue violemment extrême et personnel, qui ne nous aide en rien au sujet de Tal Coat.

Beckett —

Duthuit — Cela suffit peut-être pour aujourd'hui⁴².

40 Edith Fournier, préface à *Trois dialogues*, Paris, Minuit, 1998, p. 9.

41 Samuel Beckett, *Trois dialogues*, Paris, Minuit, 1998, p. 12-13.

42 *Ibid.*, p. 14.

C'est donc dire l'étroite association du projet d'écriture de *L'Innommable* avec le projet esthétique de Beckett. Mais revenons au texte, dont les vingt-neuf premières pages se présentent comme un long préambule dans lequel la voix s'attarde à définir sa situation, à se représenter les conditions d'élaboration de son récit :

Je vais avoir de la compagnie. Pour commencer. Quelques pantins. Je les supprimerai par la suite. Si je peux. Et les objets, quelle doit être l'attitude vis-à-vis des objets? Tout d'abord, en faut-il? Quelle question. Mais je ne me cache pas qu'ils sont à prévoir. Ce qu'il faut éviter, je ne sais pas pourquoi, c'est l'esprit de système. Gens avec choses, gens sans choses, choses sans gens, peu importe, je compte bien pouvoir balayer tout ça en très peu de temps. Le plus simple serait de ne pas commencer. Mais je suis obligé de commencer. C'est-à-dire que je suis obligé de continuer. Je finirai peut-être par être très entouré, dans un capharnaüm. Allées et venues incessantes, atmosphère de bazar. Je suis tranquille, allez⁴³.

C'est sans doute le caractère procédural de cette ouverture qui lui confère sa singularité, au sens où le lecteur voit naître, en même temps que l'auteur, le projet embryonnaire du livre, éprouve avec lui l'ambiguïté de sa formulation et de son émergence. Les choses ne se simplifient pas quand, dans le discours du récitant, surgissent brusquement Malone et Molloy⁴⁴, dont la mise en abyme dans *L'Innommable* n'est pas sans provoquer cet effet d'«inquiétante étrangeté» qui a tant fasciné Freud:

⁴³ Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 8.

⁴⁴ Malone, rappelons-le, est le personnage principal de *Malone meurt*. Molloy, celui de *Molloy*, les deux romans précédant *L'Innommable*.

Malone est là. De sa vivacité mortelle il ne reste que peu de traces. Il passe devant moi à des intervalles sans doute réguliers, à moins que ce ne soit moi qui passe devant lui. Mais il sera peu question de Malone, de qui il n'y a plus rien à attendre. (...) Je crois bien que c'est lui. Le chapeau sans bords me paraît concluant. (...) Il est peut-être assis. Je le vois de profil. Parfois je me dis, ne serait-ce pas plutôt Molloy? C'est peut-être Molloy, portant le chapeau de Malone. Mais il est plus raisonnable de supposer que c'est Malone, portant son propre chapeau, Tiens, voilà le premier objet, le chapeau de Malone. Quand à Molloy, il n'est peut-être pas ici. Le pourrait-il à mon insu? (...) À vrai dire, je les crois tous ici, à partir de Murphy tout au moins, je nous crois tous ici (...) ⁴⁵.

Que conclure de pareilles apparitions? Cet «ici» auquel fait référence Beckett, du fait que les noms évoqués ne sont ni plus ni moins que les personnages de ses romans antérieurs, ne faudrait-il pas l'associer à l'espace de la création qui s'ouvre là sous nos yeux, dans sa représentation en forme de trace imprimée, où l'auteur, délibérément privé des «secours de la fable», se montre à nous dans son dénuement le plus complet, convoquant une dernière fois son «troupeau d'agités», pour voir s'il n'y aurait pas encore quelque chose à en tirer avant d'en finir avec le roman, celui qu'écrit Beckett, *L'Innommable*, mais aussi avec le roman en général, puisque celui-là aura été sa dernière oeuvre romanesque, ou plutôt la dernière stase de cette entreprise de déconstruction de la forme romanesque classique, en même temps que l'apogée du soliloque beckettien.

⁴⁵ Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 9-10.

Car c'est bel et bien ce à quoi nous assistons durant ces vingt-neuf premières pages. Une voix, qu'il devient de plus en plus difficile de ne pas associer à celle de Beckett — car s'il est vrai que cette voix procède d'une «*exigence*» à laquelle l'auteur ne pourrait se soustraire, elle ne s'est certainement pas générée toute seule — une voix donc procède à une espèce d'inventaire de sa situation, à une équivoque description des lieux, sans autres repères que les personnages susnommés, auxquels s'ajouteront Mercier et Camier («*Deux formes donc, oblongues comme l'homme, sont entrées en collision devant moi. (...) J'ai tout de suite pensé au pseudo-couple Mercier et Camier⁴⁶*»), tous semblant tourner autour d'un centre qu'occuperait la voix («*(...) l'endroit, je l'ai déjà signalé, est peut-être vaste (...). Il me plaît de croire que j'en occupe le centre, mais rien n'est moins sûr⁴⁷*»), puis quelques bruits, quelques lumières vagues, un cri qui se fait entendre, le tout demeurant dans une imprécision constante.

Rappelons l'intention déjà exprimée par la voix de se faire de la compagnie pour commencer, puis de la supprimer par la suite : «*Je vais avoir de la compagnie. Pour commencer. Quelques pantins. Je les supprimerai par la suite. Si je peux⁴⁸*», réitérée à la page 21 : «*Les choses, les figures, les bruits, les lumières, dont ma hâte*

⁴⁶ Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 16. Mercier et Camier sont les deux personnages du roman du même nom, le deuxième de Beckett.

⁴⁷ Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 13.

⁴⁸ Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 8.

de parler affuble lâchement cet endroit, il faut de toute façon, en dehors de toute question de procédé, que j'arrive à les en bannir⁴⁹». Ces «figures» et ces «pantins», on ne peut plus guère en douter, ce sont les personnages créés par Beckett. Cela admis, ce passage de la page 22 nous apporte un éclairage non négligeable quant à l'ouverture du récit :

Si je m'occupais un peu de moi, pour changer. J'y serai acculé tôt ou tard. Cela semble possible, au premier abord. Me faire charrier, moi, dans le même tombereau que mes créatures? Dire de moi que je vois ceci, que je sens cela, que je crains, espère, ignore, sais? Oui, je le dirai, et de moi seul⁵⁰.

N'est-ce pas de «*Dire je*» que se proposait la voix dès les toutes premières lignes? Ne serions-nous pas en train d'assister à l'éclosion d'une parole pleine, dans le sens où elle ne serait plus soutenue par aucun artifice fictionnel, les représentants de la fiction se voyant reconduits dans le texte même, ici qualifié de tombereau? Mais dans quel but, devons-nous bientôt nous demander? Pourquoi cette fêlure? «*Souci de vérité dans la rage de dire⁵¹*» — répond Beckett. Mais alors, pourquoi tant de réticences? Peut-être parce que ce qui est en train de se jouer ne relève plus justement du ressort de la fiction, de la distance, de la maîtrise et du calcul, mais

49 Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 21.

50 Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 22.

51 Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 22.

d'une expérience donnée pour ce qu'elle est dans son surgissement, dans son incertitude, encore indéfinie mais allant se précisant au fil du récit :

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 (...), peur de ce que mes mots vont faire de moi, de ma cachette, encore une fois. (...) En somme : vais-je pouvoir parler de moi, de cet endroit, sans nous supprimer? Vais-je jamais pouvoir me taire? y a-t-il un rapport entre ces deux questions? On aime les enjeux. En voilà plusieurs, peut-être un seul⁵².

Ces questions, nous aurons l'occasion d'y revenir. Car il pourrait bien s'avérer qu'à travers cette curieuse intervention de l'instance narrative, apparaisse tout le programme du livre, ce qui en sous-tend le mouvement, son «*piétinement heurté*», disait Blanchot. Car c'est peut-être la seule affirmation dans *L'Innommable* qui ne soit pas aussitôt déconstruite par une négation, ainsi que l'indiquait ironiquement la voix, au tout début, alors qu'elle se demandait «*comment procéder*». Mais voyons la suite, qui dans une apothéose finale, parachève le travail de déconstruction qu'opère Beckett sur ses personnages:

Ces Murphy, Molloy et autres Malone, je n'en suis pas dupe. Ils m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler d'eux, quand il me fallait seulement parler de moi, afin de pouvoir me taire. Mais je viens de dire que je viens de parler de moi, que je suis en train de parler de moi. Je m'en fous de ce que je viens de dire. C'est maintenant que je vais parler de moi, pour la première fois. J'ai cru bien faire, en m'adjoignant ces souffredouleur. Je me suis trompé. (...) Que maintenant ils s'en aillent (...).

⁵² Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 26-27.

Voilà, il n'y a plus que moi ici, personne ne tourne autour de moi, personne ne vient vers moi, devant moi personne n'a jamais rencontré personne. Ces gens n'ont jamais été. N'ont jamais été que moi et ce vide opaque. (...) Ne sont que moi, dont je ne sais rien, sinon que je n'en ai jamais parlé, et ce noir, dont je ne sais rien non plus, sinon qu'il est noir, et vide. Voilà ce dont, devant parler, je parlerai, jusqu'à ce que je n'aie plus à parler. Ça donnera ce que ça donnera ⁵³.

Maintenant tout est en place, l'obscurité, la voix, le projet. Cette obscurité, que Beckett disait en 1946 «*s'être toujours acharné à refouler*», pourtant en vérité «*son meilleur*»; la transparence d'une voix dont «*la situation, n'étant pas fictive, évoque le tourment véritable d'une existence réelle*⁵⁴»; un projet, ou plutôt une injonction obscure, «*avoir à parler*», ne sachant pas de quoi, ne pouvant se taire — paradoxe beckettien notoire — issu de son esthétique négative allant «*dans le sens de l'appauvrissement, de la perte du savoir*», plutôt que dans celui de cet «*axiome esthétique voulant que l'expression soit accomplissement — soit tenue d'être un accomplissement*», ce qui conduit l'auteur à «*ne plus parler que de la pauvreté, de l'échec, de l'exil et de la perte; ou pour le citer, [à] s'intéresser à l'homme en tant qu'il ne sait pas et ne peut pas*».

Il nous plaît de nous représenter l'ouverture de *L'Innommable*, que nous venons de parcourir, telle un accouchement à l'envers, dans lequel le créateur, plutôt

⁵³ Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 26-29.

⁵⁴ Maurice Blanchot, *op. cit.*, pp. 311-312.

que d'y donner naissance à ses créatures, les supprime littéralement. Mais pourquoi supprimer les personnages, pourquoi abolir ainsi la dernière distance de l'auteur au texte? Ce grand projet de déconstruction, cette esthétique du non-pouvoir et du non-savoir, Beckett n'aurait-il pu continuer de les mener sous la forme du sabotage et du parasitage des structures narratives, ce dont il s'acquitte très bien par ailleurs? Pourquoi cet éclatement spectaculaire au début de *L'Innommable*, rompant les dernières amarres avec le roman traditionnel et conférant au récit, à la voix, comme nous avons essayé de le suggérer, une portée ontologique? C'est ce qu'il faudra maintenant tenter de cerner.

Rappelons-le encore une fois, le projet esthétique de Beckett, sa «*petite exploration*», porte «*sur toute cette zone de l'être de tout temps négligée par les artistes comme quelque chose d'inutilisable — par définition incompatible avec l'art*⁵⁵». Cette «*zone de l'être*» à laquelle Beckett entend s'intéresser étant celle de l'échec, de l'impuissance, de l'ignorance, cela le conduit à remettre en question d'abord les structures positives du récit, mais ce faisant, voilà que la voix se retrouve dans une position pour le moins inconfortable, car si l'artifice du récit se voit ainsi mis à mal, c'est alors la possibilité de raconter qui se trouve problématisée, et,

⁵⁵ Rapporté par James Knowlson, *op. cit.*, note no. 57 du chapitre XIV, p. 970.

partant, la possibilité même du dire — de se dire surtout — donc aussi de dire l'être. Car la voix, n'étant plus fictive, retrouve du coup son statut de parole.

De fait, si nous suivons le philosophe Martin Heidegger, commenté par Olga Bernal, dans les idées qu'il expose dans *Le principe de raison*, nous apprenons que

la fonction de la pensée occidentale a toujours été de «dispenser de l'être». Il est bien difficile de réfuter cette idée quand on considère la détermination avec laquelle la culture occidentale a toujours cherché les moyens de s'ancrer dans l'être. Le cogito cartésien n'est que la forme la plus transparente de cette hantise. (...) Mais par quelle voie la pensée peut-elle dispenser de l'être? «La dispensation de l'être... est la Parole»⁵⁶.

Or, ceci nous donne à penser que dans *L'Innommable*, le dilemme de l'écriture, ainsi débarassé de ses avatars fictionnels, devient alors dilemme de l'être, l'écriture y acquérant le statut de parole. C'est donc dire toute la portée philosophique d'une oeuvre telle que *L'Innommable*, car on voit bien que l'enjeu ici n'est plus exclusivement littéraire. C'est le langage même dans sa possibilité de représentation et dans ses rapports avec l'être qui s'y trouve mis en question. Pour que la fureur iconoclaste qui anime l'oeuvre et le projet esthétique de Beckett atteigne son apogée, il ne suffisait plus de désarticuler un espace fictionnel, tâche somme toute assez facilement réalisable; il aura donc fallu que l'écriture se fasse

⁵⁶ Martin Heidegger, *Le principe de raison*, in Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, p. 15.

parole et arrive à ce degré de dépouillement où se révèle son rapport avec l'être, pour que la «*petite exploration*» de Beckett atteigne enfin son véritable objet: l'être de langage. Aussi comprenons-nous pourquoi Beckett devait nécessairement emprunter dans son oeuvre la forme du soliloque: sa proximité avec la parole lui permettait de dépasser les apories du roman, pour que sa réflexion puisse enfin se déployer non plus dans les formes de la dissimulation, mais dans une forme d'expression plus immédiate qu'elle semble revendiquer, après le profond bouleversement esthétique qui s'est imposé à lui.

Cela posé, on comprendra mieux l'intention de *L'Innommable*: devenir sujet — n'est-ce pas ce autour de quoi tourne obscurément la voix, avec son projet de «*Dire je*», de «*parler de moi*»? Car ce qui donne à l'être humain sa consistance et le distingue des autres animaux, on le sait au moins depuis Aristote, c'est le langage. Bien futé celui qui pourrait contredire une pareille affirmation. Heidegger, dont la traduction représente en soi un effort immense, dû sans doute à sa grande sensibilité aux phénomènes de transformation qui s'opèrent dans le langage, et donc qui passe parfois pour n'avoir pas eu que des idées claires, quelque deux mille ans plus tard, arrivait à de pareilles conclusions : «*On ne peut cesser de se représenter sans cesser d'être*», nous dit-il dans *Le principe de raison*. Or, Beckett n'ignore pas que pour arriver à s'inscrire dans le temps et dans l'espace, l'être doit nécessairement passer

par un processus de représentation, faire acte de langage, se faire sujet, dirait Lacan, sans quoi nous n'aurions pas plus que l'épaisseur d'un corps abandonné au mouvement du temps. Mais voilà que dans *L'Innommable*, cette conception du langage dispensateur d'être, qui n'a pas du tout la même signification, le même destin, chez Heidegger, chez certains présocratiques ou chez Beckett que chez les platoniciens ou les classiques, se trouve ébranlée jusqu'aux racines, et il est loin d'être sûr que la voix parvienne à une expression claire de sa situation. Et est-ce seulement possible? ou souhaitable? Quoi qu'il en soit, nous verrons que la conception du discours sur laquelle repose et se construit le récit, dont nous devons chercher les marques dans le texte, réactualise selon nous l'antique querelle qui avait un jour opposé Platon aux sophistes, au sujet de la fonction et de la nature du langage. Mais avant d'aborder cette question précise, voyons d'abord en quoi consiste cette conception platonicienne du discours, quelles sont les principales notions qu'elle fait intervenir, notamment celles de *logos* et de *telos*, dans quel but et avec quelles conséquences, afin de mieux établir par la suite de quelle façon s'en écarte Beckett.

CHAPITRE 3
APPROCHES DU *LOGOS*

La notion de *logos* n'est pas des plus faciles à cerner. Plusieurs philosophes de l'Antiquité en ont fait le centre mouvant de leurs «systèmes», dont l'exemple le plus manifeste — certainement pas le plus didactique — serait celui d'Héraclite dit «l'Obscur», dont l'exégèse requiert de solides compétences philologiques qui nous font malheureusement défaut, ou encore l'exemple de Parménide, tous deux mettant «le Logos au coeur même de leurs préoccupations⁵⁷». Heidegger et Husserl, pour ne citer que les plus célèbres à s'être aventurés dans cette entreprise d'élucidation du sens de la notion de *logos*, ont abondamment disserté à ce sujet⁵⁸. Cependant, puisque ce n'est pas le lieu ici d'une analyse étymologique approfondie, nous nous en tiendrons à une définition générale qui suffira amplement pour les besoins de notre analyse: «Le mot *logos* signifie à la fois: langage, raison, discours, argument, parole; mais, outre que ces acceptions sont multiples, elles sont incapables de rendre le sens même du mot *Logos* qui peut être plutôt cerné que précisé⁵⁹». Nous l'aurons compris, le terme défie toute traduction. C'est pourquoi il importe davantage d'établir clairement ce que nous entendons par ce terme, que de s'attarder inutilement là où d'autres définitivement mieux armés que nous ont dû user de toute leur science pour en préciser les multiples ramifications et contours. Ce sur quoi

⁵⁷ Jean Brun, *Héraclite ou le Philosophe de l'Éternel Retour*, Paris, Seghers (coll.: Philosophes de tous les temps), 1965, p. 27.

⁵⁸ On consultera à ce sujet *Logique formelle et transcendantale* de Husserl, Paris, 1957, p. 27, de même que *Essais et Conférences* de Heidegger, Paris, 1958, p. 249.

⁵⁹ Jean Brun, *op. cit.*, p. 27.

nous insisterons surtout n'aura donc pas tant à voir avec la signification exacte du terme, qu'avec la fonction qu'il occupe sur la scène philosophique.

Nous retiendrons donc seulement les trois acceptions du terme conservant une pertinence pour notre démonstration : «raison», «discours» et «parole». Considérons d'abord la notion de logos dans son acception de discours, telle que nous la retrouvons sous la plume de Platon, avant de nous intéresser par la suite à son acception plus générale de «parole», à travers la pensée de Martin Heidegger, qui devrait enfin nous guider vers sa troisième acception, à la fois classique et moderne, celle de «raison».

3.1 La conception platonicienne du discours

Dans son dialogue intitulé *Le Sophiste*⁶⁰, Platon met en scène deux personnages, L'étranger et Théétète, à travers lesquels il nous est donné de reconnaître une partie de sa «*théorie du discours*», que nous pouvons

⁶⁰ Platon, *Le Sophiste*, 261e-263d, trad. N. Cordero, GF-Flammarion, 1993, p. 191-197, in Pascal Ludwig, *Le langage*, p. 139.

«considérer (...) comme une application au domaine du langage de sa (...) conception des Formes⁶¹».

Platon cherche d'abord à démontrer dans ce texte que la production du discours doit nécessairement consister en la combinaison de mots appartenant aux deux grandes catégories du *logos*, les noms et les verbes, le rôle du discours ainsi entendu étant d'*«exprimer la réalité existante par l'intermédiaire de la voix⁶²»*. Ainsi, une série de noms ou de verbes juxtaposés (*«lion cerf cheval»* / *«marche court dort»* sont les exemples donnés par Platon), *«même s'ils sont énoncés dans une suite, [...] sont incapables de produire un discours»*, car dans ces exemples, *«ce que l'on a prononcé ne montre ni une action ni une absence d'action, ni la réalité existante d'un être ni d'un non-être, car il n'y a pas de mélange de noms et de verbes⁶³»*.

Les premières considérations que nous voudrions formuler portent sur l'objet du discours proposé par Platon, ici la *«réalité existante»*. D'entrée de jeu, nous apercevons une difficulté de taille. Si on voulait laisser entendre par cette expression quelque chose comme *«la totalité du monde»*, ou encore *«tout ce qui existe»*, cela ne

61 Pascal Ludwig, *op. cit.*, p. 139.

62 Platon, *Le Sophiste*, *op. cit.*, p. 140.

63 *Ibid.*, p. 141.

poserait aucun problème. Or, la suite du texte nous apprend que l'expression en question n'est pas ici employée en un sens «englobant», mais bien plutôt en un sens discriminatoire. C'est-à-dire que l'objet du discours s'avère *ultimement* la «réalité existante», et le terme de «réalité» n'est pas tant envisagé dans son rapport à une idée de «totalité», que dans un rapport privatif ou d'exclusion eu égard à ce qui ne saurait devenir objet du discours, à savoir le non-être:

L'Étranger. — Encore un petit détail...

Théétète. — Lequel?

L'Étranger. — Quand il y a un discours, ce doit être un discours qui porte sur quelque chose; un discours qui ne porte sur aucune chose est impossible⁶⁴.

Il ne s'agit donc pas, pour Platon, de s'assurer que le discours représente bel et bien la réalité, ce dont il est assez facile de s'aviser par ailleurs lorsque c'est effectivement le cas, mais surtout à faire en sorte que l'usage du discours (de la voix, de la parole) se trouve *exclusivement* réservé à représenter le seul possible, c'est-à-dire uniquement les choses «*qui se produisent*», «*qui ont été produites*» ou «*qui se produiront*⁶⁵», ce qui revient à dire, si l'on décompose ce syllogisme étrange que forme l'argumentation de Platon, que seul ce qui est réel est possible, et donc que seul ce qui est possible est donc dicible, et que conséquemment, tout ce qui peut être

⁶⁴ Platon, *Le Sophiste*, *op. cit.*, p. 141.

⁶⁵ Platon, *Le Sophiste*, *op. cit.*, p. 140.

dit est nécessairement possible, et que ce qui ne se dit pas est impossible. Il y a de quoi se donner la berlue. Pourquoi cette curieuse restriction et toutes ces précautions? Pourquoi cette insistance à circonscrire le discours au domaine du possible, et insister sur le fait que tout doit être dicible? Ce que Platon qualifie malicieusement de «*petit détail*» pourrait s'avérer bien au contraire d'une importance considérable dans notre réflexion sur le langage.

La suite de l'extrait qui nous occupe consiste donc en la démonstration de cette affirmation qu'il ne saurait y avoir de discours ne portant sur aucune chose. Ainsi, l'énoncé «*Théétète est assis*» sera tenu pour vrai, alors que «*Théétète vole*» sera lui tenu pour faux, puisqu'il attribue à Théétète une action différente de ce qu'il fait en réalité. Sera donc tenu pour faux tout discours qui «*dit quelque chose de différent de ce qui est*», pour vrai celui qui «*dit les choses comme elles sont*⁶⁶». Il y aurait donc deux «types» de discours pour Platon, un vrai et un faux, l'usage du premier et sa reconnaissance devant nous garantir des exagérations du second. Mais qui déterminera, en dernière analyse, ce qui est réel et ce qui ne l'est pas, et distinguera le vrai du faux? Voilà une position qui a dû certes faire sourire un Jacques Lacan, pour qui le réel s'identifiait à l'impossible.

⁶⁶ Platon, *Le Sophiste*, in Pascal Ludwig, *op. cit.*, p. 140.

Les secondes considérations que nous souhaiterions apporter concernent cette fois non pas l'objet mais les fonctions du discours. Examinons de plus près l'extrait proposé:

L'étranger. — Quand on dit que «l'homme apprend», es-tu d'accord qu'il s'agit là du discours le plus simple et premier?

Théétète. — Pour moi, oui.

L'étranger. — Celui-ci, en liant les verbes et les noms, donne aussi des indications sur les choses, aussi bien sur celles qui se produisent, que sur celles qui ont été produites ou qui se produiront, et *non seulement il leur applique une détermination, mais il achève quelque chose* [c'est moi qui souligne]. C'est pour cela que nous proclamons que non seulement il nomme, mais aussi qu'il «lie», et c'est à cet entrelacement que nous appliquons le nom de «discours»⁶⁷.

Ce dernier paragraphe, fort complexe, est aussi fort riche. On y attribue successivement trois types d'action au discours. D'abord, celui-ci, «*liant les verbes et les noms*» (première propriété), «*donne des indications sur les choses*» et de fait «*leur applique une détermination*» (deuxième propriété). Mais encore, par cette détermination, il «*achève quelque chose*» (troisième propriété).

Avant de voir comment un parallèle pourrait être tracé entre la théorie du discours de Platon et certaines théories, plus contemporaines, de la signification, examinons plus en détail cette deuxième propriété que nous venons d'identifier,

⁶⁷ Platon, *Le Sophiste*, *op. cit.*, p. 141.

indication et détermination, car cette faculté attributive du langage, dans son apparente simplicité et dans toute la force de son évidence, n'en demeure pas moins le lieu de profondes divergences qui aujourd'hui comme alors sont loin d'être résolues.

Pour ce faire, faisons appel à un autre dialogue de Platon, *Le Cratyle*⁶⁸ (sous-titré sur la justesse des noms), dans lequel Socrate, interrogeant Cratyle et Hermogène, nous introduit au problème de l'origine du langage. Cratyle, fervent disciple d'Héraclite (qui, non content de l'affirmation de son maître selon laquelle «*on ne saurait entrer deux fois dans le même fleuve*», alla même jusqu'à proposer «*qu'on ne pouvait entrer même une fois dans l'eau du même fleuve*⁶⁹»), défend la thèse de la naturalité des noms, aussitôt réfutée ironiquement par un Socrate fournissant une profusion d'exemples d'analyses étymologiques plus ou moins saugrenues. Hermogène, quant à lui, prend position pour la conventionnalité des noms, position à laquelle semble souscrire davantage Socrate, si l'on accepte cependant que l'usage puisse modifier cette conventionnalité.

⁶⁸ Platon, *Le Cratyle*, trad. Émile Chambry, GF-Flammarion no. 146, 1967, p. 389-473.

⁶⁹ Émile Chambry, notice sur *Le Cratyle*, p. 386.

Le fin et prudent Platon ne tranche donc ni en faveur d'Hermogène ni en faveur de Cratyle, mais les «renvoie plutôt dos à dos⁷⁰», dans le but d'affirmer sa propre conception selon laquelle le langage, conventionnellement et naturellement, se doit de toute façon de révéler les êtres, qui «ont une essence fixe qui n'est point relative à nous⁷¹», d'où découle inéluctablement le caractère représentatif du langage, et d'où, plus tard, sa fonction «référentielle».

S'il nous est permis de nous replacer un tant soit peu dans le contexte historique de l'époque, nous apprendrons que le statut du discours en tant que représentant de la réalité était alors loin de faire l'unanimité chez les Grecs. La question de la représentativité du langage, avant son enchaînement dialectique par Platon au monde immuable des idées, à l'idéalisme donc, avait déjà posé de redoutables problèmes. Retenons seulement pour l'instant que la théorie du discours ici défendue par Platon remonte au moins à Parménide, qui dans son célèbre poème posait déjà qu'on ne pouvait «dire ou penser» ce qui n'est pas, et que «ce qui peut être dit et pensé se doit d'être⁷²». Nous reviendrons plus en détail dans le prochain chapitre sur les implications de cette question et sur les oppositions qu'elle souleva.

70 Émile Chambry, notice sur *Le Cratyle* *op. cit.*, p. 383.

71 Platon, *Le Cratyle*, *op. cit.*, p. 396.

72 Cité in *Les Écoles présocratiques*, éd. de Jean-Paul Dumont, Folio-Gallimard, 1991, p. 350-351.

Nous dirons seulement ici que le discours n'a pas toujours reposé dans cette plénitude ontologique que semble vouloir lui attribuer Platon.

C'est donc à une assimilation du discours à l'être que prétend parvenir Platon quand il établit une distinction entre discours vrai et discours faux. Cette distinction se révèle d'une importance capitale pour sa philosophie, car rappelons que celle-ci, étant essentiellement politique, vise d'abord et avant tout l'ordre de la cité. C'est pourquoi le critère de vérité et le rapport à la réalité ^{nom} devient prépondérant dans son analyse du discours, comme partout ailleurs dans son oeuvre. La solution platonicienne au problème du discours faux consiste donc à refuser la qualité de discours à tout acte de langage dont l'objet ne serait pas le réel, entendu limitativement comme possible, et dont la fonction ne serait pas celle de dire la vérité de l'être.

Ce qui nous amène à nos troisièmes considérations, au sujet cette fois de la troisième propriété attribuée au discours par Platon. Reprenons l'extrait qui nous occupe:

L'étranger. — [Le discours], en liant les verbes et les noms, donne aussi des indications sur les choses, aussi bien sur celles qui se produisent, que sur celles qui ont été produites ou qui se produiront, et non seulement il leur applique une détermination, mais il achève quelque chose. C'est pour cela que nous proclamons

que non seulement il nomme, mais aussi qu'il «lie», et c'est à cet entrelacement que nous appliquons le nom de «discours».

Nous reconnâtrons dans cette idée que le discours non seulement «indique» et «détermine», mais «achève quelque chose», cette autre notion familière aux Grecs de l'Antiquité, le *telos*. Encore une fois, les acceptions en sont multiples et nous devons choisir. Nous écarterons tout de suite le sens de «but» ou «visée», par trop général, au profit de celui d'«achèvement», qui figure au dictionnaire de grec Bailly (qui en est la première entrée) et pour lequel a opté le traducteur du texte, non sans discernement.

Car ce n'est pas l'effet du hasard si Platon fait ici intervenir cette notion. Comme nous venons de le suggérer, il est d'une importance capitale que le discours pour Platon conserve un lien *exclusif* avec le possible, donc avec le domaine de l'être. Aussi, comme nous l'avons vu à la fin du chapitre précédent,

la fonction de la pensée occidentale a toujours été de «dispenser de l'être». Il est bien difficile de réfuter cette idée quand on considère la détermination avec laquelle la culture occidentale a toujours cherché les moyens de s'ancrer dans l'être. Le cogito cartésien [Je pense, donc je suis] n'est que la forme la plus transparente de cette hantise. (...) Mais par quelle voie la pensée peut-elle dispenser de l'être? «La dispensation de l'être... est la Parole»⁷³.

⁷³ Martin Heidegger, *Le principe de raison*, in Olga Bernal, *op. cit.*, p. 15.

Considérant ce rapport fondateur du langage à l'être, on comprendra aisément ce qu'aurait de périlleux le fait de refuser au discours cet accomplissement ou cet achèvement dans lequel voudrait le faire reposer Platon. Car compromettre l'efficacité du discours dans sa possibilité de représenter l'être et de lui donner une forme fixe, reviendrait aussi à compromettre l'être en lui-même. C'est pourquoi, à y regarder de plus près, Platon ne peut se permettre de faire l'économie de cette notion de *telos*, car c'est par son intermédiaire et par lui seul que le discours peut prétendre à une détermination pleine et entière de l'être.

Nous avons dit qu'un parallèle pouvait être établi entre la conception platonicienne du discours et certaines théories classiques et même contemporaines du langage. Il s'agira donc maintenant d'être attentifs à l'écho que cette profonde influence de Platon fait retentir jusque dans nos spéculations modernes sur le discours, pour en mesurer les conséquences à l'aune de ce qu'on appelle aujourd'hui en philosophie du langage la «théorie naïve de la signification».

3.2 De la théorie naïve de la signification à la représentation objective

Ainsi que nous venons de le voir, pour Platon, la fonction du discours se trouve intimement liée, pour ne pas dire exclusivement, à sa capacité de représenter le réel. Comme le fait remarquer Pascal Ludwig, considérer «*le langage comme un*

*moyen de représenter la réalité [est] un point de départ très naturel pour comprendre le fonctionnement du langage⁷⁴». C'est ce qu'il appelle la «*théorie naïve de la signification*», selon laquelle les mots «*ont pour fonction essentielle de représenter les choses*», d'où découle que «*comprendre un mot revient donc à savoir ce qu'il représente, ce à quoi il permet de référer. Et comprendre une phrase, c'est savoir à quel agencement des choses elle correspond lorsqu'elle est vraie, c'est-à-dire connaître ses conditions de vérité⁷⁵». Cette théorie, toujours selon Ludwig,**

repose sur des intuitions très fortes, qui sont formulées, dès l'Antiquité, dans la doctrine classique de la prédication. Selon cette théorie, trois éléments des phrases jouent un rôle dans la détermination de leur signification — c'est-à-dire de leur conditions de vérité: les *éléments référentiels*, dont les noms constituent le prototype, les *éléments prédicatifs*, qu'il s'agisse de verbes, ou d'adjectifs introduits par le verbe «être», et enfin la *structure grammaticale* de la phrase⁷⁶.

C'est bel et bien sur cette doctrine classique de la prédication que s'appuie la conception du discours platonicienne, à cette différence près que Platon insiste plus spécifiquement sur la relation fondatrice du langage à l'être. Quoi qu'il en soit, dans un cas comme dans l'autre, il importe surtout de prendre conscience que chacune de

74 Pascal Ludwig, *Le langage*, p. 22.

75 Pascal Ludwig, *Le langage*, p. 22.

76 Pascal Ludwig, *Le langage*, p. 23.

ces conceptions repose d'abord et avant tout sur une vision «représentationnaliste» du langage, comme l'indique fort à propos Pascal Ludwig, tout en introduisant une distinction qui s'avèrera fort précieuse pour la suite de notre analyse: *«une phrase communique une information en représentant. Cependant, ce qu'une phrase représente [dans la théorie naïve de la représentation] n'est pas en premier lieu une représentation mentale du locuteur, mais un aspect de la réalité, donc quelque chose de parfaitement objectif⁷⁷»*.

Convenons que cette vision représentationnaliste du langage, qu'elle s'exprime à travers la théorie platonicienne du discours ou à travers la théorie naïve de la signification, présuppose inévitablement une conception particulière du sujet.

La raison en est

que la signification des mots [dépend] de leurs relations avec les choses. L'étude du langage conduit donc nécessairement à celle de l'être, à l'ontologie: si la signification d'une phrase consiste dans ses conditions de vérité, et si l'on conçoit la vérité comme une forme de correspondance, il faut conclure que le langage parle de l'être, de la réalité. À vrai dire, dans l'histoire de la philosophie occidentale, la réflexion ontologique s'est trouvée indissociablement liée à une réflexion sur le langage (...)⁷⁸.

Autrement dit, pas de représentation sans sujet de la représentation, pas de

77 Pascal Ludwig, *Le langage*, p. 24.

78 Pascal Ludwig, *Op.cit.*, p. 32.

langage sans sujet, cela va de soi. Or, pour Platon, le sujet semble se trouver dans une position de réceptivité absolue. Comme le fait remarquer à juste titre Émile Chambry dans sa notice sur *Le Cratyle*, à la fin du dialogue, Platon «*fait avouer*» à Cratyle

qu'il y a un Bien et un Beau en soi, qui est immuable et qui peut par conséquent être connu. (...) C'est donc sur [l'existence] de ces choses en soi que peuvent et doivent être formés les noms. C'est une conclusion que Platon n'exprime pas, mais qui s'impose d'elle-même. Il se contente d'avertir Cratyle que sa théorie est peut-être erronée et il l'engage à poursuivre ses recherches. Mais le lecteur est averti que Platon tient la solution et qu'elle dépend de la connaissance des Formes éternelles dont Platon rêve, dit-il, depuis longtemps⁷⁹.

Il n'y a donc aucun doute pour Platon que par l'opération de nomination le sujet atteigne directement le réel, ou mieux encore, ce ciel des idées auquel il rêve. Le sujet pour Platon est donc un sujet connaissant pur : à travers lui et du fait qu'il nomme se révèle le monde, sans altération aucune, restitué tel qu'en lui-même l'éternité (ou le sujet) le trouve. Informé de cette essence fixe, éternelle et absolue des choses du monde, le sujet se fait informant, et son discours en cela pour nous (en tout cas pour moi) ne diffère guère de celui de l'Oracle.

Il faudra attendre Descartes et les philosophes classiques pour que cette

⁷⁹ Émile Chambry, notice sur *Le Cratyle*, p. 384.

conception du discours et du sujet se trouve modifiée, encore qu'il s'agisse moins d'une authentique modification de la posture du sujet platonicien que d'une complexification de sa structure. On ne surprendra personne en affirmant que le prétendu doute cartésien fonctionne exactement de la même façon que l'ironie socratique, simple moment dialectique n'ayant d'autre utilité que de réduire à néant la position adverse, après en avoir éprouvé artificiellement le bien-fondé, pour en faire ressortir aussitôt l'irrationalité. Quoi qu'il en soit, il demeure qu'avec Descartes, le sujet conserve son lien privilégié avec l'être, et sa fonction représentative demeure intacte: seulement la représentation ne s'effectue plus dans l'immédiateté de la relation d'un sujet connaissant pur au monde, mais à travers la médiation d'une conscience, finalement simple substitut d'une âme quintessenciée, lieu et structure d'accueil des représentations. Reste qu'ici encore, le complexe être-langage-réalité repose dans la même certitude qui animait Platon, et c'est finalement positivisme qu'il faut appeler le doute de Descartes.

Car l'évidence du *cogito ergo sum* de Descartes n'est en définitive que la transposition en langage classique de l'assurance platonicienne de la stabilité du sujet. La progression est fort simple, si l'on se donne la peine d'y réfléchir : l'objectivation parfaite de la réalité par Platon devait nécessairement conduire à l'objectivation parfaite du sujet «réfléchi», puisque c'est en lui qu'advient la

représentation. Il faudrait méditer, dans un autre contexte, l'intime parenté de la théorie des idées platoniciennes avec la prédominance du concept qui s'annonce ou plutôt se consolide au Classicisme. L'on s'apercevrait sans doute que dans un cas comme dans l'autre, nous sommes en présence d'une conception du sujet qui fait de lui-même le centre unique de son activité, par la certitude de son existence qu'il entend fonder sur les seuls processus intellectuels qui lui permettent de se représenter. Or, que ce soit par la médiation de la notion d'essence platonicienne ou par le principe de raison qui deviendra l'ultime attribut du sujet après Descartes, le sujet, donc, fut-ce par la dialectique ou fut-ce par la raison, qui ne sont finalement qu'une seule et même face d'un problème plus vaste, SE DOIT d'être fondé, et c'est là ce qui véritablement se dissimule dans cette opération de fondation: la hantise immémoriale que l'être se révèle sans fondement métaphysique, que le sujet se trouve livré au jeu imparable des signifiants sans signifiés, en d'autres mots, que le langage perde son pouvoir d'identification de l'être au monde. Cette hantise, donc, nous la retrouvons formulée explicitement, courageusement aussi, il faut le dire, sous la plume de Heidegger, dans son essai *Le principe de raison*, où nous nous attarderons un peu comme en une sorte de vestibule avant de revenir au *vif du sujet*, c'est-à-dire à *L'Innommable*, où ces questions de l'être, du langage, du sujet, de la représentation et de la signification sont convoquées non plus dans la distance d'un

esprit qui réfléchit, argumente, discute, «dialectise» en somme, ✂ mais dans la proximité et le surgissement d'une parole qui se parle et d'un corps qui s'écrit.

3.3 L'avancée heideggerienne: le problème du fondement

«Pour autant que la pensée représentative s'avise de ceci: que partout et de quelque manière elle sonde et fonde toute chose — le principe de raison commence à se faire entendre en elle comme la raison déterminante de son comportement⁸⁰».

Ainsi Heidegger ouvre-t-il le chemin de méditation autour de la question du principe de raison qu'il examine dans le livre du même nom, méditation féconde qui par cercles de plus en plus concentriques nous conduit au coeur même du problème : celui de savoir si le principe de raison possède lui-même un fondement. *Nihil est sine ratione*. Ainsi s'énonce le principe dans sa forme la plus simple et la plus évidente. Mais Heidegger aura tôt fait d'ébranler cette apparente stabilité, et il nous semble que les questions qui sont par lui posées pourraient être reprises ici par nous, qui sommes aussi méfiants devant ce qui tombe sous le sens:

Mais où allons-nous, si nous prenons au mot le principe de raison et que nous nous dirigeons vers la raison de la raison? [Ne] nous chasse-t-elle pas au-delà d'elle-même, vers la raison de la raison? Où nous arrêterons-nous, si nous continuons ainsi à questionner, où espérer encore trouver un fond? Si c'est par ce chemin que la pensée s'avance vers le fond, qui peut alors la retenir et l'empêcher

⁸⁰ Heidegger, *Le principe de raison*, Paris, Gallimard (coll. Tel), 1962, p. 44.

de tomber dans le sans-fond? On voudrait donc ici faire une remarque en guise d'avertissement: qui va au fond par un tel chemin court le risque d'y voir sombrer sa pensée⁸¹.

L'on serait tenté de répondre ici que de telles questions n'appellent justement pas de réponse, ou que la seule réponse possible serait l'exercice même du langage, qui toujours reste une question. Mais ce serait aller beaucoup trop vite, et déjà nous voudrions conclure que *L'Innommable* est cet exercice de la pensée et du langage qui, cherchant à se saisir, se perd irrémédiablement. Ce pourquoi nous allons accompagner plus loin Heidegger sur son chemin, pour voir s'il n'y aurait pas encore quelque élément susceptible de nous venir en aide quand viendra le moment de revenir à Beckett.

On sait que Descartes voulait asseoir tout le savoir humain sur une base inébranlable (*fundamentum inconcessum*) en commençant par douter de tout et en n'admettant comme connaissance certaine que ce qui se présente à nous clairement et distinctement. À propos de la méthode cartésienne, Leibniz observe que Descartes a omis de mentionner en quoi consiste la clarté et la distinction de la représentation, qualités qui avaient pour lui la valeur de principes directeurs. (...) Si nous pouvions méditer davantage les pensées de Leibniz (...), nous verrions alors tout ce que soulève de doutes et de questions l'opinion courante, d'après laquelle les principes premiers et les principes suprêmes devraient être immédiatement évidents, clairs comme le jour, simplement reposants pour la pensée⁸².

81 Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 59.

82 Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 61-63.

Remarquons ici au passage que la métaphore «clairs comme le jour», utilisée par Heidegger pour décrire le mode de présentation des principes suprêmes dans la méthode cartésienne (assimilée, ce qui n'est pas rien, à l'«opinion courante»), est l'antithèse exacte de l'obscurité sur laquelle entend miser Beckett pour la réalisation de son oeuvre. Aussi ces principes sont-ils tenus pour «*simplement reposants pour la pensée*». Il y aurait donc une pensée qui elle ne connaîtrait pas de repos, de *telos*. Chose certaine, ce n'est pas chez Platon qu'il faudra en chercher les marques, lui pour qui l'achèvement, donc le repos, nous l'avons vu, est la condition nécessaire et la conséquence ultime de tout acte de discours.

Il est un autre fait intéressant dans le livre de Heidegger, qui semble aussi lié à cette idée de «pensée sans repos». Les seuls exemples rapportés par lui pour illustrer ce que pourrait être une telle pensée proviennent l'un d'un poète (Novalis), l'autre d'un mystique (Angelus Silesius). Déjà semble se dessiner dans cette référence à des auteurs «non dogmatiques» une allusion lointaine à l'effet que cette pensée du doute à laquelle nous introduit Heidegger, privilégie une forme d'expression «libre», c'est-à-dire non réductible à un ensemble de règles préétablies par une institution ou par la tradition.

Cette référence récurrente aux «poètes» dans l'histoire de la pensée quand il s'agit de faire entendre quelque phénomène complexe doit attirer notre attention. Qu'on pense à Wittgenstein ou à Peirce, qui pensant en parfaits positivistes dans leurs premières réflexions, s'en remettent, dans leurs oeuvres tardives, à un mode d'appréhension esthétique du monde, ou encore qu'on songe à des cas plus explicites tels celui de Lacan et de Derrida, pour qui le champ de l'art est souvent le terrain d'élection quand il s'agit de fournir les assises de leur pensée, et à bien d'autres encore.

Mais bornons-nous à Heidegger et à sa critique du principe de raison. Un autre mérite de ce livre est de nous faire prendre conscience du principe de non-contradiction qui sous-tend toute pensée représentative. On pensera tout de suite à Platon et à son acharnement à mettre à distance le «discours faux», pour lui source des pires non-sens s'agissant de définir l'être. Comme le rapporte Heidegger, «(...) *ce qui est en soi contradictoire ne peut être. Ainsi parle le principe de contradiction. (...) En quelque temps ou lieu que nous cherchions à atteindre ce qui est réellement, il nous faut éviter les contradictions, c'est-à-dire nous plier au principe de contradiction*⁸³». Bien sûr, ce n'est pas là la position de Heidegger, mais plutôt celle de celui qui prend pour acquis l'éminence du principe de raison, qu'il assimile par

⁸³ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 70-71.

ailleurs au discours de la «science moderne», et qu'il oppose selon nous à juste titre à un ouvrage majeur de l'histoire de la philosophie occidentale, la *Science de la logique* de Hegel, qui «montre que ni la contradiction ni le conflit ne sont une raison s'opposant à ce qu'une chose soit réelle. La contradiction est bien plutôt la vie interne de la réalité du réel. Cette interprétation de l'être et de l'efficience de la contradiction est la pièce centrale de la métaphysique de Hegel⁸⁴». Ô bienheureuse observation qui restitue au langage tout le pouvoir de son expression! Pour un Beckett, pareil constat aura tôt fait de devenir une arme redoutable contre toute pensée uniformisante et totalitaire.

Nous allons maintenant tenter, dans le prochain et dernier chapitre, de rassembler les éléments théoriques que nous avons apportés jusqu'ici, afin de poursuivre notre analyse et d'articuler ces nouveaux éléments à une lecture plus globale de *L'Innommable*, et de tenter de faire voir au lecteur comment ces détours théoriques que nous avons pris sont plus près du propos du texte lui-même qu'il n'en pourrait sembler à prime abord.

84 Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 72.

CHAPITRE 4

LE PROBLÈME DE LA REPRÉSENTATION : L'ABSENCE DE *TELOS* ET SES CONSÉQUENCES

4.1 La conception téléologique du discours

Imaginez une assemblée sur l'agora de la cité athénienne. Imaginez, si vous le voulez, un soleil brûlant, des murs blanchis, autour la rumeur sourde des occupations quotidiennes, marchands, badauds, soldats, magistrats, serviteurs et esclaves, et imaginez, au centre même de cette assemblée, un philosophe, Platon, qui entouré de ses disciples va discourant. On ne sait pas comment, car l'histoire ne le dit pas⁸⁵, pas plus qu'elle ne parle des murs ni du soleil, mais voilà que Platon, au fil de son enseignement, est amené à proposer une définition de l'homme, pour l'occasion, «bipède sans plumes». Imaginez Diogène le cynique assistant dans son coin à la performance oratoire de Platon, qui, sensible à l'application de ce que Gorgias appelait *kairos*, ou philosophie du moment opportun, se prépare une contre-argumentation digne de sa réputation: attrapant au passage quelque malheureux volatile, voilà qu'il le déplume et le lâche impromptu au beau milieu de l'assemblée, montrant ainsi en acte ce que la définition à l'instant proposée par Platon pouvait avoir d'inane, et partant, toute définition dans sa prétention de saisie intégrale de la réalité.

Au-delà de la pitié de Diogène, au-delà de l'acte de subversion d'usage chez les cyniques, pour peu que l'on s'en donne la peine, on devine tout le sérieux et

⁸⁵ Cette anecdote est tirée du livre de Michel Onfray, *Cynismes*, Paris, Le livre de poche (coll. : biblio essais), 1990, p. 45-46.

toute la complexité de la conception éthique et esthétique qui donne lieu à de tels actes: pour Diogène, comme pour Beckett, dans *L'Innommable*, il ne s'agit pas tant de justifier sa pensée que de l'éprouver et de la mettre en acte. Car le comportement du cynique, comme l'écriture de Beckett, sont en eux-mêmes des actes critiques se refusant au jeu des justifications théoriques et dialectiques. Dans un cas comme dans l'autre, l'enjeu est de se distancier d'une conception téléologique du discours, dans laquelle le sens est toujours donné *a priori*, par le détour d'une essence, d'une idée ou d'un concept, mais jamais comme tel.

Une telle attitude ne revient pas à postuler en revanche que le sens puisse être atteint sans médiation. Il s'agit plutôt d'insister sur son caractère conventionnel, mouvant, fluctuant, et sur le fait que toute définition, en vertu de sa forme logique, ne recouvre jamais totalement l'objet dont elle s'occupe, et qu'il y a dans le fait de nommer ou dans l'acte de désignation une violence faite aux choses dont tout langage, si perfectionné qu'il soit, ne saurait faire l'économie.

Si c'est d'abord par les sens et ensuite par la pensée que nous appréhendons le monde, et par le langage qu'ensuite nous l'exprimons, il y a dans ce processus de

représentation un certain degré de bannissement⁸⁶ qui ne rend pas la communication impossible, mais à tout le moins doit nous indiquer que quand il s'agit de parler, ce n'est pas le monde qui s'exprime à travers nous, mais peut-être surtout le fait qu'il y a quelque chose qui nous pousse à nous exprimer pour comprendre ce monde, qui n'est jamais donné dans sa totalité signifiante, donc reste toujours à (re)dire, à (re)définir, à (re)prendre, à (re)lever. S'il y a une dialectique dans l'univers de Beckett, c'est à Hegel qu'il faudrait s'en remettre pour en comprendre la nature, pas à Platon, pour qui tout se fige dans une identité de la chose réelle et de la chose représentée, le langage apparaissant ainsi dans un «statisme» *qu'il ne possède pas*, qui l'aliène définitivement.

Il est intéressant de constater qu'à toute réflexion philosophique qui entend dépasser le simple bavardage psychologique, correspond une conception du langage qui la détermine et l'accompagne. C'est que le rapport fondateur de l'être au langage est la pierre angulaire de toute réflexion. On pourrait énoncer dans un paradoxe ce qui nous apparaît être au coeur de ce rapport que nous appellerons dès lors le

⁸⁶ Nietzsche donne à sa façon une idée de ce «bannissement» (dans son *Livre du philosophe*, traduction de Angèle Kremer-Marietti, Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 121) : «La «chose en soi» (ce serait justement la pure vérité sans conséquences), même pour celui qui façonne la langue, est complètement insaisissable et ne vaut pas les efforts qu'elle exigerait. Il désigne seulement les relations des choses aux hommes et s'aide pour leur expression des métaphores les plus hardies. Transposer d'abord une excitation nerveuse en une image! Première métaphore. L'image à nouveau transformée en un son articulé! Deuxième métaphore. Et chaque fois saut complet d'une sphère dans une sphère tout autre et nouvelle».

problème de la représentation: le langage ne peut représenter totalement ni l'être ni le monde, mais demeure l'unique moyen dont nous disposons pour témoigner de notre existence.

On peut nier, comme l'a fait Platon, ou les philosophes classiques, pour ne nommer que ceux-là, l'existence d'un tel paradoxe. Mais on peut aussi, comme Heidegger, comme certains sophistes, accepter que notre mode de pensée se retrouve lui aussi mis en question, et on peut alors entrevoir cet abîme qui s'ouvre devant nous quand nous n'acceptons plus les idées toutes faites que l'habitude de notre pensée elle-même nous dissimule.

C'est de cette idée, très émotive et peut-être par là très discutable, qu'est né le projet de ce mémoire. Car *L'Innommable* n'est pas autre chose qu'un roman qui nous ouvre davantage à cet abîme dont parlait déjà Heidegger, c'est-à-dire un roman *sur* le langage — *dans* le langage, se nourrissant de sa propre précarité — aussi de celle de toute volonté de représentation — et faisant de la difficulté qu'il éprouve à s'énoncer, à se construire, sa matière; faisant de son advenue, de sa genèse, de sa visée, son objet. C'est donc la possibilité même de la représentation de l'être par le langage qui donne lieu à ce long monologue autoréflexif, qui pendant plus de deux cent pages nous fait tourner au bord d'un gouffre, nous donne à éprouver le vertige

d'une pensée qui, ne cherchant plus à se justifier par les «secours de la fable», fait de la pensée elle-même une fable, au risque de la voir disparaître et avec elle son sujet, ou en tout cas, une certaine idée que l'on se fait de lui: celle d'un être stable en lequel se déroulerait un théâtre de formes pures, désincarnées, qui n'auraient plus aucun lien avec le mouvement du monde tel qu'il se présente à nous, imprévisible, fuyant, irréductible à un concept, et pour cela inépuisable, précieux, objet d'étonnement sans cesse renouvelé.

4.2 Le sujet beckettien en question

Mais laissons là ces lieux communs pour revenir à Beckett, à cette logique toute grammaticale chérie par Platon et méprisée par lui, s'agissant pour chacun de tenter de fournir à la pensée de quoi fonder le sujet. *L'incipit de L'Innommable* semble à lui seul contenir tout le livre: «*Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant?*». Ces questions, la triple reprise du «maintenant» le suggère assez, nous sommes presque forcés de les reprendre à notre compte, c'est-à-dire nous qui maintenant lisons ces lignes écrites par Beckett, et qui sommes de ce fait comme entraînés par le récit de cette voix qui ne nous laissera plus aucun repos, dans l'espace ainsi ouvert par elle et qui s'inscrit d'entrée de jeu sous le signe de l'immédiateté et du devenir, que nous réactualisons par l'expérience de notre propre lecture. Le texte, dans ces conditions, littéralement renvoie au texte, plus

précisément, à son émergence même en tant que texte. Ce n'est pas un paysage, ce n'est pas une date historique, ce n'est pas un lieu, ce n'est même pas un personnage — ce sont des questions liées à l'émergence d'une expressivité encore sans sujet et sans objet. On ne dit pas: c'est tel ou tel qui parle de telle ou telle chose. On se questionne sur ce qui n'était pas là il y a quelques instants et qui *maintenant* y est. Et s'il y a quelque chose qui parle, s'il y a du langage donc, il doit bien y avoir quelqu'un quelque part. De fait, la phrase qui suit immédiatement viendra poser ce sujet du discours qui se faisait attendre, *mais seulement ensuite*, et encore, de manière très hypothétique et plutôt artificielle: «*Sans me le demander. Dire je. Sans le penser*». C'est donc dire que ce «je», ce sujet s'imposant d'emblée comme l'évidence la plus parfaite dans l'équation cartésienne du *cogito*, «*Je pense donc je suis*», fait ici une apparition autrement paradoxale. Son existence n'est pas ici tenue pour certaine, mais est bien plutôt *supposée*, on dirait presque, faute de mieux. Qu'est-ce à dire? Peut-être faudrait-il entendre, dans cette *post-supposition* du sujet (d'abord le langage, ensuite le sujet), une critique de cette idée selon laquelle le sujet de l'énonciation se tiendrait tout entier dans chaque acte de langage, comme si chacun de ces actes devait nécessairement avoir une orientation ou une visée, atteindre son but, puis tomber mort. Voilà une hypothèse bien hardie. Pourtant, c'est bien ce que semble suggérer le texte, quand quelques lignes plus loin la voix nous dit: «*J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi, ce n'est pas de moi*». Si le sujet

cartésien accède directement à la claire conscience de son *ego*, la situation du sujet beckettien est loin d'être aussi exemplaire.

Quelle pourrait être la raison d'un pareil écart? Où chercher les causes? Nous avons déjà suggéré plus haut que toute conception du langage impliquait minimalement une conception du sujet. Nous avons vu qu'une vision représentationnaliste du langage permettait à Platon d'atteindre l'être par sa révélation dans le discours, à Descartes de fonder le sujet par l'intermédiaire du concept. Nous allons maintenant essayer de démontrer comment la position du sophiste Gorgias pouvait différer de celle de Platon, pour ensuite tenter le rapprochement entre une telle position et celle de Beckett. L'intérêt d'une telle démonstration est pour nous de faire voir que dans l'histoire de la philosophie, certains discours sont discrédités au profit de d'autres, et que des lignes de forces antagonistes travaillent toute l'histoire de la pensée.

4.3 Beckett chez les sophistes: les modalités du dire

La conception du discours platonicienne constitue une attaque directe contre d'autres conceptions du discours qui avaient cours à cette époque, et dont les sophistes, notamment Gorgias, étaient les représentants les plus notoires. Si le critère de vérité et son rapport à la réalité est essentiel pour Platon dans son analyse

du discours, comme partout ailleurs^d sans son oeuvre, c'est que sa philosophie, nous l'avons dit, vise d'abord et avant tout l'ordre de la Cité. N'empêche que d'autres conceptions, moins recevables politiquement, on le comprendra aisément, tentent elles aussi de cerner ce complexe être-langage-réalité auquel se voit confrontée tôt ou tard toute philosophie.

À l'extrême opposé de la position de Platon, on retrouve donc celle des sophistes, pour qui le langage perd cette faculté de transparence et acquiert un degré d'équivocité sans commune mesure. Sextus Empiricus, dans son traité *Contre les logiciens*, «rend ainsi compte du rapport posé par Gorgias entre le langage et le «réel»:

«C'est par la parole que nous désignons les objets, mais la parole n'est ni les substances, ni les êtres. Donc, ce ne sont pas les êtres que nous communiquons à l'interlocuteur, mais un discours qui diffère des substances. (...) Et de même que l'objet visible ne peut devenir audible, et inversement, de même, puisque l'objet demeure un être extérieur à nous, il ne peut se changer en un discours qui soit le nôtre; et, échappant au discours, il ne peut être clairement traduit à autrui»⁸⁷.

On imagine mal une société qui prendrait pour principe de tels postulats d'incommunicabilité. C'est d'ailleurs probablement l'écueil que tente d'éviter Platon,

⁸⁷ Jean-Marie Benoist, *Tyrannie du logos*, Paris, PUF, 1993, p. 52.

quand il pose comme condition du discours son adéquation au réel et qui plus est, à la vérité. Cependant, la question reste ouverte, et la résoudre par une patiente dialectique ne supprime pas le problème: cela ne fait que l'écartier le temps de fonder la cohésion sociale ou tout autre mécanisme régulateur de nos civilisations. Heureusement dirons-nous.

Mais dans l'espace individuel de la création, n'ayant rien à prouver ni à faire tenir ensemble, nul n'est tenu d'admettre définitivement le caractère exclusivement positif du langage dont tente de nous convaincre Platon. Mieux encore, cet espace, libre de tout asservissement didactique, peut devenir un lieu d'exploration parfaitement affranchi de tout *a priori* philosophique, et alors les questions, dans ce contexte, peuvent rester des questions, donc peut-être progresser un peu, plutôt que de se voir aussitôt rabaissées au niveau de la soi-disante évidence rationnelle.

Car aussitôt qu'une question surgit dans notre esprit, aussitôt nous tentons de lui fournir une réponse adéquate, et nécessairement nous tombons dans le piège de la logique que nous tend le langage. «*Déplorable manie, dès qu'il se produit quelque chose, de vouloir savoir quoi. Si seulement je n'étais pas dans l'obligation de manifester*⁸⁸». Ainsi Beckett analyse-t-il ce réflexe. Mais en attendant, dirait

⁸⁸ Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 14.

Spinoza, le concept de chien n'aboie toujours pas. Résoudre le problème de la signification par la réduction de la sphère du langage au domaine du dicible et du possible résulte en dernière analyse non pas de la vérité en elle-même — mais bien plutôt d'un choix, comme résulte d'un choix le fait de refuser au discours la plénitude ontologique dans laquelle se recomposerait l'être. Quoi qu'il en soit, il ne nous revient pas de dire laquelle de ces conceptions serait la plus «juste» ou la plus «représentative»; nous n'en avons ni les moyens ni le désir. Tout au plus souhaiterions-nous montrer que *L'Innommable* s'inscrit en plein dans l'épicentre de cette problématique, car le langage y devient une préoccupation qui ne laissera plus de repos.

La conception platonicienne du discours se situe donc aux antipodes de celle véhiculée dans *L'Innommable*. Alors que Platon met toute sa confiance dans le langage et lui attribue une efficacité inébranlable, Beckett, lui, n'a de cesse de le désarticuler, de le soumettre à l'examen du doute et de l'ébranler dans sa possibilité même de représentation. La sérénité toute positiviste qui émane des grands textes platoniciens s'avère définitivement absente de *L'Innommable*, qui, plutôt que de faire du discours l'instrument d'une «détermination» qui «achève quelque chose», lui attribue une fonction autrement problématique et paradoxale, se rapprochant en cela de la position de Gorgias, mais sans toutefois en partager la radicalité:

On met des choses en branle sans se soucier du moyen de les faire cesser. Afin de parler. On se met à parler comme si on pouvait s'arrêter en le voulant. C'est bien ainsi. La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, est ce qui permet au discours de se poursuivre⁸⁹.

C'est de ce passage, exprimant de façon exemplaire la conception du langage qui sous-tend toute l'articulation de *L'Innommable*, qu'origine le titre de ce mémoire

— Parole blanche et tentation du silence chez Samuel Beckett: un *logos* sans *telos*. Nous avons là, en condensé, du moins le croyons-nous, l'ultime paradoxe et moteur de l'écriture de *L'Innommable*. Le *logos*, comme nous l'avons constaté, peut prendre plusieurs significations: «parole», «discours», «raison». De toute évidence, le passage cité nous invite à prendre le terme dans le sens de «parole», car il ne s'agit ici ni de fournir les «raisons» qui présideraient à l'élaboration du roman, ni de produire un discours orienté vers une transformation. Tout simplement, *parler*. Pas discourir, pas argumenter, seulement *parler*. Cet incitatif réapparaît constamment du début à la fin du livre, selon diverses modalités allant se précisant au fil du texte.

C'est d'abord sous le double signe de l'impossibilité, suivie immédiatement par l'obligation, que s'affirment les premières modalités du dire ou du parler dans *L'Innommable*. Dès les toutes premières pages, nous pouvons lire: «*Le fait semble*

⁸⁹ Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 21.

*être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler (...). Cependant je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais*⁹⁰». Tout de suite la voix se retrouve mise en face d'un redoutable paradoxe: celui de se voir *obligée* de parler, de choses dont elle ne *peut* parler. Obligation et impuissance: nous avons là les deux termes qu'utilisait Beckett dans les *Trois dialogues avec Georges Duthuit*, alors qu'il s'efforçait de préciser sa conception de l'esthétique⁹¹. On peut tout de suite constater que *L'Innommable* ne semble pas faire exception à cette affirmation de Beckett. Mais encore, et c'est là où les choses deviennent vraiment intéressantes, à cette opposition apparemment insurmontable, dont on semble nous dire qu'elle est le véritable moteur de l'esthétique beckettienne, vient s'ajouter un nouvel élément, véritable aubaine pour notre analyse.

Après quelques tentatives infructueuses de la part de la voix pour définir sa situation physique, pour tenter de se saisir dans l'espace et dans le temps, voilà qu'est révélée au lecteur l'intention du livre, à la page 27: «*En somme: vais-je pouvoir parler de moi, de cet endroit, sans nous supprimer? vais-je jamais pouvoir me taire? y a-t-il un rapport entre ces deux questions? On aime les enjeux. En voilà*

⁹⁰ Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 8.

⁹¹ Voir *supra*, p. 41.

*plusieurs, peut-être un seul*⁹²». Ainsi est donc introduite une deuxième modalité du dire, venant s'insérer dans le paradoxe constitué par les deux premières. À l'obligation de parler et donc à l'impossibilité de se taire, vient donc se greffer l'objet d'une telle contradiction: parler *de moi*. C'est donc à partir de cette situation insoutenable que tout le récit se construira par la suite. À la page 183, c'est toujours ce même constat qui continuera d'alimenter le discours: «*Oui, dans ma vie, puisqu'il faut l'appeler ainsi, il y eut trois choses, l'impossibilité de parler, l'impossibilité de me taire, et la solitude(...)*⁹³».

Nous avons là un rapport s'établissant entre trois ordres de choses: un langage, celui que parle la voix, un objet à définir, parler de moi, et l'impossibilité pour un sujet de se donner une représentation adéquate de sa situation. C'est là tout *L'Innommable*: la représentation de l'impossibilité pour un sujet de se donner une représentation stable et définitive de son être dans les formes du langage, autrement dit, un *logos*, lié à l'expression ou à l'apparaître de l'être par la parole — sans *telos*, c'est-à-dire sans fin, sans achèvement, le langage n'atteignant jamais dans sa totalité ni l'être ni le monde (ainsi que l'a démontré Heidegger, pour qui l'être de l'étant se dévoile en se retirant, ce qui a pour conséquence que l'être n'est jamais entièrement

92 Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 27-28.

93 Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 183.

révélé par le langage, mais va se révélant, ce qui est tout autre chose⁹⁴). «*Expérience sans issue*», disait Blanchot. Car ce qui se passe entre la première et dernière page de ce livre, c'est cette tentative sans cesse recommencée d'un sujet qui désespère de s'atteindre enfin, désespère de pouvoir enfin se taire, enfin nommé.

4.4 Le principe de raison reconduit

Nous avons vu au chapitre précédent que toute la pensée représentative reposait sur le principe de raison, dont l'action est de «sonder et fonder toute chose». Dans l'analyse qu'en propose Heidegger, il est amené à constater que le principe de raison n'arrive jamais seul, et qu'au rang des «principes suprêmes», qui pour les classiques comme pour la science moderne gouvernent cette pensée représentative, il est un autre principe intervenant dans ce processus, appelé «principe de contradiction». Or, l'affirmation *Nihil est sine ratione*, prise par Heidegger pour ainsi dire au pied de la lettre, dit aussi que *rien* n'est sans raison, c'est-à-dire que le principe de raison lui-même se doit d'avoir une raison. Or, nous l'avons vu, tel n'est pas le cas. Notre pensée s'arrête quand on lui demande de fournir la raison de la raison. Il y a donc au départ contradiction, alors même que c'est sur l'absence de

⁹⁴ Voir Martin Heidegger, *Le principe de raison*, chapitre 8, *Retrait et présence de l'être*, p. 144.

contradiction que l'on voudrait faire reposer le principe de raison. Voyons comment

Heidegger présente la chose:

«Rien n'est sans raison» — l'assertion est elle-même sans raison: la contradiction est manifeste. (...) En quelque temps ou quelque lieu que nous cherchions à atteindre ce qui peut être ou ce qui est réellement, il nous faut éviter les contradictions, c'est-à-dire nous plier au principe de contradiction. Aussi tout effort vers une connaissance certaine de ce qui est vise-t-il, non seulement à éviter les contradictions, mais encore à résoudre les contradictions rencontrées, grâce à des hypothèses nouvelles et appropriées⁹⁵.

On croirait entendre Platon, pour qui toute l'utilité du langage devait se réduire à la représentation de ce qui *est*, les propositions contradictoires, étant *sans objet réel*, ou possible, se voyant de ce fait rejetées du côté du discours faux. C'est sans doute cet «objectivisme» douteux que vise Heidegger dans cet extrait, feignant d'endosser pour un instant le discours classique (dont, justement, nous avons essayé d'établir plus haut la parenté avec celui de Platon), mais pour un instant seulement, le temps de démontrer que ce discours fonctionne exactement de la même manière que celui de la science moderne, c'est-à-dire qu'il est assujetti au principe de non-contradiction.

Mais alors, sur quoi allons-nous appuyer notre pensée si ni le discours

⁹⁵ Martin Heidegger, *op. cit.*, p. 70-71.

platonicien, ni le discours classique et ni le discours moderne ne sont exempts de contradictions? D'abord sur Hegel, semble répondre Heidegger, qui, comme nous l'avons vu plus haut, restitue à la contradiction et à la prise en compte de la négativité un pouvoir créateur. Ensuite sur ce vers d'Angelus Silesius, «*La rose est sans pourquoi, fleurit parce qu'elle fleurit / N'a souci d'elle-même, ne désire être vue*», puis sur cette considération du poète Novalis: «*Est-ce que par hasard le principe suprême [le principe de raison] inclurait le paradoxe suprême se proposant à nous? Serait-il un principe qui ne nous laisse absolument aucun repos, qui toujours attire et repousse, et redevient inintelligible, si souvent qu'on l'ait déjà compris?*»⁹⁶. D'où Heidegger conclut qu' «*en toute circonstance nous utilisons le principe de raison, nous nous y conformons, il est notre bâton et notre appui; mais en même temps, à peine pensons-nous à lui pour rechercher son sens le plus propre, qu'il nous précipite dans un abîme sans fond*⁹⁷».

⁹⁶ Novalis, cité par Heidegger in *Le principe de raison*, op. cit., p. 63.

⁹⁷ *Ibid.*

CONCLUSION

Pour conclure, nous aimerions à notre tour proposer au lecteur une dernière vue sur cet «*abîme sans fond*», venue elle aussi du domaine de l'esthétique et de la création, où là aussi une pensée, mieux, une parole, une voix, s'efforce elle aussi de montrer que «*la contradiction est bien plutôt la vie interne de la réalité du réel*», par ce mouvement d'écriture qui l'entraînant hors d'elle-même, fait revivre en elle tout ce qu'il y a au-dehors: un monde de contradictions en perpétuelle mutation. «*Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire, dans la situation où je suis, comment procéder? Par pure aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard*⁹⁸», se demande la voix de *L'Innommable*, qui déjà laisse entendre que le langage, loin d'être le lieu d'une désignation pure et simple, porte en lui-même, dans son seul commencement, dans le seul fait que l'on parle, toute la complexité de la vie, tout le poids de l'existence à venir comme de l'existence passée. Il ne s'agit pas, ici, d'enfermer le monde dans un concept, mais de faire parler dans le langage ce qui est de soi et ce qui est du monde. Aucun système ne peut décrire cette expérience unique, car il lui manquera toujours le mouvement, qui n'est déjà plus dans le fait ou l'événement, puisque par lui «*objectivé*». Cette intuition de Beckett, «*Ce qu'il faut éviter, je ne sais pas pourquoi, c'est l'esprit de système*⁹⁹», s'agissant de parler de soi, donc d'arriver à existence, est

98 Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 8.

99 Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 9.

à prendre au mot. L'expérience, celle, particulière, de *L'Innommable*, et celle, générale, que fait tout sujet de l'existence, est irréductible à un système. Ce pourquoi il faut parler sans fin. Car le langage n'est pas, pour Beckett, cette opération par laquelle le sujet parvient à une connaissance définitive de son essence, c'est-à-dire un simple moyen — il est l'essence même de la connaissance et par là même du sujet, son origine et sa fin en marche, qui se manifestent en lui dès lors qu'il parle. C'est là le côté heideggerien de Beckett, son optimisme, si on peut dire, qui tient davantage à son *faire* qu'à son *dire*. Car dans la chaîne de ses «*représentants en existence*¹⁰⁰» qui se succèdent au fil des pages, s'il est indéniable que la voix tente effectivement, voire désespérément, de s'incarner dans une représentation, et elle n'y arrivera pas, ce qu'elle dit de ces tentatives avortées prend des proportions résolument tragiques.

Si pour Platon le discours «*achève quelque chose*», pour Beckett, le discours non seulement se poursuit sans fin («*comme si on pouvait s'arrêter*»), mais qui plus est, son advenue est motivée non pas par un quelconque désir de «*détermination*», mais plutôt par la volonté de «*taire sa voix*», de «*faire cesser les choses*». On ne saurait imaginer conceptions plus opposées. Alors que pour Platon la fonction du discours serait de «*nommer*», ce par quoi les choses arrivent à l'existence et de ce

¹⁰⁰ L'expression est de Beckett. Voir *L'Innommable*, p. 47.

fait acquièrent une forme de «fixité», pour Beckett, cette fonction de nomination porteuse de sens s'achève pour ainsi dire en catastrophe, puisqu'à la recherche de sens se substitue celle du silence. Pourquoi le silence? Parce que pour Beckett, si l'être devait arriver à se fixer définitivement dans le langage, ainsi que l'entend Platon, nous n'éprouverions plus aucun besoin de nous exprimer. Or, c'est loin d'être le cas dans l'univers beckettien, où le commencement pourtant nécessaire de la parole, n'atteignant jamais parfaitement son objet, se voit contrainte de recommencer sans fin: *«Je ne peux pas me taire. Je n'ai besoin de rien savoir sur moi. Ici tout est clair. Non, tout n'est pas clair. Mais il faut que le discours se fasse. Alors on invente des obscurités. On appelle ça de la rhétorique¹⁰¹»*. C'est donc que cet appel constant du silence, chez Beckett, ne saurait s'achever en un accomplissement; c'est à titre de catalyseur du discours que fonctionne un tel appel dans son oeuvre, et c'est pourquoi il reste une tentation, un désir, jamais atteint parce qu'inaccessible.

Chez Beckett, aussitôt le discours est-il proféré qu'il devient immédiatement suspect, et si cette suspicion en vient à prendre des proportions tragiques, c'est que

pour Beckett, comme pour Heidegger, la pensée s'évanouit, la forme s'efface si elles ne s'insèrent pas dans les mots car «tout se ramène à une affaire de paroles», et «ce qui se passe, ce sont des

¹⁰¹ Samuel Beckett, *L'Innommable*, p. 12.

mots». Mais si tous les deux voient le même lien entre langage et être, Heidegger seul garde sa confiance dans les mots. Beckett apparaît comme le témoin de l'effondrement de ce que Heidegger appelle la demeure et l'abri de l'homme, c'est-à-dire le langage¹⁰².

Porter atteinte au langage dans sa possibilité de représentation, c'est donc aussi porter atteinte à l'être, car le langage demeure sa seule possibilité de représentation. Mais nous devons introduire ici une nuance, fondamentale. Pour Bernal, dont on connaît les «tentations nihilistes», il va de soi que l'effondrement dont elle parle doit être complet. Cependant, nous ne pouvons admettre une position aussi radicale. S'il est vrai que Beckett problématise à un degré extrême cette relation de l'être au langage, l'effondrement ne saurait être total, puisqu'il n'y aurait, à strictement parler — plus rien — c'est-à-dire plus d'oeuvre. Certes, il est vrai que celle-ci se construit toute entière sur la fragilité d'un rapport, mais de là à dire que *«toute parole du narrateur tend à dénouer les liens entre les mots et l'être, à dire qu'on se trouve en-dehors de ce système à penser et à être qu'est le langage¹⁰³»*, cela nous apparaît d'une étrangeté sans nom. Car c'est bien de la fragilité de ce rapport que nous parle Beckett partout dans son oeuvre, non de sa mise à mort définitive et volontaire. Et peut-être Beckett reste-t-il beaucoup plus près de Heidegger que ne le laisse entendre Bernal. Le fossé qui sépare l'expérience et l'observation directe de la

102 Olga Bernal, *op. cit.*, p. 81

103 Olga Bernal, *op. cit.*, p. 151.

vie de son objectivation par la conscience et la raison de même que le passage à l'expression qui normalement s'ensuit est, encore aujourd'hui, loin d'être comblé. Et c'est là précisément que nous croyons que s'enracine l'esthétique de Beckett: comment exprimer dans les formes de la culture, dans le langage, ce fonds de violence et de démesure qui sommeille dans l'être?

Pris entre une expression toujours inexacte de lui-même et le silence duquel il se détache, l'être arrive à la conscience par le langage; mais celui-ci ne nous appartient pas «en propre», il vibre encore des mots des autres et de toute une expérience qui le traverse. Et si le mot n'est pas la chose, ni soi-même, il est pourtant notre seule possibilité de représentation, et c'est pourquoi dire l'être, se dire, dire le monde, est finalement une tâche sans fin, sisyphéenne, dirons-nous, mais sans laquelle il n'y aurait pas, «*issu de l'impossible voix*», cet «*infaisable être*». Bien sûr, c'est encore un paradoxe, c'est-à-dire une impossibilité logique. Mais où donc se cache-t-elle, cette logique impalpable, si ce n'est dans la prise de parole qui seule donne un sens à l'existence? Une logique du vague, une logique du pire, mais encore une fois, le seul lien qui puisse rendre compte du rapport du sujet au monde. C'est ce rapport, je crois, que Beckett tente d'élucider dans *L'Innommable*, avec un acharnement qui est tout sauf du mutisme. La voix recommence sans cesse, parce

qu'elle demeure notre unique témoignage. Elle a toujours déjà commencé, ou n'a jamais fini, ce qui revient au même .

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages de Samuel Beckett :

BECKETT, Samuel (1994), *Bande et Sarabande*, Traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Paris, Minuit, 291 p.

BECKETT, Samuel (1939), *Dante... Bruno. Vico... Joyce*, in *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*, A New Directions book, pp. 3-22.

BECKETT, Samuel (1959), *La dernière bande* suivi de *Cendres*, Paris, Minuit, 71 p.

BECKETT, Samuel (1953), *L'Innommable*, Paris, Minuit, 201 p.

BECKETT, Samuel (1951), *Malone Meurt*, Paris, Minuit, 190 p.

BECKETT, Samuel (1970), *Mercier et Camier*, Paris, Minuit, 211 p.

BECKETT, Samuel (1951), *Molloy*, Paris, Minuit (coll. double), 273 p.

BECKETT, Samuel (1989 et 1990), *Le monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 58 p.

BECKETT, Samuel (1965), *Murphy*, Paris, Minuit, 201 p.

BECKETT, Samuel (1958), *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 205 p.

BECKETT, Samuel (1990), *Proust*, Traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Paris, Minuit, 125 p.

BECKETT, Samuel (1998), *Trois dialogues*, préface de Édith Fournier, Paris, Minuit, 29 p.

BECKETT, Samuel (1968), *Watt*, Paris, Minuit, 267 p.

Ouvrages sur Samuel Beckett :

ANZIEU, Didier (1998), *Beckett*, Paris, Gallimard (coll.: Folio-essais), 299 p.

BERNAL, Olga (1969), *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard (coll.: Le Chemin), 233 p.

BLANCHOT, Maurice (n.d.), *Où maintenant? qui maintenant?*, in *Le livre à venir*, Paris, Gallimard (coll.: Idées), pp. 308-317.

JANVIER, Ludovic (1969), *Beckett*, Paris, Seuil (coll.: écrivains de toujours), 189 p.

KNOWLSON, James (1999), *Beckett*, trad. de l'anglais par Oristelle Bonis, Paris, Actes Sud (coll.: Solin), 1115 p.

Autres ouvrages:

AUSTER, Paul (1992), *L'art de la faim*, trad. de l'américain par Christine Le Boeuf, Paris, Actes Sud, 299 p.

BENOIST, Jean-Marie (1975), *Tyrannie du logos*, Paris, PUF (coll.: Quadrige), 187 p.

BRUN, Jean (1965), *Héraclite*, Paris, Seghers (coll.: Philosophes de tous les temps), 173 p.

DUMONT, Jean-Paul (1991), *Les Écoles présocratiques*, Paris, Gallimard (coll.: Folio), 951 p.

HEIDEGGER, Martin (1957), *Le principe de raison*, Paris, Gallimard (coll.: Tel), 270 p.

LUDWIG, Pascal (1997), *Le langage*, Paris, GF-Flammarion (coll.: Corpus), 255 p.

NIETZSCHE, Friedrich (1991), *Le livre du philosophe*, trad., introduction et notes de Angèle Kremer-Marietti, Paris, GF-Flammarion, 178 p.

NIETZSCHE, Friedrich (1994), *La naissance de la tragédie*, trad. de Jean Marnold et de Jacques Morland revue par Angèle Kremer-Marietti, introduction et notes de A. K-M, Paris, Le livre de poche, 218 p.

ONFRAY, Michel (1990), *Cynismes*, Paris, Le livre de poche (coll.: Biblio essais), 189 p.

PLATON (1967), *Le Cratyle*, trad. de Émile Chambry, GF-Flammarion (no. 146), p. 377-473.

PLATON (1993), *Le Sophiste*, Trad. de N. Cordero, GF-Flammarion, [n.d.].

ROTH, Phillip (1970), *Portnoy et son complexe*, Paris, Gallimard (coll.: Folio), 373 p.

SCHOPENHAUER, Arthur (1999), *Esthétique et métaphysique*, trad. d'Auguste Dietrich revue et corrigée par Angèle Kremer-Marietti, introduction et notes par A. K-M, Paris, Le livre de poche, 220 p.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. de A. Burdeau et R. Roos, Paris, PUF, 1978.