

RICOEUR, Paul, « La crise : un phénomène spécifiquement moderne ? », *Revue de théologie et de philosophie*, 2008, n° 280, consulté le 11 janvier 2014. URL : <http://www.fondsriceur.fr/photo/crise%284%29.pdf>

Pour citer cet article : Dorothée Catoen-Cooche, « Itinéraire d'une crise singulière : Pierre Jean Jouve dans la rupture », *Revue Ad hoc*, n° 3, « La crise », publié le 26/11/2014 [en ligne], URL : <http://www.cellam.fr/?p=5046&g=22>

Crise du sujet et crise des genres dans l'œuvre de Samuel Beckett

L'œuvre beckettienne est hantée par un motif récurrent, l'image d'un être seul face à la finitude de son existence. Ni tout à fait vivants, ni tout à fait morts, de nombreux héros se trouvent en effet dans un entre-deux fragile et indicible. Depuis la trilogie romanesque *Molloy*¹³³, *Malone meurt*¹³⁴, *L'Innommable*¹³⁵ jusqu'aux dramaticules du second théâtre, Beckett semble chercher à représenter l'agonie, cet état transitoire qui correspond aux derniers instants de la vie et qui s'apparente parfois à une lutte contre la mort. Il tente de saisir cet entre-deux, ce point de bascule irrémédiable où la vie sombre dans le néant. Il essaye d'exprimer cette angoisse ineffable. C'est la crise au sens étymologique du terme : l'instant du basculement, qui est aussi l'instant du discernement, l'éclair de clairvoyance et de lucidité avant le noir final. Si ce spectre de la mort, apparaît sans doute de façon moins évidente dans les premiers romans ou bien dans les œuvres dramatiques les plus connues, il demeure néanmoins évident que tous les ouvrages de Beckett représentent une tension vers la fin, à l'instar de la première réplique de *Fin de Partie* : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir »¹³⁶. En cherchant à saisir cet instant fatidique, Beckett repousse en fait les limites des genres. Il expérimente les possibilités du matériau théâtral avec ses « dramaticules »¹³⁷, des pièces courtes et concises, destinées aussi bien à la scène qu'à la radio, ou bien encore la télévision. Ainsi, le héros de *La Dernière Bande*¹³⁸ est un vieillard qui, penché sur son magnétophone, fait le bilan de sa propre vie, en écoutant des enregistrements d'autrefois, tandis que dans la pièce télévisée *Dis Joe*¹³⁹, un homme cloîtré dans sa chambre est harcelé par une voix désincarnée qui lui égraine ses souvenirs les plus cruels. Beckett remet en cause certains fondements du genre dramatique, en tournant le théâtre, cet art *hic et nunc*, vers le passé et la mort. Afin d'initier ces rétrospectives à caractère autobiographique, il porte aussi à la

133. *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double » n° 7, 1982.

134. *Malone meurt*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double » n° 30, 2004.

135. *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double » n° 31, 2004.

136. *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, p. 13.

137. L'auteur utilisait le néologisme « dramaticules » pour désigner les courtes pièces dramatiques écrites après *Oh les beaux jours* et dont l'ensemble constitue son second théâtre.

138. *La Dernière Bande*, Paris, Éditions de Minuit, 1959.

139. *Dis Joe* dans *Comédie et actes divers*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

scène des techniques purement romanesques, achevant de remettre en question le genre théâtral. Le dramatique *Pas moi*¹⁴⁰ illustre parfaitement cette crise du théâtre, qui est autant une crise du texte qu'une crise de la représentation. Cependant, Beckett met aussi en cause la narration dans le roman, menant ses expérimentations jusqu'à l'anéantissement de toute instance narrative clairement identifiable. Dès l'incipit de *L'Innommable*, l'auteur interroge les quatre composantes de l'écriture romanesque, que sont le lieu, le temps, les personnages et le narrateur¹⁴¹. Mais c'est bien *Compagnie*¹⁴² qui apparaît comme le point d'aboutissement de ses recherches narratives et dramatiques. Dégagé de certaines contraintes relevant de la tradition romanesque, ce texte convie le lecteur à imaginer le discours d'une voix, mettant en scène la narration dans son fonctionnement brut. L'œuvre beckettienne reconsidère finalement les frontières du roman et du théâtre, nous plongeant au cœur d'une crise générique, qui est une véritable crise de la représentation littéraire.

PAS MOI, AUX LIMITES DU GENRE THÉÂTRAL

LA CRISE DE LA REPRÉSENTATION DRAMATIQUE

D'abord écrit en anglais en 1972, *Pas moi* est l'un des dramatiques beckettiens qui pousse le plus loin l'expérimentation du matériau théâtral. À l'origine, il y a une interrogation, « Peut-on mettre en scène une bouche ? »¹⁴³. C'est à partir de cette question obsédante que Beckett construit une scénographie originale et inédite. Bouche, l'héroïne de la pièce, se trouve au fond du plateau, côté cour, à « environ trois mètres au-dessus du niveau de la scène, faiblement éclairée de près et d'en dessous, le reste du visage dans l'obscurité », tandis qu'un Auditeur se tient prostré sur un « podium invisible haut d'un mètre et demi environ », à l'avant-scène, côté jardin, « faiblement éclairé de tout son long »¹⁴⁴. Dans cette obscurité presque totale, le regard des spectateurs est donc attiré par cette bouche minuscule, suspendue dans le vide, seul élément éclairé, qui apparaît telle une vision fantomatique. Cette image est d'autant plus irréaliste, que l'audience distingue à peine les mouvements compulsifs des lèvres qui ne cessent de parler. Jouant sur la double médiatisation du discours théâtral, la voix fait d'ailleurs référence à ce que voient les spectateurs, « toutes ces contorsions sans lesquelles... aucune parole possible... et cependant temps normal... totalement inaperçues... »¹⁴⁵. Elle fait aussi allusion à la tension de l'écoute nécessaire à la compréhension de son propre discours « tant on est

140. *Pas moi* dans *Oh les beaux jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

141. « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander ? Dire Je », *L'Innommable*, op. cit., p. 7.

142. *Compagnie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 7.

143. Propos confiés à Ruby Cohn et rapportés par James Knowlson, *Samuel Beckett*, Arles, Solin/Actes Sud, 1999, p. 743.

144. *Pas moi*, op. cit. p. 81.

145. *Ibid.*, p. 88.

braqué... sur ce qu'on dit... l'être tout entier... pendu à ses paroles »¹⁴⁶. Le public est comme hypnotisé par cette « bouche en feu »¹⁴⁷, tant sur le plan visuel que sur le plan auditif. Dans ce contexte, la silhouette immobile de l'auditeur à l'avant-scène, qui se détache vaguement dans l'obscurité presque totale, participe à la structuration de l'espace, tout en offrant un point de fuite, face à cette vision infernale :

La présence de l'Auditeur donne une structure à l'espace scénique et nous force à changer (à moins qu'elle ne nous le permette) la focalisation de notre regard qui quitte parfois cette Bouche hypnotisante. La stature inhabituelle de l'Auditeur, sa situation étrangement élevée, constituent un contrepoint par rapport à la Bouche minuscule située dans le vide et produisent une relation spatiale étrange qui sert admirablement l'œuvre.¹⁴⁸

« Enveloppée d'une ample djellaba avec capuchon »¹⁴⁹ cette silhouette au « sexe indéterminé » paraît, elle aussi, une apparition fantomatique et surnaturelle. Cependant son attitude, « l'attention braquée en diagonale sur BOUCHE à travers la scène »¹⁵⁰, la place du côté des spectateurs. Aussi Marie-Claude Hubert voit-elle dans ce personnage la réminiscence du chœur antique : « Personnage chorique, l'Auditeur sert d'intermédiaire, tant par sa place que par sa fonction d'écoute, entre le public et Bouche »¹⁵¹. Toutefois, loin d'explicitier le sens du discours, l'Auditeur se contente d'esquisser à quatre reprises un geste bref, toujours au même moment, lorsque la voix en proie au doute manque d'utiliser la première personne, avant de se reprendre aussitôt : « ... quoi ?... qui ?... non !... elle !... »¹⁵². Le mouvement de l'acteur « consiste en une sorte de haussement des bras dans un mouvement fait de blâme et de pitié impuissante »¹⁵³ et « faiblit à chaque répétition jusqu'à n'être plus, à la troisième, qu'à peine perceptible ». Cette micro-action semble aussi bien refléter la compassion impuissante du public que le mouvement réprobateur de cette voix féminine, qui se remet aussitôt de « son véhément refus de lâcher la troisième personne »¹⁵⁴. Mouvement compulsif des lèvres, haussement furtif des bras, deux gestes infinitésimaux qui réduisent presque l'action scénique à néant, remettant directement en cause les primats de la vue et de l'action au théâtre, tout droit hérités de la tradition aristotélicienne.

Il n'en reste pas moins que ces deux rôles nécessitent une performance certaine de la part des acteurs, qui ne peuvent plus s'appuyer sur la plupart de leurs moyens d'expression habituels. Le comédien incarnant l'Auditeur doit rester figé dans une immobilité mortelle, son

146. *Ibid.*

147. *Ibid.*, p. 89.

148. Tom Bishop, « Transpositions pour la télévision : transmutations des œuvres de Beckett », *Revue d'Esthétique Samuel Beckett*, Privat, 1986, p. 386.

149. *Pas moi*, op. cit. p. 81.

150. *Ibid.*

151. Marie-Claude Hubert, article « Pas moi » dans Marie-Claude Hubert (dir.), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 774.

152. *Pas moi*, op. cit., p. 82, p. 86, p. 91, p. 93 et p. 94.

153. *Ibid.*, p. 95.

154. *Ibid.*

corps étant complètement dissimulé par une ample djellaba, tandis que l'actrice située au fond de la scène est amputée dans sa chair même, réduite à sa seule bouche. Par cette réduction, ce morcellement du corps du comédien, on touche ici aux limites de l'incarnation théâtrale. Billie Whitelaw, qui joua le rôle principal sous la direction d'Anthony Page au Royal Court à Londres le 16 janvier 1973, témoigne d'ailleurs de cette expérience singulière : « La première fois que j'ai répété la pièce, j'ai craqué. J'avais l'impression de ne plus avoir de corps, je n'avais plus de points de repères dans l'espace. C'était comme si j'étais un cosmonaute qui tombait dans le vide. J'avais véritablement l'impression de tomber sans fin »¹⁵⁵. En effet, le rôle est d'autant plus exigeant que l'actrice équipée d'un « microphone invisible »¹⁵⁶ doit avoir un débit de voix extrêmement rapide, « je me suis entraînée à dire les mots en un dixième de seconde [ajoute-t-elle]. Personne n'est capable de suivre le texte à cette allure mais Beckett tient absolument à ce que je le prononce précisément. Dans sa tête, c'est comme de la musique, un morceau de Schönberg »¹⁵⁷. Pour l'auteur, le discours de la voix s'apparente à un morceau de musique, une composition au rythme si soutenu que le spectateur n'est pas capable de tout saisir, de tout comprendre. Dans une lettre adressée à Alan Schneider¹⁵⁸, Beckett explicite justement ses intentions : « Je ne suis pas concerné par l'intelligibilité. J'espère que la pièce sollicitera les nerfs du public, pas son intelligence ». Cette ruine du discours et de la signification est elle-même renforcée par la mise en scène. La didascalie liminaire précise qu'« en même temps que baisse l'éclairage de la salle la voix s'élève, inintelligible, derrière le rideau »¹⁵⁹. Le dramaturge prévoit une part d'« improvisation à partir des éléments donnés pour aboutir, une fois le rideau complètement levé et l'attention suffisante, au texte proprement dit »¹⁶⁰. De même, à la fin de la pièce, « la voix continue inintelligible, derrière le rideau, dix secondes, faiblit et se tait en même temps que revient l'éclairage de la salle »¹⁶¹. Beckett joue ainsi avec les codes et les limites de la représentation théâtrale. De l'obscurité quasi-totale, à l'inintelligibilité de la voix, en passant par l'effacement des limites de la représentation, le public n'a plus aucune notion du temps, de l'espace, ou bien encore du corps. Perte de repères totale qui va le mener à vivre une expérience théâtrale inédite et sans précédent.

Cette expérience est d'autant plus singulière que la scénographie repose sur une géométrisation de l'espace poussée à l'extrême. L'orientation en diagonale du regard de l'Auditeur crée un effet de perspective, lequel est renforcé par la différence entre sa position à lui, à environ un mètre cinquante du sol, et celle de Bouche à trois mètres

155. Billie Whitelaw, « Travailler avec Samuel Beckett », *Revue d'Esthétique Samuel Beckett*, op. cit., p. 475.

156. *Pas moi*, op. cit., p. 81.

157. James Knowlson, *Samuel Beckett*, Arles, Solin/Actes Sud, 1999, p. 754, cité par Marie-Claude Hubert, article « Pas moi », *Dictionnaire Beckett*, op. cit., p. 774-775.

158. Enoch Brater, « The "I" in Beckett's *Not I* », *Twentieth Century Literature*, XX, 1974, p. 200, cité par Marie-Claude Hubert, article « Pas moi », *Dictionnaire Beckett*, op. cit., p. 776.

159. *Pas moi*, op. cit., p. 81.

160. *Ibid.*

161. *Ibid.*, p. 95.

de hauteur. Ainsi, ces lèvres semblent renvoyer, dans un effet de miroir, l'image incomplète du visage de l'entendeur. Placé en position de spectateur, ce dernier se présente en outre comme intermédiaire, qui assure le lien entre la salle et ce qui se joue sur les planches. La mise en scène joue donc sur le caractère spéculaire de l'art théâtral, dans un effet de mise en abyme. Si la pièce ne donne rien à voir de clairement distinct, elle sollicite avant tout les sens, la vue et l'ouïe notamment, faisant de la représentation théâtrale une expérience sensible, plutôt qu'intelligible. À travers cette recherche d'un nouveau langage dramatique, Beckett semble réaliser le rêve théâtral d'Antonin Artaud. La primauté donnée à la scénographie, la disparition du décor figuratif au profit d'un corps aux proportions singulières, la recherche de l'émotion vive basée sur une redéfinition du rapport entre la scène et la salle, sont autant d'éléments participant d'un spectacle complet, lequel a été justement théorisé par l'auteur du *Théâtre et son double* sous le nom de « théâtre de la cruauté »¹⁶². Si ce dramacule touche le spectateur au plus profond de sa chair, c'est justement parce qu'il revêt une dimension métaphysique, investissant l'inconscient afin de révéler la cruauté latente en tout homme. D'ailleurs, lors de la création de la pièce à Paris, dans la Petite Salle du Théâtre d'Orsay, le 8 janvier 1975, Beckett et le metteur en scène Jean-Marie Serreau suppriment le personnage de l'Auditeur, en raison de l'étroitesse du plateau. En fait, cette absence rend le spectacle d'autant plus difficile pour le public, que ce dernier est privé de son substitut scénique, qui face à cette « bouche en feu » esquisse quelque geste de pitié. Mais c'est véritablement lors de l'adaptation télévisée de la pièce en avril 1977, que le dispositif scénique est complètement repensé. Bouche occupe désormais tout l'écran, le film consistant en un gros plan fixe sur ces lèvres et cette langue qui bougent frénétiquement. Le contraste entre la blancheur des dents et le noir des lèvres, crée une image saisissante. Dans son article « Transpositions pour la télévision : transmutations des œuvres de Beckett », Tom Bishop note que « *Pas moi* est le premier exemple, et le plus significatif, d'une pièce de théâtre expressément transformée pour la vidéo. Il s'agit d'une véritable transposition pour passer d'un moyen d'expression à un autre, qui entraîne des différences de nature si profondes que l'on peut considérer la version de 1977 pour la télévision comme une œuvre originale »¹⁶³. *Pas moi* se présente finalement comme une pièce polymorphe qui, entre recherche d'un nouveau langage dramatique et usage de nouveaux media, synthétise à elle seule toutes les expérimentations du théâtre contemporain.

LA CRISE DU TEXTE THÉÂTRAL

Il faut dire que le texte ne semble plus constituer en lui-même une base solide, faisant autorité. Miné par une quantité innombrable de points de suspension, il apparaît littéralement troué. La lecture est ainsi

162. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1987.

163. Tom Bishop, « Transpositions pour la télévision : transmutations des œuvres de Beckett », art. cit., p. 386.

heurtée, bouleversée par toutes ces phrases en suspens et par une syntaxe d'autant plus lacunaire, qu'il y a très peu de verbes conjugués dans ces bribes de mots. Peu d'actions donc, pour un texte extrêmement descriptif, qui ne fait que revenir sur lui-même dans un mouvement de perpétuel va-et-vient. La voix narrative ne cesse en effet de se corriger, en proie au doute et à l'oubli. Elle hésite sur l'âge de la femme dont elle parle, « bientôt soixante... un jour qu'elle – ...quoi ? ... soixante-dix ?... mère de Dieu !... bientôt soixante-dix... »¹⁶⁴, ou sur la nature du « bourdon » que ce personnage féminin entend dans sa tête : « – ...quoi ?... le bourdon ?... oui... »¹⁶⁵. Ces interrogations reviennent de façon lancinante, créant un certain leitmotiv, qui contrebalance finalement la porosité extrême du texte. Cependant, ce mouvement continu d'autocorrection est loin d'être spécifique à cette pièce et constitue au contraire une caractéristique du style beckettien. Bruno Clément a justement montré que l'épanorthose joue un rôle macrostructural dans l'ensemble de l'œuvre de Beckett. En suivant la définition de Fontanier, il décrit cette figure de rhétorique comme le fait de « revenir sur ce qu'on a dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait, suivant qu'on affecte de la trouver, ou qu'on le trouve en effet trop faible ou trop fort, trop peu sensé, ou trop peu convenable »¹⁶⁶. Figure d'auto-correction, l'épanorthose remet systématiquement en cause l'énoncé et constitue, à cet égard, le mode de fonctionnement privilégié de l'écriture beckettienne. Pour l'auteur de *L'œuvre sans qualités*, elle est l'expression rhétorique de l'écart, permettant le retour en arrière, la répétition, le rabâchage. Malgré son aspect chaotique, le texte de *Pas moi* est ainsi construit sur ces effets de reprises et de variations. La voix raconte l'histoire d'une femme âgée de soixante-dix ans environ, mais en fait elle insiste surtout sur un incident irréversible survenu un jour où, traînant « dans une prairie... cherchant vaguement des coucous... »¹⁶⁷, cette vieille dame est foudroyée sur place par un mal indicible. La narration elliptique tente de mimer les effets de cette crise inouïe sur le sujet :

Quelques pas puis halte... les yeux dans le vide... puis allez encore quelques... halte et le vide à nouveau... ainsi de suite... à la dérive... quand soudain... peu à peu... tout s'éteint... toute cette lumière matinale... début avril... et la voilà dans le –... quoi ?... qui ?... non !... elle !... (*pause et premier geste*)... la voilà dans le... le noir... et sinon exactement... privée de sentiment... non... car elle entend toujours le bourdon... soi-disant... dans l'oreille... et un rayon va et vient... va et vient... tel un rayon de lune... à cache-cache dans les nuages... mais si engourdi... le corps... le corps si engourdi... à ne pas savoir comment il se tient... imaginez !¹⁶⁸

C'est justement le récit de cette crise, qui entraîne la première perte de contrôle de la voix et, par réaction en chaîne, le premier geste de l'Auditeur. Si la femme semble dénuée de tout espèce de sentiment, ne

164. *Pas moi*, op. cit., p. 82.

165. *Ibid.*

166. Bruno Clément, *L'œuvre sans qualités*, Paris, Seuil, 1994, p. 180.

167. *Pas moi*, op. cit., p. 82.

168. *Ibid.*, p. 82-83.

distinguant plus de lumière hormis un « rayon de lune » qui s'en va et puis revient dans un mouvement continu, elle perçoit tout de même un « bourdon » dans l'oreille, acouphène qui ne cessera de la hanter jusqu'à la fin. Ce motif apparaît de façon récurrente dans le discours de la voix, tel un fond sonore, dont le sujet ne peut se départir, et qui semble mimer la confusion de ses voix intérieures. Son grave et profond, qui suggère aussi, plus familièrement, une tristesse invincible, celle de l'expression « avoir le bourdon » ou « avoir le cafard », la trivialité du jeu de mots renforçant le caractère pathétique de l'événement. Vers la fin du texte, ce même « bourdon » semble décrit comme « un grondement de cataracte... dans le crâne »¹⁶⁹, confusion des sensations qui suggère avec force la déperdition du sujet. De façon plus générale, le discours de la voix est hanté par l'image saisissante de cet accident survenu dans la prairie. Il s'agit là d'une véritable obsession, un point névralgique dans cette existence humaine que le discours tente de rejouer à l'infini : « chaque matin nouvelle... rendue à la prairie... le visage dans l'herbe... seule au monde... avec les alouettes... reprendre là... repartir de là... »¹⁷⁰. Sentant la fin proche, la voix s'exhorte elle-même, afin de rabâcher, de répéter encore ce récit qu'elle ne peut achever. Mais le disque semble rayé, la mécanique textuelle tourne à vide.

Le texte lui-même consiste en un long soliloque d'une voix désincarnée. Cette voix, qui tombe du vide, paraît celle d'un narrateur qui raconte à la troisième personne l'histoire d'une femme anonyme. À la manière d'un roman autobiographique, le récit s'ouvre sur la naissance de cet être solitaire. Début tout à fait traditionnel, qui offre, malgré le caractère lacunaire du texte, un résumé succinct de cette enfance orpheline, élevée dans la crainte de Dieu. « Histoire banale donc... »¹⁷¹, jusqu'à l'incident survenu dans la prairie. En un instant, cette vie bascule dans l'inconnu. Le sujet semble ne plus s'appartenir, comme devenu étranger à lui-même. La narration va alors tenter de délimiter les étapes de cette crise, afin de mieux l'appréhender. Comme un carnet de notes, le texte rapporte d'abord l'absence de sentiments, mais se corrige aussitôt en évoquant « le bourdon » et « le rayon de lune »¹⁷². Dans cette confusion extrême, le cerveau de la victime ne parvient plus à distinguer la posture de son corps :

Mais si engourdi... le corps... le corps si engourdi... à ne pas savoir comment il se tient... imaginez !... comment il se tient !... si debout... ou assis... mais le cerveau – ... quoi ?... à genoux ?... oui... si debout... ou assis... ou à genoux... mais le cerveau – ...quoi ? ... couché ?... oui... si debout... ou assis... ou à genoux... ou couché... mais le cerveau toujours... toujours... en un sens... car première chose l'idée... oh bien après... brusque illumination... dressée qu'elle avait été à croire... avec les autres abandonnés... en un Dieu... (*bref rire*) ...miséricordieux... (*bon rire*)... première chose donc l'idée... oh bien après... brusque illumination.. que la voilà punie... en voie d'être punie... de ses péchés...¹⁷³

169. *Ibid.*, p. 94.

170. *Ibid.*, p. 92-93.

171. *Ibid.*, p. 82.

172. *Ibid.*, p. 83.

173. *Ibid.*

La narration paraît brouillée et confuse, à l'image de la conscience de l'héroïne. La syntaxe est tellement lacunaire que, sans liens logiques, il n'est pas possible de déterminer précisément si la punition divine constitue la « première chose donc l'idée » ou l'« illumination ». Toujours est-il que « ses péchés [...] comme pour lui donner raison... défilent dans sa tête », avant d'être chassés « dès qu'elle se rend compte... soudain... peu à peu... qu'elle ne souffre pas... »¹⁷⁴. Cette absence de douleur suggère le détachement de la femme à l'égard de son propre corps. Elle semble dans un entre-deux indistinct, ni tout à fait vivante, ni encore complètement morte¹⁷⁵ ; peut-être est-elle engagée dans le fameux tunnel de la mort, comme le suggère le « rayon de lumière » évoqué plus haut. Elle pense gémir mais elle est « incapable d'un son pareil »¹⁷⁶, comme le cerveau ne communique plus avec le corps : « la machine... [est] déconnectée »¹⁷⁷. Puis, quelques sensations reviennent, ce sont les « paupières »¹⁷⁸, suivies « des mots !... une voix que d'abord... elle ne reconnaît pas... depuis le temps... puis finalement doit avouer... la sienne... nulle autre que la sienne... »¹⁷⁹, et enfin « ce flot... continu »¹⁸⁰ de parole. Avec le verbe, la sensation des lèvres qui remuent réapparaît¹⁸¹, c'est ensuite tout le visage qui s'anime de nouveau, « la sensation revient !... partant du haut... puis gagnant vers le bas »¹⁸². Comme l'actrice qui incarne Bouche doit prononcer le texte à un rythme très élevé, le spectateur ne distingue qu'un flot de paroles presque incompréhensible et *quasi* inaudible, qui fait penser au monologue délirant de Lucky dans *En attendant Godot*. Ainsi s'engage une « lutte pour saisir... attraper le fil »¹⁸³, une vaine quête de sens. Balades dans la campagne, comparution au tribunal, pleurs... autant de souvenirs qui resurgissent du passé, mais sont aussitôt noyés dans le flot textuel. Ces éclairs d'autrefois sont happés par le noir, « le vide »¹⁸⁴, aussitôt engloutis dans cette mécanique infernale. En fait, tous les souvenirs semblent se télescoper, se superposer au récit de la crise dans la prairie. L'expression « petit bout de rien » d'abord utilisée pour appeler le nourrisson au début du récit, est à nouveau employée pour désigner les mots que la femme adulte pourrait prononcer lors de sa mystérieuse comparution au tribunal¹⁸⁵. Le discours se réinvente ainsi, dans un jeu de combinaisons à l'infini, un jeu sur le sens. Le passé n'est plus d'aucun secours. La voix s'emballe « de plus en plus vite »¹⁸⁶, avant que ne surgisse la fin, « tout le corps comme en allé... rien que

174. *Ibid.*

175. Comme le suggère d'ailleurs l'expression « tout comme de son vivant », *ibid.*, p. 84.

176. *Ibid.*, p. 85.

177. *Ibid.*

178. *Ibid.*, p. 86.

179. *Ibid.*, p. 86-87.

180. *Ibid.*, p. 87.

181. *Ibid.*, p. 88.

182. *Ibid.*

183. *Ibid.*, p. 89.

184. *Ibid.*, p. 90.

185. *Ibid.*, p. 82 et p. 92.

186. *Ibid.*, p. 94.

la bouche... comme folle... »¹⁸⁷. Cette parole déferlante contraste ainsi avec de très courtes phases d'aphasie, qui trouent littéralement le texte, perturbant la cohérence du récit. Au total, la crise traversée par le sujet est reproduite dans et par le discours. Le texte théâtral est perverti dans son essence même, dans la mesure où le dialogue traditionnel a laissé place à un récit narratif chaotique, qui mime avec force les étapes de cette prise de conscience.

Cette prise de conscience est aussi une véritable crise de conscience. Le titre *Pas moi*¹⁸⁸ affiche d'emblée une interdiction formelle d'utiliser la première personne du singulier, dans un refus net de toute subjectivité – et de toute culpabilité. La voix obéit ainsi à cet impératif catégorique, arrêtant aussitôt son discours dès qu'elle manque de dire Je : « ... quoi ?... qui ?... non !... elle !... »¹⁸⁹. Les monosyllabes et la ponctuation forte expriment le trouble de la voix, qui doute un instant avant de se ressaisir aussitôt. Si le geste de l'auditeur est de moins en moins perceptible au fil des répétitions, la voix s'affirme avec davantage de force, comme le suggère l'utilisation des capitales à la fin du texte : « ... quoi ?... qui ?... non !... ELLE !... »¹⁹⁰. Le divorce entre la voix et son sujet est complètement consommé. Il n'y a donc plus aucune trace de la première personne, à rebours de ce qui se joue habituellement dans le texte théâtral. Pourtant, le discours revêt toujours un aspect référentiel, puisque l'évocation du « flot de paroles » ou de « la bouche en feu » nous renvoient nécessairement à ce qui se joue sur scène :

Et maintenant ce flot... n'y comprenant rien... pas la moitié... pas le quart... aucune idée... de ce qu'elle raconte... imaginez ! aucune idée de ce qu'elle raconte !... si bien que la voilà... essayant de se faire accroire... qu'elle n'est point à elle... point sa voix à elle...¹⁹¹

Le présent d'énonciation, l'adverbe de temps « maintenant », ou bien encore le pronom déictique « la voilà », tout nous donne l'impression que la voix que l'on distingue au fond de la scène est celle de la femme du récit. Cette femme paralysée, dont le corps « engourdi », semble justement incarné par la silhouette figée de l'Auditeur. En somme, l'impossibilité de dire « Je » suggère une scission de l'être tout entier. D'ailleurs, loin d'être un simple témoin passif, le spectateur est directement impliqué dans ce drame intérieur. La répétition obsédante de l'injonction « imaginez ! »¹⁹² le force à se représenter cette crise de conscience, la performativité du verbe étant d'autant plus forte que, comme nous l'avons souligné, le discours de la voix est avant tout constitué de bribes de phrases nominales. Ainsi, de nombreuses paroles sont ambiguës, parce qu'elles renvoient aussi bien, par le fait de la double médiatisation du discours théâtral, au personnage qu'au spectateur : « tant on est braqué... sur ce qu'on dit... l'être tout entier... pendu à ses paroles »¹⁹³. Le pronom indéfini

187. *Ibid.*

188. *Not I* en anglais.

189. Cf. Note 13.

190. *Ibid.*, p. 94.

191. *Ibid.*, p. 87.

192. *Ibid.*, p. 83, p. 86, p. 87, p. 88, p. 89.

193. *Ibid.*, p. 88.

« on » peut autant référer à la femme du récit, à la femme qui parle, à l'Auditeur qu'au spectateur : brouillage total qui facilite l'identification du public, malgré la domination de la troisième personne et le dépouillement des corps sur scène. « Pas une seconde de répit »¹⁹⁴ déclare la voix un peu plus loin, avant d'ajouter : « n'y comprenant rien... pas la moitié... pas le quart... aucune idée... de ce qu'elle raconte »¹⁹⁵, autant de propos qui renvoient ironiquement à la situation de l'auditoire, mais aussi à celle de l'entendeur. Cette opacité de la référentialité crée un certain malaise chez le spectateur, lequel est ainsi plus enclin à ressentir le trouble schizophrénique du sujet. Ainsi, tandis que la scénographie nous fait pénétrer dans les méandres d'une conscience humaine, le discours s'apparente au délire hallucinatoire d'une voix intérieure. On retrouve ici la fascination de Beckett pour la psychanalyse et plus particulièrement l'influence de la conférence de Jung, à laquelle il assista en 1935. Le texte théâtral est donc perverti de l'intérieur par des techniques essentiellement narratives, telles que le récit à la troisième personne, la rétrospective autobiographique ou encore le monologue intérieur. Le romancier-dramaturge qu'est Beckett joue ainsi sur les frontières génériques, afin de sensibiliser le spectateur à l'image chaotique d'une conscience qui s'éteint.

COMPAGNIE, AUX LIMITES DE LA NARRATION

FRÉNÉSIE DES VOIX NARRATIVES

Des romans au théâtre, de l'anglais au français, l'œuvre beckettienne s'est construite dans une oscillation constante entre les genres et les langues. L'auteur d'*En attendant Godot* n'a eu de cesse de s'auto-traduire, dupliquant ses propres textes dans une démarche presque compulsive¹⁹⁶. La pratique constante des deux genres montre bien que la distinction entre écriture dramatique et écriture romanesque est maintenue, néanmoins, à l'image de *Pas moi*, les dramaticules témoignent d'une certaine contamination des deux modes sous la plume du romancier-dramaturge. Tandis qu'il transpose au théâtre des techniques purement romanesques, Beckett renouvelle le récit, en cherchant à mettre en scène la narration. Œuvre tardive publiée en 1980, *Compagnie* se présente ainsi comme la synthèse des expérimentations génériques de Beckett. Ce texte narratif a effectivement fait l'objet d'une adaptation théâtrale avec l'accord de l'auteur. Il faut dire que l'ouvrage est divisé entre les injonctions à la fois complémentaires et contradictoires, que sont le fait de dire et celui de montrer. Les premiers mots du livre sont significatifs à cet égard. *Compagnie*

194. *Ibid.*, p. 89.

195. *Ibid.*

196. Ainsi *Pas moi* a d'abord été écrit en anglais en 1972, avant d'être traduit en français cette même année. De même *Compagnie* a été rédigé en anglais, puis transposé en français en 1980.

s'ouvre sur un paragraphe lapidaire, comme une notation didascalique isolée du reste du texte :

Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer.¹⁹⁷

Cette situation initiale n'est pas sans rappeler ce qui se joue dans *Pas moi*. Du théâtre au roman, on retrouve d'ailleurs la même injonction, « imaginer », mais dans le récit de *Compagnie* le verbe est écrit à l'infinitif, ce qui a pour effet de dépersonnaliser encore plus la narration. Contrairement au spectateur, le lecteur ne peut pas visualiser la situation. Ne disposant d'aucune image, d'aucune représentation, il est forcé d'imaginer, seul face au texte. L'univers romanesque paraît en cela plus impitoyable que le théâtre, comme le souligne justement Ludovic Janvier :

Représenter, en fait, c'est se soulager. Je me rappelle très bien ce vers de Lucrèce, que Beckett me citait souvent quand on parlait de l'espace au théâtre : *Suave mari magno turbantibus aequora ventis...* etc., ce sont les premiers mots du Livre II du *De Natura Rerum*, et pour la situation dont je parle ça peut se traduire par : « On est à l'aise dans le fauteuil, pendant que l'orage se déchaîne là-bas au fond. » Et il est plaisant pour celui qui est assis, comme pour celui qui a déchaîné la chose, de voir l'orage de loin. Alors que dans les romans, on est dans l'œil du cyclone.¹⁹⁸

On retrouve le même dispositif dans le récit de *Compagnie* et dans la pièce de théâtre *Pas moi* : les souvenirs resurgissent dans l'esprit d'un sujet presque absent. Mais dans le texte narratif, le lecteur ne peut pas prendre de distance, il est contraint d'imaginer pour que le récit prenne vie, participant directement à la construction de l'univers fictif.

Pourtant, *Compagnie* plonge le lecteur dans un monde de doute et d'incertitude. En effet, la voix met en cause, dès le début, la véracité de son propre propos : « Seule peut se vérifier une infime partie de ce qui se dit »¹⁹⁹. La fiction semble s'élaborer sur un mensonge, une imposture. L'égaré du lecteur est encore renforcé par l'utilisation de la deuxième personne du singulier dans les phrases qui suivent : « Comme par exemple lorsqu'il entend, Tu es sur le dos dans le noir. Là il ne peut qu'admettre ce qui se dit »²⁰⁰. Les paroles prononcées par la voix sont rapportées, en étant intégrées directement dans le récit. De la ponctuation traditionnelle du discours direct, il ne reste qu'une majuscule, seul vestige d'un dialogue entièrement absorbé par la narration. La voix entendue par l'homme seul dans le noir se confond de façon troublante avec la voix narratrice, sans qu'aucun indice ne vienne éclairer ce mystère du lieu de l'énonciation. Dans cette dernière citation, l'emploi de la majuscule marque aussi le caractère exceptionnel de ce « Tu », qui contraste nettement avec le monopole de la troisième personne. Quant à la première personne, elle est en voie d'extinction, ne figurant que dans

197. *Compagnie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 7.

198. Ludovic Janvier, « Roman/Théâtre », *Revue d'Esthétique Samuel Beckett*, Privat, 1986, p. 46.

199. *Compagnie*, *op. cit.*, p. 7.

200. *Ibid.*

quelques expressions perdues au milieu de ce récit dépersonnalisé. Elle surgit plus précisément lorsque la voix tente de réconcilier l'entendeur avec son passé : « Combien mieux en mesure d'atteindre son but. Celui de faire avoir un passé à l'entendeur et qu'il en convienne. Tu naquis un vendredi saint au terme d'un long travail. Oui je me rappelle. Le soleil venait de se coucher derrière les mélèzes. Oui je me rappelle »²⁰¹. Le jeu sur les pronoms personnels traduit ici la scission d'un être, qui ne se reconnaît plus dans tous ses moi antérieurs. Puisque le sujet est devenu étranger à lui-même, la première personne n'a plus lieu d'être. Elle subsiste seulement à travers la répétition quelque peu ironique de la proposition « oui je me rappelle », forme de harcèlement qui empêche l'homme de sombrer dans l'oubli. Semant un peu plus le trouble dans l'esprit du lecteur, la voix déclare dès l'ouverture du troisième paragraphe : « L'emploi de la deuxième personne est le fait de la voix. Celui de la troisième celui de l'autre. Si lui pouvait parler à qui et de qui parle la voix il y aurait une première. Mais il ne le peut pas. Il ne le fera pas. Tu ne le peux pas. Tu ne le feras pas »²⁰². Selon ces affirmations, il y a donc autant de personnes grammaticales que de locuteurs. Tandis que la voix utilise « tu », « l'autre » dit « il ». Or, il y aurait une première personne, à condition que « lui » – « l'autre » ? – puisse parler « à qui [...] parle la voix », c'est-à-dire à condition qu'il puisse se parler à lui-même. De même, il y aurait une première personne si « lui » pouvait parler « de qui parle la voix », donc s'il pouvait parler de lui-même. Mais tout pronom réfléchi est définitivement rejeté, dans la mesure où le sujet est incapable de s'auto-appréhender. La première personne demeure « l'impossible ultime. Innommable. Toute dernière personne »²⁰³. Les sentences suivantes, « Mais il ne le peut pas. Il ne le fera pas. Tu ne le peux pas. Tu ne le feras pas », tombent comme des couperets, achevant de causer le trouble dans l'esprit du lecteur. Ne pouvant pas dire Je, le sujet se fait « autre ». Il parle donc à lui-même en employant « tu », de lui-même en disant « il ». En somme, cet effet de multiplicité des voix est un leurre, qui suggère avec force l'anéantissement du moi.

Ainsi plongé dans un délire schizophrénique, le lecteur ne parvient plus à distinguer les différentes voix intérieures qui se mêlent et s'emmêlent dans cette cacophonie générale. Le timbre perçu par l'entendeur, le personnage allongé seul dans le noir, paraît d'ailleurs insaisissable : « La voix lui parvient tantôt d'un côté tantôt d'un autre. Tantôt amortie par l'éloignement tantôt chuchotée à l'oreille. Au cours d'une seule et même phrase elle peut changer de place et de volume »²⁰⁴. Les variations de son volume sonore donnent à chaque fois à l'auditeur l'espoir qu'elle ne meure dans un dernier souffle, afin que s'achève le supplice de son esprit : « Voix faible même au maximum de sa force. Elle reflue lentement jusqu'aux limites de l'audible. Puis lentement revient à son faible maximum. À chaque lent reflux naît lentement l'espoir qu'elle meurt »²⁰⁵. En fait, la voix est apparue au cœur du silence, lorsque l'entendeur s'est retrouvé tout seul, immobile dans le noir :

201. *Ibid.*, p. 47.

202. *Ibid.*, p. 9.

203. *Ibid.*, p. 31.

204. *Ibid.*, p. 45.

205. *Ibid.*, p. 21.

Il gagna peu à peu le noir et le silence et s'y étendit. Au bout d'un temps très long ainsi avec ce qu'il lui restait de jugement il les jugea sans retour. Et puis un jour la voix. Un jour ! Enfin. Et puis enfin la voix disant, Tu es sur le dos dans le noir. Tels ses premiers mots. Longue pause pour qu'il puisse en croire ses oreilles et derechef les mêmes. Ensuite le serment de ne plus cesser qu'avec l'ouïe. Tu es sur le dos dans le noir et cette voix ne cessera que lorsque cessera l'ouïe.²⁰⁶

Le surgissement de la voix coïncide donc avec le dénuement total de cet individu, qui est désormais livré à lui-même. Meublant « le noir et le silence », elle donne encore un peu de sens à cette existence qui est en train de sombrer dans le néant. Parodies de paroles bibliques, les phrases au futur revêtent une valeur prophétique et témoignent du sursaut d'une conscience qui refuse de s'éteindre. Il s'agit, à l'instar du titre, de « se tenir compagnie ». Cette expression revient à de nombreuses reprises dans l'ouvrage, Beckett privilégiant la forme réfléchie à l'expression usuelle « tenir compagnie ». Se distraire soi-même de sa condition, voilà l'enjeu du discours. La multiplication des voix est aussi un moyen de fuir l'isolement et la solitude, de cultiver l'illusion d'une « compagnie » :

Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même. Inventeur de soi-même pour se tenir compagnie. En rester là. Il parle de soi comme d'un autre. Il dit en parlant de soi, Il parle de soi comme d'un autre. Il s'imagine soi-même aussi pour se tenir compagnie. En rester là. La confusion elle aussi tient compagnie.²⁰⁷

Ainsi, l'homme allongé seul dans le noir, s'est inventé créateur d'une créature, qui elle-même crée, allongée seule dans le noir. Le récit semble fondé sur une gigantesque mise en abyme : la proposition de départ « Une voix parvient à quelqu'un dans le noir »²⁰⁸ est dupliquée à l'infini dans un effet de miroir. Le protagoniste va même jusqu'à donner des noms aux créatures de son esprit :

Vidé par une telle débauche d'imagination il cesse et tout cesse. Jusqu'au moment où repris par le besoin de compagnie il s'engage à appeler l'entendeur M tout au moins. Pour faciliter le repérage. Soi-même d'un autre caractère. W. Imaginant le temps soi-même compris pour se tenir compagnie. Dans le même noir que M aux dernières nouvelles. Dans quelle posture et si fixe ou mobile pas encore imaginé. Il dit aussi en parlant de soi, La dernière fois qu'il parla de soi ce fut pour se dire dans le même noir que sa créature. Non pas dans un autre comme primitivement envisagé. Dans le même. En tant que plus apte à tenir compagnie. Et qu'il restait à imaginer sa posture.²⁰⁹

Les noms donnés, simples lettres de l'alphabet, ne sont que des repères *a priori* complètement dénués de sens. Ils ne confèrent aucune

206. *Ibid.*, p. 22.

207. *Ibid.*, p. 33.

208. *Ibid.*, p. 7.

209. *Ibid.*, p. 58-59.

véritable identité aux êtres imaginés, mais renforcent au contraire le brouillage du discours. La confusion est d'autant plus grande que la nomination ne cesse de fluctuer au gré des volontés du penseur : « Non. Alors que [l'entendeur] ne s'appelle plus H. Qu'il soit à nouveau tel que toujours. Sans nom. Tu »²¹⁰. Ce jeu de noms signe la faillite d'un langage impropre à rendre compte de toute la complexité de l'être. La modification des lettres tout au long du texte reflète ainsi l'interchangeabilité des rôles, dans un récit où créateur, créature, personnage et narrateur se confondent : « Encore un autre encore ? Imaginant le tout pour se tenir compagnie. Quelle contribution encore à la compagnie ce serait. Encore un autre encore imaginant le tout pour se tenir compagnie »²¹¹. La fiction du créateur-créature se déploie dans un effet de mise en abyme à l'infini. Toutefois, le monosyllabe « seul »²¹² tombe à la fin du texte, comme une mise à mort. La réalité rattrape l'entendeur dans un dernier instant, anéantissant toute illusion de compagnie. Finalement, les dédoublements incessants du personnage et de la voix narratrice n'étaient que des leurre, destinés à combler le vide d'une existence arrivée à son terme.

MISE EN SCÈNE DE L'ÉCRITURE NARRATIVE

Cependant, la narration n'est pas aussi illusoire qu'elle n'y paraît, puisqu'elle mêle imagination et réalité. En effet, la voix égrène le passé de l'entendeur, évoquant notamment des souvenirs d'enfance. Les images surgissent dans l'ordre aléatoire de la mémoire. Il y a le petit garçon qui, à la sortie de la boucherie, s'interroge sur la distance au soleil et se heurte à l'incompréhension maternelle, le saut d'un tremplin sous le regard du père, la mort d'un hérisson recueilli, soigné puis oublié, sans oublier la naissance. La voix contraint ainsi l'entendeur à se remémorer et à plonger dans son passé. « Quelles visions dans le noir de lumière ! »²¹³, s'exclame-t-elle d'ailleurs à la fin du livre. Cet oxymore montre comment les souvenirs prennent corps dans l'imagination de l'entendeur, tels des images fugaces, qui éclairent pour un instant la noirceur de son existence. Il montre aussi comment le travail de la mémoire reconfigure le passé à l'aune de l'imagination. Réalité, fantasmes et fiction se confondent dans une stimulation de tous les sens. Cette confusion atteint son paroxysme lorsque la voix se prépare pour le final :

[...] Alors plus qu'à imaginer la posture la plus bénéfique. Mais pour le moment qu'il rampe. Rampe et tombe. Rampe à nouveau et à nouveau tombe. Dans le même noir chimérique que ses autres chimères.

Ayant longtemps erré comme fourvoyée la voix trouve sa place et sa faiblesse finale. Sa place où ? Imaginer avec circonspection.

210. *Ibid.*, p. 43.

211. *Ibid.*, p. 83.

212. *Ibid.*, p. 88.

213. *Ibid.*, p. 83.

Au-dessus du visage renversé. A la verticale de l'occiput. De sorte qu'à la faible lumière qu'elle répand s'il y avait une bouche à voir il ne la verrait pas. Quelque désespérément qu'il roule les yeux. Hauteur du sol ?

A bout de bras. Force ? Faible. Comme d'une mère qui se penche par derrière sur le chevet du berceau. Elle s'écarte pour que le père puisse voir. Lui à son tour murmure au nouveau-né. Ton terne inchangé. Nulle trace d'amour.

Tu es sur le dos au pied d'un tremble. Dans son ombre tremblante. Elle couchée à angle droit appuyée sur les coudes. Tes yeux refermés viennent plonger dans les siens. Dans le noir tu y plonges à nouveau. Encore.²¹⁴

La disposition en paragraphes rend visuellement compte de la superposition de toutes les voix passées, présentes, voire futures. La position adoptée par la voix, au-dessus du visage renversé de l'entendeur est une réminiscence d'un souvenir d'enfance évoqué plus tôt. Il s'agit de l'épisode du tremplin avec « le visage renversé [du] père »²¹⁵, qui encourage son fils à sauter. Le paragraphe suivant renvoie, quant à lui, au récit de la naissance²¹⁶, avec la lâcheté du géniteur, qui avait préféré prendre la fuite plutôt que de soutenir sa femme durant le long travail d'accouchement. La phrase nominale « nulle trace d'amour » fonctionne quant à elle comme un constat lapidaire : l'enfant est né et a vécu sans amour paternel. Là encore, « le ton terne inchangé » du timbre paternel s'apparente à celui de la voix toute puissante, qui harcèle le vieillard dans un dernier instant. Les différents discours en présence tissent des liens entre eux et se répondent, comme un effet d'écho qui est amplifié à l'échelle de l'ouvrage. Ainsi, le premier paragraphe fait référence à la décrépitude présente du personnage qui a perdu peu à peu sa mobilité pour finir impotent, allongé dans le noir. Tout au long du livre, il cherche la meilleure posture à adopter, pour son avatar dans l'histoire qu'il se crée. Souvenirs, fiction et réalité, passé et présent se mêlent et s'emmêlent dans le tissu du texte, lequel est constitué d'un enchevêtrement complexe de discours. Les voix ne cessent de se relayer et de se commenter dans un effet de dialogisme²¹⁷. En effet, leur interaction constante, donne l'impression que le récit est marqué au sceau de l'altérité. En se créant une fiction et en se remémorant son passé, l'entendeur a l'impression d'être moins seul. Ces différentes voix sont autant d'avatars qui permettent de combler le vide de son existence, créant justement une illusion de compagnie, dans un véritable dialogisme de la solitude. Mémoire, raison et imagination se brouillent et se confondent, dans un chaos indistinct, celui d'une conscience qui s'éteint.

L'attention portée à la narration détourne finalement le lecteur de la fiction. En effet, l'intérêt du livre réside moins dans l'histoire en elle-même, que dans la construction du discours narratif. Le texte se fait en

214. *Ibid.*, p. 64-65.

215. *Ibid.*, p. 23.

216. *Ibid.*, p. 15-17.

217. Cf. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984.

même temps qu'il se défait sous les yeux du lecteur, par l'entremise de cette écriture spéculaire. *Compagnie* donne ainsi à voir la fabrique de la narration. La voix ne cesse, en effet, de se questionner, multipliant les hypothèses, les variables et les combinatoires, pour exploiter tout le champ des possibles. Aussi s'interroge-t-elle dans cet extrait – à la suite du personnage créateur – sur ce que l'entendeur ressent :

Est-ce raisonnable d'imaginer l'entendeur en état d'inertie mentale parfaite ? Sauf aux moments où il entend. C'est-à-dire aux moments où la voix se fait entendre. Car qu'est-ce qui lui est donné d'entendre à part la voix et son souffle à lui ? Aha ! La reptation. Entend-il la reptation ? La chute ? [...] Et à part le son qu'est-ce qui pourrait bien activer son esprit ? La vue ? Comment ne pas décréter qu'il n'y a rien à voir ? [...] Le goût ? Le goût dans sa bouche ? Depuis longtemps assumé. La poussée du sol contre son squelette ? D'une extrémité à l'autre depuis le calcanéum jusqu'à la bosse de philogénéativité. Une inclination à bouger ne pourrait-elle pas rider son apathie ? A basculer sur le flanc ? Ou sur le ventre. [...] L'odorat ? Son odeur à lui ? Depuis longtemps assumée. Et barrage à d'autres s'il y en a. Par exemple à un moment donné d'un rat depuis longtemps mort. Ou de quelque autre charogne. Encore à imaginer. A moins que le rampant ne sente. Aha ! Le créateur rampant. Serait-il raisonnable d'imaginer que tout en rampant le créateur sente ? Encore plus fort que sa créature. Et qu'il porte ainsi à s'étonner cet esprit si fermé à l'étonnement. A s'étonner de cette odeur étrangère. De qui ou de quoi mon Dieu ces bouffées nauséabondes ? Comme il gagnerait comme compagnon si seulement son créateur pouvait sentir ? Si seulement il pouvait sentir son créateur. Un sixième sens quelconque ? Inexplicable prémonition d'un malheur imminent ? Oui ou non ? Non. De la raison pure ? En deçà de l'expérience. Dieu est amour. Oui ou non ? Non.²¹⁸

Le narrateur passe en revue les principaux sens, pour savoir ce que le personnage de l'entendeur est susceptible de sentir. Mais au fil de son raisonnement, une confusion s'établit entre le créateur et la créature – facilitée par la proximité phonique des deux termes. Rien n'est fixé, si bien que les protagonistes semblent complètement interchangeables et que le lecteur est alors incapable de discerner le créateur de la créature. Il ne peut affirmer avec certitude si l'entendeur est plutôt l'un que l'autre ou plutôt les deux à la fois. La voix finit par se perdre et s'étrangler dans cette interchangeabilité des êtres, dans cette spirale incessante de la création, « Jusqu'à ce qu'enfin tu entendes comme quoi les mots touchent à leur fin. Avec chaque mot inane plus près du dernier. Et avec eux la fable. La fable d'un autre avec toi dans le noir. La fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir »²¹⁹. La fiction créative conférerait à l'entendeur toute son existence. L'arrêt de la voix signifie donc, pour lui, son arrêt de mort. La narration finit par s'anéantir elle-même, emportant le personnage dans sa folie destructrice. La voix narratrice de *Compagnie* est aussi marquée au sceau de l'épanorthose, comme elle se perd dans d'incessants retours sur soi, qui menacent à chaque fois de la faire sombrer. Comme dans *Malone*

218. *Compagnie, op.cit.*, p. 69-72.

219. *Ibid.*, p. 87-88.

meurt et *L'innommable*, elle risque constamment de s'éteindre. Dans *L'esthétique de Samuel Beckett*, Évelyne Grossman décrit ce fonctionnement pulsionnel du texte : « Mouvement sans cesse rejoué de la mise à mort du sens et de sa résurrection : écrire est un chemin de croix, tout écrivain est un christ en puissance, Molloy déjà, le suggérerait ironiquement »²²⁰. Ce mouvement contradictoire du texte nous renvoie aux réflexions sur la peinture de Bram van Velde, que Beckett a exposées dans son essai *Le Monde et le pantalon*²²¹. Désignant le saisissement qui l'a pris devant les toiles du peintre néerlandais, l'écrivain utilise l'expression « aperception picturale ». Il cherche ainsi à exprimer la prise de conscience spontanée, qui a été provoquée par la vision de ces tableaux et qui l'a privé de l'usage de la parole. Aussi écrit-il : « Écrire aperception purement visuelle, c'est écrire une phrase dénuée de sens, comme de bien entendu. Car chaque fois qu'on veut faire faire aux mots un véritable travail de transbordement, chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s'alignent de façon à s'annuler mutuellement. C'est, sans doute, ce qui donne à la vie tout son charme »²²². Cette notion « d'aperception picturale » ainsi présentée, nous renseigne finalement sur la pratique d'écriture de l'auteur de *Compagnie*, comme le démontre Évelyne Grossman :

L'aperception qu'il décèle dans la peinture de Bram van Velde est l'exemple même de cette puissance négative, ce « travail de transbordement » que les mots sont impuissants à rendre si on les laisse s'aligner en récit, en jugement ordonné. Pour un esprit nourri de philosophie comme Beckett, le terme d'aperception a un sens précis : c'est la saisie intellectuelle d'un objet par la conscience. Or, poursuit-il, il ne s'agit pas ici d'une prise de conscience mais d'une « prise de vision ». L'aperception picturale frôle ainsi l'oxymore. Elle désigne la force d'une contradiction maintenue entre percevoir et comprendre, voir et raisonner.²²³

Aussi la force négative à l'œuvre dans l'écriture beckettienne résulte-t-elle de la volonté d'atteindre l'aperception stylistique. Beckett offre au lecteur la vision d'une fable qui s'annule en même temps qu'elle se fait, lui faisant ainsi vivre toute la violence de l'expulsion créatrice. La réflexivité linguistique de *Compagnie* met donc en évidence l'aspect cyclique de la narration. Celle-ci se perd dans des réflexions méta-poétiques, se mettant véritablement en scène. Elle ne cesse de se développer, de s'annuler, de se corriger, dans un continuel mouvement de rectification. Le texte tourne à vide, mettant à nu le fonctionnement du langage et de la création littéraire. Le livre se dérobe au lecteur, à mesure que la vie se dérobe au personnage. À travers cette logique autodestructrice, l'écriture s'apparente à une chimère, monstre composite qui apparaît en dernière instance illusoire.

Si Beckett parvient aux confins du théâtre, il semble aussi avoir atteint les limites du récit. En plaçant sous les yeux des spectateurs,

220. Évelyne Grossman, *L'esthétique de Samuel Beckett*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1998, p. 69.

221. *Le Monde et le pantalon*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 26.

222. *Ibid.*

223. Évelyne Grossman, *op. cit.*, p. 31.

des corps obscurs, morcelés et pétrifiés, il remet en cause l'essence même de l'art théâtral. Pourtant, ses pièces n'en demeurent pas moins des expériences sensibles et concrètes, qui troublent le public au plus profond de son être. Le récit narratif vient pallier les lacunes de la scène, afin de suggérer l'imminence de la mort, en tournant la représentation vers un au-delà invisible et justement irréprésentable. En plaçant sous les yeux des lecteurs un récit qui n'en finit plus de se soustraire à lui-même et de s'autodétruire, Beckett redéfinit aussi l'écriture narrative. C'est à travers une mise en scène textuelle, qu'il fait entendre les voix discordantes d'un sujet en plein délire. Aussi détruit-il la fiction à mesure qu'elle se crée, contraignant le lecteur à imaginer une situation insaisissable et précisément irréprésentable. Du roman au théâtre, du théâtre au roman, l'œuvre beckettienne participe à un véritable éclatement générique, cherchant à appréhender une crise inconnaissable, ineffable et finalement innommable, celle qui confronte l'être humain à sa condition de mortel.

Charlotte Richard
(Université Aix-Marseille)

Pour citer cet article : Charlotte Richard, « Crise du sujet et crise des genres dans l'œuvre de Samuel Beckett », *Revue Ad hoc*, n°3, « La crise », publié le 26/11/2014 [en ligne], URL : <<http://www.cellam.fr/?p=5046&g=22>>

Crise et survivance : Aby Warburg et la guérison sans nom

Dans son étude *Stato di eccezione*²²⁴, publié en 2003, Giorgio Agamben propose l'analyse d'un concept qui trouve difficilement une définition bien articulée : situé quelque part à la frontière entre le vocabulaire juridique et le discours politique, le syntagme « état d'exception » constitue plutôt un jeu terminologique ; emprunté de l'allemand *Ausnahmezustand* (traduit littéralement, état d'exception), la notion est utilisée habituellement dans la théorie anglo-saxonne avec le sens de *state of necessity*, *martial law* ou bien *emergency powers*. Pour ce qui concerne la théorie juridique française, le terme état de siège est généralement considéré comme un bon équivalent. En effet, l'ambiguïté et l'imprécision de *l'état d'exception* viennent du fait qu'il est très proche des idées d'insurrection, de guerre civile ou de résistance. Cela veut dire qu'il relève d'une réalité socio-politique qui elle-même est incertaine et équivoque : à la limite, une situation paradoxale, conflictuelle, demi-légale, mais qui répond néanmoins aux besoins socio-politiques du moment. Par essence, l'état d'exception n'est pas une loi particulière inscrite dans un ordre juridique exceptionnel, mais plutôt une abrogation temporaire de la loi qui permet que l'exception devienne norme dans un contexte politique provisoire. En fait, le caractère unique (et exceptionnel) de *l'Ausnahmezustand* apparaît précisément dans ce qui lui est temporaire, passager et au-delà de la loi : une situation (*Zustand*) politique transitoire qui est écartée (*ausgenommen*) du système normatif (législatif), mais qui appartient au paradigme existentiel. Le mot qui traduit bien état d'exception dans l'usage courant, et au-delà du contexte socio-politique, est « la crise ». En paraphrasant Walter Benjamin²²⁵, l'état d'exception est au paradigme du gouvernement ce que la crise est au paradigme de l'existence. Le caractère temporaire et provisoire de l'état d'exception constitue une promesse faite à l'avenir : après quelques temps, la crise finit et la normalité (en tant que norme à l'intérieur de la loi) est restituée. Le passage de l'état d'exception à l'état de normalité ne se déroule pas sans troubles et déséquilibres : en déclarant l'état de nécessité (*state of necessity*), les pouvoirs assu-

224. Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

225. *Allegorien sind im Reiche der Gedanken was Ruinen im Reiche der Dinge* », « Les allégories sont audomaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses », Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels, Gesammelte Schriften*, Band I, Abt. 1, S. 353-354, traduction : *L'origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 191.