Thèse de doctorat de l'Université Sorbonne Paris Cité

Préparée à l'Université Paris Diderot

ÉCOLE DOCTORALE 131

« Langue, Littérature, Image : Civilisation et sciences humaines »

L'Inexplicable chez Samuel Beckett :

Dieux du chaos et monstres inconcevables

par **JEON Seung-Hwa**

Thèse de doctorat

Histoire et sémiologie du texte et de l'image

Dirigée par **Madame la Professeure Evelyne GROSSMAN**

Présentée et soutenue à l'Université Paris Diderot le mardi 25 septembre 2018

Membres du Jury

Président : Monsieur le Professeur Dominique RABATÉ,
université Paris Diderot

Rapporteure : Madame la Professeure Marie-Claude HUBERT,
université d'Aix-Marseille

Rapporteure : Madame la Professeure Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE,
université de Haute Alsace

Directrice de thèse : Madame la Professeure Evelyne GROSSMAN,
université Paris Diderot

Résumé

Titre : *L'inexplicable* chez Samuel Beckett : Dieux du chaos et Monstres inconcevables

Résumé : Le but de cette recherche est de montrer comment s'effondrent les clichés et comment existe l'inexplicable, qui est, selon Beckett, une des conditions de l'existence avec la lumière et l'obscurité, et qui est aussi le chaos composé par l'art détruisant préjugés et clichés, aperçu par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Cette démonstration se propose donc, d'une part, d'examiner la chute des dieux de la création, sources de la vérité, de la sagesse et du progrès, et leur dénaturation en dieux du chaos, et d'autre part, les éléments anormaux de l'écriture, susceptibles d'être nommés *monstres,* en raison de leur étrangeté et de leur ambiguïté qui empêchent de les définir. Pour ce qui concerne les dieux du chaos, il s'agit de la parodie du Dieu chrétien, de Jésus-Christ et de Prométhée l'inventeur, et de leur dégradation aboutissant à ce que le créateur ne se distingue plus de sa créature. Quant aux monstres inconcevables, leurs conditions et les réactions négatives envers eux, qui sous-entendent paradoxalement la monstrualisation, sont révélées par le thème des fleurs, et deux images mythiques, androgynes et siamoises, dévoilent l'impossibilité de l'identification ou de la signifiance, et l'état de l'entre-deux ou de la confusion.

Mots clefs : Samuel Beckett, l'inexplicable, chaos, Dieu caché, homme-Christ, Prométhée, monstres, androgynie, siamois, paradoxe.

Abstract

Title: *The inexplicable* at Samuel Beckett: Gods of chaos and inconceivable monsters

Abstract: The purpose of this thesis is to show how clichés collapse and exists the inexplicable that Beckett notices as a condition of existence that coexists with other conditions, light and darkness ; and as chaos, composed by art destroying prejudices and clichés, and seen by Gilles Deleuze and Félix Guattari. This demonstration therefore proposes, on the one hand, to examine the fall of the gods of creation, sources of truth, wisdom and progress, and their denaturation into gods of chaos, and on the other hand, the elements abnormal writing, likely to be named monsters, because of their strangeness and ambiguity that prevent them from being defined. As for the gods of chaos, it will be the parody of the Christian God, Jesus Christ and Prometheus the inventor, and their degradation by which the creator will no longer be distinguished from his creature. As for the inconceivable monsters, the conditions of the monsters and the negative reactions towards them, which paradoxically imply the monstrualization, will be revealed by the theme of flowers, and the two mythical images, androgynous and Siamese, will reveal the impossibility of the identification or the significance, and the state of the interstage or confusion.

Keywords: Samuel Beckett, the inexplicable, chaos, hidden God, man-Christ, Prometheus, Monsters, Androgyny, Siamese, paradox.

Remerciements

Il me sera très difficile de remercier tout le monde car c'est grâce à l'aide de nombreuses personnes que j'ai pu mener cette thèse à son terme.

Je tiens tout d'abord à exprimer mes plus vifs remerciements à Madame Evelyne Grossman, ma directrice de thèse, pour toute son aide. Je suis ravie d'avoir travaillé sous sa direction car, outre son appui scientifique, elle a toujours été là pour me soutenir et me conseiller au cours de l'élaboration de cette thèse. En outre, sa compétence, sa clairvoyance et sa passion intellectuelle m'inspirent énormément.

Je remercie également Madame la professeure Marie-Claude Hubert, Madame la professeure Frédérique Toudoire-Surlapierre et Monsieur le professeur Dominique Rabaté pour avoir accepté de participer à mon jury de thèse et pour sa participation scientifique ainsi que le temps qu'il a consacré à ma recherche.

Je remercie également tous les professeurs du Département de Langue et Littérature Françaises de l'Université Nationale de Séoul, pour leurs encouragements chaleureux et leurs conseils précieux.

Je remercie Jean Trentelivres pour la lecture attentive et la correction de ma thèse.

J'adresse aussi mes grands remerciements à mes collègues. C'est surtout grâce à la présence et à l'encouragement précieux de mes amis proches, que j'ai pu ne pas abandonner mes études malgré mes difficultés physiques et mentales.

J'exprime enfin toute à gratitude à ma famille : mon père, mes frères et mes belles-sœurs, et je dédie cette thèse à Dieu, et à ma mère qui me manque beaucoup.

Table des matières

Remerciements 5
Abréviations 9

INTRODUCTION 11

PREMIÈRE PARTIE 30

Dieux beckettiens, destinés au chaos

1. Le Dieu caché et l'enfer des ignorances 31
1.1 Dieu, « grand taciturne » 31
1.1.1 Dieu est amour. Oui ou non ? 36
1.1.2 Dieu, c'est la voix incompréhensible et inexplicable 43
1.2 Dieu enfermé en mots 49
1.2.1 Dieu impuissant, fauteur de calme 50
1.2.2 Dieu épuisé 55

2. L'homme-Christ beckettien, recrucifié pour finir encore 59
2.1 L'impasse de L'Enfant-Jésus 61
2.1.1 Les W.-C. et l'homme-Christ 70
2.1.2 L'homme-Christ, vieil enfant 84
2.2 Les itinéraires de l'homme-Christ beckettien vers le pire inempirable 106
2.2.1 Incarnation dans la pénombre vide 108
2.2.2 Répétition des résurrections pour finir encore 118

3. Vers l'inconnaissance à travers des dispositifs anti-prométhéens 126
3.1 Renverser l'univers prométhéen 130
3.1.1 Devenir imprévisible : « soudain », « un jour », « hop » et autres mécanismes 130
3.1.2 Devenir cheval 141
3.2 Parodier l'univers prométhéen 163
3.2.1 La boue et le petit créateur rampant 163
3.2.2 Devenir cendres 184

DEUXIÈME PARTIE 218

Monstres comme signes indéchiffrables

1. Tératogenèse 220
1.1 Des conditions du monstre 220
1.1.1 La difformité 225
1.1.2 La laideur 226
1.1.3 Rafflésie, fleur émettant la puanteur 228
1.1.4 Jacinthe, fleur à la fois vivante et mourante 234
1.2 Des réactions contre le monstre : l'hypocrisie, l'hostilité et l'horreur 235
1.2.1 La pitié et l'aversion 235
1.2.2 Géraniums, fleurs chassant les insectes nuisibles 239
1.2.3 L'écarquillement 241

2. Androgynie 252
2.1 Le sexe indéterminé 252
2.2 L'ambiguïté sexuelle : Androgynie 256
2.2.1 Les mots androgynes : « ça » et « on » 261
2.2.2 L'amour androgyne 266

3. Siamois 271

3.1 Des êtres s'agglutinant l'un à l'autre 271

3.1.1 Des frères siamois dans *Watt* 273

3.1.2 La marche agglutinante 289

3.2 La concomitance des incompatibles, état indéterminé : « l'un ou l'autre, ou les deux » 295

CONCLUSION 308

BIBLIOGRAPHIE 316

Abréviations

A	*Assez*
AF	*Autres foirades*
ALO	*Au loin un oiseau*
Bi	*Bing*
C	*Comédie*
Cal	*Le Calmant*
CAP	*Cap au Pire*
Cat	*Catastrophe*
CC	*Comment c'est*
CD	*Comment dire*
Ce	*Cendres*
CF	*Cette fois*
Com	*Compagnie*
D	*Le dépeupleur*
DB	*La dernière bande*
DJ	*Dis Joe*
EAG	*En attendant Godot*
El	*Eleutheria*
Ex	*L'Expulsé*
F	*Film*
Fi	*La Fin*
FP	*Fin de partie*
FT I	*Fragment de théâtre I*
I	*L'Innommable*
IM	*Imagination morte*
	Imaginez
IO	*Impromptu d'Ohio*
MC	*Mercier et Camier*
MM	*Malone meurt*
Mo	*Molloy*
Mp	*Le Monde et le pantalon*
Mu	*Murphy*
MVMD	*Mal vu mal dit*
NT	*Nacht und Träume*
OA	*D'un Ouvrage abandonné*
OBJ	*Oh les beaux jours*
P	*Pas*
PA	*Premier amour*
PE	*Peintres de l'empêchement*
PFE	*Pour finir encore*
PM	*Pas moi*
Pr	*Proust*
PR	*Pochade radiophonique*
QA	*Quad*
QO	*Quoi où*
S	*Solo*
Sa	*Sans*
SV	*Se voir*
TCT	*Tous ceux qui tombent*
TD	*Trois dialogues*
TF	*Trio du Fantôme*
TR	*Textes pour rien*
W	*Watt*

Introduction

Ce qui a incité notre étude est une phrase en exergue du livre de Charles Juliet intitulé *Rencontre avec Samuel Beckett* :

> Là où nous avons à la fois l'obscurité et la lumière, nous avons aussi l'inexplicable.[1]

Très simple et claire, cette phrase suscite toutefois une grande curiosité du fait de « l'inexplicable ». C'est dans un entretien de 1961 avec Tom Driver, où Samuel Beckett parle de l'impénétrabilité de la vie, qu'il en vient à prononcer cette phrase :

> Si la vie et la mort ne se présentaient pas toutes les deux à nous, il n'y aurait pas d'impénétrabilité. S'il n'y avait que l'obscurité, tout serait clair. C'est parce qu'il n'y a pas seulement les ténèbres mais aussi la lumière, que notre situation devient inexplicable. [...] Deux voleurs sont crucifiés avec Christ, l'un sauvé et l'autre damné. Comment pouvons-nous comprendre cette division ? [...] La question serait également supprimée si nous croyions au contraire – salut total. Mais là où nous avons à la fois l'obscurité et la lumière, nous avons aussi l'inexplicable. Le mot clé dans mes pièces est « peut-être ».[2]

Dans ce propos, nous pouvons apercevoir la perception par Beckett de la réalité existentielle, et l'esthétique qui s'appuie sur elle. Selon lui, ce monde se fonde sur

[1] Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Fata Morgana, 1986, p. 9.
[2] « If life and death did not both present themselves to us, there would be no inscrutability. If there were only darkness, all would be clear. It is because there is not only darkness but also light that our situation becomes inexplicable. [...]. Two thieves are crucified with Christ, one saved and the other damned. How can we make sense of this division? [...]. The question would also be removed if we believed in the contrary – total salvation. But where we have both dark and light we have also the inexplicable. The key word in my plays is 'perhaps' », Tom Driver, « Beckett by the Madeleine », in *Columbia University Forum* 4 [Summer 1961], p. 23. Cette partie est traduite de l'anglais par nous.

l'inégalité que la vie et la mort (ou la lumière et l'obscurité) produisent. Cette inégalité pose des questions sans aucune réponse et provoque une angoisse et une souffrance existentielles dues à l'incertitude. La division absurde que montre l'épisode des deux larrons crucifiés en est un exemple probant. En outre, dans *L'Innommable*, le jeu des lumières « vraiment imprévisible »[3], suggère l'impénétrabilité de l'inégalité. Ce jeu est décrit seulement par des questions sans réponse : « Qu'ont-elles donc de si étrange, ces lumières auxquelles je ne demande de rien signifier, presque de déplacé ? Est-ce leur irrégularité, leur instabilité, leur brillant tantôt fort, tantôt faible, mais ne dépassant jamais la puissance d'une ou deux bougies ? »[4]. S'il n'y avait que la lumière, ces questions ne se poseraient pas. L'étrangeté qui empêche la signification provient de l'irrégularité, de l'instabilité et de l'intensité variable qui font l'inégalité des lumières. Dans cette situation, la proposition « notre situation devient inexplicable » n'est pas incompréhensible.

Cependant, nous voudrions préciser cette perception de Beckett de « notre situation » à partir d'un examen de « l'inexplicable ». Pour ce faire, nous allons tout d'abord mentionner la réflexion de Gilles Deleuze sur la *différence*. Deleuze est un philosophe pour lequel la philosophie ne manifeste pas le bon sens, mais le paradoxe. En l'occurrence, le paradoxe fait valoir « la différence qui ne se laisse pas égaliser ou annuler dans la direction d'un bon sens », en tant que « le pathos ou la passion de la philosophie »[5]. En outre, Deleuze s'est beaucoup intéressé à l'univers littéraire de Beckett, il a souvent cité ses œuvres dans ses livres et même écrit deux articles sur elles : « L'Épuisé » (in *Quad*, Minuit, 1992) et « Le Plus grand film irlandais (*Film* de Beckett) » (in *Critique et Clinique*, Minuit, 1993). Des critiques comme Isabelle Ost, E. Wilmer, Audrone Žukauskaitè, etc. ont mis en évidence des points de connexion entre les œuvres de Deleuze et de Beckett. Aussi, croyons-nous que la philosophie de l'un peut contribuer à éclaircir ce que signifie « l'inexplicable » dont parle l'autre.

Dans *Différence et Répétition*, Deleuze dit que la différence, qui « n'est pas le

---

[3] *I*, p. 13.
[4] *I*, p. 13.
[5] Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, Paris : Presses Universitaires de France, 1968, p. 293. Désormais, l'abréviation *DR* renverra à ce livre dans notre introduction.

donné lui-même, mais ce par quoi le donné est donné » (*DR*, p. 292), est inexplicable. Cette proposition correspond bien à celle de Beckett qui affirme que « notre situation devient inexplicable », dans la mesure où notre situation se caractérise par l'inégalité, « où nous avons à la fois l'obscurité et la lumière ». Selon le philosophe, « [s]'expliquer pour elle [la différence], c'est s'annuler, conjurer l'inégalité qui la constitue » (*DR*, p. 293). Cette définition révèle aussi un point de connexion avec Beckett. Dans *Watt*, l'écrivain considère « expliquer » comme une manière d'« exorciser » : « expliquer, pour Watt, avait toujours été exorciser »[6]. En l'occurrence, à travers « conjurer » ou « exorciser », nous pouvons apercevoir « expliquer, c'est identifier » (*DR*, p. 294). Pour Watt, l'hypothèse, par laquelle il espère parvenir à comprendre ce qui se passe autour de lui, est ce qui doit dissiper les « fantômes méticuleux qui le harcelaient » (*W*, p. 78), c'est-à-dire les « événements ayant résisté à tous les efforts de Watt pour les affubler d'une signification, et d'une formule » (*W*, p. 79). Deleuze note que « la différence comme intensité reste impliquée en elle-même, quand elle s'annule en s'expliquant dans l'étendue » qu'elle crée (*DR*, p. 294). La qualité qui remplit cette étendue manifeste alors son double aspect paradoxal : « renvoyer à un ordre impliqué de différences constituantes, tendre à annuler ces différences dans l'ordre étendu qui les explique » (*DR*, p. 294). En un mot, il est impossible de conjurer l'inégalité qui constitue la différence, puisqu'elle est impliquée. De même, dans *Watt*, ces différences impliquées produisent une série d'hypothèses : « l'hypothèse dégagée perdait sa vertu, au bout de deux ou trois applications, et devait être remplacée par une autre, qui à son tour devait être remplacée par une troisième, laquelle ne tardait pas à perdre toute efficacité, et ainsi de suite » (*W*, p. 78), et font en extraire une règle qui est « tantôt la signification originale perdue et puis recouvrée, et tantôt une signification tout autre que la signification originale, et tantôt une signification dégagée, dans un délai plus ou moins long, et avec plus ou moins de mal, de l'originale absence de signification » (*W*, p. 80). Dans *Molloy*, cette règle est décrite comme « l'inébranlable confusion des

[6] *W*, p. 78.

choses éternelles »[7].

En bref, « l'inexplicable » désigne avant tout ce que l'on ne peut identifier à cause de l'inégalité impliquée comme le délire au fond du bon sens. En ce sens, le « je » est un excellent exemple de l'inexplicable chez Beckett, étant donné qu'il ne cesse de provoquer des questions insolubles – comme « Je. Qui ça ? »[8] – et de montrer l'inégalité impliquée à travers les dédoublements répétés à l'intérieur du soi parlant. L'inexplicable n'est alors autre que le chaos. Beckett souligne qu'il est aussi une condition de l'existence, par une seule phrase que nous avons déjà mise en relief. Citant André Lalande disant que « La réalité est donc en opposition avec la loi de la réalité, l'état actuel avec son devenir », Deleuze met aussi l'accent sur ce que « la réalité est différence, tandis que la loi de la réalité, comme le principe de la pensée, est identification » (*DR*, p. 292).

Gilles Deleuze et Félix Guattari expriment la douleur et l'angoisse que fomente le chaos comme un « abîme indifférencié ou océan de la dissemblance »[9] et le désir de s'accrocher à des opinions arrêtées pour se protéger du chaos : « Nous demandons seulement que nos idées s'enchaînent suivant un minimum de règles constantes, et l'association des idées n'a jamais eu d'autre sens, nous fournir ces règles protectrices, ressemblance, contiguïté, causalité, qui nous permettent de mettre un peu d'ordre dans les idées, de passer de l'une à l'autre suivant un ordre de l'espace et du temps, empêchant notre « fantaisie » (le délire, la folie) de parcourir l'univers dans l'instant pour y engendrer des chevaux ailés et des dragons de feu » (*QP*, p. 189). Dans cet extrait, le chaos prend la forme de l'inexplicable, que la différence de Deleuze contribue à faire comprendre. Le chaos et l'inexplicable s'avèrent inséparables. Deleuze et Guattari observent que, dans cette situation où l'on veut se protéger du chaos et se faire une opinion pour se calmer, la religion peut agir comme une sorte d'« ombrelle » (*QP*, p. 190), et ils la distinguent de l'art, de la science et de la philosophie, qui veulent plutôt que nous nous réveillions du beau rêve que la religion

[7] *Mo*, p. 52.
[8] *I*, p. 101.
[9] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Éditions de Minuit, 1991/2005, p. 195. L'abréviation *QP* renverra à ce livre.

permet, et que « nous plongions dans le chaos » (*QP*, p. 190).

Beckett mentionne aussi la croyance dans le « salut total », qui peut supprimer l'inégalité et la question qui s'en dégage : « La question serait également supprimée si nous croyions au contraire – salut total ». Il exprime cela au conditionnel présent, pour souligner l'incertitude, et l'oppose à l'inexplicable, décrit au présent pour en signaler la réalité indéniable (voir encore l'extrait cité plus haut faisant partie de l'entretien avec Tom Driver). Pour lui, l'inexplicable est la réalité, tandis que la croyance au salut total n'est qu'une illusion, « une sorte d'ombrelle » qui empêche d'apercevoir la réalité existentielle. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles l'œuvre de Beckett ne se range pas dans la littérature fantastique, bien qu'elle soit parsemée d'éléments fantastiques. Watt est un personnage qui finit par plonger dans le chaos dû aux événements ayant résisté à tous ses efforts pour se protéger du chaos. Son comportement face à ce chaos semble en quelque sorte refléter l'esthétique de Beckett : « si bien qu'il [Watt] ne pouvait ni y penser, ni en parler, mais seulement les subir [les événements hors de sa compréhension] » (*W*, p. 79). Subir seulement l'inexplicable.

En défendant la peinture des frères van Velde, Beckett critique le goût académique « d'unité ou d'unification » (*QP*, p. 194) qui amène le malheur des peintres. Cette critique suggère que l'académie, protégeant l'art du chaos et lui offrant une opinion favorable, agit aussi comme une sorte d'« ombrelle », de bouclier contre le chaos, ainsi que la religion. Notre écrivain prend alors pour une crise de l'École de Paris l'état où elle se trouve, là où la peinture se libère de l'illusion « qu'il existe plus d'un objet de représentation, peut-être même de l'illusion que cet unique objet se laisse représenter »[10]. Beckett retire un espoir de cette crise, dans la mesure où elle lui permet de présenter sa vision de l'art. À travers la prise de conscience de l'École de Paris que « l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation » (*PE*, p. 56), Beckett propose de représenter « les conditions de cette dérobade » (*PE*, p. 56), c'est-à-dire de peindre « ce qui empêche de peindre » (*PE*, p. 57). Enfin, de subir l'inexplicable.

[10] *PE*, p. 56.

À propos de l'art, Deleuze et Guattari exposent une perspective semblable à celle de Beckett : « L'art n'est pas le chaos, mais une composition du chaos qui donne la vision ou sensation, si bien qu'il constitue un chaosmos, comme dit Joyce, un chaos composé – non pas prévu ni préconçu » (*QP*, p. 192). Dans la mesure où ce chaosmos imprévisible est inaccessible par tous les clichés (ou préjugés) que le bon sens (ou le sens commun) produit, il peut correspondre à la peinture qui représente ce qui empêche de peindre. D'ailleurs, la façon des deux philosophes de révéler que l'art constitue ce chaosmos, correspond à une des façons de Beckett, la plus essentielle, de subir l'inexplicable. C'est la lutte contre l'opinion. L'art doit lutter tout d'abord contre la convention, c'est-à-dire l'opinion qui prétend nous protéger du chaos : « Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain n'écrit sur une page blanche, mais la page ou la toile sont déjà tellement couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminer, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision » (*QP*, p. 192). Pour le chaosmos, l'art doit alors opérer les destructions nécessaires, pratiquer dans les clichés de l'opinion une fente par laquelle « le chaos libre et venteux » (*QP*, p. 191) surgit et « redonner ainsi à leurs prédécesseurs l'incommunicable nouveauté qu'on ne savait plus voir » (*QP*, p. 192).

Décrivant ce mouvement « sinueux, reptilien » (*QP*, p. 192) qui traverse l'univers littéraire de Beckett, Evelyne Grossman présente une formule qui le représente bien : « Créé-Décréé-Incréé ». Elle la précise au niveau de la langue de Beckett : « Une langue sans style, une langue en mouvement sans cesse se défigurant, telle serait la langue de Beckett. Se trahissant, s'effaçant et renaissant, inventant inlassablement un rythme qui empêche le sens de prendre, de se figer en forme, en figure (de style, de rhétorique) », et en outre, au niveau d'autres éléments littéraires : « les repères spatio-temporels se défont, les personnages se mêlent, les différences s'affaissent, […] plus rien ne fait récit, tableau, image »[11]. Dans cette analyse, peut se lire la stratégie paradoxale pour constituer le chaosmos, à travers la destruction

[11] Evelyne Grossman, *La Défiguration : Artaud-Beckett-Michaux*, Paris : Éditions de Minuit, 2004, p. 52.

infligée aux clichés de l'opinion, et la création de « l'incommunicable nouveauté ». Le mot « peut-être » que Beckett donne, lors de son entretien avec Tom Driver, comme clé de ses œuvres, semble alors refléter les ruines incompréhensibles de l'opinion détruite, l'état inexplicable du chaosmos construit, ou le « mouvement sans cesse se défigurant ».

Nous dégageons ainsi d'une phrase de Beckett son esthétique : subir l'inexplicable. À propos de l'art, sa prémisse est évidente : « il n'y a rien à exprimer, rien avec quoi exprimer, rien à partir de quoi exprimer, aucun pouvoir d'exprimer, aucun désir d'exprimer et, tout à la fois, l'obligation d'exprimer »[12]. Pour lui, l'art est un « acte impossible » (*TD*, p. 30) mais nécessaire, si bien que « l'échec constitue son univers » (*TD*, p. 29). C'est donc la phrase contribuant à mettre l'inexplicable au jour, qui nous a poussée à faire cette recherche dans l'objectif de montrer comment Beckett met en relief l'inexplicable entre la lumière et l'obscurité, et l'exprime malgré l'impossibilité de le faire.

Notre travail se compose de deux parties. Dans la première, nous examinons comment Beckett détruit et dénature des clichés (ou des préjugés) sur la création des hommes et leur existence, fait surgir le chaos et fait subir l'inexplicable à ses personnages. Cette étude permet d'apercevoir que Beckett annule la *Genèse* où le chaos est supprimé par la Création, et le fait réapparaître à travers un « abîme indifférencié ou océan de la dissemblance » des constituants du monde. Pour ce faire, nous analysons trois thèmes dont Beckett profite souvent, directement ou indirectement : Dieu, Jésus-Christ, Prométhée. Dans la seconde partie, nous nous occupons de la monstruosité et de l'anomalie des anti-héros difformes de Beckett, et de son écriture extraordinaire. Nous voyons ainsi comment Beckett lui-même subit l'inexplicable.

Dans le premier chapitre de la première partie, nous nous occupons de Dieu, tel que Vladimir et Estragon, victimes de la création, en parlent, et que Lucien

[12] *TD*, p. 14.

Goldmann décrit dans son livre, *Le Dieu caché*. Chez Beckett, Dieu se présente dans la plupart des cas comme le grand taciturne. Son silence signifie son absence pour ses créatures et leur fait ressentir désespoir et indignation. En outre, il les enferme dans l'ignorance éternelle, puisqu'il ne permet aucune réponse aux questions que les créatures posent à propos de leur existence misérable. Dieu est alors inexplicable et inaccessible, et les personnages ne se remettent jamais de leur déréliction. Nous constatons tout cela surtout à travers la lecture de *En attendant Godot*, *Fin de partie* et *Quoi où*, œuvres dans lesquelles « le dieu caché », comme l'appelle Lucien Goldmann, se tient comme un spectateur impitoyable.

Cet aspect de Dieu est mis en relief dans l'infra-chapitre, intitulé « Dieu est amour. Oui ou non ? ». Dans la mesure où l'amour désigne dans la Bible l'unification, le pardon et la connaissance, ceux qui sont condamnés à la solitude prouvent l'absence de l'amour de Dieu, surtout dans *Compagnie* et *Pas moi*. Partant de cette absence, notre analyse fait apercevoir que le Dieu taciturne de Beckett démontre la dégradation du Dieu des rationalistes qui prétendent pouvoir expliquer l'existence de Dieu par la raison et prennent Dieu pour garant de la Vérité et de la loi générale. En bref, cette analyse dévoile la destruction de ce qui constitue l'opinion par laquelle le mal et le bien, ou l'affirmation et la négation, se distinguent clairement. Dans l'autre infra-chapitre, nous examinons les attributs communs, comme l'ubiquité et la tyrannie, à la voix et à celui dont le nom désigne Dieu ou à son nom, puisqu'ils provoquent la confusion et suggèrent que la voix équivaut au Dieu personnel. Ce rapport renforce l'incommunicabilité avec Dieu et l'incompréhension, étant donné que la voix est incompréhensible et qu'on ne peut communiquer avec elle, et qu'elle manifeste que Dieu est plus source de chaos que d'ordre, dans la mesure où elle n'est que bruit dépourvu de sens.

Dans le dernier sous-chapitre, nous montrons que la chute de Dieu la Vérité est poussée à l'extrême. Beckett semble bien considérer ce Dieu comme le grand cliché radical de la culture occidentale. Il s'en moque et souligne son absence et son impuissance, en l'enfermant dans des expressions conventionnelles. Par exemple, à travers quelques épisodes, Beckett ressuscite tout d'abord Dieu la Vérité de ces

groupes de mots constituant des syntagmes figés, au moyen de la défamiliarisation, puis le fait retomber dans l'absence, l'impuissance ou l'incrédibilité. Ainsi ressuscité, Dieu se réduit à nouveau en une simple expression figée, dans la mesure où il ne peut résoudre la souffrance et l'angoisse dues à l'absurdité existentielle. Ce travail de Beckett qui provoque le rire révèle vraiment la lutte contre l'opinion pour y faire un trou par lequel le chaos puisse surgir. Le point à remarquer est que ces locutions, surtout des jurons, ne se rapportent qu'à l'affect et à l'intensité de l'affect de celui qui les prononce, non pas au raisonnement, au jugement de valeur, ou à la communication. Ce qui veut dire qu'elles-mêmes représentent l'absence de Dieu la Vérité et le chaos. En dernier lieu, nous rapprochons Dieu des anti-héros comme Macmann, à travers l'épuisement qui leur est commun, par exemple le renoncement à « tout ordre de préférence et à toute organisation de but, à toute signification »[13]. Notre analyse, qui s'appuie sur les notions développées par Deleuze dans « L'Épuisé », met en évidence à travers le Dieu épuisé la confusion et l'ignorance qui sont aux fondements de l'esthétique de Beckett.

Dans le deuxième chapitre de la première partie, nous comparons la figure du Christ à celle de l'anti-héros, puisque Beckett fait de celui-ci l'homme-Christ au moyen de la parodie, de l'ironie ou de l'humour noir. Cette comparaison amène à conclure que la promesse du salut et de la connaissance du Christ s'annule tandis que la souffrance éternelle et l'ignorance de l'existence absurde sont mises en évidence. Ce chapitre se compose de deux sous-chapitres. Dans le premier, via l'analyse des lieux par lesquels l'anti-héros est considéré comme l'homme-Christ, alors que Jésus-Christ est caricaturé, nous remarquons l'annulation des préjugés, la mise en relief de l'entre-deux et le mouvement éternel de la confusion. Dans le second sous-chapitre, observant que l'homme-Christ parodie et pastiche l'itinéraire christique orienté vers le rachat – qui consiste en l'Incarnation, la Passion et la Résurrection – sur le mode tantôt blasphématoire, tantôt pessimiste, tantôt formel, nous examinons l'ambiguïté de l'incarnation de l'homme-Christ et sa résurrection récurrente.

Dans le premier sous-chapitre, d'une part nous analysons le lieu de Murphy,

[13] Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, in *Quad*, Paris : Éditions de Minuit, 1992, p. 59.

dont le nom est « l'impasse de l'Enfant-Jésus », et nous le comparons à celui de Victor ; à travers cette analyse, se dévoile le chaosmos de ce lieu, où la victime impuissante attend sans cesse sa liberté. D'autre part, nous examinons le thème des W.-C. auxquels Jésus-Christ est directement ou indirectement lié dans *Murphy*, *Premier amour* et *L'Innommable* ; nous mettons en évidence l'humour et l'ironie de l'écrivain, la figure caricaturée de Jésus-Christ et la grande confusion due à l'ambiguïté des W.-C. où la vie et la mort se confondent, où la distinction entre les parties du corps devient confuse et où l'identité sexuelle des personnages tombe dans l'incertitude. Il s'en dégage la conclusion que les W.-C. désignent un lieu paradoxal qui renverse à la fois le bon sens et le sens commun. Pour préciser tout cela, nous recourons à des notions psychanalytiques de Sigmund Freud et de Lou Andreas-Salomé, et des concepts philosophiques de Gilles Deleuze.

Par ailleurs, à travers la comparaison entre l'apparence de Jésus-Christ et celle des anti-héros, nous discernons encore la parodie ironique de Beckett, et en extrayons deux thèmes : la barbe et la beauté. Nous les examinons dans les deux âges de Jésus-Christ, puisque le protagoniste beckettien est décrit, tantôt comme un beau jeune homme à barbiche, tantôt comme un vieil enfant, l'un et l'autre faisant penser à Jésus-Christ. L'humour et l'ironie de Beckett opposent la barbe aux poils, et la beauté à la laideur, pour montrer l'effondrement de la distinction entre la trivialité et la sublimité, et pour provoquer le rire à travers l'exagération et la dégradation, qui sont les éléments comiques par excellence selon Henri Bergson. En l'occurrence, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours* sont les objets principaux de notre analyse. L'image de la Vierge à l'enfant qu'on peut retrouver dans *Murphy*, *Malone meurt*, *Textes pour rien* et ainsi de suite, permet de rapporter le vieil enfant au « *puer-senex* ». Le premier peut être pris pour une parodie du dernier, puisqu'il a une apparence semblable à lui, mais il souligne l'ignorance et l'existence souffrante sans fin, à la différence du « *puer-senex* », symbole de la sagesse de Dieu et de la rédemption. Le vieil enfant, comme figure de l'homme-Christ, représente ainsi l'entre-deux et le mouvement éternel, via l'association de la mort et de la vie (ou de la fin et du commencement) ou de la vieillesse et de l'enfance, et le retour éternel de la mort à la vie. Cette figure

paradoxale détruit l'image topologique en la dénaturant, et fait subir l'inexplicable que des clichés ont caché et refoulé.

Dans le dernier sous-chapitre, nous traitons de l'incarnation et de la résurrection de l'homme-Christ. Révélant aussi la dénaturation de l'Incarnation et de la Résurrection du Christ, elles reflètent le chaosmos de Beckett, c'est-à-dire son esthétique. Le fait que l'anti-héros montre son ambiguïté et a toujours conscience de son péché originel, c'est-à-dire du péché d'être né, le rapproche du Christ dont il suit l'itinéraire orienté vers le rachat, même si l'homme-Christ en arrive à éprouver l'échec du rachat. Premièrement, à travers *Cap au pire* et *Mal vu Mal dit*, nous analysons l'incarnation de l'homme-Christ dans deux dimensions, celle du corps et celle des mots, puisque le Christ est le Verbe incarné ; nous dévoilons la démystification de l'existence absurde à travers le corps de l'homme-Christ, anorganique, asignifiant et asubjectif, et constatons le vide et la confusion sur lesquels les mots incarnés se fondent.

Deuxièmement, en nous appuyant sur notre lecture de la trilogie et de *Pour finir encore*, nous examinons la résurrection de l'homme-Christ, dans la dimension du corps et celle de la langue. La douleur de la crucifixion constitue le point commun entre le Christ et l'homme-Christ, et permet de prouver la défaite finale de ce dernier, étant donné que la résurrection signifie le recommencement chez Beckett. La résurrection, empêchant ainsi la venue du jour du jugement et impliquant la répétition éternelle, n'y désigne donc que la confusion entre la mort et la vie, et ne provoque que le désir du non-être de l'homme-Christ. Si la venue du jour du jugement correspond à la formation d'une opinion ou d'un organisme, la résurrection de l'homme-Christ correspond à l'annulation de cette formation. Cette résurrection ressemble à l'éternel retour qui implique à la fois la différence et le même : « si l'éternel retour est un cercle, c'est la Différence qui est au centre, et le Même seulement au pourtour – cercle à chaque instant décentré, constamment tortueux, qui ne tourne qu'autour de l'inégal » (*DR*, p. 78). En outre, la résurrection se superpose à la réincarnation, puisque partagent le sort du « je » des noms comme Molloy, Malone, Murphy, etc., qui apparaissent dans divers romans. Bref, les noms

qui représentent le « je » témoignent de sa réincarnation, tandis que leur réapparition dans d'autres œuvres constitue leur résurrection. La résurrection et la réincarnation contribuent toutes deux à faire surgir le chaos, en rendant l'identité de l'homme-Christ obscure, ambigüe et incertaine.

Dans le troisième chapitre de la première partie, il s'agit d'examiner comment Beckett renverse un autre cliché mythique, celui de l'univers prométhéen qui représente la civilisation humaine et parodie le mythe de Prométhée comme celui de la création des hommes. Pour cela, en nous appuyant sur les titres des trois parties du *Prométhée* de Edgar Quinet, nous divisons la figure de Prométhée qui apparaît dans un épisode de *L'Innommable*, en *Prométhée enchaîné*, *Prométhée délivré* et *Prométhée inventeur du feu*. Au niveau de la grande victime, Prométhée enchaîné (ou délivré) se rapporte à Jésus crucifié (ou ressuscité). En revanche, Prométhée inventeur du feu se montre Créateur de la civilisation humaine ou de l'humanité. C'est cette dernière figure que vise notre analyse des dispositifs de Beckett qui empêchent la croyance en l'intelligence des hommes et dans le progrès de leur civilisation. Nous montrons ainsi que l'écriture de Beckett et son esthétique se fondent sur le chaos du magma primitif d'avant la genèse.

Dans le premier infra-chapitre du premier sous-chapitre, nous présupposons tout d'abord que la capacité de prévoir, de connaître l'avenir, de Prométhée – dont le nom signifie « prévoyant » – caractérise l'univers prométhéen où tout ce qui se fonde sur l'ordre est prévisible à travers la connaissance et l'intelligence. Comme le prouve Michel Bernard, l'univers de Moran ressemble à cet univers prométhéen. En revanche, Molloy qui se jette dans le changement imprévisible ou la folie, s'oppose à Moran et provoque la débâcle de l'univers de celui-ci, le rendant fou impuissant. Cependant notre regard se tourne vers quelques expressions, comme « soudain », « un jour » et « hop » qui montrent « une force inexplicable autant qu'incontrôlée »[14]. En tant que dispositifs particuliers de l'écriture de Beckett, elles empêchent de prévoir, de connaître l'avenir, font subir des changements inattendus

[14] Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet : Une apparition évanouissante*, L'Harmattan, 1996, p. 184.

et apercevoir qu'il n'y a rien à prévoir. En outre, notre regard se porte vers l'amnésie, le doute, l'illusion et la dégénérescence mentale et physique par lesquels le personnage de Beckett ne peut pas prendre conscience de la répétition du même et invente ses souvenirs, autrement dit, fait la différence dans cette répétition. Le mythe de la prévision perd ainsi sa portée chez l'écrivain, tandis que le devenir imprévisible y est d'autant plus mis en relief.

Dans le dernier infra-chapitre, nous examinons la tendance anti-prométhéenne de l'écrivain à travers le thème du cheval. La domestication du cheval est un des apports de Prométhée à l'humanité ; cet animal dompté grâce à l'art du Titan contribue à l'opulence et à la prospérité humaines. Cependant, l'ironie ou la répugnance à l'égard de Prométhée, que le narrateur qualifie de « misérable » dans *L'Innommable*, fait comprendre autrement le cheval. Il est alors considéré comme une victime de la violence et de la brutalité absurdes, cet animal sur lequel le personnage se projette plus volontiers et dont le regard révèle l'animalité de l'anti-héros. L'univers prométhéen où la distinction entre l'animal et l'homme est claire, fixée selon l'échelle hiérarchique des espèces, est ainsi renversé par la « *zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité*, entre l'homme et l'animal »[15], et l'opulence et la prospérité de l'humanité que le mythe de Prométhée propage deviennent douteuses.

Étant donné que Lucky et le couple vagabonds sont décrits comme des chevaux, tandis que Pozzo et Godot le sont comme des cochers, nous analysons le rapport entre Pozzo et Lucky, et celui entre Godot et le couple de Gogo et Didi. Nous considérons aussi l'animalité du protagoniste de *L'Expulsé*, à travers quelques traits animaux qui contrastent avec l'étiquette de la société ; et de même, l'amble, le halètement, le besoin insistant et la position de l'anti-héros de *Comment c'est* ; le regard du cheval, observé dans *L'Expulsé* et *La Fin,* puisque le regard affecte celui qui voit ou celui qui est vu comme un agent infectieux. Nous concluons que l'ordre pragmatique et anthropocentrique de Prométhée s'effondre par l'animalisation des personnages. Dans *L'Innommable*, devant la statue de l'hippophage Decroix, à cause de la force particulière du regard de ce bourreau du cheval, Mahood devient une

[15] Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, 1981, p. 20.

masse de chaire, que l'élevage, l'abattoir et le moignon participent à dévoiler. Selon Deleuze, la viande est la zone commune de l'homme et de la bête. La défiguration de Mahood désigne alors l'ambiguïté de son identité. Dans *Le Calmant*, la viande symbolise l'extrême violence de l'ordre prométhéen et la souffrance éternelle par-delà la vie et la mort, lorsque le protagoniste s'identifie presque avec la viande de cheval suspendue à des crocs de boucherie.

Dans le deuxième sous-chapitre, nous voyons comment Beckett parodie la figure de Prométhée le Créateur, dont parlent Ovide, Pausanias, Apollodore, Edgar Quinet et d'autres mythologues, et celle de Prométhée le Père (ou le Transmetteur) dont le feu symbolise la connaissance. Nous analysons tout d'abord la boue, constituant essentiel du monde des anti-héros, puis toutes les modalités du feu beckettien, ainsi que deux types de pères qui se distinguent par le *complexe de Prométhée* de Gaston Bachelard. Cette analyse révèle aussi l'esthétique de Beckett par laquelle des préjugés à l'égard de la croyance au progrès et à la connaissance s'anéantissent, et le chaos et la misère de l'existence qu'ils n'acceptent pas sont mis en relief.

Chez Beckett, la boue remplit la fonction de l'argile en tant que matière originelle, mais se distingue du matériau de création de Prométhée par ses caractères salissants et désagréables en tant que ce qui résulte du pourrissement (ou de la décomposition), ou de l'excrétion de l'homme de boue. Ce dernier est alors lié à l'homme de merde. En fait, dans la boue se confondent l'humanité et l'animalité, la naissance et la mort, la nourriture et les excréments, le corps et l'espace, le sujet et l'objet, tant qu'elle souligne ainsi la confusion inextricable de l'univers de Beckett, se distinguant de celui de Prométhée que caractérisent des attributs spécifiques comme la séparation, la classification et la hiérarchisation, l'identification et la signification, contribuant au progrès et à l'efficacité. Pour ce sujet, nous explorons *L'Innommable*, *Malone meurt*, *Comment c'est, Compagnie, Fin de partie* et *La Dernière bande*. Par ailleurs, ridiculisant la grandeur du créateur et la sublimité de la création, Beckett fait parodier la création de Prométhée par son anti-héros, vieux, mutilé et s'amoindrissant, à travers l'*homuncule*, le petit homme qu'il a créé selon une recette

alchimique, Prométhée pouvant aussi être considéré comme un alchimiste, puisqu'il dénature l'argile pour créer l'homme. Le petit créateur crée sa créature avec de la boue pour la réduire ensuite en poussière, laquelle peut redevenir boue. Sa création a pour but de se défaire.

Le *complexe de Prométhée* de Gaston Bachelard est le *complexe d'Œdipe* dans la vie intellectuelle, puisqu'il présuppose aussi le père ou le maître possédant le feu, symbole de la connaissance, et son fils voulant savoir autant que lui ou plus. À l'aide de la théorie de Gaston Bachelard, Angela Moorjani montre que le feu beckettien a tendance à s'éteindre et à se réduire en cendres. En analysant l'épisode sur le hérisson de *Compagnie*, nous le constatons aussi. Nous remarquons l'ironie de Beckett sur la pitié de Prométhée, motif de sa création des hommes, et sur son don du feu, quand le feu est destiné à s'éteindre ou à réduire l'être en cendres.

L'ambiguïté du feu que Gaston Bachelard souligne est présente dans *Oh les beaux jours*, *Murphy, Comédie* et *L'Expulsé*. Le feu se montre tantôt comme le foyer qui garantit le bien-être, tantôt comme l'incendie vorace et despotique qui tourmente et détruit. Le feu prométhéen se rapproche plutôt de la première figure, tandis que le feu beckettien, de la dernière. Il brûle la possibilité du bien-être de l'humanité, révèle sans pitié l'absurdité de l'existence et fait maudire le feu prométhéen et en rire. Ce feu est superposé à l'acte de parler et s'associe avec la tête. À la différence du petit Prométhée de Gaston Bachelard, voleur du feu, montrant sa volonté de savoir, le narrateur de Beckett veut plutôt expulser les connaissances qui demeurent encore dans sa tête. Le feu beckettien a ainsi pour objet de ne plus rien laisser à brûler ou à dire. Cependant, il reste toujours une petite flamme haletante, prisonnière désirant s'éteindre et correspondant à la cendre grise. Dans cette situation, ce qui est paradoxal, c'est que l'extinction ou la combustion provoquent la douleur et la confusion autant que la petite flamme. Beckett semble dire que la douleur est indispensable dans le chaos, c'est-à-dire l'inexplicable.

Dans *D'un ouvrage abandonné*, nous pouvons trouver deux types de pères : un père prométhéen et Balfe, un cantonnier, une vieille brute. L'anti-héros en arrive à s'identifier à Balfe, et non pas à son père prométhéen qui essaie d'éduquer son fils à la

vie civilisée et domestique. Ce résultat suggère la résistance contre le système prométhéen trompeur, ou la malédiction inéluctable due au « mauvais œil » de Balfe, c'est-à-dire à la force infectieuse du regard. En outre, est mis en relief le fait que le bourrage de crâne finit par s'effectuer comme un dressage. Le bourrage de crâne est une modalité de l'éducation prométhéenne qui essaie de faire passer de l'état primitif et sauvage à celui civilisé. Nous constatons d'ailleurs, dans notre analyse de *Cendres*, que l'éducation a un rapport étroit avec la cruauté et la répétition. En revanche, selon *L'Innommable*, l'élève affronte cette éducation cruelle avec son « incapacité d'absorption », sa « faculté d'oubli » et son « incompréhension »[16]. Gilles Deleuze appelle ce conflit « combat qui remplace le jugement »[17]. Il s'ensuit que la cruauté et la répétition, moyens pédagogiques de civilisation des personnages, participent paradoxalement à la déshumanisation. Le bourrage de crâne contraint de plus en plus l'anti-héros au passage de l'état primitif à celui civilisé, mais l'élève rétrograde d'autant plus, jusqu'à perdre son humanité, devenir indéfinissable, inexplicable.

Dans le premier chapitre de la dernière partie, nous examinons les conditions par lesquelles l'anti-héros de Beckett est pris pour un monstre. La première condition qui définit le monstre est l'étrangeté monstrueuse qui trouble la paix publique et provoque des réactions négatives comme la crainte, l'abomination et l'hostilité, qui débouchent sur l'expulsion du protagoniste et sa condamnation à la solitude. L'étrangeté hétérogène est estimée nuisible dans l'ordre organique qui garantit la sécurité et la paix de la vie. La deuxième condition est l'inutilité ; c'est elle qui cause aussi la métamorphose de Gregor Samsa de Franz Kafka. Selon Michel Foucault, le corps qui ne relève ni du corps productif ni du corps assujetti devient objet de punition et de surveillance immotivées. Cet objet peut être alors nommé monstre. Cependant, la mesure par laquelle le monstre se détermine, est très relative, tant que Beckett ouvre la possibilité de la monstrualisation à tous, y compris écrivain et lecteur, en divisant le soi du personnage, en trouant les frontières qui séparent les

[16] *I*, p. 76-77.
[17] Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, p. 165.

uns des autres, et en mettant dans son texte des éléments qui composent la transtexualité.

La difformité physique du personnage, satisfaisant à ces deux conditions du monstre, s'observe partout chez Beckett. Elle attire inévitablement le regard, en échappant aux critères esthétiques courants, et se définit par la laideur. La laideur physique se rapporte souvent à celle morale, et à ce point de vue elle est associée au péché. On peut le constater surtout dans *Molloy* et *Malone meurt*. Chez Beckett, la fleur, symbole de la beauté, désigne paradoxalement la laideur, et exprime la misère des personnages.

Dans *L'Innommable*, la rafflésie représente la monstruosité de l'anti-héros en tant que fleur émettant une puanteur. Cette fleur à cinq pétales sans tige ni feuille ni racine, la plus grande du monde végétal, parasitant un arbre, attirant les mouches, et s'épanouissant toute seule, correspond bien à Mahood, moignon, solitaire, attirant aussi les mouches et parasitant la tenancière de la gargote. La puanteur qui caractérise la rafflésie peut être une mesure par laquelle le monstre et le civilisé se distinguent. À ce propos, la théorie d'Annick Le Guérer permet de comprendre le rapport entre l'odeur et l'identification. Du côté moral, l'odeur repoussante est prise pour un résultat du péché. Dans *Comédie*, les personnages le prouvent. D'ailleurs, la puanteur ouvre la possibilité de trouver un monstre intérieur en soi-même, étant donné qu'elle provient de la maladie, de la vieillesse ou de la mort, conditions inéluctables de l'existence. L'épidémicité de la puanteur de Clov souligne cet aspect. La jacinthe que les parasites préfèrent dans *Premier Amour* et *La Fin*, prouve cette épidémicité. Elle est très parfumée, mais finit par devenir puante du fait de la dégénérescence de ses organes.

La pitié est la plus amicale des réactions que le pauvre monstre hideux suscite. Beckett lui donne pourtant une valeur péjorative ; il la décrit comme un geste vide, un échec de la sympathie et une habitude mécanique et hypocrite. Par exemple, pour Molloy, la charité qu'une salutiste pratique n'est ni manifestation de générosité ni sacrifice, mais manifestation d'une obsession, d'une volonté unilatérale due à l'égocentrisme. Par ailleurs, comme l'amitié pour Proust, la pitié peut être un obstacle

qui empêche de devenir un vrai poète. Cependant même cette pitié est souvent exclue par aversion et crainte envers le monstre. Ces sentiments que l'écarquillement exprime, se renforcent, surtout lorsque le monstre est épidémique, c'est-à-dire qu'il fait apercevoir la possibilité de la monstrualisation due à l'inévitable dégradation corporelle et mentale. La réaction des personnages comme Molloy, Moran et O de *Film*, envers leurs doubles plus hideux et plus misérables, le montre. En l'occurrence, le monstre n'est qu'un objet terrible à supprimer ou à chasser. Les géraniums correspondent à ceux qui veulent se défendre contre l'être nuisible ; en mettre aux fenêtres est une sorte de mesure d'hygiène pour éviter la maladie, la mort ou le chaos que les insectes nuisibles peuvent répandre, comme l'insecticide de Clov et l'ozone de *L'Innommable*. Notre analyse à propos de l'écarquillement, signifiant à la fois la réaction de la perception du monstre intérieur et l'ouverture de la transformation en monstre, suggère la transtexualité, dans la mesure où le regard de O se superpose à celui de l'Œil, de l'objectif d'une caméra et du spectateur (ou du lecteur) dans *Film*.

Dans le deuxième chapitre, nous examinons l'androgynie des monstres beckettiens. Elle contribue à rendre l'identité sexuelle confuse. Beckett en profite pour effacer le sujet, élément essentiel qui conjure le chaos. Pour le montrer, nous analysons tout d'abord le désir de non-être et le sexe indéterminé, à travers le chien en peluche sans sexe et le môme que Clov invente pour Hamm, puis nous observons au niveau du personnage et de la langue les dispositifs esthétiques de Beckett mettant en relief l'ambiguïté sexuelle. Nous recourons avant tout au *Banquet* de Platon, à *Beckett* d'Alain Badiou et à la *Grammaire méthodique du français* de Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul. Cette analyse nous conduit à remarquer que l'androgynie, dépassant la différence sexuelle dichotomique, participe à devenir innommable et indéfinissable, et à faire surgir l'inexplicable chez Beckett.

Dans le troisième chapitre, nous présentons les êtres s'agglutinant l'un à l'autre que nous appelons Siamois, à travers lesquels Beckett, véritable bilingue, révèle l'entre-deux au fondement de son écriture s'appuyant sur la confusion, soit de son esthétique paradoxale. Art et Con, premiers objets de notre analyse, assimilables à des frères siamois dans *Watt*, font apercevoir l'humour satirique de Beckett et son

univers monstrueux où l'impossibilité de définir l'identité tend à dévoiler l'inexplicable. À part cela, Gall, Watt et Sam, peuvent aussi être pris pour des siamois, dans la mesure où ils font le va-et-vient entre « l'impossibilité de n'être que le même et l'impossibilité de n'être que l'autre »[18], surtout au moyen de la fusion partielle des corps comme le croisement des bras, ou d'une action qu'ils font comme un seul homme. Le rapport entre Watt et Sam est un peu particulier, puisque Sam peut être une abréviation du prénom de l'écrivain. James Knowlson, biographe de Samuel Beckett, abonde dans le sens cette possibilité, laquelle conduit à considérer le rapport entre Watt et Sam comme transtextuel.

Le phénomène siamois comprend la concomitance des incompatibles en tant que stratégie rhétorique, qui rend l'univers littéraire de Samuel Beckett entièrement équivoque. En empruntant quelques notions de Deleuze, en particulier celle du paradoxe, nous examinons quelques expressions oxymoriques comme « Et si je parlais pour ne rien dire, mais vraiment rien ? »[19], ou « vieux fœtus »[20], et la concomitance inattendue de mots due à la confusion grammaticale. Cette concomitance des incompatibles prouve que l'écriture très calculée, méticuleuse et pénible de Beckett a pour but de retarder sans cesse la signification et de faire subir l'inexplicable.

[18] Thomas Hunkeler, *Échos de l'égo dans l'œuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, 1997, p. 274.
[19] *I*, p. 31.
[20] *MM*, p. 84.

Première partie

Dieux beckettiens, destinés au chaos

Chez Beckett, l'existence et la souffrance, inexplicables et incompréhensibles, sont mises en relief en particulier à travers la parodie et la dégradation que subissent les rapports de l'Homme et des instances supérieures, divines en particulier. Un Dieu « souverain, éternel, infini, immuable, tout connaissant, tout puissant, et créateur universel de toutes les choses qui sont hors de lui »[21] est parodié et dégradé ; il s'ensuit que le Dieu, ainsi dénaturé, finit par conduire les personnages de Beckett au chaos, non pas à la connaissance. Gérard Durozoi parle aussi de ce Dieu beckettien qui ne peut pas être l'assurance à travers laquelle les personnages arrivent à avoir des idées claires et distinctes : « Dieu n'est plus là pour garantir quoi que ce soit »[22]. Parmi les dieux qui révèlent cette impuissance chez Beckett, nous allons examiner surtout le « grand taciturne »[23], qui s'approche du Dieu de la tragédie, « le Dieu caché »[24] ; ensuite, l'homme-Christ, qui est une parodie du Christ en vieil enfant ; enfin, l'homme anti-prométhéen, dont le feu, symbole de la connaissance, se réduit en cendres.

[21] René Descartes, *Méditations métaphysiques*, Paris : chez Antoine-Augustin Renouard, 1825, p. 94.
[22] Gérard Durozoi, *Beckett*, Paris : Bordas, 1972, p. 185.
[23] *I*, p. 163.
[24] Lucien Goldmann, *Le Dieu caché : Étude sur la vision tragique dans les* Pensées *de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Éditions Gallimard, 1959, p. 45.

1. Le Dieu caché et l'enfer des ignorances

1.1 Dieu, « grand taciturne »

Le Dieu que Lucky décrit, « un Dieu personnel quaquaquaqua à barbe blanche quaqua hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie »[25], évoque bien le Dieu chrétien, surtout celui qui « a quitté le monde » : « Privé de l'*univers physique* et de la *communauté humaine*, ses seuls organes de communication avec l'homme, Dieu qui ne pouvait plus lui parler avait quitté le monde »[26]. Dans l'iconographie chrétienne, Dieu le Père à barbe blanche est une image générale : « C'est Dieu le Père et non pas le Fils, c'est le Père vénérable, à barbe blanche, mais puissant de physionomie, qui crée le monde et débrouille le chaos dans les peinture de Raphaël. Une fois qu'on eut fait une figure au Père, le Père fut représenté dans toutes les scènes de la Bible »[27]. C'est une des raisons pour lesquelles il est possible de considérer Godot comme une figure de Dieu : « VLADIMIR. – Il a une barbe, monsieur Godot ? [...]. GARÇON (*hésitant*). – Je crois qu'elle est blanche, monsieur »[28].

Hamm qui propose de prier Dieu, en arrive à montrer l'échec de la communication avec Dieu et à exprimer son découragement et son indignation dus au silence ou à l'absence de Dieu :

> HAMM. – [...]. Prions Dieu. [...]
>
> NAGG (*joignant les mains, fermant les yeux, débit précipité*). – Notre Père

[25] *EAG*, p. 55.
[26] Lucien Goldmann, *op. cit.,* p. 41.
[27] Adolphe-Napoléon Didron, *Iconographie chrétienne : Histoire de Dieu*, Paris : L'Imprimerie royale, 1843, p. 203.
[28] *EAG*, p. 120.

qui êtes aux…

HAMM. – Silence ! En silence ! Un peu de tenue ! Allons-y. (*Attitude de prière. Silence. Se décourageant le premier.*) Alors ?

CLOV (*rouvrant les yeux*). – Je t'en fous ! Et toi ?

HAMM. – Bernique ! […]

HAMM. – Le salaud ! Il n'existe pas !

CLOV. – Pas encore.[29]

Nagg fait savoir que le destinataire de la prière est Dieu le Père. Le silence que Hamm lui demande est un vide fait pour la voix de Dieu, c'est-à-dire un vide dans lequel Hamm s'attend à l'écouter et à affirmer l'existence de Dieu, mais ce silence de l'espoir ne tarde pas à devenir celui du désespoir. Le vide que le silence représente dans la didascalie de Hamm, ne prouve alors que le silence de Dieu, c'est-à-dire son absence.

Ainsi, Dieu apparaît comme un manque chez Beckett. Jean Onimus le dit comme suit : « Parler de Dieu dans l'œuvre de Beckett c'est parler d'un absent. […] On ressent même sa présence comme un manque, un vide pénible, une blessure »[30]. Le cri de Hamm, « Le salaud ! Il n'existe pas ! », n'est pas seulement un blasphème contre le créateur irresponsable qui ne donne aucune réponse à la prière de sa créature, mais exprime aussi la blessure de la créature qui vient d'apercevoir Dieu comme un grand taciturne, autrement dit, un absent[31].

L'aspect de grand taciturne est mis en relief dans *Quoi où*, pièce de théâtre, écrite en 1983. Le fait que les personnages, Bem, Bim et Bom, restent silencieux aux accusations et aux questions du bourreau, malgré les tortures qu'il leur fait subir, rappelle le silence du Christ persécuté devant Pilate, qui l'interroge à propos des accusations des grands prêtres : « Pilate lui demandait encore : Tu ne réponds rien ? Vois tout ce dont ils [grands prêtres] t'accusent ! Mais Jésus ne répondit plus rien, ce

[29] *FP*, p. 73-74.
[30] Jean Onimus, *Beckett*, Desclée De Brouwer, 1968, p. 75.
[31] « Le Dieu "salaud" auquel Hamm, dans son impuissance, reproche rageusement de ne pas exister ne serait cependant qu'un Dieu *en dehors*, un Dieu par rapport auquel Hamm croirait peut-être pouvoir se situer d'une façon définitive, mais avec lequel, alors, il n'entretiendrait aucun rapport essentiel : ce Dieu ne serait pas là où est Hamm puisqu'il serait là où Hamm n'est pas », Jean van der Hoeden, *Samuel Beckett et la question de Dieu*, Paris : Editions du Cerf, 1997, p. 51.

qui étonna Pilate » (*Marc*, 15:4-5), et de la vérité que le Christ a dite : « Qu'est-ce que la vérité ? » (*Jean*, 18:38). Le silence du Christ ne permet pas à Pilate de comprendre la vérité de l'existence humaine ou du salut. De même, les taciturnes composent « l'enfer des ignorances »[32], de sorte qu'Alain Schneider peut interpréter le sujet caché de cette œuvre comme « l'impossibilité de comprendre l'existence humaine »[33].

En exergue à son livre intitulé *Le Dieu caché*, Lucien Goldmann met la définition de Georg Lukács de la tragédie, car elle dévoile bien les attributs du *Deus absconditus* de Pascal :

> La tragédie est un jeu, un jeu de l'homme et de sa destinée, un jeu dont Dieu est le spectateur. Mais il n'est que spectateur, et jamais ni ses paroles ni ses gestes ne se mêlent aux paroles et aux gestes des acteurs. Seuls ses yeux reposent sur eux.[34]

En tant que spectateur, Dieu n'est autre que le grand taciturne, ou le Dieu caché, du côté des acteurs. Ce Dieu ne leur apporte « aucun secours extérieur », ni « aucune garantie, aucun témoignage de la validité de sa raison et de ses propres forces »[35]. Cependant, ils ne peuvent nier son existence, dans la mesure où ils ont toujours conscience de son regard. Pour eux, il est donc à la fois absent et présent : « Le Dieu caché est pour Pascal un Dieu présent et absent et non pas présent quelquefois et absent quelquefois, mais toujours présent et toujours absent »[36].

Chez Beckett, le Dieu grand taciturne ressemble bien à ce Dieu caché. Pour Vladimir et Estragon, l'attente est la façon dont ils existent. En outre, elle prouve l'absence de Godot, celui qu'ils attendent. Dans la mesure où cette attente se rapproche du salut de leur existence absurde (ou de leurs questions existentielles auxquelles ils n'ont pu trouver de réponses), et où la barbe blanche permet de comparer Godot au Dieu chrétien, il est possible de considérer ce personnage

---

[32] *PA*, p. 49-50.
[33] Cité dans James Knowlson, *Beckett* (traduit de l'anglais par Oristelle Bonis), Paris : Solin : Actes Sud, 1999, p. 863.
[34] Cité dans Lucien Goldmann, *Le Dieu caché : Étude sur la vision tragique dans les* Pensées *de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Éditions Gallimard, 1959, p. 9.
[35] Lucien Goldmann, *op. cit.*, p. 47.
[36] *Ibid.*, p. 46.

invisible comme un Dieu caché. En tous cas, leur attente se réalise à travers des jeux : « ESTRAGON. – Ce serait amusant. VLADIMIR. – Qu'est-ce qui serait amusant ? ESTRAGON. – D'essayer avec d'autres noms, l'un après l'autre. Ça passerait le temps »[37]. Ces jeux sont un moyen de tromper le désespoir et l'ennui, de passer le temps, oublier leur état misérable et supporter le silence de Dieu. L'innommable s'adonne aux mêmes jeux en inventant ses pantins : « C'est moi qui l'ai inventé [Mahood], lui et tant d'autres, [...] puisqu'il fallait parler, [...] puisque je n'avais rien à dire, puisque je devais dire quelque chose »[38]. Dans *Pas*, nous remarquons aussi qu'allant et venant sans cesse, May s'applique à jouer les rôles qu'elle invente.

Ces jeux suggèrent que l'existence malheureuse de tels personnages n'est qu'un jeu, voire même un jeu comique, dont aucune signification (ou aucune leçon) ne peut être attendue, et dont le spectateur est comme Dieu riant du malheur de sa créature : « NELL. – Il ne faut pas rire de ces choses, Nagg. Pourquoi en ris-tu toujours ? NAGG. – Pas si fort ! NELL (*sans baisser la voix*). – Rien n'est plus drôle que le malheur, je te l'accorde. Mais – »[39]. L'extrait est une scène comique qui provoque le rire par l'attitude contradictoire de Nell. En blâmant son mari Nagg de rire de la douleur de leur fils Hamm, Nell ne baisse pas la voix, bien qu'elle empêche Hamm de dormir. Elle blâme seulement le mauvais goût du rire de Nagg, mais ne se soucie point de Hamm : « Oui, c'est comme la bonne histoire qu'on nous raconte trop souvent, nous la trouvons toujours bonne, mais nous n'en rions plus »[40]. Nell et Nagg sont les géniteurs de Hamm, mais lorsqu'il se demande : « Peut-il y a – (*bâillements*) – y avoir misère plus... plus haute que la mienne ? »[41], on peut dire qu'ils sont pour lui comme des Dieux, semblables au Dieu caché, dans la mesure où ils le laissent tout seul : « On te laissait crier. Puis on t'éloigna, pour pouvoir dormir. [...] D'ailleurs je ne t'ai pas écouté »[42]. En disant à Hamm « j'étais comme un roi » et « j'étais ton seul espoir », Nagg prend la figure de Dieu le Père, comme fait Godot. Avec Nell, il s'est

[37] *EAG*, p. 108.
[38] *I*, p. 223-224.
[39] *FP*, p. 31.
[40] *FP*, p. 32.
[41] *FP*, p. 15.
[42] *FP*, p. 75.

caché de Hamm quand il était petit, le laissant tout seul et l'éloignant. Sur scène, Nagg et Nell, qui sont chacun enfermés dans une poubelle, sont cette fois cachés par Hamm. Dans *Eleutheria*, c'est aussi Victor qui rend le spectateur invisible en lui tournant le dos. De toute façon, Nagg et Nell restent toujours, que ce soit voulu ou non, cachés, et continuent à voir le malheur de Hamm et à en rire en tant que spectateurs.

Chez Beckett, le Dieu caché, grand taciturne, est souvent décrit comme un spectateur impitoyable. Le regard du Dieu spectateur qui « n'est qu'un "pari", une "possibilité à jamais improuvable" »[43], et que les personnages croient sentir en tant qu'acteurs du spectacle comique de leur vie tragique, est alors une clé douteuse par laquelle ils peuvent soupçonner l'existence de Dieu : « Tu crois que Dieu me voit ? »[44], dit Estragon à Vladimir. Ici, pour Estragon, le regard de Dieu signifie la possibilité d'être sauvé ou pardonné. En revanche, pour Mahood qui prend conscience de son péché originel et de son existence condamnée et misérable, les yeux de « [s]on créateur, qui sont partout »[45], fixés sur lui, lui causent de la répugnance et de la crainte, en se superposant à ceux de Basile ou de la statue du propagateur de la viande de cheval. Ce regard pousse Mahood à devenir victime de ce Dieu.

Bien que Dieu soit invisible et silencieux, c'est-à-dire absent, le personnage beckettien le rend comme présent à travers le regard que personne ne peut prouver et qui sait maîtriser le personnage. Par ailleurs, ce regard peut être une façon dont le personnage essaye de remplir le vide dû à l'absence de Dieu. Cela se fait aussi au niveau de l'usage des expressions habituelles concernant Dieu le Père, et de la malédiction ou du blasphème contre lui. Ludovic Janvier considère ces invectives comme une preuve de l'existence de Dieu : « injurier Dieu, c'est le démontrer. Le tourner en dérision, c'est en faire la preuve »[46]. Cependant, ces tentatives ne réussissent ni à remplir le vide, ni à communiquer avec Dieu, ni à résoudre les

[43] Lucien Goldmann, *op. cit.*, p. 76.
[44] *EAG*, p. 99.
[45] *I*, p. 81.
[46] Ludovic Janvier, *Beckett*, Paris : Éditions du Seuil, 1969, p. 74.

questions sur lui et sa créature souffrante : « Quoi qu'il en soit, il est certain que, pour l'agnostique Beckett, Dieu reste un mystère inconnaissable dont rien de définitif ne peut être dit, sans risquer de donner de sa réalité une image tout à fait fausse »[47].

1.1.1. Dieu est amour. Oui ou non ?

Dans *Compagnie*, le narrateur se demande si Dieu est amour, puis répond tout de suite que non :

> Dieu est amour. Oui ou non ? Non.[48]

La bouche précise un peu dans *Pas moi* ce que cette formulation chrétienne, « Dieu est amour », signifie, en répétant sans cesse sa prière : « Dieu est amour… elle sera sauvée…»[49]. Dans les deux œuvres, il est explicite que la naissance du protagoniste ne procède pas de l'amour, en l'occurrence l'amour parental : « Lui [père] à son tour murmure au nouveau-né. Ton terne inchangé. Nulle trace d'amour » ; « père mère fantômes… […] pas plus tôt boutonnée la braguette… elle pareil… huit mois après… […] donc point d'amour… […] sur l'enfant sans défense… non… point d'amour »[50]. Dans la mesure où le Dieu chrétien est pris pour le Père, on peut déjà apercevoir que cette présupposition sur l'absence d'amour, pour ainsi dire, sur l'absence innée, rend d'autant plus absurde la formulation, « Dieu est amour ». En tous cas, pour ceux qui sont abandonnés à cette absence, « Dieu est amour » est leur invocation, ou leur unique espoir, pour finir leur existence, mal commencée, sans amour, douloureuse même, et pour en être sauvé.

En fait, le salut de celle dont la bouche parle dans *Pas moi*, en la désignant par « elle », ou celui du protagoniste désigné par « Tu » dans *Compagnie*, sont *a priori* impossibles, du fait qu'ils n'ont pas de noms propres[51], puisque « Sans noms propres,

---

[47] Louis Barjon, « Le Dieu de Beckett », in *Études*, Paris, décembre 1965, p. 658.
[48] *Com*, p. 72.
[49] *PM*, p. 91.
[50] *Com*, p. 65, et *PM*, p. 82.
[51] « Sans nom. Tu », *Com*, p. 43.

pas de salut »[52]. Si nous tenons compte de la raison pour laquelle le narrateur ne peut s'empêcher de répondre négativement à la formulation chrétienne « Dieu est amour », c'est que le protagoniste est toujours coincé dans l'idée de punition ou du péché originel à travers son existence solitaire et misérable. Dans la Bible, l'apôtre Jean dit que l'expiation du Christ pour le péché humain prouve l'amour de Dieu : « Et cet amour, ce n'est pas que, nous, nous ayons aimé Dieu, mais que lui nous a aimés et qu'il a envoyé son Fils comme l'expiation pour nos péchés » (*1 Jean*, 4:10). Il ajoute qu'« il n'y a pas de crainte dans l'amour, [...] car la crainte suppose un châtiment » (*1 Jean*, 4:18). Le personnage de Beckett, avec ses « Lueurs d'agonisant encore et tressaillements. Informulables soubresauts de l'esprit. Inapaisables »[53], ne jouit malheureusement pas de l'amour divin. Il prie Dieu pour son salut, mais n'en reçoit aucune réponse : « tout le temps la prière... quelque part la prière... pour que tout s'arrête... et pas de réponse »[54]. Pour lui, Dieu n'est donc pas amour.

Alain Badiou explique que l'amour s'origine dans la rencontre, et que cette rencontre « fait surgir le Deux, elle fracture l'enfermement solipsiste »[55]. Les personnages de Beckett qui éprouvent l'abandon dû à l'absence d'amour parental et qui avouent, par exemple, « C'est curieux, je n'aime pas les hommes et je n'aime pas les bêtes. Quant à Dieu, il commence à me dégoûter »[56], sont des exemples de l'enfermement solipsiste[57], au-delà de la rupture de la relation avec Dieu qui est amour. Selon la Bible, « Dieu est amour ; celui qui demeure dans l'amour demeure en Dieu, et Dieu demeure en lui » (*1 Jean*, 4:16). Si cette logique chrétienne est acceptée, il est certain que ces personnages qui ne demeurent pas dans l'amour ne demeurent

[52] *I*, p. 103.
[53] *Com*, p. 29.
[54] *PM*, p. 94.
[55] Alain Badiou, *Beckett : L'increvable désir*, Hachette, 1995, p. 56.
[56] *Mo*, p. 145.
[57] Chiara Montini qualifie de solipsiste l'enfermement des personnages beckettiens : « Enfermement d'ailleurs confirmé par la marginalisation, voire l'exclusion du monde extérieur des personnages après *Murphy*. En effet, le monde extérieur se dissoudra, petit à petit, grâce à *Watt* qui ne réussissant plus à nommer les choses, se détachera complètement d'elles et deviendra fou » (Chiara Montini, *"La bataille du soliloque" : Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)*, Éditions Rodopi, 2007, p. 87). En soulignant « la nature essentiellement publique et intersubjective du langage », sur laquelle Ludwig Wittgenstein insiste, cette critique parle aussi du « solipsisme linguistique » de *L'Innommable* : « la voix narratrice renonce à se reconnaître dans le sujet grammatical qui la désigne : ce "je" est *aussi* l'autre et même l'isolement lui est en quelque sorte nié » (*Ibid.*, p. 100-101).

pas en Dieu, et que Dieu ne demeurent pas non plus en eux, c'est-à-dire que Dieu est en dehors d'eux.

Dans *D'un ouvrage abandonné*, celui qui n'a jamais aimé personne, révèle son seul amour envers le mot : « j'ai l'amour du mot, les mots ont été mes seules amours »[58]. Cet amour qui met en relief l'enfermement solipsiste, est exprimé dans *L'Innommable* conformément à la façon dont l'apôtre Jean présente la relation entre Dieu et celui qui l'aime : « les mots sont partout, dans moi, hors moi, [...] je suis en mots, je suis fait de mots, [...] je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, [...] que je suis tout autre chose, une chose muette »[59]. Tout d'abord, il est possible de réarranger cet extrait : celui qui aime les mots demeure dans les mots et les mots sont en lui ; celui qui les aime est fait de mots, ainsi que « quiconque aime est né de Dieu » (*1 Jean*, 4:7). Cette parodie identifie les mots (de plus, celui qui les aime) qui sont partout, au Dieu créateur, dont les yeux « sont partout »[60]. Les propositions, « je suis tous ces mots, [...] cette poussière de verbe », évoquent la définition de Dieu, écrite par l'apôtre Jean : « le Verbe était Dieu » (*Jean*, 1:1). En effet, l'innommable agit comme créateur en inventant ses pantins ou ses histoires. Il fait même de Dieu un élément de sa création, un simple « objet de discours parmi d'autres »[61], et dégrade ainsi la grandeur du Dieu Créateur.

Cependant, dans la mesure où l'identité (ou l'existence) du « je » n'est pas garantie par l'autre[62] – surtout pas par Dieu, puisqu'il est un grand taciturne et n'est pas l'objet de l'amour du « je » –, et où le « je » peut donc être « tout autre chose », son amour envers les mots est ébranlé comme le prouvent « tous ces étrangers ». L'apôtre Jean rapporte l'amour à la connaissance en disant que « quiconque aime est né de Dieu et connaît Dieu » (*1 Jean*, 4:7). En examinant l'amour qui apparaît dans *Assez*, Alain Badiou remarque aussi « des rapports entre l'amour et la connaissance,

[58] *OA*, p. 27.
[59] *I*, p. 203-204.
[60] *I*, p. 81.
[61] Gérard Durozoi, *Beckett*, Paris : Bordas, p. 200.
[62] « Serait-ce par pudeur, par crainte de causer de la peine, qu'on affecte d'ignorer mon existence ? », *I*, p. 111.

entre le bonheur de l'amour et la joie de la connaissance »[63]. L'étrangeté ne peut donc pas représenter l'amour, et « tous ces étrangers » indique les mots hors du « je ». L'auto-aliénation du moi qui provient de l'absence de Dieu et de l'incertitude de l'identité du « je », produit cette étrangeté, et empêche l'amour envers les mots.

Afin d'alléger le poids de la solitude et du vide dus à l'absence d'amour parental (ou amour de Dieu le Père), le personnage essaie d'imaginer « le tout pour se tenir compagnie »[64] et d'inventer ses « souffre-douleurs »[65] :

> Et Basile et consorts ? Inexistants, inventés pour expliquer je ne sais plus quoi. Ah oui. Mensonges que tout ça. Dieu et les hommes, le jour et la nature, les élans du cœur et le moyen de comprendre, lâchement je les ai inventés, sans l'aide de personne, puisqu'il n'y a personne, pour retarder l'heure de parler de moi. [66]

En quelque sorte, la citation semble montrer une scène du roman familial, dans la mesure où ce concept, qui apparaît dans l'article de Sigmund Freud intitulé « Le roman familial des névrosés », désigne l'activité singulière de l'imagination, observée de la prépuberté jusqu'au-delà de la puberté, où « l'enfant est rétrogradé ou du moins se sent tel, où il regrette l'absence du plein amour des parents, mais où il déplore tout particulièrement de devoir les partager avec d'autres frères et sœurs »[67]. Marthe Robert considère le roman familial comme « une fable biographique conçue tout exprès pour expliquer l'inexplicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé »[68]. Dans ce fantasme romanesque, l'enfant se prend pour un enfant trouvé ou un bâtard d'un père plus huppé que son père réel. Freud explique que c'est « l'expression de la nostalgie qu'éprouve l'enfant à l'égard de cette époque heureuse et perdue où son père lui est apparu comme l'homme le plus éminent et le plus fort, sa mère la plus

[63] Alain Badiou, *op.cit.*, 1995, p. 59.
[64] *Com*, p. 8.
[65] *I*, p. 33.
[66] *I*, p. 34.
[67] Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés », in *Le roman familial et autres textes* (traduit par Olivier Mannoni), Paris : Payot & Rivages, 2014, p. 23. Cet article, inséré en 1909, au début du chapitre III du *Mythe de la naissance du héros* de Otto Rank, a été intégré par Sigmund Freud à ses *Gesammelte Schriften* en 1934.
[68] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, 1972, p. 46.

chère et la plus belle »[69].

Il est certain que « l'inexplicable honte d'être mal né, mal loti, mal aimé » permet la « fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir »[70]. Le pensum de l'innommable, « Curieuse tâche, que d'avoir à parler de soi », le montre bien : « On m'a donné un pensum, à ma naissance peut-être, pour me punir d'être né peut-être, ou sans raison spéciale, parce qu'on ne m'aime pas, et j'ai oublié en quoi il consiste »[71]. En outre, dans *Premier amour*, le fait qu'un homme est expulsé de la maison de son père par ceux qui y habitent, suggère l'amour du père dont l'enfant se sent dépouillé par ses frères. Cependant, la fable de Beckett est bien plus abstraite que le roman familial de Freud, le héros de la fable trouvant la cause de son malheur dans son péché originel, celui du roman familial, dans la faute de ses parents, quand Beckett a pour objet de ne pas « parler de moi », tandis que Freud cherche à expliquer « la nostalgie qu'éprouve l'enfant » à l'égard de son paradis perdu.

De toute façon, cette ressemblance met davantage en relief la négation de la formule « Dieu est amour », dans la mesure où la fable et le roman familial reposent identiquement sur la solitude due au manque d'amour. Retournons à l'extrait cité ci-dessus, et remarquons les deux propositions, « Inexistants, inventés pour expliquer je ne sais plus quoi » et « lâchement je les ai inventés, […] pour retarder l'heure de parler de moi ». Les deux propositions présentent la raison pour laquelle le « je » invente son histoire : c'est afin de parler pour ne rien dire à propos du « moi », autrement dit, de dévoiler que « je parlerai de moi quand je ne parlerai plus »[72]. Dans *Watt*, le mot « expliquer » est défini comme « exorciser »[73]. En l'occurrence, « pour expliquer je ne sais plus quoi » peut donc être interprété comme « pour exorciser tout ce qui concerne le moi ». En fait, dans *Compagnie*, le pronom de la première personne n'apparaît guère : « la première personne du singulier et incidemment à plus forte raison du pluriel n'ont jamais figuré dans ton vocabulaire »[74]. De plus, le

[69] Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 26-27.
[70] *Com*, p. 87.
[71] *I*, p. 48 et p. 46-47.
[72] *I*, p. 216.
[73] *W*, p. 78.
[74] *Com*, p. 85-86.

titre de la pièce de théâtre, *Pas moi*, se présente comme l'acte d'exorciser le « je », d'autant que dans le texte ne se trouve que le pronom « elle ».

Cette exclusion du « je », à laquelle succède sa division, peut être une tentative de combler le manque d'amour, ou le désir du non-être. En exorcisant le « je » qui représente la solitude, condition absurde mais existentielle, le protagoniste a l'occasion de gagner en soi une place vouée à ceux qui peuvent lui tenir compagnie, ou d'éliminer le signe de la malédiction, voire la cause de tous ses malheurs. Cependant, cet exorcisme (ou cette explication) ne parvient pas complètement à ses fins, si bien que le protagoniste reprend conscience de sa solitude et qu'il est enfermé dans les récurrences pour exorciser encore le « je » : « Accroupi ainsi tu te prends à t'imaginer que tu n'es plus seul tout en sachant fort bien que rien n'est survenu pour rendre cela possible. […] Tu ne te murmures pas mot à mot, Je sais voué à l'échec ce que je fais et néanmoins persiste »[75].

Dans le *Discours de la méthode*, à travers son long chemin de doute, René Descartes en arrive à prendre le *Cogito* pour premier principe de la philosophie. Le sujet, « je », de ce *Cogito* devient ensuite le témoin qui prouve par sa raison l'existence de Dieu, qui est parfait et vérace : « Raisons par lesquelles on prouve l'existence de Dieu et de l'âme humaine, qui sont les fondements de la métaphysique »[76]. E. Lefranc précise le rapport indispensable entre le *Cogito* et l'existence de Dieu : « le principe de la liaison de l'idée avec la réalité, c'est dans *l'idée de Dieu* que Descartes le trouve et le place : car nous avons l'idée de Dieu, par cela que nous pensons ; c'est une idée que nous trouvons en nous, une idée *innée*, de sorte que, de l'existence de notre propre pensée, nous pouvons conclure l'existence de Dieu »[77]. Le Dieu qui peut garantir la valeur de la pensée du sujet, lui permet de posséder la connaissance de réalités extérieures.

Comme l'indique Layla M. Roesler, « La raison pure, par laquelle Descartes est

---

[75] *Com*, p. 85.
[76] René Descartes, *Discours de la méthode : Édition classique précédée d'une introduction, d'une analyse développée et d'appréciations philosophiques et critiques*, par E. Lefranc, Paris : Imprimerie et librairie classique de Jules Delalain, 1850, p. 23.
[77] *Ibid.*, p. xiii.

parvenu à postuler l'existence de Dieu, est formellement rejetée par Beckett »[78]. Il renverse le *Cogito* en le parodiant, et rend ainsi l'existence de Dieu inexplicable et inaccessible, pour souligner enfin la déréliction existentielle et l'enfer des ignorances. Michel Bernard lit le « *cogito* beckettien »[79] à travers la formule forgée par Jacques Lacan dans l'article « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », déduite de la découverte freudienne : « je pense où je ne suis pas, donc je suis où je ne pense pas »[80]. Cette formule dénonce « les préjugés philosophiques qui dans le *Cogito ergo sum*, par exemple, ont unifié l'être et la pensée consciente, voire l'être et la conscience réflexive sur elle-même », et fait savoir que « L'inconscient, c'est l'autre de moi-même qui me renvoie mon propre message sous une forme inversée »[81]. L'inconscient fait que le « je » n'est plus le sujet qui prouve son existence par sa raison, et qui possède « l'idée *innée* » par laquelle l'existence de Dieu peut être expliquée.

En bref, le *cogito* beckettien, qui fait passer du doute sur le sujet, « je sais que ce n'est pas moi, c'est tout ce que je sais, je dis je en sachant que ce n'est pas moi », à la question essentielle faisant du sujet un objet inconnu, « Je. Qui ça ? »[82], cache l'existence de Dieu. Chez Beckett, Dieu se cache, et il est aussi caché par ce *cogito* dû à l'acte d'exorciser le « je ». Le « je » ne peut alors plus prouver l'existence de Dieu, tandis que Dieu ne garantit plus la valeur de la pensée du « je » et son existence, si bien que celui qui dis « je » tombe tout seul dans l'enfer des ignorances. Dans cette situation, il est indéniable que Dieu n'est pas amour pour lui, puisqu'il n'y a aucune rencontre entre les deux.

---

[78] Layla M. Roesler, « En *Compagnie* d'une métaphysique parodique : Beckett lecteur de Descartes redux », in *Early Modern Beckett / Beckett et le début de l'ère moderne : Beckett Between / Beckett entre deux*, Éditions Rodopi, 2012, p. 168.
[79] Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet : une apparition évanouissante*, Paris : L'Harmattan, 1996, p. 32.
[80] Jacques Lacan, « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », in *Écrits*, Paris : Éditions du Seuil, 1966, p. 517.
[81] Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, Mardaga, 1977, p. 165.
[82] *I*, p. 242 et p. 101.

1.1.2. Dieu, c'est la voix incompréhensible et inexplicable

Dieu est amour ? Jean Onimus dit que « Dieu n'est *peut-être* ni aveugle ni sourd. Il est même *peut-être* là tout proche, attentif à me sauver », et il ajoute que « le tragique est moins dans le sentiment d'absence que dans une expérience d'incommunicabilité »[83]. Chez Beckett, nous pouvons trouver des personnages dont le nom évoque celui de Dieu[84] et dont les attributs correspondent à ceux d'un Dieu tyrannique, évoquant celui de l'Ancien Testament : par exemple, Youdi, Godot, le maître, et ainsi de suite. Des critiques interprètent souvent le nom de Godot comme une déformation de *God*, et le nom de Youdi comme un dérivé *Yahvé*. Il est évident qu'il peut y avoir d'autres interprétations à ce propos, étant donné que le nom Youdi ressemble à l'hébreu *Yehūdī* qui est la racine étymologique du mot « juif », et que Godot peut-être rapporché de « godillot » et aussi de « godet ». Cependant, dans ce chapitre, nous observons simplement les associations des noms des personnages avec celui de Dieu, que la culture occidentale définit d'une part comme Dieu de Miséricorde, source d'aide ou d'amour, et d'autre part comme Dieu de Vérité, qui représente la loi universelle et toute la connaissance, surtout pour la tendance rationaliste – notre but étant d'examiner comment Beckett renverse cette double définition et souligne la misérable existence solitaire de l'humain. Le mot *Yahvé*, venu de l'hébreu ancien יהוה, *YHWH*, tétragramme hébraïque qui peut se lire *YaHWeH*, n'est jamais prononcé par les Juifs, qui le remplacent par *Adonaï* signifiant « Seigneur ». Dans la Bible grecque, ce nom est traduit par *Kyrios* signifiant « Seigneur » ou « Maître ». Dans *L'Innommable*, le nom de maître peut alors exprimer le nom de Dieu.

En tous cas, les personnages agissant comme un Dieu tyran mettent en général

---

[83] Jean Onimus, *op. cit.,* p. 94.

[84] « Nom difficile à porter, nom de l'Auteur par excellence, et qui apparaît sur un mode dévoyé dans *Godot*, ce surnom de Dieu. De même, l'innommable peut faire penser à l'imprononçable nom de Dieu, le tétragrammaton ; Dieu parlerait dans cette œuvre, dans la mesure où nous y écoutons une voix se voulant éternelle. De même, John Fletcher a pu découvrir une version du tétragrammaton dans *Molloy*, ayant interprété le nom du patron de Moran, « un nommé Youdi », comme une déformation d'Iahvé », Alan Astro, « Le nom de Beckett », in *Critique : Samuel Beckett*, tome XLVL, n° 519-520, août-septembre, 1990, p. 742-743.

le protagoniste principal dans une situation absurde et misérable, en prenant des décrets incompréhensibles et inexplicables, et en prétendant se soucier de lui : « Le maître. Quelques allusions par-ci par-là, comme à un satrape, pour me faire plaindre. [...]. Mon maître donc, à le supposer unique à mon image, me veut du bien, le pauvre, veut mon bien, [...] mon bon maître, mon puissant maître, [...] lui qui a l'habitude de commander, et d'être obéi »[85]. Si chacun de ces personnages peut ainsi être pris pour Dieu, il faut alors reconsidérer la réponse négative que le narrateur a donnée dans *Compagnie* à la question « Dieu est amour. Oui ou non ? Non ». Dieu peut être présent, dans la mesure où le protagoniste reçoit son message, même s'il lui est transmis par un intermédiaire, par exemple, Gaber, le garçon, les autres, et ainsi de suite.

Un dimanche d'été, Moran reçoit par Gaber, messager de Youdi, l'ordre de s'occuper de Molloy. Comme le remarque Jean Onimus, « les victimes de Dieu ne se révoltent pas, elles se laissent plutôt aller à une servilité haineuse qui s'achève, dans les meilleurs cas, par la domestication et l'abrutissement »[86]. Moran obéit à cet ordre, qui le poussera à tomber dans le malheur et la confusion, et finalement à quitter avec son fils la maison où il pouvait jouir de moments de bonheur et de calme. En outre, Moran se soumet aux instructions de Youdi que Gaber lui transmet de nouveau un soir, bien qu'il soit malade, ne puisse se déplacer sans l'aide d'autrui, et que son fils l'ait abandonné. Cette soumission absolue est aussi observée dans le rapport entre une voix et Moran : « Comme vous voyez, c'est une voix assez ambiguë et qui n'est pas toujours facile à suivre, dans ses raisonnements et décrets. Mais je la suis néanmoins, plus ou moins, je la suis en ce sens, que je la comprends, et en ce sens, que je lui obéis »[87].

En principe, Moran doit recevoir le message de Youdi, à travers son messager, Gaber. C'est la seule procédure officielle. En l'occurrence, Youdi peut être comparé à Dieu, Gaber, à l'ange Gabriel qui est le messager de Dieu dans la Bible[88]. Cependant,

---

[85] *I*, p. 50-51.
[86] Jean Onimus, *op.cit.,* p. 106.
[87] *Mo*, p. 181.
[88] « His boss is named Youdi [Moran], a pejorative French term for Jew, which in this context

dans la mesure où Moran, qui voyage sur ordre de Youdi pour chercher Molloy, devient de plus en plus comme ce dernier, c'est-à-dire se transforme en un vieil homme invalide, et assez aliéné pour dire « je ne supporterai plus d'être un homme, je n'essaierai plus »[89], la distinction entre Youdi, qui « était loin »[90] de Moran, et la voix, « anonyme et pressée, haletante, irrépressible »[91] qu'il entend en son for intérieur, commence à s'écrouler : « Et la voix que j'écoute, je n'ai pas eu besoin de Gaber pour me la transmettre. Car elle est en moi et elle m'exhorte à être jusqu'au bout ce fidèle serviteur que j'ai toujours été »[92]. Ainsi, Youdi, Dieu et la voix se confondent.

Dans *L'Innommable*, un attribut très essentiel de Dieu est révélé : « ils disent tous en même temps la même chose précisément, mais avec un ensemble si parfait qu'on dirait une seule voix, une seule bouche, si l'on ne savait que Dieu seul peut être partout, à la fois »[93]. C'est l'ubiquité. Philippe Châtelain explique que « Pour le Juif éclairé, Dieu était bien celui qui remplit de son invisible présence les cieux et la terre »[94], en faisant référence au livre *Jérémie* : « Ne remplis-je pas, moi, les cieux et la terre ? dit l'Éternel » (*Jérémie*, 23:24). Ce qui est intéressant, c'est que Beckett donne le même attribut à la voix qui parle :

> comment c'était je cite avant Pim avec Pim après Pim comment c'est trois parties je le dis comme je l'entends
>
> voix d'abord dehors quaqua de toutes parts puis en moi quand ça cesse de haleter raconte-moi encore finis de me raconter invocation[95]

---

might evoke the Hebrew God Yahweh. Moran prides himself on his knowledge of the Old Testament, and Youdi's messenger to Moran is named Gaber, reminiscent of the angel Gabriel », Alan Astro, *Understanding Samuel Beckett,* University of South Carolina Press, 1990, p. 61.

[89] *Mo*, p. 240.

[90] *Mo*, p. 162.

[91] Maurice Nadeau, « De la parole au silence », in *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris : Éditions Garnier Frères, 1971, p. 153.

[92] *Mo*, p. 181.

[93] *I*, p. 142.

[94] Philippe Châtelain, *Étude sur l'idée de Dieu dans l'Ancien Testament*, Faculté de théologie de Genève, 1866, p. 46.

[95] *CC*, p. 9.

Selon la citation, la voix est ubiquiste comme Dieu. En outre, elle semble montrer de l'amour, un autre attribut du Dieu présent, étant donné qu'elle s'installe en « moi », en passant du dehors au dedans, ainsi que le message de Youdi, énoncé par Gaber à l'extérieur de Moran, en arrive à être entendu par lui de l'intérieur. Pour que la voix soit liée à Dieu, il ne faut pas manquer de considérer son pouvoir et la passivité de l'audience : « Ainsi, c'est dans la passivité d'une audience que l'existant reçoit ce qui le fait vivre : il est traversé par un pouvoir, auquel il se prête, ce pouvoir est une voix, cette voix l'anime ».[96]

La pièce de théâtre *Trio du fantôme* montre bien ce rapport entre le pouvoir de la voix et la passivité de l'audience. Celle-ci ne voit que ce que la voix présente, et le silencieux personnage S fait ce qu'elle dit : « 15. V. – Ouvrir. 16. *De la main droite, S pousse la fenêtre dans le sens des aiguilles d'une montre, l'ouvrant à demi, regarde au dehors, dos à la caméra, 5 secondes* »[97]. De même, dans l'extrait cité ci-dessus, la voix révèle son pouvoir en dictant au « je » ce qu'elle dit. En général, chez Beckett, le rapport entre celui qui crée, domine et torture sa créature, et celui qui souffre cette douleur, se laisse comparer au rapport entre un Dieu bourreau et une créature victime : « L'essentiel est de gigoter jusqu'au bout au bout de son catgut, tant qu'il y aura des eaux, des rives et déchaîné au ciel un Dieu sportif, pour taquiner la créature, par salopards interposés »[98]. Dans le même contexte, la voix qui crée, « imaginaires songes choses souvenirs impossibles vies »[99], domine, « je le dis comme je l'entends », et torture, « finis de me raconter invocation », n'est alors pas autre chose que le Dieu bourreau. James Knowlson remarque l'aspect surnaturel de la V. (voix) : « la voix féminine est si atone qu'elle en devient surnaturelle »[100]. Cette remarque ne permet pas seulement d'apercevoir que la voix correspond à Dieu au niveau surnaturel, mais aussi d'évoquer « la voix ténue » de Dieu : « Après le tremblement de terre, un feu : le SEIGNEUR n'était pas dans le feu. Enfin, après le feu, un calme, une voix ténue » (*1 Rois*, 19:12). Ainsi, chez Beckett, la voix qui

[96] Ludovic Janvier, *op. cit.*, p. 181.
[97] *TF*, p. 28.
[98] *I*, p. 105.
[99] *CC*, p. 126.
[100] James Knowlson, *op. cit.*, p. 783.

murmure toujours[101], représente potentiellement Dieu, qui demeure en « moi ». Dans cette perspective, on parvient à penser que l'arrangement des mots qui composent la tirade de Lucky s'accorde bien avec la volonté de l'écrivain : « Dieu personnel quaquaquaqua à barbe blanche quaqua »[102]. Cet arrangement qui fait alterner la voix avec les mots qui désignent Dieu, suggère que la voix équivaut au Dieu personnel.

Dieu est-il alors amour ? Oui, d'une part, si l'amour est défini par la rencontre de deux êtres, puisque la voix est en « moi » ; mais non, d'autre part, dans la mesure où le « je » est indéfinissable et les mots que la voix fait entendre « illisibles »[103]. Aussi, Dieu est-il encore un grand taciturne, bien qu'il soit présent en tant que Dieu personnel. Il demeure donc toujours incompréhensible et inexplicable.

Dans *L'Innommable*, au sujet de l'identité du « je » et de la source de la voix, le narrateur fait souvent preuve d'une grande confusion :

> Mais je ne dis rien, je ne sais rien, ces voix ne sont pas de moi, ni ces pensées, mais des ennemis qui m'habitent. [...]. Qui me font dire que je le suis peut-être [Worm], comme eux ils le sont. [...]. Et est-ce toujours eux qui disent que, devenu Worm, contre toute attente, je serai enfin Mahood, Worm s'avérant Mahood, dès l'instant qu'on l'est ?[104]

Comme nous l'avons vu, le « moi » de celui qui se dit « je », est innombrable, tant le « je » devient innommable et indéfinissable. En l'occurrence, la rencontre entre le « moi » et la voix inconnue (« Elle n'est pas la mienne, je n'en ai pas, je n'ai pas de voix et je dois parler ») se perd dans un dédale : « c'est à propos de cela qu'il faut parler, avec cette voix qui n'est pas la mienne, mais qui ne peut être que la mienne, puisqu'il n'y a que moi »[105]. Ainsi, le fait que la voix est en « moi », ne signifie plus ni la rencontre harmonieuse ni l'amour de Dieu.

> J'ai parlé d'une voix qui me disait ceci et cela. Je commençais à m'accorder

[101] « je le dis comme je l'entends le murmure à la boue chaque mot toujours », *CC*, p. 21.
[102] *EAG*, p. 55.
[103] *CC*, p. 57 et p. 56.
[104] *I*, p. 123-124.
[105] *I*, p. 40.

> avec elle à cette époque, à comprendre ce qu'elle voulait. Elle ne se servait pas des mots qu'on avait appris au petit Moran, que lui à son tour avait appris à son petit. De sorte que je ne savais pas d'abord ce qu'elle voulait. Mais j'ai fini par comprendre ce langage. Je l'ai compris, je le comprends, de travers peut-être.[106]

La citation fait savoir que le langage de la voix est incompréhensible et qu'il ne contribue pas à la communication avec autrui. Cependant, Moran prétend comprendre le langage de la voix, mais l'expression « de travers peut-être » prouve tout de suite son incompréhension et met en relief l'incommunicabilité de cette voix. Moran, lui-même, en a déjà parlé à travers sa description de Gaber, qui est très semblable au garçon, messager de Godot : « Gaber ne comprenait rien aux messages qu'il portait. Il y réfléchissait et en tirait des conclusions d'une fausseté stupéfiante. Oui, il ne suffisait pas qu'il n'y comprît rien, il fallait aussi qu'il crût tout y comprendre »[107]. Dans l'extrait, « de travers peut-être » se précise en « des conclusions d'une fausseté stupéfiante », et l'insistance de Moran révèle une attitude habituelle du messager. Ce faisant, la véracité du message de Youdi que Gaber transmet à Moran est mise en doute, et la communication avec Youdi (ou la voix, ou Dieu) se révèle aussi d'autant plus douteuse. La mémoire défectueuse de Gaber, que Moran indique, renforce ce doute tragique.

Beckett exprime à travers « quaqua » cette voix qui provoque l'incompréhension et l'incommunicabilité. Selon Édith Fournier, ce « langage échoue car il est réduit à un son dépourvu de sens, "quaqua", onomatopée qui évoque la diffusion, le diffus, le confus », et ce bruit incohérent, n'est autre qu'« une interrogation voilée qui toujours demeurera sans réponse »[108] comme le Dieu caché. Enfin, chez Beckett, Dieu n'est encore que cette voix inexplicable et incompréhensible.

---

[106] *Mo*, p. 240-241.
[107] *Mo*, p. 146-147.
[108] Édith Fournier, « Pour que le verbe crée le monde », in *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris : Éditions Garnier Frères, 1971, p. 172.

1.2 Dieu enfermé en mots

Dans *Compagnie*, à propos de l'« Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même »[109], le narrateur se demande : « Le créateur rampant dans le même noir créé que sa créature peut-il créer tout en rampant ? »[110]. Le personnage beckettien, destiné à la solitude inguérissable et maudissant le Dieu caché, grand taciturne, devient un inventeur qui parodie Dieu le Créateur pour se faire de la compagnie. Cet inventeur crée son monde avec des mots comme Dieu avec sa parole. Son monde correspond en quelque sorte au pantalon du tailleur, répliquant au client, qui se plaint que l'artisan ait fait le vêtement en trois mois, alors que Dieu ne fit le monde qu'en six jours : « Mais Milord ! Mais Milord ! Regardez – (*geste méprisant, avec dégoût*) – le monde… (*un temps*)… et regardez – (*geste amoureux, avec orgueil*) – mon PANTALON ! »[111]. Le tailleur qui avoue son échec en son ouvrage – « j'ai raté », « j'ai salopé », « j'ai bousillé »[112] –, accuse Dieu dont la création se réduit à « une convention périmée »[113]. En effet, les mots que l'inventeur utilise sont inanes : « Avec chaque mot inane plus près du dernier. Et avec eux la fable »[114], comme les « mots blancs »[115] dont l'innommable se sert. Les mots amènent l'inventeur à avouer : « Je sais voué à l'échec ce que je fais ». Autrement dit, l'inventeur est un Dieu raté.

Le « créateur rampant » qui ne se distingue guère de sa créature, fait descendre le Dieu caché d'en-haut jusque dans des expressions conventionnelles. Cette présence contrainte de Dieu souligne enfin son absence, et montre le mépris ou la colère de sa créature et la confusion entre le créateur et sa créature en mots blancs. Il s'ensuit que Dieu se révèle épuisé comme l'anti-héros de Beckett.

---

[109] *Com*, p. 33.
[110] *Com*, p. 72.
[111] *FP*, p. 35-36.
[112] *FP*, p. 35.
[113] « Et enfin le chemin en avant d'une peinture qui se soucie aussi peu d'une convention périmée que des hiératismes et préciosités des enquêtes superflues, peinture d'acceptation, entrevoyant dans l'absence de rapport et dans l'absence d'objet le nouveau rapport et le nouvel objet, chemin qui bifurque déjà, dans les travaux de Bram et de Geer van Velde », *PE*, p. 59.
[114] *Com*, p. 87.
[115] *I*, p. 248.

1.2.1 Dieu impuissant, fauteur de calme

À la différence des plaintes sur l'absence de Dieu, les locutions contenant le mot « Dieu » sont fréquentes chez Beckett :

> A. – [...]. (*Inquiet.)* Ça ne serait pas la première fois ?
>
> D. – Mon Dieu, non, monsieur, quelle idée ! [...].
>
> D (*lisant*). – « [...] à ce moment-là le petit cœur [de Fox] battait encore je le jure, ah mon Dieu mon Dieu. (*Elle frappe avec son crayon sur le bureau.*) Mon Dieu ». [...]
>
> A. – [...] Notez-le, mademoiselle, et à Dieu-vat. [...]
>
> A. – [...] ... mais il me semble que... là... peut-être... nous tenons enfin quelque chose.
>
> D. – Dieu vous entende, monsieur.[116]

La citation présente quelques locutions dont le mot « Dieu » est le constituant essentiel et qui assument un rôle important dans *Pochade radiophonique* pour exprimer l'absurdité insoluble de l'existence humaine. Dans la mesure où la fréquence de ces locutions fait apercevoir l'intention de l'écrivain, on peut penser que Dieu apparaît comme un personnage, invisible mais présent, qui participe, au niveau affectif, à l'existence malheureuse des autres et la souligne plutôt à travers son silence (ou son absence).

Les expressions, « Mon Dieu », « à Dieu-vat » et « Dieu vous entende », sont figées par la tradition. Chez Beckett, ces formules conventionnelles sont très souvent utilisées : « Que Dieu ait son âme » (*Pa*, p. 13), « Dieu vous le rendra » (*F*, p. 99), « Dieu me mesurait le vent » (*F*, p. 101), « Dieu te préserve » (*Co*, p. 21), « Dieu me pardonne » (*Mo*, p. 79), « Dieu le saurait » (*Mo*, p. 138), « Dieu sait » (*Mo*, p. 230), « sans autre témoin que Dieu » (*Mo*, p. 199), « à la grâce de Dieu » (*Mc*, p. 124), « Dieu seul lui donnerait raison » (*Mc*, p. 202), « Dieu soit loué » (*Tcq*, p. 73), « Dieu

[116] *PR*, A et D : p. 66, D : p. 69-70, A : p. 76, A et D : p. 83.

sait pourquoi » (*Dj*, p. 85), et ainsi de suite.

L'Animateur (A) amnésique fait subir un interrogatoire à Fox (F) en ordonnant à Dick de le torturer. La jeune dactylo (D) enregistre presque tout ce qui se passe et lit de temps en temps son enregistrement à l'animateur. Dans cette situation, la première locution interjective « Mon Dieu » exprime la réaction affective de D à une question de A, ce qui est très absurde de son côté, puisque le texte suggère que l'interrogatoire se répète sans cesse et que cette récurrence les tourmente : « A. – Ne pleurez pas, mademoiselle. [...] Demain, qui sait, nous serons libres »[117]. L'autre locution interjective « Mon Dieu » que D a enregistrée et qu'elle énonce de façon expressive à la place de F, qui est la victime – elle-même pouvant être prise pour une victime, du fait que D doit suivre les ordres de A –, révèle le sentiment de désespoir et l'invocation de F qui veut faire reconnaître son innocence. Ceux qui désirent l'aide de Dieu dans leur situation absurde[118], l'appellent par des exclamations, puisque « le Verbe, la promesse de la parole appartiennent à la fonction du père, au Nom-du-père »[119] : « Alors quiconque invoquera le nom de l'Éternel sera sauvé » (*Joël*, 2:32). Les autres locutions, « à Dieu-vat » ou « Dieu vous entende », semblent affirmer plus directement la puissance du nom de Dieu.

Il est certainement vain d'essayer de retrouver la gloire de Dieu dans ces expressions périmées. Cependant, à partir de la situation misérable dans laquelle il plonge son personnage, Beckett lui fait imaginer la présence de Dieu et attendre son salut, et exprimer son attente en employant souvent des expressions stéréotypées invoquant Dieu, qui sont déjà dépourvues de sens. Ce faisant, il souligne d'autant mieux l'absence de Dieu, la solitude ou la souffrance existentielles infinies de la créature. On peut dire alors que les locutions correspondantes relèvent du dispositif

---

[117] *PR*, p. 85.

[118] En examinant la genèse du concept de Dieu à l'aide de la théorie de Hume, Yann Schmitt explique que la source des religions est faite de « passions d'espoir et de crainte face à l'incertitude », liées aux formes de plaisir et de douleur (Yann Schmitt, *Qu'est-ce qu'un Dieu ?* coll. Chemins philosophiques, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2013, p. 11). C'est « l'association de la crainte, de l'espérance et de l'ignorance » (*ibid.*, p. 12) dont Beckett profite aussi pour insérer des locutions relatives à Dieu dans son texte.

[119] Sylvie Cuisin Boujac, *Nietzsche et l'écriture de l'éternel retour : Une analyse à l'articulation de la philosophie et de la psychanalyse*, coll. Sciences Humaines et Sociales, EPU, Paris : Éditions Publibook université, 2011, p. 170.

d'écriture. Dans *Watt*, nous pouvons en voir une preuve définitive :

> Je ne vois pas d'indécence, dit l'agent.
>
> Nous arrivons trop tard, dit Monsieur Hackett, quel dommage.
>
> Vous me prenez pour un imbécile ? dit l'agent. [...]
>
> Sergent, s'écria-t-il, Dieu m'est témoin qu'il avait la main dessus [un monsieur qui baise la dame sur ? la bouche].
>
> Dieu est un témoin inassermentable.
>
> Si j'ai interrompu votre ronde, dit Monsieur Hackett, mille excuses.[120]

Cette scène est très drôle. Le point qui provoque le rire est avant tout le contraste entre « Dieu m'est témoin » et « Dieu est un témoin inassermentable », moment où une expression figée et connue devient étrangère. Ce rire qui profane Dieu, sous-entend que Dieu n'est plus « pour l'homme un guide, le partenaire d'un dialogue »[121], et qu'il n'est alors qu'un « fauteur de calme »[122]. Cette expression construite en opposition à l'expression « fauteur de trouble (ou de désordre) », dénonce Dieu qui peut tromper un instant le trouble, faire diversion, mais ne peut le résoudre. Monsieur Hackett peut se calmer en disant « Dieu m'est témoin », mais ce témoin est inassermentable. Il ne peut le sauver de la situation trouble dans laquelle il se trouve. Enfin, la valeur sémantique du mot « Dieu », qui se cache dans la locution « Dieu m'est témoin », disparaît, et cette locution finit par signifier « personne n'a vu ou entendu quelque chose et ne peut le certifier », et par souligner le Dieu caché, grand taciturne. La locution « Dieu m'est témoin » est l'enjeu réel de cet épisode-là, et elle permet d'apercevoir l'esthétique de Beckett.

En effet, Beckett, qui fait dire au narrateur « Il n'y a que ce qui est dit. À part ce qui est dit il n'y a rien »[123], n'hésite jamais à se servir de locutions, de clichés ou de proverbes, à les ébranler et à les transformer : « Beckett aime particulièrement

---

[120] *W*, p. 8.
[121] Lucien Goldmann, *op. cit.*, p. 47.
[122] « Des organes, un dehors, c'est facile à imaginer, d'autres, un Dieu, c'est forcé, on les imagine, c'est facile, ça calme le principal, ça endort, un instant. Oui, Dieu, je n'y ai pas cru, fauteur de calme, un instant. Je ne ferai plus de pauses non plus », *I*, p. 36-37.
[123] *SV*, p. 57.

utiliser des clichés, des proverbes ou des dictons existants, qu'il transforme »[124]. De la même manière, l'écrivain concentre encore l'attention sur le mot « Dieu » qui se trouve dans des expressions courantes ou rebattues où Dieu est présent comme absent, même si ce mot est visible et susceptible d'être prononcé : par exemple, la locution « Dieu sait » marque l'incertitude ou l'importance difficile à préciser de la chose dont on parle, et « Dieu m'est témoin », l'innocence difficile à prouver de celui qui a dit et fait quelque chose. La présence du mot « Dieu » que l'usage habituel ou conventionnel[125] de ces expressions cache, est redévoilée et réexaminée à travers la façon dont Beckett le met en relief, par exemple, dans le cas présent, comme la différence entre le Dieu « témoin suprême de vérité »[126], et le Dieu inassermentable. Cette différence contribue à ébranler l'expression figée, à détruire le préjugé des lecteurs, et à provoquer le rire.

Dans la citation, la réplique de l'agent semble comme une maxime. L'énonciateur est signalé pour chacun des autres énoncés, alors qu'il n'y a pas d'indication pour celui-ci, de sorte qu'il faut présumer le sujet qui l'énonce à travers le contexte et la syntaxe. Cette écriture de Beckett fait de l'énoncé sans incise comme une réflexion générale qui affirme l'absence de Dieu ou son impuissance. La réplique de l'agent ressuscite Dieu d'expressions inertes, et en même temps, le fait retomber dans l'absence, l'impuissance ou l'incrédibilité. C'est la raison pour laquelle Ludovic Janvier dit « Dieu c'est le nom du fauteur d'écoute, c'est le prénom commode et passager de la transcendance dans laquelle l'existant se sent pris. [...]. Dieu est le témoin des témoins suscité par la rage du discours de s'écouter, la rage du parlant de se dire, la rage de la vie de se mettre au monde [...]. Cette rage retombée, Dieu n'est plus qu'un souvenir »[127]. Et pour sa part, Michel Bernard considère ce Dieu inassermentable comme trompeur : « Du même coup s'annule la théorie classique qui

---

[124] « Beckett is particularly fond of using existing clichés, proverbs, or sayings, which he transforms », Dina Sherzer, « Words About Words : Beckett and Language », in *Beckett translating / translating Beckett*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1987, p. 51. Nous traduisons cet extrait en français.

[125] « En effet, l'habitude, dans sa dévotion pernicieuse, paralyse notre attention, et anesthésie celles [de toutes les facultés] des fidèles servantes de la perception dont l'aide ne nous est pas absolument vitale », *Pr*, p. 30-31.

[126] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Gallimard, 1966, p. 255.

[127] Ludovic janvier, *Beckett*, Paris : Éditions du Seuil, 1969, p. 76.

postule que Dieu, garant de la Vérité, n'est pas trompeur »[128]. La promesse, « Alors quiconque invoquera le nom de l'Éternel sera sauvé », devient ainsi inutile pour le personnage et le nom de Dieu se réduit encore en « mot inane ». L'efficacité du nom de Dieu est ainsi niée.

Le rire qui éclate dans cette situation, ne procède pas seulement d'« *un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré* »[129], mais aussi peut-être d'« un des désirs les plus intenses de l'homme : celui de profaner le sacré »[130]. Ce désir se révèle plus intensivement à travers des jurons comme « Bon Dieu » ou « nom de Dieu »[131], définis par Catherine Rouayrenc comme suit : « Dans la mesure où la religion interdit d'invoquer le nom de Dieu, qui ne saurait être nommé, il est évident que tout jurement, de ce fait condamnable et condamné, devient gros mot »[132]. Selon Émile Benveniste, la raison pour laquelle on blasphème Dieu au moyen de son nom, est que « ce qu'on possède de Dieu est son *nom*. Par là seulement on peut l'atteindre, pour l'émouvoir ou pour le blesser : en prononçant son nom »[133]. La réplique que l'agent donne avec un ton ironique, démasque Dieu comme fauteur de calme, tant que ce retournement inattendu remplit le désir refoulé et blasphématoire de la créature, en touchant sa rancune ou sa rage contre son Dieu, grand taciturne, ou nom inutile, qui l'abandonne dans l'existence misérable et dans l'enfer des ignorances.

D'ailleurs, ce que l'on doit remarquer dans ces expressions consacrées relatives à Dieu, est qu'elles se rapportent à l'affect et à l'intensité de cet affect de l'énonciateur, dans la mesure où elles relèvent du « domaine de l'expression émotionnelle » et se manifestent comme exclamations, ainsi que l'explique Émile Benveniste[134]. Elles ne contribuent pas au raisonnement, au jugement de la valeur, ou à la communication, qui représentent Dieu le Verbe, en tant que ses attributs. Tout

[128] Michel Bernard, *op.cit.,* p. 35.
[129] Henri Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1991, p. 88.
[130] Émile Benveniste, *op. cit.,* p. 255.
[131] *FT I*, p. 32, et *MM*, p. 138.
[132] Catherine Rouayrenc, *Les Gros Mots*, Que sais-je ? Presses Universitaires de France, 1996, p. 8.
[133] Émile Benveniste, *op. cit.,* p. 255.
[134] Émile Benveniste, *op. cit.,* p. 256.

cela permet donc de conclure que Beckett exprime à travers les expressions, « constituti[ves] du psychisme humain »[135], qui existent syntaxiquement comme des fragments de l'inconscient dans les phrases, le désir paradoxal de l'homme (celui de rendre présent le Dieu caché et de le maudire) et la réalité de l'existence où Dieu reste toujours caché et où le nom de Dieu ne désigne plus la vérité, toute la connaissance, ou la loi générale et universelle, mais seulement l'intensité de l'affect dû à la réaction à diverses circonstances.

1.2.2 Dieu épuisé

Dans *Malone meurt*, Macmann est décrit comme épuisé :

> Mais tout se passait comme si vraiment il n'était pas maître de ses mouvements [Macmann] et ne savait ce qu'il faisait, pendant qu'il le faisait, ni ce qu'il avait fait, une fois qu'il l'avait fait.[136]

Gilles Deleuze présente la condition pour arriver à l'état d'épuisement, et Macmann y satisfait comme le montre la citation. Tout d'abord, cette condition est le renoncement à « tout ordre de préférence et à toute organisation de but, à toute signification »[137]. Dans la citation, « tout se passait comme si vraiment il n'était pas maître de ses mouvements » fait savoir que Macmann renonce à tout ce que nous venons d'énumérer, à propos de ses mouvements. Il « s'active, mais à rien. On était fatigué de quelque chose, mais épuisé, de rien »[138]. Il s'enferme alors dans l'enfer des ignorances.

En décrivant ainsi Macmann, le narrateur rappelle, au moyen de l'expression toute faite que nous venons d'examiner, le nom de Dieu et fait de Dieu un autre épuisé :

---

[135] Catherine Rouayrenc, *op. cit.*, p. 124.
[136] *MM*, p. 117.
[137] Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, in *Quad*, Paris : Éditions de Minuit, 1992, p. 59.
[138] *Ibid.*, p. 59.

> Car il le fallait s'il voulait continuer à aller et venir, et à vrai dire il n'y tenait pas outre mesure, il le fallait, pour des raisons obscures et connues qui sait de Dieu seul, quoique à vrai dire Dieu ne semble pas avoir besoin de raisons pour faire ce qu'il fait et pour omettre ce qu'il omet, au même degré que ses créatures.[139]

Le narrateur, à travers les indices comme « il n'y tenait pas outre mesure » et « des raisons obscures et connues qui sait de Dieu seul », suggère que Macmann est épuisé. Ce faisant, il tourne aussi son regard vers Dieu. C'est l'expression « qui sait de Dieu seul » qui offre diverses possibilités d'interprétation, et qui incite le narrateur à tenir compte de l'aspect réel de Dieu. Au premier regard, cette expression semble résulter de la fusion de deux expressions : « qui sait » et « connu de Dieu seul ». La locution adverbiale « qui sait » s'emploie pour exprimer l'incertitude quant à la proposition placée devant ou derrière, de sorte qu'elle inclut toutes les interprétations possibles de la proposition « qui sait de Dieu seul ». Tout d'abord, cette proposition évoque l'expression figée « Dieu seul le sait » ; ensuite, la proposition suivante « Dieu ne semble pas avoir besoin de raisons » permet de l'interpréter littéralement. En tous cas, chacune des deux interprétations révèle l'épuisement de Macmann. Dans la mesure où l'expression figée « Dieu seul le sait » signifie « personne ne le sait », et où l'unique possesseur des raisons est Dieu, Macmann est « peu maître de ses mouvements »[140].

L'écriture complexe et minutieuse de Beckett oppose encore cet unique possesseur des raisons à Dieu qui « ne semble pas avoir besoin de raisons », en montrant un autre contraste entre les locutions adverbiales « qui sait » et « à vrai dire », qui reflète la perspective du narrateur relative à Dieu. Si le possesseur peut être pris pour Dieu, qui est « l'ensemble de toute possibilité »[141] dont la réalisation procède par exclusion, conformément à ses raisons, bien que celles-ci soient obscures, le non-possesseur peut être pris pour le Dieu épuisé, qui combine

[139] *MM*, p. 118.
[140] *MM*, p. 118.
[141] Gilles Deleuze, *op.cit.,* p. 58.

« l'ensemble des variables »[142], puisqu'il n'a pas de raisons qui puissent poser la mesure de l'exclusion. Il est évident que cette opposition est destinée à mettre en relief le Dieu épuisé comme inassermentable, comme c'est souligné dans *Watt*.

La perspective du narrateur, dans laquelle « Dieu ne semble pas avoir besoin de raisons pour faire ce qu'il fait et pour omettre ce qu'il omet », semble, au premier regard, révéler Dieu en tant que « cause première » : « Dieu est unique, et la cause première de tout ce qui existe. La cause première n'est autre chose que l'existence absolue, sans aucun caractère distinctif »[143]. Joseph de Finance, philosophe néo-thomiste, explique le rapport entre la raison et Dieu : « il [Dieu] est lui-même la raison pour laquelle il n'a pas besoin de raison »[144]. De là, il est sans doute possible de dire que Dieu est lui-même la cause première, pour laquelle il n'a pas besoin de raisons. Dans ce contexte, la cause première n'est autre que Dieu, possesseur des raisons : « Au-dessus des causes finies, il y a la cause première. En un sens, la cause première ne fait rien. Mais en un autre sens, elle fait tout ; car elle fait les causes, elle les conserve, et elle les conserve avec leurs lois »[145].

Cependant, Beckett qui aime parodier la pensée philosophique, conduit le narrateur à faire comprendre tout autrement la phrase « Dieu ne semble pas avoir besoin de raisons », à partir de la comparaison entre Dieu et ses créatures, en le mettant « au même degré que ses créatures ». Le narrateur compare Dieu à Macmann, en décrivant le mauvais résultat que ce dernier, boueux et épuisé, produit à son insu en s'efforçant sincèrement d'observer la façon de travailler de ses collègues plus expérimentés : « Et il [Macmann] était lui-même obligé de convenir que là où il avait balayé ça avait l'air encore plus sale à son départ qu'à son arrivée »[146]. L'extrait montre une scène très comique où les éléments tragiques sont en latence. Avec Macmann, il n'y a aucune différence entre balayer et salir, de sorte qu'il s'active pour

---

[142] *Ibid.*, p. 59.
[143] Jean-Gottlieb Buhle, *Histoire de la philosophie moderne : depuis la renaissance des lettres jusqu'à Kant* (traduit de l'allemand par A. J. L. Jourdan), Paris : F. I. Fournier, 1816, p. 707-708.
[144] Cité dans Denis Bosomi Limbaya, *Dieu, fondement fondamental de la philosophie de J. de Finance : Étude métaphysico-philosophique de l'affirmation de l'existence de Dieu comme principe de l'existence et de la destinée humaines*, Gregorian & Biblica, 2010, p. 96.
[145] Émile Saisset, *Le Scepticisme. Ænésidème, Pascal, Kant : Études pour servir à l'histoire critique du scepticisme ancien et moderne*, Paris : Librairie académique, 1865, p. 347.
[146] *MM*, p. 116.

rien. C'est dire que son mouvement n'est pas contrôlé en vue de certains buts, projets et préférences, par des éléments qui contribuent à distinguer, à choisir et à exclure. Tout cela fait apercevoir que Macmann est un être épuisé qui compose l'ensemble des variables d'une situation et dont les résultats vont de pire en pire.

Dans la mesure où le narrateur considère Dieu comme celui qui n'est pas possesseur des raisons, autrement dit, qui renonce à toutes les raisons pour son mouvement, Dieu semble épuisé comme Macmann. Ses deux actes contraires, « faire » et « omettre », correspondent alors aux deux variables, « salir » et « balayer », du mouvement de Macmann. Dans *L'Innommable*, Dieu se rapproche encore de ses créatures, étant donné qu'il est considéré aussi innocent qu'elles : « qu'est-ce que je leur ai fait, qu'est-ce que j'ai fait à Dieu, qu'est-ce qu'ils ont fait à Dieu, qu'est-ce que Dieu nous a fait, il ne nous a rien fait, nous ne lui avons rien fait, nous ne pouvons rien lui faire, il ne peut rien nous faire, nous sommes innocents, il est innocent, ce n'est la faute de personne, qu'est-ce qui n'est la faute de personne, cet état de choses »[147]. Dans l'extrait, l'innommable parle de l'innocence de l'épuisé, à propos de l'« état de choses » produit, mais non pas voulu, par ce dernier. S'efforçant de balayer des ordures jetées sur la voirie, mais la salissant plutôt, Macmann continue à ouvrir la possibilité de produire une situation spécifique susceptible « d'inspirer aux passants le plus de dégoût possible et de provoquer le maximum d'accidents, dont des mortels, par glissade »[148]. L'innommable considère pourtant ce boueux comme innocent, puisqu'il n'a aucune intention de produire cet absurde résultat, même s'il semble le vouloir. L'épuisé « ne réalise plus, bien qu'on accomplisse » des possibles[149]. L'innommable inclut Dieu dans cette catégorie, comme s'il plaidait pour lui, le Créateur de l'existence misérable des hommes. Cependant, nous pouvons trouver ici aussi de l'ironie blasphématoire, puisque Dieu ne se distingue plus de ses créatures, encore moins de celles qui sont épuisées, et qu'il n'est plus la loi générale et universelle, ni la source de toute la connaissance, ni le témoin suprême de la vérité. Dieu est dégradé comme tel. Cette ironie peut d'ailleurs

[147] *I*, p. 202-203.
[148] *MM*, p. 117.
[149] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 59.

refléter la rage ou le désespoir des épuisés qui ont eu pour un moment l'espoir du salut.

Beckett met en relief l'épuisement de Dieu, en faisant retomber le Dieu traditionnel et conventionnel dans des expressions périmées. C'est peut-être une façon de se moquer de la tendance de la culture occidentale à refuser et cacher la complexité incompréhensible et l'absurdité inexplicable de l'existence, en mettant en avant Dieu, garant de la Vérité. Ainsi, l'écrivain dispose à travers ce Dieu épuisé la confusion et l'ignorance qui sont les fondements de son esthétique.

2. L'homme-Christ beckettien, recrucifié pour finir encore

Selon James Knowlson, la « question capitale de la douleur, de la souffrance et de la mort »[150] à laquelle la religion, surtout chrétienne, prétend pouvoir donner une réponse, a fait perdre à Beckett la foi. Cependant, il n'a pas hésité à rappeler des images bibliques dans ses œuvres. Surtout, la figure christique continue à apparaître directement ou indirectement. Nous ne pouvons ignorer la coïncidence de la naissance de Beckett et d'un Vendredi saint, le 13 avril 1906. Comme l'indique Evelyne Grossman dans *La Défiguration*[151], l'écrivain évoque volontiers cette coïncidence, deux fois même dans *Compagnie* : « Tu vis le jour au soir du jour où sous le ciel noir à la neuvième heure le Christ cria et mourut »[152]. À propos de ce rappel, James Knowlson explique que Beckett souligne ainsi que « la naissance se rattache étroitement à la souffrance et à la mort », et que « la vie elle-même trace un

[150] James Knowlson, *Beckett* (traduit de l'anglais par Oristelle Bonis), Paris : Solin : Actes Sud, 1999, p. 109.
[151] « Beckett rappelait volontiers être né un Vendredi saint, jour de la mort du Christ [...] et les allusions à la figure christique ne manquent pas dans son œuvre », Evelyne Grossman, *La Défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*, Paris : Éditions de Minuit, 2004, p. 60-61.
[152] *Com*, p. 76.

trajet particulièrement éprouvant »[153].

Diane Lüscher-Morata indique que « Christ représente pour Beckett la victime innocente d'un sort injuste »[154], et Jane Walling prend le Christ de Beckett pour « l'archétype de l'humanité souffrante »[155]. Chez Beckett, Jésus-Christ n'est plus le Sauveur que la religion chrétienne décrit, mais simplement, un crucifié sur la croix de souffrance sans aucune réponse sur l'existence absurde de l'humanité :

> Molloy, by means of various Christian allusion throughout his narrative, makes of his entire life a sort of inverse parallel to the life of Christ, a negative commentary on the Christian hope. [...] instead of the saving crucifixion of Christ, there is only the meaningless crucifixion of Molloy, with resurrection not a triumph but the ultimate defeat.[156]

Comme cette analyse d'Eugene Webb le montre, Beckett amène à son univers littéraire Jésus-Christ qui promet à l'humanité la rédemption et la connaissance parfaite[157], pour mettre inversement en relief l'impossibilité du salut et de la connaissance complète à venir. Ce faisant, Beckett dégrade la divinité du Christ et la sublimité de son sacrifice, au niveau de la trivialité de son anti-héros, au moyen de la parodie, de l'ironie ou de l'humour noir, et produit l'homme-Christ beckettien qui se trouve entre la vie et la mort (ou le commencement et la fin) dans la confusion que la résurrection récurrente provoque et qui éprouve la souffrance due au vide et au silence de l'existence.

Pour Beckett, dont James Knowlson mentionne la tendance agnostique[158], et

---

[153] James Knowlson, *op. cit.*, p. 31.
[154] Diane Lüscher-Morata, *La souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett*, Éditions Rodopi, 2005, p. 178.
[155] « Christ becomes the archetype of suffering humanity in Beckett's work », Jane Walling, « DIM WHENCE UNKNOWN: Beckett and the Inner Logosé », in *Beckett and religion: "Beckett/Aesthetics/Politic" / Beckett et la religion: "Beckett/L'esthétique/La politique*": *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, édité par Marius Bunning, Éditions Rodopi, 2000, p. 107.
[156] Eugene Webb, *Samuel Beckett: A study of His Novels,* University of Washington Press, 2014, p. 135.
[157] « Aujourd'hui nous voyons au moyen d'un miroir, d'une manière confuse, mais alors ce sera face à face. Aujourd'hui je connais partiellement, mais alors je connaîtrai comme je suis connu », *1 Corinthiens*, 13 ; 12. Disponible sur : http://lire.la-bible.net/lecture/1+corinthiens/13/12
[158] « Les dialogues [de *tous ceux qui tombent*] témoignent de l'agnosticisme de Beckett », James Knowlson, *op. cit.,* p. 549.

dont la révélation qu'il a connue à propos de l'écriture[159] contribue à tourner le regard vers l'aspect inexplicable et incompréhensible de la vie – par exemple, la folie, l'échec, l'exil, la pauvreté, l'impuissance, la perte et l'ignorance –, le fils de Dieu ainsi dégradé participe plus au dévoilement de l'absurdité de l'existence qu'au blasphème contredisant la doctrine chrétienne. Dans ce chapitre, en analysant le Christ que Beckett situe de plusieurs manières dans ses œuvres, nous voudrions examiner plus concrètement comment l'incarnation, la passion et la résurrection christiques se réalisent à travers des anti-héros, et comment la promesse du salut et de la connaissance s'annule tandis que la souffrance éternelle et l'ignorance de l'existence absurde sont mises en évidence.

2.1 L'impasse de l'Enfant-Jésus

Chez Beckett, « l'impasse de l'Enfant-Jésus » est le toponyme d'un cul-de-sac. Dans *Murphy*, roman rédigé après la guerre, il s'agit d'un lieu de Londres, et dans *Eleutheria,* pièce de théâtre écrite directement en français, d'un lieu de Paris, près de la rue des Favorites où Beckett a réellement habité de 1938 à 1956. Cependant, en considérant que Beckett remplace « in a mew in West Brompton » par « dans l'impasse de l'Enfant-Jésus » dans la version française de *Murphy*, on peut penser que le nom de lieu appartient aux choix intentionnels de l'écrivain, comme Chiara Montini l'explique : « Nous savons que la culture anglo-saxonne jouit d'une forte tradition biblique. Cette référence, en français, est moins explicite [...]. C'est pourquoi, sans doute, la référence biblique est nuancée dans la version française par des modifications successives »[160].

---

[159] Un jour de 1945, Beckett, se trouvant à Foxrock aux côtés de sa mère, parvint tout d'un coup à résoudre son problème radical avec l'écriture. Il ne cessa de considérer ensuite cet événement comme la « révélation » qu'il avait eue, qu'on peut rapprocher de la « vision » dont Krapp parle 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 » (*DB*, p. 22).

[160] Chiara Montini, *La bataille du soliloque : Genèse de la poétique biblique de Samuel Beckett (1929-1946)*, Éditions Rodopi, 2007, p. 78.

« L'impasse de l'Enfant-Jésus » n'est donc pas seulement le nom d'un lieu, mais aussi une allusion à l'homme-Christ beckettien et à son état chaotique sans issue. Jean-Michel Rabaté trouve sans hésitation la figure christique chez Murphy : « Le Christ prête ici encore plus vite un premier déguisement à Murphy »[161]. Dans les chapitres I et III de *Murphy*, quelques descriptions du personnage permettent en fait, sur le mode de la parodie, d'assimiler Murphy à « un christ clownesque »[162] :

> a) Murphy, comme s'il était libre, [...] assis, dans l'impasse de l'Enfant-Jésus [...]. Il était assis, nu, dans sa berceuse. En tek naturel, elle était garantie contre tous vices de fabrication, y compris les craquements nocturnes. [...] Le coin où il était assis était abrité par une tenture du soleil, du pauvre vieux soleil de nouveau pour la trillionième fois dans la *Vierge*. Sept écharpes le maintenaient.
>
> b) Au même instant, un bruit épouvantable sortit de la chambre, un halètement si désespéré qu'elle [Célia] laissa tomber son sac. [...] Ainsi inverti, son seul contact [à Murphy] avec la terre était celui obtenu par son visage, qui s'y écrasait. [...] Un sang pâle dégoulinait du nez. [...] Célia s'empressa de défaire les écharpes et de séparer Murphy de sa berceuse. [...] il s'effondra, jusqu'à ce qu'il fût entièrement couché par terre, à plat ventre, palpitant, *les bras en croix*.[163]

Les extraits a) et b) présentent des références à l'homme-Christ de Beckett, mais par ailleurs, au niveau des nuances qu'elles révèlent, ils s'opposent l'un à l'autre. À la berceuse de l'extrait a) se superposent le coin, l'impasse de l'Enfant-Jésus et la Vierge comme en une poupée russe, du fait que le nom du lieu où Murphy est assis dépend de son étendue. Cet arrangement suffit déjà à suggérer de manière métaphorique que Murphy peut être considéré comme un Enfant-Jésus dans les bras de la Vierge, bien que le mot *Vierge* indique d'abord en réalité une des constellations du zodiaque.

---

[161] Jean-Michel Rabaté, *La pénultième est morte : spectrographies de la modernité*, Éditions Champ Vallon, 1993, p. 156.
[162] Lassaad Jamoussi, *Le Pictural dans l'œuvre de Beckett : Approche poïétique de la choseté*, Presses universitaires de Bordeaux, 2007, p. 119.
[163] *Mu*, p. 7 et p. 26-27. Nous soulignons.

Comme le révèle James Knowlson[164], l'horoscope est l'une des sources d'inspiration de *Murphy*. Cependant, il est vrai aussi que Beckett permet d'accéder à une autre possibilité d'interprétation, dans la mesure où il rapporte l'impasse de l'Enfant-Jésus à la Vierge et où « les quatre degrés du Bouc »[165], date de naissance de Murphy, désigne Noël. Donc, en l'occurrence, l'impasse – soit la berceuse, soit le coin – désigne un asile ou un utérus. La sécurité que la berceuse et le coin garantissent renforce cette interprétation. Dans ce contexte, « tous vices de fabrication » et « les craquement nocturnes » peuvent être objets d'une lecture double, en tant qu'éléments qui dérangent l'état prénatal. Les écharpes peuvent être alors comparées au cordon ombilical. Cependant, dans la Vierge, Murphy momifié évoque aussi la Pietà. De ce point de vue, la paix de ce lieu provient de la mort. Enfin, la tranquillité qui domine l'impasse de l'Enfant-Jésus signifie que l'hallucination de *non-être* s'empare de Murphy.

Par ailleurs, « les bras en croix » de l'extrait b) rappellent le Christ crucifié. Outre Murphy, homme-Christ crucifié, Molloy, « mimétique malgré lui », se couche par terre, dans le fossé, les bras en croix : « Finalement je descendis de selle, gagnai en sautillant le fossé et m'y couchai, à côté de ma bicyclette. Je m'y couchai de tout mon long, les bras en croix »[166]. En quelque sorte, le fossé et la bicyclette correspondent chacun à l'impasse et à la berceuse, étant donné que Molloy et Murphy se trouvent dans des situations presque identiques. Le narrateur de *Comment c'est* représente aussi la figure christique à travers la même position couchée : « oui aplati sur le ventre [...] les bras en croix pas de réponse LES BRAS EN CROIX »[167].

Le « bruit épouvantable » et le « halètement si désespéré », que doit produire une sorte de crise cardiaque de Murphy lorsqu'il s'éveille d'un sommeil semblable à la mort, ses efforts pour en sortir et le renversement de la berceuse à laquelle Murphy est lié, évoquent une scène biblique où Jésus crucifié crie et meurt sur le mont dit du Golgotha, pendant que la terre tremble et que le voile du temple se déchire : « Jésus

---

[164] « Les cerfs-volants sont l'une des trois grandes sources d'inspiration de *Murphy*. L'horoscope en est une autre », James Knowlson, *op.cit.*, p. 279.
[165] *Mu*, p. 29.
[166] *Mo*, p. 39 et p. 35.
[167] *CC*, p. 227.

poussa de nouveau un grand cri, et rendit l'esprit. Et voici, le voile du temple se déchira en deux, depuis le haut jusqu'en bas, la terre trembla, les rochers se fendirent »[168]. Dans l'extrait b), les allusions à la Passion du Christ ne manquent pas. Cependant, la figure christique devient grotesque, à travers la parodie, en raison des points ridicules de Murphy, par exemple, la position bizarre que Murphy attaché sur la berceuse prend en tombant le visage contre terre, le saignement du nez et l'« immense tache de vin rose tendre au pinacle de la fesse droite »[169].

Célia, prostituée, qui vole au secours de Murphy, qui le couche sur le lit après l'avoir séparé de sa berceuse, et qui est la première personne qu'il voit à son réveil, contribue aussi à rendre Murphy comme un Christ crucifié, en rappelant Marie de Magdala, dont la prostitution a été pardonnée par Jésus, qui l'a suivi jusqu'au Golgotha pour le servir souffrant sur la croix, et qui l'a vu ressuscité avant toute autre personne. Aussi, dans l'extrait b), la chambre de Murphy peut correspondre au Golgotha, lieu de mort, et sa berceuse qui l'écrase, cette fois, à la croix. De même, les écharpes ne désignent plus le cordon de vie, mais ce qui lie l'homme-Christ aux douleurs mortelles.

Comme l'indique le narrateur dans l'incipit du texte, « l'impasse de l'Enfant-Jésus venait d'être condamnée », la paix de l'impasse (ou de la chambre, ou de la berceuse, ou du corps), disparaissent dans l'extrait b). De toute façon, les deux extraits permettent de conclure que le nom de l'impasse de l'Enfant-Jésus suggère déjà l'homme-Christ de Beckett qui parodie tantôt l'Enfant-Jésus, tantôt le Christ crucifié, tantôt le Christ ressuscité, dans le même lieu, soit l'impasse.

Comme le montrent nos analyses, l'impasse de l'Enfant-Jésus est un lieu d'ambiguïté, dans la mesure où elle est à la fois à utérus et Golgotha, une rue réelle de Paris et une rue fictive de Londres, ainsi que le paradis et l'enfer : « j'oubliais [Mahood] le feu, drôle d'enfer, quand même, c'est peut-être le paradis, c'est peut-être

[168] *Matthieu*, 27 ; 50-51, Disponible sur : http://lire.la-bible.net/lecture/matthieu/27/1.
[169] *Mu*, p. 27. Lassaad Jamoussi rappelle « la croyance chrétienne en la consubstantialité du vin et du sang du Christ » à travers « vin rose » de la citation (Lassaad Jamoussi, *op. cit.*, p. 119). En tous cas, l'immense tache sur la fesse droite évoque de manière parodique l'agneau de Dieu sans tache.

la terre, c'est peut-être les rives d'un lac sous la terre »[170]. D'ailleurs, l'impasse qui tolère la superposition de plusieurs lieux (coin, chambre, berceuse, etc.) rend leurs frontières confuses. Pour ainsi dire, elle n'est autre que le chaos qui provoque « l'énorme confusion bourgeonnante et bourdonnante »[171] où il n'y a rien de neuf, mais où tout devient étranger. Le narrateur dévoile l'incertitude qui se produit dans l'impasse en indiquant l'hallucination de Murphy : « comme s'il était libre », et provoque aussi lui-même la confusion en insérant un petit mensonge (ou bien, en commettant une petite faute) : « Sept écharpes le maintenaient ». En réalité, il y a seulement six écharpes. Cette impasse de l'Enfant-Jésus symbolise ainsi le fond absurde de l'univers littéraire de Beckett.

Dans *Eleutheria*, Victor, qui habite aussi dans l'impasse de l'Enfant-Jésus et qui est pris pour l'homme-Christ[172] comme Murphy, fait apercevoir plus précisément ce que ce lieu signifie chez Beckett. Tout d'abord, il faut indiquer que l'impasse de Victor comprend sa chambre et son lit, ainsi que l'impasse de Murphy, son coin, sa chambre et sa berceuse. Chez Beckett, l'impasse de l'Enfant-Jésus réfère ainsi à quelque chose de plus abstrait que concret, et peut renfermer d'autres lieux où réside l'homme-Christ. D'ailleurs, comme Célia qui sépare Murphy de sa berceuse, puis de son impasse pour finalement vivre avec lui, l'entourage de Victor essaie de le faire se lever de son lit, ou de le tirer de sa chambre (ou de l'impasse de l'Enfant-Jésus). Il s'ensuit que l'espace de Victor est mis en relief à travers la distinction entre son monde et celui de l'entourage comme le contraste entre la chambre de West Brompton et celle de Brewery Road où Murphy ressuscité commence une nouvelle vie avec Célia en abandonnant sa liberté.

Dans les actes II et III, le vitrier qui est étranger à Victor, l'interroge, comme fait Pilate, à la place de tout le monde y compris les intimes de cet homme-Christ, sur son existence insensée, et le contraint à s'expliquer, à se définir :

---

[170] *I*, p. 216.
[171] *Mu*, p. 27.
[172] « Another son figure [Victor] evoked in the play [*Eleutheria*] is Jesus Christ », Anna Mcmullan, « Beckett's Theater: Embodying Alterity », in *Beckett at 100: Revolving it All*, édité par Linda Ben-Zvi, Presses universitaires d'Oxford, 2008, p. 173.

> VITRIER. – Pourquoi avez-vous quitté votre famille ? votre fiancée ? vos plaisirs ? vos travaux ? Pourquoi menez-vous cette vie ? Quel est votre but ? Quelles sont vos intentions ?[173]

Les questions logiques du Vitrier suggèrent que Victor mène une vie anormale, en s'infligeant des privations – de liens de famille, de passion, de sentiment et d'appétit même –, dans l'impasse qu'il appelle le « trou »[174], qui peut correspondre au « gouffre »[175] où Worm existe tout seul en tant que tache minuscule, « tache sans Agneau »[176]. La « tache sans Agneau » est l'expression inversée de l'« Agneau sans tache », qui désigne le Christ innocent, de sorte qu'elle peut signifier la victime damnée sans rédemption, figure christique tournée en dérision. En quelque sorte, la tache représente bien la figure sans qualités résultant de l'autodestruction de Victor. Ce denier, qui essaie de se priver de tout pour son désir unique, *eleutheria* (liberté), peut être rapproché de l'anorexique de Deleuze. On pourrait suggérer en effet que son corps, qui s'attache à la position horizontale sur le lit et ne participe pas à la vie sociale, n'est qu'un « corps anorganique » qui refuse « ce que l'organisme fait subir au corps » et échappe « aux normes de la consommation, pour ne pas être l'objet de consommation »[177].

La vraie réponse de Victor aux questions du vitrier se résume en une phrase : « VICTOR. – Je ne sais pas »[178]. Par rapport à son existence, il n'a donc rien à dire, comme le suggèrent les jeux de mots que les noms de *Watt* font, Watt (what ?) et Knott (nothing). Cette ignorance, qui caractérise le personnage et son lieu, et qui provient de l'incompréhension ou de l'oubli que provoque son apathie, est inacceptable pour ceux qui désirent une explication ou une définition, et que Victor appelle « Assassins !»[179] :

> VITRIER. – Vous [Victor] savez, il est temps que vous vous expliquiez.

[173] *El*, p. 142.
[174] « VITRIER. – Je vous demande quel mérite vous avez à pourrir dans ce trou ? », *El*, p. 89.
[175] « Cette minuscule tache, seule au milieu du gouffre, c'est lui [Worm] », p. 146.
[176] *Mu*, p. 10.
[177] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1977, p. 132.
[178] *El*, p. 89.
[179] *El*, p. 141.

> VITRIER. – [...]. Il faut du sentiment, nom de Dieu ! [...] Tout sacrifier, à l'idée fixe, au sacerdoce ! Là alors vous commencez à vivre. On n'a plus envie de vous lyncher. Vous êtes le pauvre jeune homme, l'héroïque jeune homme. On vous voit crevant comme un chien à trente ans, à trente-trois ans, [...] mort en mission, fusillé par Franco, fusillé par Staline.[180]

Ces extraits rappellent bien Pilate qui tente de persuader Jésus-Christ de s'expliquer pour ne pas être condamné à mort : « Tu ne réponds rien ? Vois toutes les accusations qu'ils [les grands prêtres] portent contre toi »[181], et le Christ persécuté qui meurt en mission à trente-trois ans. Dans le second extrait, Victor est décrit comme le Christ qui a dû être crucifié sous la loi, comme une victime impuissante du système organique de dictature, et comme un cadavre sous ce système-là. De fait, l'acte II commence à partir de la confession de Victor sur son inexistence : « VICTOR. – Il faut que je dise… je ne suis pas… »[182]. D'ailleurs, en accusant Victor de n'avoir aucun sentiment ni pour sa famille ni pour lui-même, Mme Meck le définit aussi comme mort : « MME MECK. – La vie ? Quelle vie ? Vous êtes mort »[183]. Cependant, c'est tout ce qui existe à l'extérieur du lit, qui est au contraire mort pour Victor. Dans cette situation, le vitrier qui désire obtenir une réponse de lui, veut le ressusciter, au moyen de la menace et de belles promesses : « VITRIER. – C'est aujourd'hui le troisième jour, le grand jour, où tout doit être tiré au clair »[184].

Enfin, Victor en arrive à dire quelque chose d'utile du point de vue de ceux qui mettent la vie sordide et incompréhensible de Victor en question :

> VICTOR. – C'est vite dit. J'ai toujours voulu être libre. Je ne sais pourquoi. Je ne sais pas non plus ce que ça veut dire, être libre. Vous m'arracheriez tous les ongles que je ne saurais pas vous le dire. Mais, loin des mots, je sais ce que c'est. Je l'ai toujours désiré. Je le désire toujours. Je ne

---

[180] *El*, p. 84 et p. 89.
[181] *Marc*, 15 : 3. Disponible sur : http://lire.la-bible.net/lecture/marc/15/4.
[182] *El*, p. 71.
[183] *El*, p. 79.
[184] *El*, p. 120. La citation parodie l'événement biblique de la Résurrection : « le Christ souffrira et ressuscitera des morts le troisième jour » (*Luc*, 24 :46), Disponible sur : http://lire.la-bible.net/lecture/luc/24/46.

> désire que cela. D'abord j'étais prisonnier des autres. Alors, je les ai quittés. Puis j'étais prisonnier de moi. C'était pire. Alors, je me suis quitté.[185]

Le sens étymologique du titre du texte dont il s'agit, *Eleutheria*, du grec ancien (Ἐλευθέρια), est « liberté ». Selon l'extrait, l'existence de Victor se concentre tout à fait sur cette *eleutheria*. Il est certain que la liberté qui domine la vie de Victor est l'enjeu de ce texte.

Victor prend la liberté pour son bien (ou sa mission) à défendre, et sacrifie même tous ses autres désirs à ce désir unique. Ce sacrifice évoque aussi le Christ qui a donné sa vie pour la liberté de l'humanité, c'est-à-dire pour sa délivrance du péché. En effet, la liberté signifie la délivrance de Victor, prisonnier des autres et de soi-même. La différence décisive qui distingue l'un de l'autre, est que la recherche de la liberté ne s'achèvera jamais pour Victor qui ne peut être libre : « Ma vie sera longue et horrible. [...] Je ne serai jamais libre. [...] Mais je me sentirai sans cesse le devenir »[186], tandis que Jésus-Christ a tout accompli : « Tout est accompli »[187]. En quelque sorte, la liberté de Victor semble correspondre à Godot qui cause l'attente infinie de Vladimir et Estragon, et qui empêche leur suicide, c'est-à-dire leur fin parfaite. De ce contraste entre l'homme-Christ et Jésus-Christ, Lassaad Jamoussi extrait une notion capitale de l'esthétique de Beckett : « La cosmogonie judéo-chrétienne présente l'univers comme l'exemple suprême de la perfection et de l'achèvement. En revanche, [...], la notion d'inachèvement de la forme exprime la rupture avec les systèmes philosophiques rationalistes et dialectiques et tourne en dérision les systèmes de représentation religieuse du monde »[188].

À la différence de Jésus qui témoigne de la vérité, Victor exprime plusieurs fois que ce qu'il dit par rapport à la liberté n'est pas la vérité[189]. D'ailleurs, le spectateur indique que Victor ne sait même pas ce que c'est la vérité. Tout cela est la raison pour

---

[185] *El*, p. 146-147.
[186] *El*, p. 162.
[187] *Jean*, 19 : 30. Disponible sur : http://lire.la-bible.net/lecture/jean/19/30.
[188] Lassaad Jamoussi, *op.cit.*, p. 121.
[189] Le vitrier présente un autre contraste entre les deux : « Des raisons ! Jésus lui-même avait ses raisons » (*El*, p. 111). Ce contraste montre mieux « la rupture avec les systèmes philosophiques rationaliste », que Lassaad Jamoussi explique.

laquelle la notion d'inachèvement de Lassaad Lamoussi n'est autre que celle de confusion ou de chaos. Dans *Eleutheria*, la liberté devient donc ce qui est indéfinissable et inventé par le mensonge ou l'imagination. En fait, la liberté que Victor poursuit tombe toujours dans une impasse. À travers elle, Victor désire ne rien faire, ne devenir rien, et se voir mort, mais plus il quitte ceux qui restreignent sa liberté sous prétexte d'amour, plus il est la « proie d'inconnus »[190] qui le contraignent à quelque explication sur son anormalité. Victor qui veut ne devenir rien, intéresse au contraire le public, comme le prouve le Dr Piouk : « Depuis quarante-huit heures que je suis dans la métropole, je n'entends parler que de vous [Victor] »[191]. En outre, se voir mort est aporétique, puisque le personnage ne doit pas mourir pour se voir. Ainsi, cette liberté qui caractérise l'impasse de l'Enfant-Jésus paraît-elle inaccessible.

Cependant, il est aussi possible de dire le contraire. La liberté n'est alors ni possible ni impossible. En l'occurrence, la victime ou la proie n'est plus Victor mais ceux qui entrent dans sa chambre et se laissent prendre au piège. Dans la mesure où le vitrier dit à Victor : « Vous n'auriez pas cassé la vitre que je ne serais pas là »[192], on peut voir que Victor prend les autres à son piège et les infecte. Evelyne Grossman traduit la liberté de « n'être rien » que Victor revendique, en termes théâtraux : « sa liberté de ne pas être une entité théâtrale conventionnelle »[193]. Dans cette perspective, l'infection de la liberté est observable. De même que Victor refuse d'assumer des rôles définis par la pièce de théâtre – par exemple, le fils de Mme et M. Krap, le fiancé de Mlle Skunk –, de même le vitrier qui entre dans la chambre de Victor ne se conforme pas à son rôle : « VICTOR. – Vous laissez la fenêtre comme ça ? VITRIER. – Oui »[194]. Au niveau de son rôle social ou théâtral conventionnel, le vitrier n'a finalement rien fait. À cet égard, le spectateur qui est sur scène ne fait pas exception :

SOUFFLEUR. – Assez ! Fini ! Vous [Victor, le vitrier et le spectateur]

[190] *El*, p.143.
[191] *El*, p. 158.
[192] *El*, p. 72.
[193] Evelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, coll. « ESTHETIQUE », dirigée par Gabriel Conesa, Éditions SEDES, 1998, p. 82.
[194] *El*, p. 152.

ne suivez pas le texte. Vous me dégoûtez. Bonsoir. (*Il sort*)[195]

Toutefois, Victor renverse encore cette situation. Il ne cesse de changer d'avis. Son incertitude fait errer les personnages entre l'espoir et le désespoir, la vie conventionnelle et la vie rebelle. Dr Piouk dit que cette attitude participe de la « schizophrénie »[196]. La liberté provoque le dédoublement de Victor, ce que la phrase « je me suis quitté » montre aussi.

Chez Beckett, l'impasse de l'Enfant-Jésus n'est donc pas simplement un lieu ainsi nommé. Elle symbolise l'existence absurde et irrationnelle de l'anti-héros beckettien qui parodie le Christ. L'impasse devient « matrice d'irrationnel qui relève de l'esthétique dionysiaque du désordre »[197], tant que l'homme-Christ ne peut (ou veut) sauver personne, pas même lui-même, de l'ignorance ou de la confusion.

2.1.1 Les W.-C. et l'homme-Christ

Chez Beckett, il y a un autre cul-de-sac, plus trivial, plus humoristique et plus satirique que l'impasse de l'Enfant-Jésus. Ce sont les W.-C. Dans *Premier amour*, le lieu correspond bien à l'impasse de l'Enfant-Jésus, dans la mesure où le protagoniste ne peut plus rentrer dans sa chambre en revenant des toilettes : « Un jour, en revenant des w.-c., je trouvai la porte de ma chambre fermée à clef et mes affaires empilées devant la porte », et où l'image de Jésus sur l'almanach pendu à un clou constitue une crucifixion grotesque: « je regardais vaguement l'almanach pendu à un clou devant mes yeux, on y voyait l'image en couleurs d'un jeune homme barbu entouré de moutons, cela devait être Jésus »[198].

Tout d'abord, à travers ses jeux de mots, Beckett suggère que ces W.-C. sont le lieu de la confusion due à leur ambiguïté. L'expression tautologique d'une proposition permet d'apercevoir l'intention de l'écrivain bilingue en tant qu'auto-traducteur :

[195] *El*, p. 132.
[196] *El*, p. 163.
[197] Lassaad Jamoussi, *op. cit.*, p. 117.
[198] *PA*, p. 14.

« Du calme, du calme. Et pourtant je devais l'être, car comment expliquer autrement ces longues, ces atroces séances *aux cabinets, aux water* ?»[199]. Les deux mots, « cabinets » et « water », désignent tous deux les W.-C., de sorte que « W.-C. » peut être lu comme l'abréviation de « water-cabinets ». De fait, le mot « W.-C. » est l'abréviation de l'anglais « water-closet(s) ». Pour ainsi dire, le mot « closets » est traduit par le mot français, « cabinets », tandis que « water » reste en anglais. Il s'ensuit que « W.-C. » représente un franglais beckettien qui dépasse la norme conventionnelle et traditionnelle, et qui infecte la pureté de la langue : « C'est que je ne suis pas tombé sur les bons [mots], ceux qui tuent, des aigreurs de cette infecte pâture ils ne me sont pas encore montés à la gorge, de cette gave de mots, avec quels mots les nommer, mes innommables mots »[200].

D'ailleurs, dans *Murphy*, les C.M., que Murphy décrit comme un « paradis intérieur » ou un « petit monde », ce qui les assimile à la monade sans fenêtre de Leibniz, montrent l'image renversée des W.C., au point de vue de la morphologie des lettres M et W. En fait, « C.M. » est l'abréviation de « cellules matelassées »[201], lieu où on enferme les malades, surtout les plus réfractaires, de la Maison Madeleine de Miséricorde Mentale. Cependant, cet espace que Ticklepenny, employé de la M.M.M.M., définit comme un des « enfers », quand il considère les malades comme des « monstres »[202], peut se rapporter aux W.C. Trois indices soutiennent cette lecture.

Premièrement, les C.M. sont appelées « exil » par les psychiatres, eux qui appartiennent au grand monde et qui ont le droit de punir, même de mort, les malades, tandis que ceux-ci sont conçus comme les « bannis d'un système bienfaisant »[203]. Dans *Premier amour*, les W.-C. représentent le lieu d'exil de l'anti-héros expulsé de sa chambre ou de la maison de son père. Pour ainsi dire, les C.M. et les W.C. sont une sorte de station de traitement des ordures que le système du grand monde classe suivant leur valeur d'utilité – comme les deux poubelles-cercueils

[199] *PA*, p. 14. Nous soulignons.
[200] *TR*, p. 158-159.
[201] *Mu*, p. 123.
[202] *Mu*, p. 121 et p. 123.
[203] *Mu*, p. 130.

destinées à Nagg et Nell, exilés du monde de Hamm, ou bien la vase de Mahood, ou bien encore le fossé de Molloy. Ainsi, au niveau du lieu d'exil, les C.M., appelées en revanche « sanctuaire »[204] par Murphy, ne sont pas différentes des W.C. Deuxièmement, le « petit fumier pernicieux » que les malades portent et la forte odeur de leurs « sphincters primesautiers »[205] caractérisent les C.M. Finalement, cet espace n'est qu'une autre berceuse, une autre impasse de l'Enfant-Jésus, dans la mesure où l'impassibilité (ou la quiétude – l'autre nom ironique des C.M. étant « quiètes »), l'immobilité et l'illusion qui proviennent soit des malades mêmes, soit du « péraldéhyde »[206], dominent cet espace et révèlent la liberté de Victor : « Nul système visible de ventilation ne venait dissiper l'illusion d'un vide respirable », et où un « judas à volets pratiqué dans la porte », unique petite fenêtre des C.M., permet à l'« œil sain d'esprit »[207] de voir l'intérieur. Le « judas » – mot provenant du nom de l'apôtre qui trahit Jésus – ne reflète pas seulement le monde renversé où l'« exil » se change en « sanctuaire », ainsi que W.C. en C.M., mais aussi accuse cet « œil sain d'esprit » de Murphy, d'avoir trouvé au schizoïde « irrachetable »[208] enfermé dans les C.M., son double, comme le révèle l'épigraphe du chapitre IX, « *Il est difficile à celui qui vit hors du monde de ne pas rechercher les siens* »[209]. Solveig Hudhomme remarque aussi le rapport entre l'ambivalence du « judas » et la recherche du soi: « L'œil qui permet l'accès à l'intériorité fait figure de "judas", ruinant l'hermétisme du soi en même temps qu'il le dévoile »[210].

Donc, en tant que lieu d'exil, les W.-C. sont celui de la confusion que le jugement de valeur ne peut pénétrer. Murphy l'exprime plus directement en pensant à l'étymologie du mot « gaz », à propos d'une prise de gaz sortant du mur des W.C. de l'étage en dessous de sa mansarde, susceptible d'être considérée comme sa propre C.M. ou son impasse de l'Enfant-Jésus (ou sa berceuse) : « Et l'étymologie de gaz ?

---

[204] *Mu*, p. 130.
[205] *Mu*, p. 129 et p. 123.
[206] *Mu*, p. 123.
[207] *Mu*, p. 132.
[208] « [...] pour affronter les douze heures à passer seul avec son moi, son moi fendu en deux et irrachetable », *Mu*, p. 136.
[209] *Mu*, p. 115.
[210] Solveig Hudhomme, *L'élaboration du mythe de soi dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Brill Rodopi, 2015, p. 234.

[...]. Pour lui [Murphy], désormais, chaos serait gaz, et gaz chaos. Il vous faisait bâiller, rire, pleurer, [...] vivre un peu plus longtemps, mourir un peu plus tôt »[211].

L'ambiguïté aporétique de vie et de mort, qui est une qualité du gaz selon l'extrait, se retrouve dans les W.-C., qui, chez Beckett, sont simultanément tombe et vagin. Tout d'abord, pour Murphy, cet espace est une tombe où la véritable impassibilité (ou la mort éternelle) est réalisable, ainsi que son testament le prouve. Selon ce document, Murphy désirait que ses cendres soient jetées dans les W.C. du théâtre de l'Abbaye, mais sa volonté ne sera pas accomplie. Les W.C. en question peuvent correspondre aux « aîtres », à la fois lieux saints et cimetières, où l'innommable se demande « s['il] ne pourrai[t s]e défiler par le fondement, un matin, avec le petit déjeuner »[212]. Dans la citation, il s'agit de la liberté paradoxale que Victor définit comme « se voir mort »[213] ; le dédoublement de soi et la recherche du non-être sont mis en relief.

Cette séparation d'avec le soi conjoint à travers l'anus, et cette allusion à l'analogie entre le soi scindé et les excréments rappellent la théorie de Sigmund Freud « *sur les transpositions de pulsions plus particulièrement dans l'érotisme anal* »[214]. Il n'est pas difficile de reconnaître des éléments psychanalytiques chez Beckett, écrivain[215] qui s'est beaucoup intéressé à la psychanalyse. L'intertextualité permet souvent de remarquer le clivage du moi, la confusion inextricable et la folie dans les

---

[211] *Mu*, p. 128.
[212] *I*, p. 134.
[213] *El*, p. 149.
[214] Sigmund Freud, *La vie sexuelle* (traduit de l'allemand par Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs), coll. « Bibliothèque de psychanalyse », Paris : Presses universitaires de France, 1969, p. 106.
[215] De 1933 à 1935, Beckett subit une psychothérapie intensive dans la clinique Tavistock à Malet Place. Son thérapeute était le docteur Wilfred Ruprecht Bion. Leur relation allait au-delà des rapports habituels entre médecin et patient. Bion invita Beckett à une conférence de Carl Gustav Jung, qui fit une vive impression à l'écrivain. Ce dernier représenta plus tard cette conférence dans sa pièce radiophonique, *Tous ceux qui tombent* : « MADAME ROONEY. – Je me souviens d'avoir assisté un jour à une conférence donnée par un de ces nouveaux spécialistes du mental, j'oublie le terme exact. » (*TCT*, p.67). Au cours du traitement de Bion, Beckett s'est plongé dans la lecture d'ouvrages psychologiques et psychanalytiques de R.S. Woodworth, Alfred Adler, Otto Rank, Karin Stephens et Freud. James Knowlson indique que les œuvres de Beckett ont été influencées par cette lecture : « L'influence de l'analyse et de sa lecture des thèses psychanalytiques est déjà nettement perceptible dans les textes qu'il compose à cette période à Londres, sur un mode d'ailleurs beaucoup plus évident et direct que par la suite » (James Knowlson, *op.cit.,* p. 246-247).

œuvres beckettiennes. Freud explique que « L'enfant est bien considéré comme *Lumpf* », expression du petit Hans désignant les excréments, c'est-à-dire comme « quelque chose qui se sépare du corps en passant par l'intestin »[216]. Beckett nomme les doubles de son anti-héros tantôt « petits »[217], tantôt « homuncules »[218], mot qui signifie « petits hommes », quand Freud constate la relation entre « enfant » et « pénis », en indiquant le fait que l'enfant est appelé « le petit », ainsi que le pénis. De là, le soi de l'extrait cité ci-dessus, qui se défile par l'anus, peut se substituer à l'enfant ou au pénis. Selon le psychanalyste, le pénis est aussi « identifié comme analogue de l'excrément » qui est « la première pièce de substance corporelle à laquelle on a dû renoncer », dans la mesure où il est reconnu comme « quelque chose qui se sépare du corps », une fois que l'enfant a fait l'expérience du « défaut de pénis chez la femme »[219]. Pour l'enfant, « le manque du pénis est conçu comme le résultat d'une castration »[220], et le sang menstruel de la femme, comme le témoignage de « la castration (du pénis) » et de « la mort (de l'enfant) »[221], dans l'inconscient. Aussi, pouvons-nous dire, à travers cette relation entre la castration et « quelque chose qui se sépare du corps », que la séparation du soi, qui s'extrait du corps en passant par l'anus, correspond à la mort (ou au sacrifice) du soi, chez Beckett.

Retournons au « fondement » de la citation ci-dessus : ce mot suggère que tout cela se fonde sur la parodie du Christ. Beckett caricature le calvaire de Jésus en comparant les épines avec lesquelles les soldats du gouverneur tressèrent une couronne qu'ils mirent sur la tête du Crucifié, avec celles qui se mettront à pousser sous le cul de son anti-héros. Si la douleur du Christ affecte la bouche qui annonce la vie éternelle, l'atroce séance de l'homme-Christ beckettien procède du « fondement » par lequel la mort éternelle du soi est recherchée. Cet homme-Christ tombe encore

[216] Sigmund Freud, o*p, cit.*, p. 109.
[217] *MM*, p. 84.
[218] *I*, p. 38.
[219] Sigmund Freud, *op, cit.*, p. 112.
[220] *Ibid.*, p. 115.
[221] « Ce sang menstruel qui, même s'il peut être porteur de secret sensoriellement précieux est avant tout, dans la fantasmatique des mythes et des tabous sociaux, associé à l'analité, à l'impureté, à la malchance, et dans les abysses de l'inconscient à la castration (du pénis) et à la mort (de l'enfant) », Jacqueline Schaeffer, « Le locataire (À propos de la location du vagin à l'anus) », in *Revue Française de Psychanalyse : La maîtrise – L'analité*, tome LIX, juillet-septembre, Presses universitaires de France, 1995, p. 889.

plus bas que Jésus, qui se dit « descendu du ciel »[222] sur la terre, pour mettre de façon tragicomique l'accent sur l'existence sans salut. Dans cette parodie, le « fondement » remplace ainsi la bouche, de sorte que le souffle vital cède sa place au gaz.

En examinant le rapport entre Mahood et l'anti-héros qui se déculotte, que nous allons voir plus loin, Danielle Bajomée remarque que « l'anus et le vagin sont fréquemment confondus »[223] dans les W.C. Son observation comme telle évoque la célèbre phrase de Lou Andreas-Salomé, psychanalyste allemande, qui souligne des « analogies entre les processus anaux et les processus génitaux » et l'identité du plaisir érotique anal et génital :

> Ce n'est pas pour rien que l'appareil génital reste voisin du cloaque (chez la femme, il n'en est même guère qu'une partie prise en location), ils se ressemblent aussi dans la technique primitive de leur manifestation par la périodicité des poussées et des impulsions. Tout comme la poussée anale est originellement immaîtrisable, la poussée génitale se présente comme submergeant involontairement le Moi.[224]

Que la sphère anale soit désignée par le mot « cloaque » est très intéressant, puisque cet endroit, destiné à recevoir les eaux sales et les immondices, est connexe aux W.C. Par proximité, l'appareil génital finit alors par correspondre aussi aux W.C.

Retournons aux W.-C. où l'anti-héros de *Premier amour* souffre de constipation tout en regardant vaguement l'image de Jésus sur l'almanach pendu à un clou. Dans cet espace, les mouvements de la déjection – « j'écartais mes fesses avec mes mains et je poussais, un ! han ! deux ! han !, avec des mouvements de rameur »[225] – évoquent, d'une part, l'accouchement ainsi que le rappelle « *À cheval*

---

[222] *Jean* 6 :38, Disponible sur : https://lire.la-bible.net/lecture/jean/6/38.
[223] Danielle Bajomée, « Lumière, ténèbres et chaos dans *L'Innommable* de Samuel Beckett », in *Les Lettres Romanes,* vol. 23, issue 2, Université catholique, 1969, p. 149.
[224] Lou Andreas-Salomé, « *Anal* et *Sexuel* » (1915), in *L'amour du narcissisme* (traduit de l'allemand par Isabelle Hildenbrand), Éditions Gallimard, coll. « Connaissance de l'Inconscient », 1980, p. 107.
[225] *PA*, p. 14-15.

sur une tombe et une naissance difficile »[226], et d'autre part, l'acte sexuel que la même position suggère dans *Comment c'est* : « six bravo claque *à cheval* sur les fesses »[227]. Les mouvements de rameur qui contribuent à la fois à ouvrir le trou et à pousser (ou enfoncer) quelque chose dans ce trou, ainsi que la position du cavalier à cheval, mettent en évidence la confusion des zones érogènes, anale et génitale, comme celle que Lou Andreas Salomé indique.

Dans cette scène, Beckett semble présenter une autre preuve de cette confusion : c'est l'analogie que suggère la proposition « atroces séances aux cabinets ». Si l'enfant peut être considéré comme un analogue de l'excrément, ainsi que l'explique Freud, la douleur de la déjection due à la constipation peut aussi être comparée à celle de l'accouchement. Les manifestations qui accompagnent ces atroces séances, par exemple, des cris comme « un ! han ! deux ! han ! », ou d'autres expressions, permettent d'apercevoir l'analogie des deux actes : défécation pathologique et accouchement. En tous cas, il faut remarquer que c'est dans les W.-C. que se produit la confusion des zones érogènes, anale et génitale, des personnages beckettiens.

Beckett fait un homme-Christ crucifié de cet anti-héros qui souffre de constipation dans les W.-C., en insérant dans cette scène l'image de Jésus sur « l'almanach pendu à un clou », que son protagoniste regarde vaguement. En fait, l'image de l'almanach montre une scène très paisible où Jésus est entouré de moutons. Cependant, le Berger peut être pris pour le Christ crucifié, tant l'« almanach pendu à un clou » évoque la crucifixion. Ainsi, se superposent le Crucifié qui se sacrifie pour ses moutons et l'homme souffrant que la constipation fixe aux W.-C. D'ailleurs, le regard lie l'anti-héros au Christ. Chez Beckett, le regard tient de l'infection, ce que nous examinerons plus précisément dans le chapitre III.

En outre, Beckett profite de cette image pour souligner la souffrance sans salut de l'homme-Christ. L'anxiété, censée être une cause de constipation, et l'expression « atroces séances aux cabinets », s'opposent à la paix qui émane de l'image du Berger.

[226] *EAG*, p. 118. Nous soulignons
[227] *CC*, p. 109. Nous soulignons.

Ce contraste ne met pas seulement en relief la souffrance de l'anti-héros, mais aussi son abandon, puisque son regard vers l'image de Jésus constate l'absence du salut (ou de Dieu). Le rapport entre l'image de Jésus entouré de moutons et l'almanach montre l'opposition entre le sacré et le profane, dans la mesure où le mot « almanach » est utilisé dans le sens péjoratif pour désigner un « livre de peu de valeur, de faible niveau »[228], et où ce livre populaire comprend un calendrier et des renseignements divers, utiles à la vie d'ici-bas. La sainteté que cette image révèle ainsi dans *Premier amour*, est finalement profanée dans *L'Innommable*. De « bien piètres missionnaires » attirent l'agneau dans les W.-C. pour le pousser à s'accoupler à une agnelle :

> Viens, mon agneau, [...] juste le temps de faire joujou avec une agnelle, ça c'est du nanan. L'amour, voilà une carotte qui n'a jamais raté, j'ai toujours dû *enfiler* quelqu'un. Et c'est dans ce genre de W.C. qu'il m'est arrivé de me croire et même de me déculotter. Mahood lui-même a failli m'avoir plus d'une fois. J'ai été lui un instant.[229]

Si on compare cette scène avec l'image sur l'almanach, les « bien piètres missionnaires » peuvent correspondre aux moutons en tant que disciples de Jésus, et l'agneau, au Christ. Ainsi, la situation est entièrement renversée, dans la mesure où les missionnaires conduisent l'agneau à l'amour charnel, à l'opposé de ce que le Christ montre et enseigne à ses disciples : l'*agapè* qui « se présente comme le plus noble des amours »[230] : « Après qu'ils eurent déjeuné, Jésus dit à Simon Pierre : Simon, fils de Jean, m'aimes-tu plus que ceux-ci ? Il lui répondit : Oui, Seigneur ! Tu sais bien, toi, que je suis ton ami ! Jésus lui dit : Prends soin de mes agneaux »[231].

---

[228] Disponible sur : http://www.cnrtl.fr/definition/almanach.
[229] *I*, p. 58-59. Nous soulignons.
[230] Olivier Bobineau, « Qu'est-ce que l'*agapè* ? De l'exégèse à une synthèse anthropologique en passant par la théologie », in *Revue du MAUSS*, n° 35, 2010, p. 295.
[231] *Jean* 21 :15, Disponible sur : https://lire.la-bible.net/lecture/jean/21/15. Ce passage fait partie d'une scène où le Christ ressuscité pose trois fois la même question à Pierre qui l'a trois fois renié sur le chemin du Calvaire. Xavier Léon-Dufour, théologien, souligne que l'*agapè* est « "amour de miséricorde" et "amour de don" entre Dieu le Père et Dieu le Fils, entre Jésus et ses disciples, mais aussi entre Dieu et le monde » (Olivier Bobineau, *op.cit.*, p. 295), en distinguant deux verbes grec, *agapaô* et *phileô*, tous deux traduits par « aimer », et qui sont employés dans les paroles de

Examinant les divers sens de l'*agapè* dans le Nouveau Testament, le sociologue Olivier Bobineau indique que « l'*agapè* demeure un idéal irréalisable, inaccessible qui mobilise et exhorte les hommes à vivre l'amour, cependant l'amour des hommes relève plus de l'éros qui est d'abord désir », et cite ce qu'Anders Nygren écrit à ce propos : « Tout amour qui porte, à juste titre, le nom d'*agapè* est une émanation de l'amour divin. Son origine est Dieu. Dieu est *agapè* »[232]. En se moquant du geste charitable de l'assistante sociale dans *Molloy*, Beckett semble plutôt désigner l'absence d'*agapè*. Dans *Compagne*, le narrateur, qui souffre des conditions absurdes et misérables de l'existence et qui ne peut trouver aucun espoir dans cette situation, finit par nier ce genre d'amour : « Dieu est amour. Oui ou non ? Non »[233]. Beckett présente au lieu de cet amour, une autre sorte d'amour, nommée l'« exil », qui témoigne de la trivialité et du chaos de l'existence. Nous y reviendrons en détail. Soulignons pour l'instant le renversement qui associe l'amour charnel à l'homme-Christ et se fonde sur la parodie biblique, et qui exprime l'humour et l'ironie de l'écrivain dégradant la sainteté du Christ.

Maintenant, remarquons l'autre aspect des W.C., que révèle l'extrait ci-dessus. Ils y sont définis comme un lieu où sphère anale et sphère génitale vont de pair. En effet, l'amour dévoile un autre emploi des W.C., et la sexualité anale et la sexualité génitale s'y confondent, dans la mesure où la relation entre Mahood et l'innommable fait allusion à la sexualité anale, tandis que celle entre l'agneau et l'agnelle, à la sexualité génitale. Chez Beckett, en apparence, l'amour est souvent décrit comme la copulation génitale entre homme et femme, tandis que la sodomie n'est pas considérée comme de l'amour : « Mais est-ce le vrai amour, dans le rectum ? Voilà ce qui me [Molloy] chiffonne. N'aurais-je jamais connu l'amour, après tout ? »[234]. Cependant, en réalité, l'incertitude du sexe du partenaire fait se confondre l'amour avec la sodomie.

Jésus dans la scène citée (voir Xavier Léon-Dufour, *Lecture de l'Évangile selon Jean*, tome IV, Paris : Éditions du Seuil, 1996, p. 289). Dans l'extrait ci-dessus, dans la première question que Jésus pose à Pierre, le verbe « aimer » correspond à *agapaô* : le Christ fait preuve de charité envers son disciple qui lui a fait du mal, et lui demande de réaliser l'*agapè*.

[232] Oliver Bobineau, *op. cit.,* p. 302.

[233] *Com*, p. 72.

[234] *Mo*, p. 77.

Molloy continue à douter du sexe de Luth qui lui a fait connaître l'amour : « C'était une femme éminemment plate aussi et elle avançait à petits pas raides, appuyée sur une canne d'ébène. C'était peut-être un homme aussi, encore un »[235]. Selon la citation, le physique masculin de Luth provoque le doute de Molloy. Cependant, ce n'en est pas la raison unique. C'est aussi des rapports sexuels avec Luth que la confusion de Molloy provient : « Elle [Luth] se penchait par-dessus le cosy, à cause de ses rhumatismes, et je l'*enfilais* par derrière. C'était la seule position qu'elle pût supporter [...]. Mais je trouvais cela naturel, car j'avais vu les chiens, et je fus étonné quand elle me confia qu'on pouvait s'y prendre autrement. [...]. Peut-être qu'après tout elle me mettait dans son rectum. Cela m'était souverainement égal, vous pensez bien »[236]. Molloy fait savoir que l'amour charnel que Luth lui a enseigné est animal, du fait de leur position pour la copulation qu'il compare à celle des chiens. Cette comparaison glisse rapidement vers une allusion à la pénétration anale, ce qui met en relief l'animalité des personnages. Lou Andreas-Salomé dit que « l'animal se caractérise par ce que chez lui sphère anale et sphère génitale vont de pair »[237].

Molloy révèle que lorsqu'il pénètre Luth, c'est en fait elle qui met le « membre soi-disant viril »[238] en elle, dans le trou qu'elle destine à l'accouplement. Ses « amples et orageux jupons » empêche de savoir si son organe sexuel est féminin ou masculin : « De sorte que je ne voyais rien sinon cette nuque jaune et tendue »[239]. Dans cette situation, l'allusion à l'éventualité de la copulation anale avec Luth amène Molloy à envisager l'hypothèse qu'elle soit un homme : « Mais en ce cas nos testicules ne se seraient-ils pas entre-choqués, pendant que nous frétillions ? Elle tenait les siens serrés dans sa main, peut-être, exprès pour y obvier »[240]. Finalement, pour Molloy, le « trou entre les jambes »[241] de Luth n'est pas nécessairement l'orifice du vagin, mais peut être aussi celui du rectum, comme le suggère « Cela m'était souverainement égal ». Ainsi, l'amour ne se distingue plus de la sodomie.

---

[235] *Mo*, p. 77.
[236] *Mo*, p. 76.
[237] Lou Andreas-Salomé, *op. cit.,* p. 107.
[238] *Mo*, p. 76.
[239] *Mo*, p. 77.
[240] *Mo*, p. 77.
[241] *Mo*, p. 76.

Dans la citation, le verbe « enfiler » qui signifie au sens vulgaire la sodomie, est au début utilisé pour exprimer l'amour (vaginal), puis il finit par pouvoir révéler à la fois la sodomie et l'amour. Dans *L'Innommable*, le verbe « enfiler » présente aussi cette ambiguïté. En outre, en s'opposant au verbe « défiler » de « si je ne pourrais me défiler par le fondement »[242], ce verbe participe à exprimer une sorte d'usurpation d'identité comme suit : « L'un d'eux en particulier, de nom Basile je crois, m'inspirait une forte répugnance. Sans ouvrir la bouche, rien qu'en me fixant avec ses yeux éteints d'avoir tant vu, il me rendait chaque fois un peu plus tel qu'il me voulait. […] Usurpe-t-il encore mon nom, celui qu'ils m'ont collé […] ? »[243]. Danièle Camus-Donnet explique que « la pénétration par le regard » peut être « une équivalence de la pénétration anale »[244]. Selon cette explication, le regard obstiné de Basile qui provoque « une forte répugnance » peut être comparé à l'acte d'enfiler, assez brutal. Dans ce contexte, cette répugnance reflète peut-être la négativité attachée par l'éducation à l'anal, « image type éternelle du sale, du rejetable »[245], ou souligne l'aspect sadique de la copulation anale. L'extrait y ajoute une autre raison de la répugnance du « je », la plus essentielle chez Beckett.

« Sans noms propres, pas de salut »[246], cette proposition rappelle un verset de l'*Apocalypse* : « je n'effacerai jamais son nom du livre de la vie, je reconnaîtrai son nom devant mon Père et devant ses anges »[247], et permet alors d'apercevoir la parodie biblique et l'ironie de Beckett, tout d'abord, à travers le fait que le titre de son livre est *L'Innommable*. En tous cas, il est certain que le nom propre est un élément important dans la vie humaine, à tel point que l'innommable le rapporte au salut. Selon Maylis Coutau-Begarie, le nom « se fait garant de l'identité sociale, garant de l'identité du réel et garant de l'identité du sujet. Le nom est garant de l'identité »[248]. Usurper un nom n'est alors pas autre chose qu'usurper une identité. Dans le même contexte, la

---

[242] *I*, p. 134.
[243] *I*, p. 22.
[244] Danièle Camus-Donnet, « L'anal au masculin et au féminin », in *Revue française de psychanalyse*, n° 59, mars, Presses Universitaires de France, 1995, p. 733.
[245] Lou Andreas Salomé, *op. cit.*, p. 102.
[246] *I*, p. 103
[247] *Apocalypse*, 3 : 5. Disponible sur : https://lire.la-bible.net/lecture/apocalypse/3/5.
[248] Maylis Coutau-Begarie, *Le nom, garant de l'identité*, sous la direction de M. Christophe Coupry, l'Acte de colloque *L'identité*, n°12, avril, Cahier Maubert, 2012, p. 33

phrase « il me rendait chaque fois un peu plus tel qu'il me voulait » est finalement liée à l'usurpation de nom, dans la mesure où l'identité du « je » dépend de Basile. En somme, le regard de Basile rend le « je » innommable à travers l'usurpation d'identité, ainsi que la pénétration anale par Mahood ébranle l'identité du « je » : « Mahood lui-même a failli m'avoir plus d'une fois. J'ai été lui un instant ». La relation où la soumission du « je » est volontaire, tandis qu'elle est contrainte dans celle citée ci-dessus, est aussi découverte dans *Assez* : le « je » qui est agglutiné à son partenaire, formant comme un seul homme, réalise les « mêmes besoins et les mêmes satisfactions » avec lui à travers l'abandon (ou le sacrifice) de son désir et de son besoin : « Je faisais tout ce qu'il désirait. Je le désirais aussi. Pour lui »[249].

Ainsi, le « je » continue à être, par force ou volontairement, aliéné par « des personnages identifiables, des noms sûrs »[250] : « Il faut croire que j'étais hors de moi, à cette époque »[251]. Dans *L'Innommable*, ces personnages qui sont des « pantins », des « souffre-douleurs » ou des « avatars »[252] que le « je », solitaire, crée pour s'éviter de l'angoisse existentielle, empêchent plutôt son salut, en tant qu'ils sont ses « masques et figures »[253], puisque son identité (son nom) est cachée ou troublée par eux et que plus ils sont nombreux, plus son existence se prolonge : « Décidément Basile prend de l'importance. Je vais donc l'appeler Mahood plutôt » ; « Mahood. Avant lui il y en avait d'autres, se prenant pour moi » ; « Worm. [...]. Ce sera mon nom aussi, au moment voulu, quand je n'aurai plus à m'appeler Mahood »[254]. Enfin, « enfiler » est la façon dont l'identité du « je » tombe dans la confusion, tandis que « défiler », la façon dont le vrai Moi est recherché pour le non-être.

Le caractère sadique de l'acte d'« enfiler » est mis en relief surtout dans *Comment c'est* : « piqué au cul au lieu de crier il chante [...] il a dû se dire [...] que signifie ce nouveau martyre [...] qu'est-ce qui donc ne m'est pas impossible chanter

[249] *A*, p.34 et p. 33.
[250] Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Éditions Gallimard, 1959, p. 303.
[251] *PA*, p. 39.
[252] *I*, p. 9, p. 33, et p. 58.
[253] Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 302.
[254] *I*, p. 44, p. 56 et p. 103.

pleurer [...] hurlement coup sur le crâne silence repos »[255]. Dans cette citation, pour exprimer le sacrifice de l'amour, le narrateur utilise l'expression « martyre », qui évoque la parodie du Christ crucifié en tant que bouc émissaire. La victime devient alors comme l'homme-Christ. Ce qu'il faut remarquer, c'est que la relation entre victime et bourreau est alternative : ainsi Basile usurpe le nom du « je » tandis que ce dernier change le nom de Basile en Mahood à sa guise, si bien que le soi du personnage plonge encore davantage dans l'abysse de la confusion, à tel point qu'il devient indéfinissable. Finalement, devenir l'homme-Christ crucifié signifie qu'on est exilé de soi-même.

Dans *Premier amour*, le narrateur appelle alors l'amour l'exil : « Car lorsqu'on l'est [soi-même] on sait ce qu'on a à faire, pour l'être moins, tandis que lorsqu'on ne l'est plus on est n'importe qui, plus moyen de s'estomper ? Ce qu'on appelle l'amour c'est l'exil, avec de temps en temps une carte postale du pays, voilà mon sentiment ce soir »[256]. La constipation que ce narrateur éprouve est une expression qui révèle l'exil du vrai soi dû à son unité avec d'autres : « Naissez, chers amis, naissez, rentrez-moi dans le fondement, vous verrez s'il fait bon s'y tordre, ce ne sera pas long, j'ai la courante »[257]. La constipation peut alterner avec la diarrhée comme la vie avec la mort. Cette alternance récurrente ne peut que provoquer la confusion : « Tout s'embrouille dans ma tête, cimetières et noces et les différentes sortes de selles »[258].

En quelque sorte, la « tête » de l'extrait, qui renferme ce chaos et dont le crâne – désignant bien sûr étymologiquement le Golgotha – est « lieu des restes »[259] où le « je » se situe quelquefois, satisfait à toutes les conditions pour s'appeler W.-C. Selon Moll, les deux longs crucifix d'ivoire qu'elle porte en guise de boucles d'oreilles représentent les larrons crucifiés, quand Jésus se trouve dans sa bouche, sur une de ses longues canines, « taillée représenter le célèbre sacrifice »[260]. Cette description confirme que sa tête est bien une sorte de Golgotha. Elle est les W.-C. les plus réduits,

[255] *CC*, p. 106.
[256] *PA*, p. 21-22.
[257] *I*, p. 190.
[258] *PA*, p. 9.
[259] *PFE*, p.9.
[260] *MM*, p. 150.

puisque les lieux, susceptibles d'être qualifiés de W.-C., s'étendent de la berceuse à l'impasse de l'Enfant-Jésus. La description de l'œil renforce le rapprochement de la tête et des W.-C. : « Un peu rosé peut-être, le blanc, à force de pisser, c'est une lueur, on n'ose pas dire d'intelligence »[261]. Le verbe « pisser » fait de l'œil un organe d'excrétion, ce qui laisse entrevoir la chute de la tête, symbole de l'*Homo sapiens*, soit de l'intelligence. Les mots ou les pensées de la tête ne sont alors pas autre chose que des ordures comme les excréments.

L'attitude de Beckett envers le Sauveur est très satirique et ironique. L'homme-Christ qu'il invente à travers la parodie souffre dans les W.-C. où il n'y a que chaos, et tout, y compris l'amour, est exilé du monde de la raison et de la mesure de la valeur. Les W.-C. sont alors les lieux de l'ambiguïté aporétique, si bien que le paradoxe deleuzien s'empare du dédoublement de soi de l'homme-Christ. Le paradoxe deleuzien s'oppose à la *doxa,* dont les deux aspects sont le bon sens et le sens commun. Selon Gilles Deleuze, le bon sens révèle une direction : « il est sens unique, il exprime l'exigence d'un ordre d'après lequel il faut choisir une direction et s'en tenir à elle », de sorte que l'orientation de la flèche du temps, allant du passé au futur, est instaurée par rapport au présent qui désigne « une phase déterminée du temps choisie dans le système individuel considéré »[262], et permet au bon sens de prévoir. En opposant au bon sens le paradoxe, le philosophe met en relief sa puissance : elle consiste à « montrer que le sens prend toujours les deux sens à la fois, les deux directions à la fois », dans « un passé-futur infiniment subdivisé et allongé »[263]. Le sens commun désigne « un organe, une fonction, une faculté d'identification, qui rapporte une diversité quelconque à la forme du Même ». Un « seul et même moi », c'est-à-dire une « forme d'identité », peut donc être déterminé. Le bon sens et le sens commun se compensent, de sorte que le paradoxe deleuzien est leur « renversement simultané » : le paradoxe « apparaît d'une part comme les deux sens à la fois du devenir-fou, imprévisible ; d'autre part comme le non-sens de

[261] *I*, p. 172.
[262] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, 1969, p. 93.
[263] *Ibid.*, p. 94 et p. 95.

l'identité perdue, irrécogniscible »[264].

Voyons une proposition de Beckett où se trouvent des éléments qui permettent d'apercevoir le paradoxe deleuzien : « Mahood, je n'ai pas su mourir. Worm, vais-je être foutu de naître ? C'est le même problème. Mais peut-être pas le même personnage, après tout »[265]. Dans l'extrait, le « je » se dirige en deux sens à la fois : le passé-futur et la mort-vie. C'est que deux questions différentes deviennent impossibles à distinguer à travers la proposition : « C'est le même problème ». En effet, chez Beckett, la mort ne se distingue pas de la vie, dans la mesure où le « je » éprouve le clivage de moi : « J'ai renoncé avant de naître, [...] il fallait cependant que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans, [...] c'est lui qui mourra, moi je ne mourrai pas »[266]. Les deux sens que le « je » prend à la fois, constituent ainsi le paradoxe. La dernière phrase de l'extrait suggère « l'identité infinie »[267] du « je ». Pour l'examiner, rappelons les phrases suivantes de *L'Innommable* : « Tiens, c'est peut-être en voulant être Worm que je serai enfin Mahood ! Alors je n'aurai plus qu'à être Worm »[268]. Ici le « je », qui n'a pas de nom propre et qui erre entre Mahood et Worm, dépasse le sens commun. Aussi, pouvons-nous conclure que les W.C. sont un lieu paradoxal qui renverse à la fois le bon sens et le sens commun.

2.1.2 L'homme-Christ, vieil enfant

Un beau jeune homme à barbiche

Chez Beckett, la figure du Christ est souvent décrite comme dans le passage suivant :

> lever les yeux chercher des visages dans le ciel des animaux s'endormir et là *un beau jeune homme* rencontrer *un beau jeune homme à barbiche* dorée

[264] *Ibid.*, p. 96.
[265] *I*, p. 133.
[266] *AF*, p. 39.
[267] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 10.
[268] *I*, p. 107.

vêtu d'une aube se réveiller en sueur et avoir rencontré Jésus en rêve[269]

Dans *Premier amour*, Jésus est aussi « un jeune homme barbu »[270]. Dans *Malone meurt*, le jeune homme barbu évoque à coup sûr le Christ : « Celui qui parlait était un homme, naturellement, dans la fleur et la force de l'âge, [...] et il portait une barbe galeuse destinée sans doute à renforcer sa ressemblance avec le Christ »[271]. Malone suggère que les épreuves que Macmann subit peuvent être comparées à la Passion christique, en faisant savoir que Macmann porte aussi la barbe comme le jeune homme dont il reçoit l'éloge, qui considère le nom de Macmann comme un beau nom[272] : « Il [le jeune homme barbu] ajouta, après un silence, C'est un beau nom, sans que l'on pût savoir au juste si cet éloge allait au beau nom de Moll ou au beau nom de Macmann »[273]. Comme nous l'avons vu, le jeune homme et Moll sont des personnages qui portent des signes représentant directement Jésus-Christ. Macmann les remplace plus tard en tant qu'homme-Christ, dans la mesure où la mort de Moll lui abandonne l'éloge de la beauté et où le jeune homme devient méconnaissable. La question du directeur, « Où est le beau jeune homme à la barbe de Christ ? »[274], et la remarque suivante de Malone sur la barbe de Macmann, ouvrent la possibilité de considérer ce dernier comme porteur de la barbe du Christ. Bien que Macmann ne soit pas jeune, il possède deux éléments qui, chez Beckett, caractérisent le Christ, la barbe et la beauté, et qui le lient donc à Jésus.

Selon S. J. Ferdinand Prat, le type barbu et chevelu du Christ succède au type jeune et imberbe à partir du IIIe siècle, surtout dans les fresques, pour représenter « le Christ docteur et juge »[275]. La barbe est alors un signe de la connaissance et de la sévérité. Dans *En attendant Godot*, la barbe blanche est une clé, par laquelle Godot qui est un vieillard à barbe blanche, peut être pris pour Dieu que Lucky décrit comme

[269] *CC*, p. 70. Nous soulignons.
[270] *PA*. P. 14.
[271] *MM*, p. 137.
[272] Comme nous l'avons vu dans le sous-chapitre précédent, à condition que le nom corresponde avec l'identité, un beau nom peut désigner un bel homme.
[273] *MM*, p. 138.
[274] *MM*, p. 184.
[275] S. J. Ferdinand Prat, *Jésus Christ : sa vie, sa doctrine, son œuvre*, tome II, Paris : Beauchesne et ses fils, 1938, p. 149.

« Dieu personnel quaquaquaqua à barbe blanche »[276]. Chez Beckett, dans la plupart des cas, la barbe est un attribut de la divinité, tandis que les poils en sont un de l'animalité : « il ne viendrait pas à moi j'irais à lui me blottir dans sa toison on ajoute qu'une bête ici »[277]. Dans *Comment c'est*, les poils révèlent bien l'animalité des personnages qui rampent dans la boue : « je lui ai offert à manger écrasé contre la bouche perdue dans les poils la boue ma paume dégoulinante de foie de morue », et mettent en relief leur trivialité en les agglutinant en un corps unique : « sa bouche contre mon oreille nos poils emmêlés impression que pour nous séparer il aurait fallu les trancher »[278]. Dans cette situation, la barbe blanche qui symbolise le vieux Dieu le Père, s'oppose à la « masse de poils tout blancs » qui prouvent le vieillissement et l'anomalie : « masse de poils tout blancs au toucher je suis fixé c'est un petit vieux nous sommes deux petits vieux quelque chose là qui ne va pas »[279]. Cette anomalie qui est exprimée par « quelque chose là qui ne vas pas » provient de la synesthésie : à travers le toucher, le narrateur perçoit même la couleur. En revanche, en suivant Ahmad Kamyabi Mask qui estime que « "Dieu Le Père à la longue barbe blanche" est un cliché trop usé »[280], ou Pierre Sadoulet qui réduit cette figure de Dieu à une « référence précise à l'imagerie biblique populaire »[281], la barbe blanche qui suggère Dieu le Père chez Beckett, est plutôt banale, de sorte qu'ayant perdu le grandiose et le sublime, elle n'est qu'une caricature. Rappelons encore une scène de *Premier amour* où l'on trouve l'image d'« un jeune homme barbu », censé être Jésus, sur l'almanach pendu au mur des toilettes. L'almanach et les toilettes n'indiquent-ils pas la banalité ? En l'occurrence, la divinité que la barbe symbolise est dégradée, c'est-à-dire que la barbe du Christ ne signifie plus ni la connaissance ni la sévérité. Cette barbe sert alors plutôt de lien entre l'homme-Christ et Jésus banalisé, pour souligner la souffrance sans salut du premier par rapport à la Passion ou à l'impuissance du dernier, et

[276] *EAG*, p. 55.
[277] *CC*, p. 20.
[278] *CC*, p. 102-103 et p. 143.
[279] *CC*, p. 85.
[280] Ahmad Kamyabi Mask, « Beckett en Iran », in *Samuel Beckett Aujourd'hui : Présence de Samuel Beckett*, édité par Sjef Houppermans, Éditions Rodopi, 2006, p. 423.
[281] Pierre Sadoulet, « La fin de l'acte I de *En attendant Godot* : Effets de sens et microanalyse discursive », in *Création théâtrale : adaptation, schèmes, traduction*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 333.

montrer ainsi la parodie du Christ, qui efface la distinction entre la trivialité et la sublimité.

Saint Augustin définit la beauté comme Dieu : « Dieu est la beauté éternelle, parfaite, immuable. Cette beauté éternelle nous a aimés la première, et il nous a aimés dans notre laideur et notre difformité, non pour nous y laisser, mais pour faire succéder à cette laideur une éclatante beauté », et il la rapporte alors à l'amour : « La mesure de votre amour sera la mesure de votre beauté, parce que la charité elle-même est la beauté de l'âme »[282]. Selon le théologien chrétien, la beauté du Christ, qui est représentée par son amour de la charité, témoigne de l'union en Jésus-Christ de la nature divine et de la nature humaine. Suivant cette conception, nous pouvons dire que la beauté de Dieu n'existe pas pour les personnages de Beckett qui sont abandonnés dans la laideur et la difformité. Par exemple, Hamm – aveugle, toujours assis dans un fauteuil à roulettes parce qu'il ne peut pas se lever, ressentant de la culpabilité, se définissant comme le plus misérable du monde, et demandant sans cesse des calmants pour adoucir ses douleurs – s'écrie : « Le salaud ! Il [Dieu] n'existe pas ! »[283]. En effet, dans *Fin de partie*, le monde gris auquel l'aveugle Hamm appartient, contraste avec la beauté : « HAMM. – J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. […]. Je le prenais par la main et le traînais devant la fenêtre. Mais regarde ! […]. Toute cette beauté ! […]. Il m'arrachait sa main et retournait dans son coin. Épouvanté. Il n'avait vu que des cendres »[284].

Tout d'abord, cette citation montre que Hamm garde la beauté dans ses souvenirs, si bien qu'il désire la voir encore à travers les yeux de Clov. Cependant, ces souvenirs soulignent plutôt l'absence de la beauté et font d'elle un paradis perdu. En outre, cette citation suggère que le monde réel de Hamm ressemble bien à celui que le fou a vu. En effet, Hamm, qui invente des histoires, est aussi créateur ou artiste que le fou, il ne peut que rester dans le noir, qui résulte de la perte de la vue, comme le fou demeure prisonnier du monde en cendres qu'il croit voir. Pour eux, la distinction

[282] Augustin d'Hippone, *Œuvres complètes de Saint Augustin* (traduit par Péronne, Vincent, Écalle et Charpentier), tome 10, Paris, 1869, p. 558.
[283] *FP*, p. 74.
[284] *FP*, p. 60-61.

entre la beauté et la laideur semble inutile et impossible, puisqu'il n'y a presque rien à comparer avec la misère qui domine leur monde, c'est-à-dire que la beauté en est absente : « Ce seront des histoires ni belles ni vilaines, calmes, il n'y aura plus en elles ni laideur, ni beauté, ni fièvre, elles seront presque sans vie, comme l'artiste »[285].

Hamm essaie sans cesse de retrouver la beauté dans son monde. Il contraint alors Clov à regarder le monde à sa place, mais ce dernier écrase cette recherche de la beauté en constatant que le monde est gris, sans soleil : « CLOV. – Les flots ? (*Il braque la lunette.*) Du plomb. [...] HAMM. – Et le soleil ? CLOV (*regardant toujours*). – Néant. [...] CLOV (*de même*). – Il fait gris. [...] Gris ! [...] GRRIS ! [...] » ; « HAMM. – Ce n'est pas un rayon de soleil que je sens sur mon visage ? CLOV. – Non »[286]. En outre, Clov renie l'amour et la pitié, auxquels Hamm le force : « HAMM. – Tu ne m'aimes pas. CLOV. – Non. HAMM. – Autrefois tu m'aimais. CLOV. – Autrefois ! »[287]. Dans cette pièce de théâtre, la beauté appartient tout entière au passé : « CLOV. – Nous aussi on était jolis – autrefois. Il est rare qu'on ne soit pas joli – autrefois »[288]. Il ne s'agit pas ici du passé au sens des expériences déjà vécues dans l'ordre du temps chronologique, mais du passé mythique, du paradis perdu. À propos de la lumière, qu'il n'a jamais vue, Clov invente : « Je me dis que la terre s'est éteinte, quoique je ne l'aie jamais vue allumée »[289]. La lumière, qui représente la beauté, n'est pas le passé qui a été présent pour Clov, mais le passé qui se réduit toujours à « autrefois », et qui donne seulement l'image abstraite de la beauté d'un temps immémorial. Ainsi la proposition « Autrefois tu m'aimais » appartient plus au passé mythique qu'au passé historique, dans la mesure où l'amour que Clov exprime comme un robot, avec l'attitude indifférente qu'indique la didascalie « *regard fixe, voix blanche* », ne provient pas de son cœur, mais d'un mythe que d'autres lui ont fait croire : « CLOV (*regard fixe, voix blanche*). – On m'a dit, Mais c'est ça, l'amour, mais si, mais si, crois-moi, tu vois bien que – »[290]. Dans cette situation, la beauté s'éloigne

[285] *MM*, p. 8.
[286] *FP*, p. 45-46 et p. 84.
[287] *FP*, p. 18.
[288] *FP*, p. 59.
[289] *FP*, p. 107.
[290] *FP*, p. 105.

sans cesse du monde gris, et l'existence sans salut (ou sans fin) de Hamm et de Clov devient éternelle.

Dans *Oh les beaux jours*, l'expression « Oh les beaux jours de bonheur ! » apparaît une fois à propos de souvenirs de Winnie, qui est de plus en plus enterrée dans le mamelon sous la lumière aveuglante du soleil, et qui se dit sans cesse dans le désert, bien qu'elle soit avec son mari Willie. Souvent elle s'écrie : « Oh le beau jour encore que ça va être ! »[291]. Cependant, comme *Fin de partie*, cette pièce de théâtre finit par montrer la distance entre la beauté et la misère de l'existence de Winnie, et par faire entendre ses exclamations sur la beauté comme des antiphrases, et voir qu'elles ne sont que des mots vides.

L'exclamation « Oh le beau jour encore que ça va être ! » renferme un espoir messianique, dans la mesure où Winnie considère le beau jour comme celui où « la chair fond à tant de degrés et la nuit de la lune d'heures »[292], et où se retrouve le paradis perdu de ses souvenirs, qu'évoque « Oh les beaux jours de bonheur ! ». Pour ainsi dire, son beau jour signifie la fin de son existence misérable, c'est-à-dire le salut. Beckett semble prendre cet espoir messianique pour une tromperie de Winnie par elle-même. Il concentre donc l'attention sur son existence même, grise et misérable, sans beauté ni salut, en dévoilant la vacuité des éléments messianiques à travers l'ironie et l'humour.

Au début du premier acte, la prière de Winnie peut se rapporter aux mots inscrits sur le manche de sa brosse à cheveux : « prières peut-être pas vaines – (*un temps, de même*) – matin – (*un temps, de même*) – soir – ([...] *examine le manche de la brosse, lit*) – solennellement ... garantie ... véritable ... pure ... »[293]. Bien que ce rapport en arrive à révéler l'humour ironique, aussitôt que l'objet décrit est dévoilé comme simple soie de porc, les mots grandioses employés semblent au premier abord refléter le caractère de la promesse du salut de Jésus-Christ, que Winnie prie avant de commencer sa journée, et conforter son espoir messianique.

Avant de révéler que l'objet n'est que la « soie de porc », Winnie augmente la

[291] *OBJ*, p. 21, et dans le premier acte, p. 20, p. 41, p. 47 et p. 56 ; et dans le second, p. 75 et p. 76.
[292] *OBJ*, p. 23-24.
[293] *OBJ*, p. 17.

curiosité des spectateurs en répétant quelques mots écrits sur la brosse d'un ton très solennel, qui leur laisse imaginer qu'il s'agit de quelque chose de précieux. Cette situation est bien sûr faite par Beckett pour produire un effet comique. Henri Bergson écrit : « Parler des petites choses comme si elles étaient grandes, c'est, d'une manière générale, *exagérer*. L'exagération est comique quand elle est prolongée [...]»[294]. Le philosophe explique que cette exagération est un des moyens de la transposition, puisqu'« on obtiendra un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton »[295]. Beckett ajoute au comique de l'exagération une autre transposition[296], en suggérant un rapport entre les mots solennels sur la brosse et l'espoir messianique de Winnie. Henri Bergson note que la dégradation est un des moyens d'obtenir le rire : « Le risible naîtrait "quand on nous présente une chose, auparavant respectée, comme médiocre et vile" »[297]. Dans la mesure où, après la prière de Winnie à Jésus-Christ, se répètent l'expression de sa conscience de sa réalité, malheureuse, sa dénégation de ce malheur (ou ses distractions pour le cacher), ses rappels de la bonté de Dieu et sa lecture incomplète des mots vantant la soie de porc, ceux-ci paraissent soutenir ses « prières peut-être pas vaines ». Cette superposition du discours publicitaire et d'expressions religieuses ne dégrade pas seulement la divinité du Christ, mais aussi rend la possibilité du salut de Winnie – c'est-à-dire de la venue de son beau jour – douteuse. Ce faisant, comme nous l'avons aperçu, la comparaison entre le Christ et le porc (entre la barbe et la soie) se produit, et elle permet d'entrevoir la trivialité, l'ambiguïté et l'existence sans salut de l'homme-Christ. En bref, la double transposition comique, exagération et dégradation, révèle la vacuité de la prière et de l'exclamation de Winnie « Oh le beau jour encore que ça va être ! ».

Enfin, dans le second acte, le hiatus qui est dans les mots de Winnie désirant le salut, c'est-à-dire la beauté, devient plus explicite à partir de son aveu soudain : « Et

---

[294] Henri Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1991, p. 95.
[295] *Ibid.*, p. 94.
[296] « Les moyens de transposition sont si nombreux et si variés [...]. D'ailleurs, sans aller aussi loin, il est aisé de voir que si la transposition du solennel en trivial, du meilleur en pire, est comique, la transposition inverse peut l'être encore davantage », *Ibid.*, p. 93-95.
[297] *Ibid.*, p. 95.

pas un mot de vrai nulle part »[298], dans la mesure où le hasard le plus malheureux la frappe, puisqu'elle est cette fois enterrée jusqu'au cou. En effet, dans le premier acte, l'absence de la beauté ne s'exprime qu'implicitement. En s'occupant à se faire les lèvres et à se peigner, Winnie essaie de montrer la possibilité de la beauté (ou du salut), mais elle prend quand même conscience que la beauté s'est déjà éloignée : « [...] quand j'étais jeunette et ... follette ... (*la voix se brise, elle baisse la tête*) ... belle ... peut-être ... jolie ... en un sens ... à regarder », même si elle ne l'accepte pas en traitant cette conscience comme « bouillons de mélancolie »[299]. En revanche, dans le second acte, comme le malheur l'empêche d'utiliser tous ses membres, Winnie exprime plus directement l'absence de sa beauté : « Je n'ai pas pu refaire ma beauté, tu sais »[300]. Cette absence en accompagne une autre : « Je priais autrefois. (*Un temps*.) Je dis, je priais autrefois. (*Un temps*.) Oui, j'avoue. (*Sourire*.) Plus maintenant »[301]. Cet aveu marque en quelque sorte l'absence du nom de Jésus-Christ qui est la beauté même et qui peut faire « succéder à cette laideur une éclatante beauté ». L'absence de la beauté devient ainsi explicite, et l'invocation de Winnie met davantage en relief la distance entre la beauté et sa misère.

Que le temps de la phrase « je priais autrefois », soit l'imparfait de l'indicatif exprimant le passé d'habitude, révèle que ce hiatus signifie aussi l'effondrement de l'ordre habituel, tel que Moran l'éprouve dans *Molloy*. Pendant son voyage, Moran perd ce qui compose son monde privé, qui est organisé et habituel : « Je m'y frayai un chemin, vers ce que j'aurais appelé ma perte si j'avais pu concevoir ce que j'avais à perdre »[302], si bien qu'il n'observe plus ses habitudes, dominicales, hygiéniques ou vestimentaires, qui garantissaient la joie et la paix de sa vie quotidienne. Michel Bernard exprime cette perte à l'aide du terme deleuzien de « la débâcle de Chronos[303] », en définissant le monde privé de Moran comme « un monde organisé,

[298] *OBJ*, p. 61.
[299] *OBJ*, p. 41.
[300] *OBJ*, p. 74.
[301] *OBJ*, p. 61.
[302] *Mo*, p. 227.
[303] Selon Gilles Deleuze, Chronos, qui désigne le temps chronologique ou successif, est une de deux lectures du temps ; et l'autre est Aiôn. Alors que Chronos est le présent qui remplit tout seul le temps et qui résorbe le passé et le futur, Aiôn est le passé-futur qui divise à chaque instant le

réglé par le temps de l'horloge »[304].

Dans *Oh les beaux jours*, le changement de refrain de Winnie montre aussi cette débâcle. Winnie utilise souvent l'adjectif « vieux » à son propos, surtout dans le premier acte : « Vieilles choses », « Vieux yeux », « Vieux Brownie !», « Le vieux style !» (10 fois) et « Prie ta vieille prière, Winnie »[305]. Cet adjectif recouvre « toutes les sottises – habituelles »[306] , reflétant l'existence toujours misérable de Winnie et sa longue attente du salut, mais souligne que l'espoir ou la possibilité du salut (ou de la beauté) restent inchangés. Il est donc notable que l'adjectif représente le temps chronologique et successif, rendu par l'imparfait de l'indicatif. L'adjectif « vieux » soutient ainsi la présence de Dieu et l'avenir du salut, et rend Winnie « prévoyante »[307] à travers le raisonnement.

En revanche, dans le second acte, cet adjectif est de plus en plus remplacé par les adverbes « autrefois » (11 fois), « plus maintenant » et « soudain »[308], et par l'adjectif « vieux » d'une nature différente, puisque, si dans les autres occurrences il participe aux habitudes, il reste longtemps potentiel (ou refoulé) et monte finalement à la surface pour troubler ces habitudes[309] : « Chante. (*Un temps.*) Chante ta vieille chanson, Winnie »[310]. Les adverbes qui indiquent l'expiration du délai du « vieux style » de Winnie et sa réalité aléatoire, montrent le hiatus de ses habitudes et la fêlure de sa conviction : « Soudain une souris … (*Un temps. Ton narrateur.*) Soudain

---

présent, qui le subdivise à l'infini en passé et futur, dans les deux sens à la fois. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, p. 190-197.

[304] Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet : Une apparition évanouissante*, Paris : Éditions L'Harmattan, 1996, p.179.

[305] *OBJ*, p. 17, p. 39, p. 19, p. 23, p. 27, p. 28, p. 31, p. 38, p. 40, p. 50, p. 52 et p. 57.

[306] *OBJ*, p. 51.

[307] *OBJ*, p. 39.

[308] *OBJ*, « autrefois » : p. 60, p. 61, p. 62 et p. 65 ; « plus maintenant » : p. 61, p. 62 et p. 63 ; « soudain » : p. 67 et p. 71.

[309] Gilles Deleuze distingue le mauvais Chronos du bon Chronos : « Le devenir-fou de la profondeur est donc un mauvais Chronos, qui s'oppose au présent vivant du bon Chronos. Saturne gronde au fond de Zeus » (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op.cit.,* p. 192). En quelque sorte, dans la mesure où l'adjectif « vieux » du second acte qui suggère la profondeur interne de Winnie, remplace celui du premier acte qui montre le présent vivant de Winnie et qui lui donne la promesse du salut, c'est-à-dire un futur qui est présent pour Dieu, on peut comparer le « vieux » du second acte au mauvais Chronos. D'ailleurs, du fait que les adverbes « autrefois », « plus maintenant », esquivent le présent que le « vieux » du premier acte réalise, et permettent la folie de la chanson refoulée, cette comparaison avec le mauvais Chronos paraît raisonnable.

[310] *OBJ*, p. 75.

une souris … sur sa petite cuisse [Mildred] … […], cria et cria jusqu'à ce qu'ils accourent tous, dans leurs vêtements de nuit, Papa, Maman, Bibbie et la vieille… Annie, pour voir ce qui n'allait pas, ce que ça pouvait bien être mon Dieu mon Dieu qui n'allait pas »[311].

Cette citation concerne l'histoire de Mildred que Winnie imagine pour remplir son désir de beauté (ou de salut) – Mildred pouvant se comparer à la Winnie « jeunette et … follette » qui manque à la vieille Winnie et qui lui provoque quelque mélancolie en soulignant qu'elle a perdu sa beauté, dans le premier acte. Dans cette histoire, Winnie fait apparaître ce qu'elle ne peut prévoir, qui représente son malheur et dont personne ne peut la protéger, pas même Dieu, sous la forme d'une « souris ». Cette apparition soudaine montre la fêlure de la vieille conviction de Winnie, exprimée métaphoriquement comme « Solennellement garantie », au sujet de Dieu qui est la beauté même, à mesure que la souris provoque les cris de Mildred, qui eux-mêmes font accourir les autres « pour voir ce qui n'allait pas, ce que ça pouvait bien être mon Dieu mon Dieu qui n'allait pas ». Comme Beckett ne met pas de ponctuation après les interjections « mon Dieu mon Dieu », le second « mon Dieu » peut-être détaché du premier, soudé à la suite, de sorte qu'il peut aussi être interprété comme un antécédent dans la proposition « mon Dieu qui n'allait pas », laissant apercevoir le doute de Winnie à propos de Dieu.

Par rapport à la chanson, à partir du premier acte, Winnie adopte une attitude prudente : « Chanter trop tôt est une grave erreur, je trouve », et cette attitude fait remettre toujours à plus tard l'action de chanter : « Que de fois j'ai dit, dans les heures noires, Chante maintenant, Winnie, […] et ne le faisais pas (*Un temps*.) Ne le pouvais pas »[312]. L'adjectif « vieille » dans « Chante ta vieille chanson », indique la profondeur intérieure de Winnie, où demeure sa chanson refoulée, plutôt que son habitude d'essayer de chanter sans y parvenir. Comme le montre l'extrait cité ci-dessus, cette chanson peut être une menace de renversement du monde de Winnie, rempli de ses rituels et de ses mots qui garantissent la présence de Dieu. Dans le

[311] *OBJ*, p. 71.
[312] *OBJ*, p. 38 et p. 47-48.

second acte, sa chanson finit par monter à la surface, et Winnie commence à chanter par tâtonnement la chanson de l'oubli, surgissant du souvenir vague, en quelques « vers exquis » : « Tout … ta-la-la … tout s'oublie … la vague … non … délie … tout ta-la-la tout se délie … la vague … non … flot … oui […] et la vague qui passe oublie … oublie … »[313], et à chantonner sur l'air que produit la boîte à musique, un extrait de l'opérette autrichienne *La Veuve joyeuse*[314] : « Heure exquise / Qui nous grise / Lentement, / La caresse, / La promesse / Du moment, / L'ineffable étreinte / De nos désirs fous, / Tout dit, Gardez-moi / Puisque je suis à vous »[315].

En fait, dans le premier acte, il y a aussi les surgissements brefs de la chanson qui accusent le malheur de Winnie : « oh … ta-la lents malheurs » et « ta-la malheur »[316]. Comme dans les « vers exquis », le « ta-la » fait entendre la mélodie des vers, mais les courtes chansons du premier acte sont tout de suite refoulées : « Ça monte aux lèvres, on ne sait pourquoi, le moment est mal choisi, on ravale »[317]. On peut alors dire que dans le second acte, Winnie finit vraiment par chanter. Le malheur, l'oubli, la pauvreté ou la vacuité que ces vers révèlent, sont mis en relief par le contraste avec les épithètes exagérées et louangeuses de Winnie : « ce vers admirable », « ce vers merveilleux »[318] ou « ces vers exquis ». Ce contraste suggère que la réalité de Winnie est dissimulée par l'habitude langagière qu'elle a d'orner son monde. Si la chanson peut être funeste pour Winnie, c'est sans doute qu'elle chante sa réalité absurde et dévoile sa duperie.

Par rapport à la chanson que Winnie fredonne et qui provient des « vers exquis » de Victor Hugo : « Tout s'efface, tout se délie / Le flot sur flot se replie / Et la vague

---

[313] *OBJ*, 69.
[314] Le titre de l'opérette est, en français, *La Veuve joyeuse*, quand l'original est *Die lustige Witwe*. Cette opérette en trois actes du compositeur autrichien Franz Lehár (1870-1948), a été représentée pour la première fois à Vienne en 1905. Victor Léon et Leo Stein, écrivains de théâtre, en ont écrit le livret en empruntant le sujet à une comédie de l'écrivain parisien Henri Meilhac, intitulée *L'attaché d'ambassade* (1861). Voir Francis Claudon, « Comédie de salon et opérette : *La Veuve Joyeuse* et sa source française », in *D'un opéra l'autre : Hommage à Jean Mongrédien*, juin, Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, p. 77-84.
[315] *OBJ*, p. 76-77.
[316] *OBJ*, p. 19 et p. 38.
[317] *OBJ*, p. 68.
[318] *OBJ*, p. 19 et p. 38.

qui passe oublie »[319], Thomas Hunkeler écrit : « le fragment de phrase beckettien, même et surtout s'il renvoie à quelque chose qui est à la fois aussi connu et inconnu qu'un classique, est présent avant tout dans sa qualité de fragment et montre ainsi *l'absence d'absolu et d'éternel* »[320]. Ainsi, le vague souvenir divise les « vers exquis » en fragments et les réarrange dans son instabilité, si bien que les vers classiques originaux ne sont pas parfaitement représentés et que « l'absence d'absolu et d'éternel » est alors mise en relief. Winnie ne peut ni reconstituer ni posséder encore la beauté, c'est-à-dire que sa pauvre chanson montre le devenir-fou dû à l'oubli, esquive le présent qui est définit par la beauté et fait savoir que la beauté n'est pour elle que fantasme.

Il est remarquable que la dernière chanson soit une partie de *La Veuve joyeuse*. À partir du titre de cette opérette que la didascalie du premier acte indique, nous pouvons lire la satire de Beckett. Winnie n'est pas veuve, mais c'est tout comme, car elle parle presque toujours seule, bien qu'elle soit avec son mari Willie, qui, lui, ne dit presque rien, et elle est de plus en plus enterrée dans le mamelon qui empêche la relation conjugale. Du fait qu'elle s'écrie souvent « Oh le beau jour encore que ça aura été », elle peut être comparée à la veuve joyeuse. Cependant elle n'a aucun rapport avec la femme de l'opérette qui voit renaître la flamme de son amour de jeunesse et réalise cet amour dans le présent. Bien que la boîte à musique contribue à la représentation parfaite, la chanson de Winnie révèle le hiatus, c'est-à-dire la distance entre la beauté (ou le salut) et l'existence misérable, puisque sa chanson est faite des cris qui la remplissent. Tant que Winnie la chante, l'« Heure exquise » ne désigne que le futur inaccessible, en tant que « La promesse / Du moment » ; et « Qui nous grise » ne signifie alors pas « qui nous exalte », mais « qui nous rend gris » ; de même, « L'ineffable étreinte / De nos désirs fous » n'indique pas l'amour s'enflammant entre un comte et une jeune, belle et riche veuve, mais le devenir-fou à travers le clivage du moi d'une pauvre vieille femme, dû à sa solitude. En bref, la valse de l'« Heure

[319] Victor Hugo, « Napoléon II », in *Œuvres complètes de Victor Hugo : Poésie V, Les Chants du crépuscule*, Paris : E. Renduel, 1835, p. 74.
[320] Thomas Hunkeler, *Échos de l'égo dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Paris : Éditions L'Harmattan, 1997, p. 277.

exquise » qui monte de la profondeur à la surface à travers la bouche de Winnie, apparaît une chanson d'invocation pressante plutôt qu'une chanson d'amour légère, autrement dit une chanson grise – comme le monde gris que Clov voit et qui esquive le présent par rapport à la beauté – plutôt qu'une chanson sur le présent exquis.

Après tout, le moment arrive où l'on relit autrement la rengaine de Winnie « oh le beau jour encore que ça aura été ». Cette proposition exclamative et suppositive montre le passé-futur, puisque « encore » englobe à la fois le passé et l'avenir à travers le futur antérieur[321]. Dans la mesure où le beau jour appartient seulement aux souvenirs lointains de Winnie et où il est toujours l'objet de son invocation, comme nous l'avons vu ci-dessus, « encore » peut correspondre à « autrefois », indiquant le passé mythique, dans *Fin de partie*. Le passé que l'adverbe « encore » indique n'est ni une dimension relative au présent dans le temps, ni ce qu'un plus vaste présent résorbe. De même, plus le refrain se répète, plus la réalisation future de « la promesse / Du moment » devient incertaine. Le déclin de l'existence de Winnie empêche cette répétition d'être prise pour une suite de « beaux jours », mais fait remarquer le renvoi récurrent[322] du « beau jour » à plus tard. D'ailleurs, cette incertitude qui entre en collision avec le futur antérieur, est soutenue par un autre refrain, « Jusqu'ici », et par le visage que Winnie se compose : « Oh le beau jour encore que ça aura été. (*Un temps*.) Encore un. (*Un temps*.) Après tout. (*Fin de l'expression heureuse*.) Jusqu'ici »[323]. En bref, l'invocation de Winnie, « oh le beau jour encore que ça aura été », esquivant le présent, prouve paradoxalement l'absence de beaux jours. Finalement, toutes ces analyses permettent de dire que la beauté qui caractérise le Christ en tant que « beau jeune homme à barbiche », est absente chez l'anti-héros de

[321] « Comme forme composée, le futur antérieur exprime l'aspect accompli ou l'antériorité par rapport au futur simple correspondant. [...] Comme le futur simple, il peut exprimer une supposition, qui porte sur le passé. [...] il projette fictivement dans l'avenir une hypothèse probable, que celui-ci devra confirmer », Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, 1994, p. 315.
[322] Le futur, qui ne se résorbe jamais dans le présent, peut être aussi observé dans *Pas moi* : « Dieu est amour ... elle sera sauvée [une femme] ... » (*Pm*, p. 91). Pour la bouche en feu qui ne peut se reposer, le flot de paroles est un supplice, si bien que son salut signifie l'arrêt de ce flot. Le contraste entre l'invocation de cette bouche et ses cris suggère pourtant que le futur de la citation esquive le présent : « ne peut pas l'arrêter ... Impossible l'arrêter [le flot de paroles]» (*Pm*, p. 91). Dans la mesure où le futur esquive le présent, l'absence de la beauté, que la phrase « Dieu est amour » exprime, se dévoile avec le paradoxe que renferme la proposition « elle sera sauvée ».
[323] *OBJ*, p. 76.

Beckett, et que cette absence met l'accent sur l'abandon du personnage et sur ses mots vides à propos de l'espoir de la beauté ou du salut.

Vieil enfant

Chez Beckett, à part cette figure du Christ, il y en a une autre que nous voudrions commenter : c'est l'enfant-Jésus. En 2007, Sandra La Rocca a ouvert une nouvelle perspective intéressante sur ce thème dans l'introduction de son livre, *L'Enfant Jésus*. Elle présente cette figure comme un paradoxe, une anomalie et même un monstre, en remarquant que « le Dieu rejoint l'enfant, la force s'allie à la faiblesse, le Verbe se fait silence »[324]. Sandra La Rocca ne parle pas de Samuel Beckett, mais sa perspective est suggestive pour la figure de l'Enfant-Jésus chez notre auteur. Par ailleurs, en expliquant le monde de Beckett à travers le monde de l'hystérique que Juan-David Nasio considère comme « un monde infantile composé de puissants et d'impuissants, de forts et de faibles, de jeunes et de vieux, d'athlètes et de handicapés »[325], Pascale Sardin définit l'esthétique de Beckett comme « un art enfant »[326]. L'Enfant-Jésus est d'autant plus un thème essentiel chez Beckett.

Dans *L'Innommable*, une scène qui montre une veillée habituelle de la famille de l'anti-héros, rapporte ce dernier au Christ. La veillée est semblable à un rituel religieux. Le soir, les parents de l'anti-héros racontent leur vie à leurs petits-enfants, comme s'ils rendaient témoignage de leur « existence historique »[327] en tant que prédicateurs. L'expression « envoi », qui désigne la phrase consacrée de clôture de cette histoire, renforce l'ambiance religieuse de la soirée, dans la mesure où ce mot peut indiquer la dernière étape de la messe[328]. D'ailleurs, leur histoire terminée, tous

---

[324] Sandra La Rocca, *L'Enfant Jésus : Histoire et anthropologie d'une dévotion dans l'Occident chrétien*, Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 13.
[325] Juan-David Nasio, *L'Hystérie, ou l'enfant magnifique de la psychanalyse,* Paris : Petite Bibliothèque Payot, (1995) 2001, p. 183.
[326] Pascal Sardin-Damestoy, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 106.
[327] *I*, p. 64.
[328] *I*, p. 65. L'envoi est aussi la dernière strophe d'une ballade ou encore la dédicace, qui rendent hommage à quelqu'un. Comme le refrain, « ç'avait été un beau bébé », appartient à un hommage, il peut être raisonnable de penser que l'envoi du texte est la dernière strophe. Cependant, le contexte – par exemple, l'hymne susceptible d'être pris pour un chant d'envoi et la veillée suivant un processus établi –, permet de comprendre l'envoi comme la dernière étape de la liturgie

commencent à chanter un hymne à Jésus-Christ. Le témoignage sur l'existence de l'anti-héros alterne avec cet hymne. Il s'ensuit que l'image du protagoniste et celle de Jésus se superposent. En effet, « Pourtant ç'avait été un beau bébé », dit à propos du protagoniste, en tant qu'envoi de ses parents, amène « Lui aussi avait dû être un beau bébé »[329], dit à propos de Jésus, qui évoque la déclaration du Psalmiste : « Il est le plus beau des enfants des hommes »[330] — étant entendu qu'il s'agit ici, selon les traditions juive et chrétienne, du Messie.

Comme nous l'avons vu, l'adjectif « beau » ne met pas seulement en relief la distance infranchissable entre le paradis perdu et la misère de l'existence, mais aussi lie l'anti-héros de Beckett au Christ, surtout à travers la parodie. De fait, l'absence de beauté de l'innommable est soulignée par le plus-que-parfait « avait été » et par ses parents, s'abîmant dans « leurs souvenirs » et « leurs tristes pensées »[331]. En outre, l'innommable se compare lui-même à l'Enfant-Jésus au niveau du « beau bébé ». La proposition « Lui aussi avait dû être un beau bébé » n'est peut-être pas convenable pour parler du plus beau des enfants du monde, qui est le Sauveur de l'humanité que chantent les hymnes – « Sauf et sain dans les bras de Jésus », ou « Jésus, amant de mon âme, laisse-moi me réfugier dans ton sein »[332] —, puisque cette proposition banalise le Christ en en faisant simplement un beau bébé. Cette banalisation de la divinité produit un grand effet, de sorte que l'innommable peut aller de pair avec le Christ banalisé en tant qu'homme-Christ, et suggère qu'est absente la beauté, synonyme du vrai Sauveur, qui peut faire succéder à la difformité de l'innommable, décrit comme unijambiste, une éclatante beauté.

Murphy qui « était assis, nu, dans sa berceuse »[333], parodie aussi l'Enfant-Jésus. La nudité et la berceuse révèlent l'état primitif de Murphy, pour ainsi dire, son devenir-bébé. Serge Meitinger voit une tentative de régression de Murphy dans sa manie de se placer dans la berceuse en position fœtale. Il présente une possible

---

chrétienne.
[329] *I*, p. 65.
[330] *Psaumes*, 44 : 3.
[331] *I*, p. 65.
[332] *I*, p. 64.
[333] *MM*, p. 7.

interprétation par laquelle on peut faire « de la berceuse une image symbolique de la matrice et du mouvement de celle-ci un retour apaisant à l'état prénatal »[334]. Dans *Murphy*, l'impasse de l'Enfant-Jésus et la Vierge jouent un rôle semblable à celui de la berceuse, étant donné qu'elles donnent à Murphy l'impression de protéger sa paix et son repos, en l'embrassant. Ainsi, « l'image symbolique de la matrice » de la berceuse peut s'appliquer aussi à l'impasse et à la Vierge. Comme expliqué ci-dessus, la Vierge n'est pas seulement une des constellations du zodiaque, mais aussi la mère de l'Enfant-Jésus, et Beckett en suggère en même temps les deux sens. L'image que Murphy et sa berceuse constituent peut alors correspondre à celle de la Vierge à l'enfant. Si le personnage de Beckett parodie l'Enfant-Jésus, il fait souvent évoquer ainsi l'image de la Vierge à l'enfant, même si elle se modifie et se révèle grotesque.

Dans *Malone meurt*, Macmann est un patient de l'asile Saint-Jean-de Dieu, et Moll est sa gardienne, mais leur relation est comme celle entre le bébé et sa mère : « Elle lui apportait à manger [...], vidait son pot de chambre tous les matins et lui apprenait à se laver, tous les jours le visage et les mains [...]. Elle balayait la chambre [...]. Elle faisait savoir à Macmann [...], si c'était permis ou non [...] »[335]. En effet, cette relation est très fréquente chez Beckett : par exemple, entre Molloy et Lousse dans *Molloy*, entre Marguerite et Mahood dans *L'Innommable*, entre Lulu et le protagoniste dans *Premier amour*, et ainsi de suite. L'attitude de Moll ressemble à celle de la mère envers son enfant, et dans sa passivité, Macmann est gardé, servi et instruit par Moll comme son bébé. D'ailleurs, elle le nomme « vieux bébé poilu que j'adore »[336]. Tout cela fait apercevoir une relation entre mère et enfant, bien que l'expression « vieux bébé poilu » soit le surnom affectueux de Macmann. Cette relation suggère de nouveau la Vierge à l'enfant, dans la mesure où Moll porte des signes christiques et où elle est responsable de la chambre attribuée à Macmann. Comme la berceuse de Murphy, cette chambre n'est pour Macmann autre que le sein de Moll, qui l'aime, juste avant qu'il ne devienne la proie de Lemuel, un autre gardien,

---

[334] Serge Meitinger, « Figures de la confiance », in *L'Affect dans l'œuvre beckettienne* : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Éditions Rodopi, 2000, p. 108.
[335] *MM*, p. 139.
[336] *MM*, p. 147.

violent. Avec Moll, Macmann correspond à l'Enfant-Jésus, tandis qu'avec Lemuel, au Christ persécuté.

Une semblable relation se répète dans *Textes pour rien*. Cette fois, il s'agit de la relation entre le *je*, appelé « Jésus »[337], et Nanny, qui en a toute la responsabilité, en tant que sa gouvernante qui l'aime bien. Dans le texte, le mot « Jésus » est ambigu, puisque, d'une part, il désigne Jésus enfant, Fils de Dieu, et que, d'autre part, il est utilisé comme terme affectueux. Ce que nous remarquons, est que ce *je* qui représente en quelque sorte l'Enfant-Jésus, est décrit comme un « vieil enfant »[338]. En fait, dans la culture chrétienne, il n'est pas absurde que des expressions comme « vieux bébé poilu » ou « vieil enfant » indiquent le petit Jésus.

Suivant Sandra La Rocca, le « *puer-senex »,* qui est « une figure dialectique qui allie à la jeunesse la maturité du vieillard »[339], a été un *topos* dans la culture occidentale jusqu'au XVIIe siècle. En ce temps-là, le Mystère de l'Incarnation s'exprimait à travers « l'association improbable de l'enfance et de la divinité », et les clercs médiévaux ne conçurent qu'« un corps d'enfant renfermant toute la sagesse d'un Dieu »[340]. L'Enfant-Jésus de Beckett peut alors être considéré comme une parodie du « *puer-senex* », pour souligner l'ignorance et l'existence souffrante sans fin. Et par ailleurs, pour provoquer le rire désacralisant.

Comme l'indique Pascale Sardin, « les personnages de l'univers beckettien se comportent volontiers en enfant »[341], Malone qui a inventé son double, Macmann, en écrivant son « gros cahier d'enfant » qu'il prend pour sa vie[342], se définit comme « un vieux fœtus », de plus « chenu et impotent »[343]. Cette figure ressemble bien à celle de Macmann, « vieux bébé poilu ». En tant que vieil enfant, Malone avoue son ignorance :

> D'ailleurs peu importe que je sois né ou non, que j'aie vécu ou non, que

[337] *TR*, p. 131.
[338] *TR*, p. 131.
[339] Sandra La Rocca, *op.cit.*, p. 35.
[340] *Ibid.*, p. 36.
[341] Pascal Sardin-Damestoy, *op.cit.*, p. 98.
[342] « C'est ma vie, ce cahier, ce gros cahier d'enfant », *MM*, p. 168.
[343] *MM*, p. 84.

> je sois mort ou seulement mourant, je ferai comme j'ai toujours fait, dans *l'ignorance* de ce que je fais, de qui je suis, d'où je suis, de si je suis[344]

La citation montre que le monde du « vieux fœtus » se fonde sur l'ignorance, qui provient de (ou provoque) l'enchevêtrement des éléments possibles qui composent ce monde : « Tout s'emmêle, les temps s'emmêlent » ; « cette place inextricable »[345]. Rappelons-nous que l'incipit très connu de *L'Innommable* : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser »[346], porte aussi l'ignorance due à l'enchevêtrement (ou inversement, puisque cette histoire est au milieu des répétitions et qu'il est donc difficile de déterminer la causalité) et l'existence éternelle sans salut. Dans *Textes pour rien*, le narrateur qui ne peut s'empêcher de dire : « Et maintenant ici, quel maintenant ici »[347], désigne comme cause et effet de cette confusion, la répétition des vieilles histoires : « je me suis laissé pour mort dans tous les coins, […] et toujours marmonnant, les mêmes propos, les mêmes histoires, les mêmes questions et réponses, bon enfant, assez, à l'extrême de *mon monde d'ignorants* […]. C'était un conte, un conte pour enfants »[348].

Le « conte pour enfants » est une des vieilles histoires montrant aussi le devenir-enfant. En fait, toutes les vieilles histoires du « vieux fœtus » sont destinées aux enfants, aux doubles que Malone crée à son image et qu'il appelle « mon petit »[349]. Dans la mesure où l'Enfant-Jésus est le Verbe incarné, ce rapport entre le conte pour enfants et les vieilles histoires peut refléter le « vieil enfant ». En l'occurrence, alors que l'adjectif « vieil » désigne un état d'épuisement dû à la longue existence et à la répétition continuelle, l'« enfant » révèle la résurrection récurrente :

> a) l'impression d'être né plutôt octogénaire à l'âge où l'on meurt dans le noir la boue en remontant né en remontant en faisant surface comme les noyés

---

344 *MM*, p. 85. Nous soulignons.
345 *TR*, p. 120 et p. 130.
346 *I*, p. 7.
347 *TR*, p. 125.
348 *TR*, p. 121. Nous soulignons.
349 *MM*, p. 84.

b) TA VIE ICI temps long TA VIE ICI bien profond temps long cette âme morte quel effroi [...] ICI ICI hurlements coup sur le crâne toute la face dans la boue la bouche le nez plus de souffle et hurlements encore jamais vu ça sa vie ici hurlements dans l'air noir et dans la boue de *vieil enfant* inétouffables bon recommençons ICI ICI[350]

Les extraits a) et b) montrent que le « vieil enfant » est une figure qui ne représente pas seulement l'incarnation, mais aussi la résurrection. Dans l'extrait a), le vieillissement s'allie à la mort, et l'expression « remontant né » suggère le retour de la mort à la vie, c'est-à-dire la résurrection. En quelque sorte, « la fin est dans le commencement »[351]. Dans l'extrait b), à part la mort, le vieillissement signifie aussi la longue durée de vie souffrante que dévoile l'expression, « bien profond temps long », et révèle le désir de mort que l'adjectif « inétouffables » renferme, tandis que les hurlements inétouffables finissent par faire ressusciter le vieillard mort ou mourant. Cette résurrection est soutenue par la proposition « bon recommençons », dans la mesure où le verbe « recommencer » est utilisé comme un synonyme du verbe « ressusciter » dans *L'Innommable* : « Puis je recommencerai, je ressusciterai »[352].

En bref, le « vieil enfant » de Beckett représente l'association de la mort et de la vie (ou de la fin et du commencement), et le retour éternel de la mort à la vie (ou de la fin au commencement). Dans *L'Innommable*, ne pouvant mourir ni finir, cet être en arrive à prendre son existence pour une « étrange peine[353], étrange faute » : « je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, [...], c'est peut-être déjà fait [...], je ne sais pas, je ne le

[350] *CC*, p. 110 et p. 150-151. Nous soulignons.
[351] *FP*, p. 89.
[352] *I*, p. 219.
[353] L'expression « étrange peine » évoque *Le Cid* de Pierre Corneille (1637, publié par Ernest et Paul Fièvre, Théâtre classique, 2017), dont la première représentation eut lieu en 1637 au théâtre du Marais, puisque le héros de cette pièce de théâtre tragi-comique, Don Rodrigue, crie « O Dieu, l'étrange peine ! » dans son monologue (acte I, scène 6, 298 et 308). Il tombe dans un dilemme très difficile : venger son père, Don Diègue, et perdre son amante, Chimène, fille de Don Gomès qu'il doit tuer pour l'honneur de son père, ou bien ne pas tuer le père de son amante, et perdre son honneur et aussi son amante. Étant donné que l'expression « étrange peine » désigne aussi la situation dilemmatique douloureuse dans *L'Innommable*, on peut penser que Beckett a emprunté cette expression. Il y a d'ailleurs beaucoup de clichés chez Beckett.

saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je vais continuer »[354]. Les trois propositions dont on peut apercevoir une parodie de logique philosophique comme une dialectique : « je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer », semblent refléter le « vieil enfant », étant donné qu'elles se lient les unes aux autres par des virgules et qu'elles apparaissent alors comme un ensemble. Si « vieil » correspond à la première proposition négative, « je ne peux pas continuer », « enfant » correspond à la troisième, « je vais donc continuer ». La première est rapportée à la troisième par la deuxième qui parodie l'impératif catégorique[355], qui demande l'obéissance inconditionnelle et que l'ignorance force à observer : « je ne sais pas, je ne le saurai jamais ». Dans cette situation, il ne s'agit guère du but de l'action, mais simplement de l'action même : « il ne s'agit pas de parler de moi, il s'agit de parler, il s'agit de ne plus parler »[356]. Il veut dire qu'il n'y a aucun salut et qu'il n'y a que l'existence absurde et éternelle, dont la raison reste toujours ignorée. En tous cas, cet impératif fait comprendre le rapport antinomique comme une « peine » que l'Enfant-Jésus doit supporter, bien qu'il ne sauve personne, pas même lui-même.

Cependant, ce que, comme Verbe se faisant chair, l'Enfant-Jésus de Beckett fait, est quand même de parler de soi-même pour en finir : « il faut dire des mots, tant

---

[354] *I*, p. 261-262.

[355] Dans son univers littéraire, Beckett parodie plusieurs domaines, par exemple, les mythes, les sciences, les arts et ainsi de suite. Cette fois, il imite la logique philosophique qui présuppose et explique la vérité, la raison et le principe de la vie morale, en l'utilisant pour révéler au contraire l'absurdité de la vie, l'ignorance et la déraison. L'*impératif catégorique* est un concept philosophique qu'Emmanuel Kant présenta pour la première fois dans son *Fondement de la métaphysique des mœurs*. Beckett emprunte quelques caractères de cet impératif catégorique, qui présuppose l'action, représentée comme bonne en soi, et la volonté, en soi conforme à la raison : par exemple, c'est un « commandement absolu » (p. 34), il renferme « le principe de tous les devoirs » (p. 38), et il « déclare l'action objectivement nécessaire en elle-même, sans rapport à un but quelconque, c'est-à-dire sans quelque autre fin, a la valeur d'un principe *apodictiquement* pratique » – Emmanuel Kant, *Fondements de la Métaphysique des mœurs* (traduit par V. Delbos), Éditions Les Échos du Maquis, 2013, p. 29. La proposition en question de Beckett, « il faut continuer », parodie ces caractères, dans la mesure où elle concentre l'attention sur l'acte même de continuer, malgré l'impossibilité de le faire, sans aucune raison, en tant que commandement absolu, où l'ignorance rend le but de cet acte inutile et où, comme le montre la proposition « impossible de continuer, mais je *dois* continuer, je vais donc continuer » (*I*, p. 221 – nous soulignons), ce commandement renferme en soi le devoir. Le narrateur prend pour une « étrange faute » son acte que l'impératif impose, tandis que l'impératif catégorique de Kant, autrement dit, la loi morale, montre une bonne action en soi, due à la volonté pleinement conforme à la raison.

[356] *I*, p. 216.

qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent ». La recherche du soi est le but unique de cet acte récurrent, – même si elle ne cesse d'échouer ou d'être négligée, à cause de l'ignorance due à l'aporie, aux mensonges[357], à l'oubli, à la longue durée d'existence solitaire[358] et à la division innombrable en soi-même[359] –, de sorte que tous les mots se consacrent à cette recherche : « les mêmes mots reviennent et ce sont mes souvenirs »[360]. Dans cette citation, on peut retrouver une figure du « vieil enfant », dans la mesure où le verbe « revenir » correspond au verbe « ressusciter », et où les « souvenirs » indiquent à la fois les vieilles histoires et les « mêmes mots » revenant.

Si le « *puer-senex* » désigne l'état ultime du développement de l'esprit, le « vieil enfant » montre au contraire l'insuffisance physique et mentale : en effet, l'enfance et la vieillesse sont des périodes de la vie, loin de la perfection. Les manques qui marquent le « vieil enfant », font mettre en doute les « mêmes mots » dont on attend la composition de l'identité du *je* : « je ne pouvais parler de moi, on ne m'avait pas dit qu'il fallait parler de moi, j'ai inventé mes souvenirs, sans savoir ce que je faisais, pas un seul n'est sur moi »[361]. En l'occurrence, les « mêmes mots » n'indiquent pas les répétitions de la même substance qui affirme l'identité du *je*, mais celles de la même action comme une création, qui essaie de composer cette identité, mais qui l'empêche plutôt en produisant quelques mensonges, d'autant que l'adjectif « même » devient fragile et appartient aux « mots blancs »[362] , c'est-à-dire aux « mots comme faits de fumée »[363].

Tout cela fait apercevoir l'état particulier du « vieil enfant » (ou de l'incarnation)

---

[357] « Oui, foin de démenti, tout est faux, il n'y a personne, c'est entendu, il n'y a rien, foin de phrases, soyons dupe, dupe des temps, de tous les temps, en attendant que ça passe, [...] que les voix se taisent, ce n'est que des voix, que des mensonges », *TR*, p. 129.
[358] « alors que je m'avais moi, [...], sous mes propres peau et os, des vrais, crevant de solitude et d'oubli, au point que je venais à douter de mon existence, et encore, aujourd'hui, je n'y crois pas une seconde, de sorte que je dois dire, quand je parle, Qui parle, et quand je cherche, Qui cherche », *I*, p. 213.
[359] « Tout se divise en soi-même, je suppose », *MM*, p. 12.
[360] *I*, p. 223.
[361] *I*, p. 223-224.
[362] « ce sont des mots qu'on m'a appris, [...] ils étaient par liste, avec des images en regard, j'ai dû en oublier, j'ai dû les mélanger, ces images sans nom que j'ai, ces noms sans images, [...] une vie, comment me faire voir ça, ici, dans le noir, j'appelle ça le noir, c'est peut-être de l'azur, ce sont des mots blancs, mais je m'en sers », *I*, p. 247-248.
[363] *TR*, p. 119.

qui se trouve dans l'entre-deux : « ce ne sont pas des souvenirs non il [soi scindé du narrateur] n'a pas de souvenirs non [...] il ne peut rien affirmer non nier non on ne peut donc pas parler de souvenirs non mais on peut aussi en parler oui »[364]. Gilles Deleuze l'explique à travers l'« épuisement » : « on combine l'ensemble des variables d'une situation, à condition de renoncer à tout ordre de préférence et à toute organisation de but, à toute signification. [...] on s'active, mais à rien. [...] Il n'y a d'existence que possible. [...] La disjonction est devenue *incluse*, tout se divise, mais en soi-même, et Dieu, l'ensemble du possible, se confond avec Rien, dont chaque chose est une modification »[365]. Comme l'ignorance du « vieil enfant » représente cette condition, on peut dire que le « vieil enfant » combine l'ensemble des variables de l'Enfant-Jésus de Beckett. Dans cette situation, il peut être encore défini par l'aveu anormal du personnage beckettien : « Oui, j'ai été mon père et j'ai été mon fils »[366]. D'ailleurs, si le « *puer-senex* » présuppose Dieu, qui « donne leur forme aux réalités. Toute réalité tend à la perfection de sa forme, qui est à la ressemblance de celle de son auteur »[367], il est vrai que Dieu se confond avec Rien du côté du « vieil enfant » chez Beckett.

Le « vieil enfant » est exemplaire de la figure de l'Enfant-Jésus de Beckett, et, en même temps, de son esthétique comme parodie, retour récurrent, entre-deux ou disjonction incluse. Il présuppose toujours l'ignorance qui devient une énergie destinée à faire observer le commandement absolu : « il faut continuer ». Ainsi, son incarnation et sa résurrection se répètent sans cesse, et sa souffrance ne s'arrête jamais.

---

[364] *CC*, p. 153.
[365] Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, in *Quad*, Paris : Éditions de Minuit, 1992, p. 59-60.
[366] *TR*, p. 121.
[367] François Daguet, *Théologie du dessein divin chez Thomas d'Aquin : Finis omnium ecclesia*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2003, p. 131.

2.2 Les itinéraires de l'homme-Christ beckettien vers le pire inempirable

Dans l'Évangile selon Jean, deux mystères de Jésus-Christ se présentent. Ce sont l'Incarnation et la Résurrection. Selon le premier chapitre de cet évangile, en tant qu'« agneau de Dieu qui enlève le péché du monde » (*Jean,* 1:29), Jésus Christ est défini comme le Verbe incarné : « le Verbe s'est fait chair » (*Jean,* 1:14). En l'occurrence, le Verbe (ou le *Logos*[368]), qui était au commencement du monde et qui l'a créé, désigne Dieu. Ainsi, Jésus est appelé « Dieu Fils unique » – ou « Fils de Dieu » – (*Jean,* 1:18, 34), et en même temps « Fils de l'homme » (*Jean,* 1:51). Le premier souligne la divinité de Jésus, le second, son humanité. Pour ainsi dire, l'Incarnation produit cette ambiguïté de Jésus. À cette Incarnation succède la Passion christique, dans la mesure où la raison de l'Incarnation est la Rédemption : « comme tous meurent en Adam, de même aussi tous revivront en Christ » (*1 Corinthiens* 15 :22).

La Résurrection du Christ, un autre mystère aussi important pour le christianisme, prouve l'accomplissement de la Rédemption, en mettant l'accent sur la divinité du Christ : « si Christ n'est pas ressuscité, votre foi est vaine, vous êtes encore dans vos péchés » (*1 Corinthiens* 15 :17). Cette Résurrection annonce d'ailleurs le jour du Seigneur, c'est-à-dire le jour du jugement dernier : « qu'un tel homme soit livré à Satan pour la destruction de la chair, afin que l'esprit soit sauvé au jour du Seigneur Jésus » (*1 Corinthiens* 5 :5).

Comme l'indique Pascale Sardin-Damestoy, « la plupart des personnages

[368] *Logos*, venant du grec ancien *λόγος, lógos*, signifie en général la parole ou la raison. Selon Lucien Jerphagnon, pendant la période hellénistique, ce mot était surtout accordé aux emplois philosophiques, et dès la fin de cette période, le *logos* a souvent apparu dans le domaine religieux. Chez les chrétiens, « notamment à partir de l'Évangile de Jean (I, 1-5), le Logos est Parole de Dieu dès le commencement, deuxième hypostase de la Trinité, intelligence divine organisatrice du monde, incarnée en Jésus, qui la manifeste dans le temps » (Lucine Jerphagnon, « Logos », in *Dictionnaire de la Théologie chrétienne,* Encyclopædia Universalis France, 2016). La raison pour laquelle nous expliquons le mot *Logos*, est de mettre en relief l'intelligence, la raison et l'ordre divins que ce mot révèle mieux, puisque celui-ci connote quand même la pensée hellénistique.

beckettiens composent, comme May, des figures christiques, des raccourcis de souffrance humaine, dont le Christ incarne le prototype »[369], Beckett leur donne la figure de l'homme-Christ, en les associant à Jésus-Christ : « Tu vis le jour un jour de Pâques et maintenant. [...], Tu vis le jour le jour où le Sauveur mourut et maintenant »[370]. Cet homme-Christ prend toujours conscience du péché originel. Il considère donc la naissance comme une punition. Dans *En attendant Godot*, quand Vladimir propose à Estragon de se repentir, le dernier lui réplique : « D'être né ? »[371]. De même, dans *L'Innommable*, le narrateur présume le rapport entre son pensum et sa naissance : « On m'a donné un pensum, à ma naissance peut-être, pour me punir d'être né peut-être, ou sans raison spéciale, parce qu'on ne m'aime pas, et j'ai oublié en quoi il consiste »[372]. En définissant la tragédie comme le récit d'une expiation, Beckett nomme ce personnage « le personnage tragique » et précise son expiation avec une expression schopenhauerienne, *socii malorum* (compagnons dans le malheur) : « Le personnage tragique représente l'expiation du péché originel, du péché éternel et originel qu'ils ont commis, lui et tous ses *socii malorum* : le péché d'être né »[373].

Cette présupposition permet à l'homme-Christ de parodier et de pasticher l'itinéraire christique orienté vers le rachat, celui qui consiste en l'Incarnation, la Passion et la Résurrection, sur le mode tantôt blasphématoire, tantôt pessimiste, tantôt formel. En effet, ainsi que Pascale Sardin-Damestoy considère Joe de *Dis Joe* comme un « avatar déchu d'un Messie salvateur »[374], le salut est inaccessible pour l'homme-Christ de Beckett : « Mais réfléchissez, réfléchissez, vous êtes sur terre, c'est sans remède ! »[375]. Jean-Jacques Mayoux dit : « Les hommes se sont inventé le péché, la faute, la chute, pour rendre compte de leur horrible condition ; de là la

[369] Pascale Sardin-Damestoy, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de « l'empêchement » : lecture bilingue et génétique des textes courts auto-traduits (1946-1980)*, coll. « Traductologie », Artois Presses Université, 2002, p. 149.
[370] *Com*, p. 19.
[371] *EAG,* p. 13.
[372] *I*, p. 46-47.
[373] *Pr*, p. 79.
[374] Pascale Sardin-Damestoy, *op. cit.*, p. 150.
[375] *FP*, p. 89.

cruauté de leurs mythologies »[376]. Pour ainsi dire, les itinéraires de l'homme-Christ, privés du salut et de l'espoir, produisent ces mythologies. Ils montrent aussi l'esthétique de Beckett qui se fonde sur l'ambiguïté, l'ignorance et la continuité éternelle.

2.2.1 Incarnation dans la pénombre vide

Le « vieil enfant » que nous avons examiné, en tant qu'une figure de l'homme-Christ de Beckett, évoque crûment à travers l'oxymore l'Incarnation chrétienne : l'union de la nature divine et de la nature humaine dans la personne de Jésus-Christ. Cependant, alors que Jésus-Christ se montre « vrai Dieu et vrai homme, Dieu parfait et homme parfait »[377], l'homme-Christ révèle l'identité indéterminable entre les deux natures : « je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, [...], je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre »[378]. Si Jésus-Christ appartient parfaitement à la fois au ciel et à la terre, l'homme-Christ est un solitaire tout à fait expulsé qui n'appartient nulle part.

Dans *Cap au pire*, bref roman traduit de l'anglais par Édit Fournier et relevant de la dernière période de l'écriture de Beckett, l'incarnation se réalise par les « mains étreintes étreignant » et « pourtant »[379]. Comme si la *Genèse* était représentée, le début de ce roman montre que le corps et le lieu sont créés par la parole : « Dire des os. Nul os mais dire des os. Dire un sol. Nul sol mais dire un sol »[380]. Selon le texte, le but de cette création est de « pouvoir dire douleur »[381], tant que s'y enracinent le péché originel ou la souffrance de l'existence à racheter par la Passion. Dans cette ambiance, semblable à celle de l'aube des temps, et alors exprimée comme « la

[376] Jean-Jacques Mayoux, « Solitude de l'homme », in *Les critiques de notre temps et Beckett*, Paris : Éditions Garnier Frères, 1971
[377] « Le Fils de Dieu et le Fils de Marie est la même personne, un seul Jésus-Christ, vrai Dieu et vrai homme, Dieu parfait et homme parfait », Jacques-Bénigne Bossuet, *Démonstration du christianisme tirée des œuvres de Bossuet*, tome II, Tours : Alfred Mame, 1873, p. 130.
[378] *I*, p. 196.
[379] *CAP*, p. 15 et p. 59.
[380] *CAP*, p. 9.
[381] *CAP*, p. 9.

pénombre vide »[382], un vieil homme et un enfant apparaissent.

Au début, le vieil homme et l'enfant se présentent en tant que deux individus, mais dans la mesure où les « mains étreintes étreignant » en font « une seule ombre sombre »[383], les deux êtres participent à une sorte d'incarnation, si bien qu'ils finissent par composer pendant quelques temps un « vieil enfant » dans la pénombre, qui ne permet que la vue obscure. De même que l'Incarnation christique réalise l'union des deux natures incompatibles, l'ombre compose l'union du vieil homme et de l'enfant, tandis que l'adverbe « pourtant » affirme l'existence des deux êtres, bien que celle-ci soit très douteuse : « Rien qui prouve un enfant et pourtant un enfant. Un homme et pourtant un homme. Vieux et pourtant vieux »[384]. Cette affirmation douteuse montre aussi la volonté de dire la douleur et d'aller jusqu'au pire inempirable.

L'ambiguïté de cette incarnation se manifeste à travers les « troncs vus de dos sans haut sans base » et le « visage invisible », dans « l'obscurissime pénombre »[385]. Ces indices corporels ne peuvent permettre ni d'identifier le vieil homme ou l'enfant, ni de distinguer l'un de l'autre : « Rien qui prouve un enfant » ; « Rien qui prouve que celui [le dos courbé] d'une femme »[386]. À ce sujet, on précisera plus tard. Les ombres qui les représentent, fortifient cette ambiguïté : « doubles taches brouillées dans le vide », et contribuent à la confusion des « trois courbés », qui évoquent la Trinité chrétienne : « Tous trois ensemble »[387]. Celui qui peut alors en être appelé la troisième personne est décrit comme une vieille femme, qui est sur les tombes dans le vieux cimetière. Cette description la rapporte à celle de *Mal vu mal dit*. En effet, étant donné que *Compagnie*, *Mal vu mal dit et Cap au pire* composent la trilogie tardive[388] de Beckett, « les trois romans de la trilogie

[382] *CAP*, p. 14.
[383] *CAP*, p. 19.
[384] *CAP*, p. 59.
[385] *CAP*, p. 57, p. 58 et p. 43.
[386] *CAP*, p. 59 et p. 45.
[387] *CAP*, p. 45, p. 60 et p. 35.
[388] Tandis que *Molloy* (1951), *Malone meurt* (1951), *L'Innommable* (1953) sont la trilogie que Beckett écrit en français puis traduit en anglais, *Company* (1979), *Ill Seen Ill Said* (1981) et *Worstward Ho* (1983), la trilogie tardive qu'il écrit en anglais puis traduit en français sauf le dernier roman, traduit de l'anglais par Édith Fournier en 1991.

constituent bel et bien une suite dans la mesure où chaque texte est repris et réinterprété dans le texte qui lui succède [...] ; mais en même temps, la trilogie tourne en rond, et chaque roman répète ce que son prédécesseur a déjà dit »[389].

Dans *Mal vu Mal dit*, « une image fusionnée du Christ et de sa mère »[390] suggère une autre modalité de l'incarnation. Ce roman présuppose aussi « le malheur d'être encore en vie », évoquant le péché originel qui cause la souffrance de l'existence, et révélant la nécessité de l'incarnation du Christ : « Il fallait des agneaux. À tort ou à raison »[391]. La vieille femme, protagoniste de ce roman, décrite comme « la folle du logis » qui « s'en donne à cœur chagrin »[392], semble être comparée à Marie, mère en deuil du Christ, à travers plusieurs allusions correspondantes : un agneau qui suivit jadis cette femme est dévoilé comme l'agneau de boucherie, susceptible de symboliser le bouc émissaire, c'est-à-dire le Christ crucifié ; « Au lieudit du crâne. Un après-midi d'avril. Descente faite »[393], les trois fragments rappellent la scène biblique du Golgotha – nommé « lieu du Crâne » et signifiant étymologiquement « crâne » – où Jésus-Christ expira sur la croix et on l'en descendit ; « Plus d'agneau. Plus de fleurs. Les mains vides elle ira voir la tombe »[394]

D'ailleurs, la vieille femme peut aussi être prise pour le Christ même. Comme le Christ est comparé à la pierre « que vous, les constructeurs, vous avez méprisée, et qui est devenue la principale, celle de l'angle » (*Actes*, 4 :11), le rapport étroit entre cette femme et la pierre donne une clé par laquelle on peut apercevoir la figure du Christ du protagoniste : « Ils l'emmènent et l'arrêtent devant. Là comme en pierre elle aussi » ; « Figée elle fait fidèle à elle-même l'effet d'être changée en pierre »[395]. Un chiffre, qui en est aussi une autre clé essentielle, insinue douze apôtres du Christ, qui étaient toujours au loin, lorsque Ce dernier fut martyrisé et crucifié : « Les autres sont là. Tout autour. Les douze. Au loin. Immobiles ou s'éloignant »[396].

---

[389] Thomas Hunkeler, *op.cit.*, p. 220.
[390] Evelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, coll. « Esthétique », Éditions SEDES, 1998, p. 116.
[391] *MVMD*, p. 8 et p. 13.
[392] *MVMD*, p. 21.
[393] *MVMD*, p. 72.
[394] *MVMD*, p. 56.
[395] *MVMD*, p. 14 et p. 34.
[396] *MVMD*, p. 18.

Tout cela prouve que le « vieil » du « vieil enfant » désigne ce qui vacille entre la figure du vieil homme et celle de la vieille femme, comme ce qui est mal dit ou mal vu : « La tête trahit les traîtres yeux et le traître mot leur trahisons. Seule certitude la brume »[397], et que la vieille femme, de même, entre les deux figures, celle du Christ crucifié et celle de mère endeuillée[398]. Dans *Pas moi*, l'abandonnée ou l'accusée, en voie d'être punie sans raison, montre aussi la même ambiguïté entre la figure du Christ crucifié et celle de la « mère de Dieu »[399], comme May de *Pas*, ou la voix de femme de *Dis Joe*. Ainsi, la vieille femme est mise dans une situation aporétique : « Elle figée sans s'arrêter. En marche sans démarrer. En allée sans s'en aller. Sans revenir revenue »[400], et consiste en mots sans virgule comme « Ciel terre » (ou « père mère »)[401], et en union de la nature charnelle et de la nature immatérielle : « Soudain plus nulle part à voir. Ni par l'œil de chair ni par l'autre »[402].

Dans la mesure où la vieille femme se superpose ainsi au Christ, elle mérite de composer avec le vieil homme et l'enfant une union des trois, parodiant la Trinité chrétienne. Si le vieil homme est lié au Père, l'enfant, peut-être au Fils et la femme, au Saint-Esprit. De fait, dans *Mal vu mal dit*, étant donné que la chaise, double de la vieille femme, est décrite comme « chaise spectrale » et que la « main fantôme »[403] ferme le rideau de son logis, cette vieille femme peut être prise pour un spectre, un fantôme, c'est-à-dire une apparition d'un esprit. Dans ce contexte, il est possible de rapprocher la femme du Saint-Esprit. Cependant, la raison la plus radicale pour laquelle la Trinité beckettienne se compose, est le corps sans qualités qu'ils montrent dans « l'obscurissime pénombre ». Le « dos courbé » et le « visage invisible » (ou « l'inscrutable visage »[404]) n'y donnent pas de clés pour discerner l'identité, mais seulement produisent la confusion et la « disjonction incluse »[405] : « Car si je suis

[397] *MVMD*, p. 60.
[398] Evelyne Grossman explique cette figure de la vieille femme comme « une métamorphose de l'image maternelle en Pietà ». Evelyne Grossman, *op. cit.*, p. 116.
[399] *PM*, p. 92.
[400] *MVMD*, p. 23.
[401] *MVMD*, p. 76 et *P*, p. 82.
[402] *MVMD*, p. 20.
[403] *MVMD*, p. 16-17 et p. 75.
[404] *MVMD*, p. 70-71.
[405] « Il n'y a d'existence que possible. Il fait nuit, il ne fait pas nuit ; il pleut, il ne pleut pas. [...]. La

Mahood, je suis Worm aussi. Plof. Ou si je ne suis pas encore Worm, je le serai, en n'étant plus Mahood. Plof »[406]. Cette confusion est alors l'ensemble des êtres possibles.

Les « troncs vus de dos sans haut sans base » évoquent les « moignons »[407] de *L'Innommable*. Comme on vient de le voir, ces corps qui restent toujours dans la pénombre, sont imperceptibles, indiscernables et impersonnels. À la fin de ce roman, les corps en arrivent à se réduire même en « Trois épingles »[408]. Ces trois effets que tels corps révèlent, peuvent être à tour de rôle interprétés : anorganiques, asignifiants et asubjectifs. En s'inspirant de la déclaration d'Antonin Artaud à propos de la guerre aux organes à travers *Pour en finir avec le jugement avec Dieu*[409], Gilles Deleuze, philosophe français disant que « la philosophie est l'art de former, d'inventer, de fabriquer des concepts »[410], présente dans son lexique philosophique le Corps sans Organes (CsO). Comme le corps sans organes d'Artaud, son CsO s'oppose autant aux organes qu'à l'organisme. Dans *Mille plateaux*, ce philosophe définit le CsO comme « ce qui reste quand on a tout ôté. Et ce qu'on ôte, c'est précisément le fantasme, l'ensemble des signifiances et des subjectivations », en le traitant comme l'œuf plein « avant l'extension de l'organisme et l'organisation des organes, avant la formation des strates »[411].

De ce point de vue, les « troncs vus de dos », les « moignons », le « visage

---

disjonction est devenue *incluse*, tout se divise, mais en soi-même, et Dieu, l'ensemble du possible, se confonde avec Rien, dont chaque chose est une modification, […] », Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, p. 59-60.

[406] *I,* p. 104.

[407] *I*, p. 118.

[408] *CAP*, p. 62.

[409] Entre le 22 et 29 novembre 1974, Antonin Artaud fut enregistré pour la radio son œuvre, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. La diffusion de cette création radiophonique fut interdite par son directeur, Wladimir Porché. Cette interdiction de l'émission suscita diverses réactions d'indignation, et la diffusion finit par être proposée à un public, même si le dernier fut restreint – il fut composé de journalistes, d'artistes et d'écrivains. Par rapport de cette création, Gille Deleuze a estimé que c'était « une expérimentation non seulement radiophonique, mais biologique, politique, appelant sur soi censure et répression » (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 186), en en citant un extrait qui montre bien que le corps n'a pas besoin d'organes et n'est jamais un organisme : « car liez-moi si vous le voulez mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe » (Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu : émission radiophonique enregistrée le 28 novembre 1947*, Paris : K éditeur, 1948, p. 39-40).

[410] Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Éditions de Minuit, 1991, p. 8.

[411] Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, p. 188 et p. 190.

invisible », ou l'« inscrutable visage » qui empêchent « l'ensemble des signifiances et des subjectivations », peuvent être suffisamment expliqués par le CsO. D'ailleurs, dans la mesure où ces corps, que l'homme-Christ de Beckett représente à travers l'incarnation, oscillent parmi trois figures, vieil homme, enfant et vieille femme, ils appartiennent davantage au CsO, en révélant la « multiplicité de fusion qui déborde effectivement toute opposition de l'un et du multiple » et la « contemporanéité » : « Le CsO est bloc d'enfance, devenir, le contraire du souvenir d'enfance. Il n'est pas l'enfant « avant » l'adulte, ni la mère « avant » l'enfant : il est la stricte contemporanéité de l'adulte, de l'enfant et de l'adulte, leur carte de densités et d'intensités comparées, et toutes les variations sur cette carte. [...]. Si bien que le corps sans organes n'est jamais le tien, le mien... C'est toujours *un* corps »[412].

Alain Beaulieu explique que dans l'optique chrétienne le phénomène de l'Incarnation christique présuppose « l'existence d'un corps parfaitement organisé, voire pré-organisé, en mesure de vivre l'expérience divine ou d'être soumis au jugement de Dieu »[413]. En revanche, l'incarnation beckettienne en montre la modalité contraire, puisqu'elle cause un corps anorganique, asignifiant et asubjectif. Pour ainsi dire, elle défait plutôt l'organisme, voire le jugement de Dieu qui « lui fait [au corps] un organisme, une signification, un sujet »[414]. Ce contraste, que la parodie de l'Incarnation chrétienne amène, contribue plutôt à la démystification de l'existence absurde.

Au niveau de l'incarnation de l'homme-Christ de Beckett, ce que l'extrait évoque, « je suis en mots, je suis fait de mots »[415], qui montre que les mots sont à la fois fondation et condition de l'existence du « je », est le Verbe incarné que le premier chapitre de l'*Évangile selon Jean* dévoile : « le Verbe s'est fait chair » (*Jean,* 1:14). Si cet extrait suggère ainsi l'Incarnation, le début de *L'Innommable* semble parodier la

[412] *Ibid.*, p. 191 et p. 203.
[413] Alain Beaulieu, « L'Incarnation phénoménologique à l'épreuve du 'corps sans organes' », in *Laval théologique et philosophique*, vol. 60, n° 2 (juin 2004), p. 306. Disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/ltp/2004-v60-n2-ltp853/010348ar/.
[414] Gilles Deleuze, *op. cit.,* p. 197.
[415] *I*, p. 204.

genèse du monde que Jean, apôtre de Jésus-Christ, prouve dans son évangile : « Au commencement était le Verbe, et le Verbe était tourné vers Dieu, et le Verbe était Dieu. [...]. Tout fut par lui, et rien de ce qui fut, ne fut sans lui » (*Jean,* 1:1-4). Nous allons extraire quelques propositions en question de *L'Innommable*:

> Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant.[416]

Dans la citation, l'infinitif, dont la forme n'indique ni le temps, ni la personne, ni le nombre, et qui implique une potentialité infinie, est employé à la place de l'impératif pour exprimer l'acte de création ou l'acte d'attribution d'un nom à un référent qui est repris par le pronom démonstratif « ça » par lequel le genre et le nombre de son référent se neutralisent. Cet infinitif peut être comparé à Dieu dont la Genèse témoigne, puisque « le Verbe en toute sa forme impérative, expression de la Volonté libre du Tout-Puissant »[417], en tant que l'« ensemble du possible »[418], accomplit sa création à travers l'acte d'attribution d'un nom à sa créature : « et Dieu dit : " Que la lumière soit ! ". Et la lumière fut. [...]. Dieu sépara la lumière et les ténèbres. Dieu appela la lumière " jour ", et il appela les ténèbres " nuit " » (*Genèse* 1 :3-5). L'étroite correspondance entre « Dire » et « Appeler » de *L'Innommable*, et « dit » et « appela » de la *Genèse*, met en relief la parodie de la Bible et la ressemblance de l'infinitif de la citation avec le Verbe divin. Par parenthèse, que le verbe à l'infinitif évoque le Verbe divin, il permet d'apercevoir, à travers la polysémie du mot *verbe*, l'humour de Beckett, par lequel la sainteté du Verbe divin peut être plus ou moins ébranlée.

Dans ce contexte, « Dire je » qui correspond à « Dire un corps » de *Cap au pire*, suggère un être créé par la parole. En effet, « Ça un corps ? Oui. Dire ça un corps »[419] succède à « Dire un corps ». Le corps de « Dire un corps » devient alors un référent du pronom « ça ». En l'occurrence, ce qui compte, est que tout cela se passe

[416] *I*, p. 7.
[417] Claude Tresmontant, *La Métaphysique du christianisme et la naissance de la philosophie chrétienne*, Paris : Éditions du Seuil, Paris, 1961, p. 38.
[418] Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, p. 60.
[419] *CAP*, p. 12.

dans la pénombre vide, susceptible d'être comparée à l'abîme avant la création du monde. Ainsi, « Dire je » ou « Dire un corps » prouvent que *dire* devient *exister*. Dans ce contexte, « Dire je » ou « Dire un corps » montrent une transition de la voix à un corps. Si l'on accepte l'explication de Derval Tubridy[420] selon laquelle la figure du Christ représente l'intersection de deux éléments (corps et voix) dans laquelle le Verbe se fait chair, cette transition peut être considérée comme l'incarnation et le « je » ou le « corps » peuvent se rapprocher du Christ. En outre, le fait que l'existence du « je » ou du « corps » est étroitement liée au « pensum »[421] ou à la « douleur », en conséquence du péché d'être né, soutient davantage ces relations.

La figure d'Adam se mêle à la figure du Christ en « je » de « Dire je ». D'une part, dans la mesure où ce « je » se situe dans le préambule (qui évoque la genèse du monde) : « J'espère que ce préambule s'achèvera bientôt, au profit de l'exposé qui décidera de moi »[422], où il est coupable du péché d'être né, et où il assume le rôle de nommer : « Mais il va falloir que je lui donne un nom, à ce solitaire »[423], le « je » représente la figure d'Adam. D'autre part, dans la mesure où son existence résulte de la transition de la voix au corps et où il est voué à la punition et à la douleur, le « je » montre la figure du Christ. Cet aspect ambigu du « je » révèle en quelque sorte la dualité de l'incarnation. Comme on l'a vu ci-dessus, le Christ est à la fois Dieu parfait et homme parfait, et il peut être nommé *adam*[424], mot hébraïque qui signifie

---

[420] « The figure of Christ represents the intersection of the body and the voice and in this figure the word is made flesh », Derval Tubridy, « Words pronouncing me alive : Beckett and Incarnation », in *Beckett and Religion: Beckett/aesthetics/politics: Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Éditions Rodopi, 2000, p. 94

[421] « Oui, j'ai un pensum à faire, [...], On m'a donné un pensum, à ma naissance peut-être, pour punir d'être né peut-être », *I*, p. 46-47.

[422] *I*, p. 30.

[423] *I*, p. 103. Si l'on cherche le verset correspondant dans la Bible, voir le deuxième chapitre de la *Genèse* : « Et l'homme donna des noms à tout le bétail, aux oiseaux du ciel et à tous les animaux des champs » (*Genèse*, 2 :20).

[424] Les études de Francine Kaufmann sur quelques noms hébraïques de la *Genèse*, offrent l'information à propos du nom Adam : « L'étude de ce premier réseau (*Adam*/*adama*) exige de distinguer les contextes où figurent alternativement d'une part : *adama* ('terre-glèbe'), *éretz* ('terre' opposée à 'ciel') et *afar* ('poussière du sol') et, d'autre part : *Adam* (nom propre), *adam* ('un homme', substantif neutre, sans article défini) et *hadam* ('l'homme', l'humanité, avec l'article défini, préfixé). Par ailleurs, le texte biblique oppose *adam* (créé à la fois *zakhar* 'mâle » et *nekèva* 'femelle', I, 27) à *ich* ('homme' opposé à *icha*, 'femme', II, 23). Francine Kaufmann, « De la traduction juive de quelques noms propres hébraïques du livre de la *Genèse* », in *Traductio : Essays on puning and translation*, Routledge, 1997, p. 107.

« homme ». En réalité, dans *1 Corinthiens* et *Romains*, Paul, auteur des deux épîtres, nomme le Christ « le premier Adam », ou « l'homme »[425]. Cependant, la distinction entre Adam et le Christ est aussi certaine. Adam représente la mort, tandis que le Christ, la vie éternelle. En revanche, dans *L'Innommable*, la figure d'Adam et la figure du Christ sont inextricablement enchevêtrées. Les deux figures ne produisent pas l'union en « je », mais y provoquent la confusion.

Comme l'explique Derval Tubridy, « Through the name, the word becomes flesh », si le travail d'attribution d'un nom que l'infinitif « Appeler ça » exprime, accomplit l'incarnation, il peut dire que « in Beckett's work incarnation is never fully realized »[426]. D'une part, il n'y a aucun nom pour le « je » : « il n'y a pas de nom pour moi, pas de pronom pour moi », et d'autre part, il y a trop de noms pour lui : « alors il dit je, comme si j'étais lui, ou dans un autre, alors il dit Murphy, ou Molloy, je ne sais plus, comme si j'étais Malone »[427]. Cette absence ou cette surabondance de noms ne réussissent donc pas à catégoriser le « je » en sujet ou en homme : « ce mot homme qui n'est peut-être pas le bon pour ce que je vois en l'entendant », et continuent de répéter une question insoluble : « Je. Qui ça ? »[428], tant que le « je » reste anorganique, asignifiant et asubjectif. Cet état du « je » reflète évidemment celui des mots, puisqu'ils sont à la fois fondation et condition pour l'existence du « je ».

Nicolas Malebranche, philosophe, prêtre oratorien et théologien français du XVIIème siècle, associe l'intelligence et la raison avec le mystère de l'Incarnation : « Je sais que toutes les intelligences n'ont qu'un seul et unique maître, le Verbe divin, et qu'il n'y a que la raison incarnée et rendue sensible qui puisse délivrer des hommes charnels de l'aveuglement dans lequel nous naissons tous »[429]. En l'occurrence, la raison incarnée n'est pas autre chose que la langue comme un système en équilibre.

---

[425] « Le premier homme, Adam, devint un être vivant, naturel. Le dernier Adam, lui, est devenu un esprit qui fait vivre » (*1 Corinthiens*, 15 : 45) ; « En effet, tout comme par la désobéissance d'un seul être humain la multitude a été rendue pécheresse, de même, par l'obéissance d'un seul, la multitude sera rendue juste » (*Romains*, 5 : 19). Pour Paul, Adam est à la fois l'objet de comparaison avec le Christ et la nature humaine qui s'unit à la nature divine en Christ.
[426] Derval Tubridy, *op. cit.*, p. 98 et p. 103.
[427] *I*, p. 240 et p. 239.
[428] *I*, p. 247 et p. 101.
[429] Niclas Malebranche, *Œuvre complète de Malebranche*, tome second, Paris : Imprimerie et librairie de Sapia, 1837, p. 36.

Selon Gilles Deleuze, cette langue dont les équilibres sont réglés par la syntaxe formelle, est « soumise à un double procès, celui des choix à faire et celui des suites à établir : la disjonction ou sélection des semblables, la connexion ou consécution des combinables »[430].

En revanche, le « je » qui est en mots, fait de mots, correspond à « une syntaxe en devenir, une création de syntaxe qui fait naître la langue étrangère dans la langue, une grammaire du déséquilibre »[431]. Le « je » définit comme « mots blancs »[432] des mots dont les déséquilibres sont réglés par cette syntaxe étrangère. Gilles Deleuze estime l'œuvre que Beckett compose avec ces mots blancs :

> Beckett a porté au plus haut l'art des disjonctions incluses, qui ne sélectionne plus, mais affirme les termes disjoints à travers leur distance, sans limiter l'un par l'autre ni exclure l'autre de l'un, quadrillant et parcourant l'ensemble de toute possibilité.[433]

En avouant que « des mots, tout l'univers est ici, avec moi, […], je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe », le « je » tombe toujours dans l'ignorance, et il est saisi de folie, « celle d'avoir à parler et de ne le pouvoir »[434].

> folie –
> folie que de –
> que de –
> comment dire – […]
> ceci –
> ce ceci –
> ceci-ci – […]
> folie que de vouloir croire entrevoir quoi –[435]

[430] Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, p. 138.
[431] *Ibid.*, p. 141.
[432] *I*, p. 248.
[433] Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 139.
[434] *I*, p. 204 et p. 76.
[435] *CD*, p. 26-27.

Cette citation montre bien ce que le « je » est. Elle est un extrait du poème en français, *Comment dire*, qui est l'œuvre pénultième que Beckett écrivit en 1988. Ce poème commence sur le mot « folie » en minuscules, comme s'il s'installait au milieu de bégaiements. Ce commencement fait déjà ainsi mettre en doute le vrai début et suggère l'ignorance. En outre, il fait savoir que la folie est l'énergie unique par laquelle les bégaiements peuvent avancer malgré leurs hésitations. Dans la mesure où il n'y a ni pronom personnel ni traces susceptibles de faire apercevoir ce que le narrateur est, le poème montre les mots qui parlent, ou verbe incarné, même si cette incarnation n'est ni parfaite ni classique.

Enfin, l'incarnation de Beckett ne peut pas ne pas souligner l'absence du salut, puisque « sans noms propres, pas de salut »[436], et que la folie incarnée ne peut pas « délivrer des hommes charnels de l'aveuglement », à la différence de la raison incarnée que Nicolas Malebranche affirme. L'éternité de la souffrance et l'absence du salut sont l'existence réelle de celui qui dit comme suit : « Oui, Dieu, je n'y ai pas cru, fauteur de calme, un instant »[437]. D'ailleurs, l'incarnation de Beckett montre qu'elle n'est pas autre chose que l'esthétique de Beckett, celle pour l'écriture où les mots existent seulement pour eux-mêmes et où ils ne se fondent que sur le vide et la confusion.

2.2.2 Répétition des résurrections pour finir encore

Dans *L'Innommable*, la résurrection se réalise dans deux dimensions :

> a) Mais que je vienne à mourir, en mettant les choses au mieux, sans avoir pu me croire en vie, je suis payé pour savoir que ce n'est pas cela qu'ils souhaitent pour moi. Car cela m'est arrivé maintes fois déjà, sans qu'ils m'aient seulement accordé un congé de détente, parmi les lombrics, avant de me ressusciter. [...] Que je décline à tombeau ouvert en tant qu'être sensible et pensant, c'est de toute façon une excellente chose.

[436] *I*, p. 103.
[437] *I*, p. 36.

> b) Ce sera le même silence que toujours, traversé de murmures malheureux, de halètements, de plaintes incompréhensibles, à confondre avec des rires, de petits silences, comme d'en enterré trop tôt. Ça durera ce que ça durera. Puis je recommencerai, je ressusciterai. Voilà ce que j'aurai gagné à me donner tant de peine. À moins que cette fois-ci ce ne soit le vrai silence enfin.[438]

L'extrait a) montre la résurrection dans la dimension du corps, tandis que l'extrait b), le fait dans la dimension de la langue. Nous avons vu que l'Incarnation signifie que « le Verbe s'est fait chair ». L'homme-Christ beckettien qui la parodie, ressuscite donc dans ces deux dimensions. Dans la mesure où le « je » est en mots, et fait de mots, les deux dimensions se superposent et indiquent ensemble la résurrection du « je ».

Selon *Le Dictionnaire du christianisme*, le mot « résurrection », avec une minuscule, signifie le « retour d'un mort à la vie », quand le mot « Résurrection », avec une majuscule, est le nom de la « victoire du Christ sur la mort, [du] retour du Christ à la vie le dimanche qui a suivi sa crucifixion »[439]. Dans l'extrait a), la résurrection du « je » semble se rapprocher de la Résurrection du Christ, puisqu'il est possible de comparer la peine que suggère « je suis payé pour savoir », avec la souffrance de la crucifixion, qui est le prix que le Christ a payé pour la Rédemption. L'extrait b) fait aussi savoir que « tant de peine » est une condition indispensable pour arriver à la résurrection. Le point commun de la douleur permet ainsi de considérer la résurrection beckettienne comme une parodie de la Résurrection du Christ.

Si la Résurrection affirme la Rédemption, comme le dit Saint Paul, apôtre de Jésus – « Et si Christ n'est pas ressuscité, votre foi est vaine, vous êtes encore dans vos péchés » (*1Corinthiens*, 5:17) –, la résurrection du « je » ne révèle que le peu d'espoir d'être racheté et le désir d'être sauvé. Eugene Webb explique la résurrection qui s'effectue dans les romans beckettiens, comme « la défaite finale »: « There is only the meaningless crucifixion of Molloy, with resurrection not a triumph but the

[438] *I*, p. 112 et p. 219.
[439] Martin R. Gabriel, *Le Dictionnaire du christianisme*, Paris : Publibook, 2007, p. 256-257.

ultimate defeat »[440]. D'ailleurs, dans la mesure où la résurrection se répète, comme le montrent « maintes fois déjà » et « recommencer » dans les extraits cités plus haut, la possibilité du salut diminue d'autant plus, et il est difficile de tracer la limite entre la mort et la vie. Pour ainsi dire, la résurrection récurrente provoque la confusion entre la mort et la vie, alors que la Résurrection du Christ distingue clairement la première de la dernière. Dans ce contexte, « le vrai silence enfin » dans « À moins que cette fois-ci ce ne soit le vrai silence enfin », indique alors à la fois la fin de la répétition des résurrections et l'espoir vain de réaliser une résurrection non récurrente.

Dans *L'Innommable*, la raison pour laquelle le « je » parle, est le silence : « C'est de moi maintenant que je dois parler, fût-ce avec leur langage, ce sera un commencement, un pas vers le silence, vers la fin de la folie, celle d'avoir à parler et de ne le pouvoir »[441]. Il parle donc pour ne plus parler, c'est-à-dire pour en finir avec la vie, identifiée à la folie, dans laquelle le « je » doit souffrir. De même, dans *Textes pour rien*, c'est la mort qui cause la naissance : « on a peur de naître, non, on le voudrait bien, pour se mettre à mourir »[442]. Tout cela montre bien le désir d'en finir complètement avec l'existence absurde, d'être sauvé de la douleur éternelle, ou de trouver des limites, que ce soit la fin ou le commencement. Dans *Fragment de théâtre I*, le personnage B, qui est dans un fauteuil roulant, exprime le dégoût de l'existence, en disant au personnage A, qui est aveugle : « Revenir ! Qui voudrait revenir ici ? »[443]. Ainsi, la résurrection ne peut pas désigner la victoire, comme l'indique Eugene Webb, mais plutôt la défaite finale, dans la mesure où elle enferme l'homme-Christ dans un lieu de l'existence, nommé « ici », où le mouvement de retour à la vie rend incertaine la limite entre la mort et la vie : « Oui, j'aurais une mère, j'aurais une tombe, je ne serais pas sorti d'ici, on ne sort pas d'ici, c'est ici ma tombe, ici ma mère, ce soir c'est ici, je suis mort et vais naissant, sans avoir fini, sans

[440] Eugene Webb, *Samuel Beckett: A study of His Novels*, University of Washington Press, 2014, p. 135.
[441] *I*, p. 75.
[442] *TR*, p. 146.
[443] *FT I*, p. 25.

pouvoir commencer, c'est ma vie »[444].

La répétition des résurrections, que « le temps d'une nouvelle mort, d'un nouveau réveil »[445] révèle, renforce cet état isolé, sans issue, et éteint « l'envie d'être néant »[446]. Le cercle vicieux qui détruit la limite entre la mort et la vie, n'implique pas seulement la douleur éternelle, ou l'existence infinie, mais aussi l'empêchement de la venue du jour du jugement. Dans la Bible, la Résurrection annonce l'accomplissement de la Rédemption et la fin des temps, à savoir la venue du jour du Seigneur où les élus seront ressuscités, et surtout où tout le monde sera jugé par Dieu : « La volonté de mon Père, c'est que quiconque voit le Fils et croit en lui ait la vie éternelle ; et je le ressusciterai au dernier jour » (*Jean*, 6:40) ; « Celui qui me rejette et qui ne reçoit pas mes paroles a son juge ; la parole que j'ai annoncée, c'est elle qui le jugera au dernier jour » (*Jean*, 12:48). Dans « Pour en finir avec le jugement », Gilles Deleuze avance que « le jugement de dieu est précisément le pouvoir d'*organiser* à l'infini »[447]. Si on accepte cette idée, la répétition des résurrections qui fait échapper au jugement dernier, peut être prise pour ce qui forme un système anarchique ou non organique. En effet, dans la mesure où la limite entre la vie et la mort devient obscure à travers cette répétition, l'ordre chronologique, celui du temps de la vie de l'organisme, devient chaotique : « Tant vrai que les deux si deux jadis à présent se confondent »[448]. Les mots « jadis » et « à présent » juxtaposés sans virgule, expriment la confusion du passé et du présent, le brouillage de l'ordre chronologique.

Dans l'extrait b), la répétition des résurrections est mise en relief au point que le mot « ressusciter » est utilisé comme synonyme du mot « recommencer ». En outre, un seul mot, « encore », représente les résurrections innombrables chez Beckett :

Pour finir encore crâne seul dans le noir lieu clos front posé sur une

---

[444] *TR*, p. 178.
[445] *TR*, p. 197.
[446] *CAP*, p. 61.
[447] Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, p. 163.
[448] *MVMD*, p. 50.

planche pour commencer.[449]

Les deux mots, « recommencer » et « encore », donnent l'impression que cette répétition est un processus mécanique qui affirme seulement l'identique et ne produit aucune différence. Avant de parler de cette impression qui ne tarde pas à se révéler douteuse, nous voudrions faire une remarque sur la citation. Cet incipit poétique et agrammatical de *Pour finir encore*, nouvelle écrite en 1975, est circulaire dans la mesure où « Pour finir » et « pour commencer » se trouvent respectivement au début et à la fin, c'est-à-dire où la fin est commencement, et inversement, si bien que « finir » et « commencer » se superposent. Par ailleurs, cet incipit est aussi linéaire dans la mesure où la proposition s'oriente en même temps en des sens opposés, vers la fin et vers le commencement. En outre, l'adverbe « encore » y souligne le mouvement éternel qui annihile la limite entre la fin et le commencement (ou la mort et la vie). Pour ainsi dire, cette seule proposition semble résumer toute la vie du personnage qui éprouve la répétition des résurrections, ainsi que l'esthétique de Beckett qui produit le « rapport aporétique »[450] et qui rend insaisissable ou poreuse la limite entre deux choses opposées, par exemple mort et vie, fin et commencement, silence et parole, et ainsi de suite.

Dans l'extrait, l'absence de virgule accroît l'ambiguïté de la proposition « Pour finir encore crâne », en donnant deux possibilités de lecture : « Pour finir encore » ou « encore crâne ». Si « Pour finir encore » suggère le retour d'un mort à la vie, « encore crâne » désigne la réincarnation : « Sa naissance fut sa perte. […]. De funérailles en funérailles. Jusqu'à maintenant. […]. Né au plus noir de la nuit »[451]. Cet extrait révèle bien des caractères de la réincarnation, des vies successives dans différents corps, donc des passages à travers la mort et de nouvelles naissances. En revanche, dans la résurrection, il n'y a pas de nouvelle naissance, mais seulement le retour d'un mort à la vie. Georges de Maubertuis explique que la « théorie de la

[449] *PFE*, p. 9.
[450] « Le rapport aporétique qu'entretiennent "finir" et "mourir" chez Beckett », Gabriela García Hubard, « "Sa naissance fut sa perte" et la perte son aporie : Heidegger/Beckett/Derrida », in *Beckett sans frontières* : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 19, Éditions Rodopi, 2008, p. 455.
[451] *S*, p. 30.

réincarnation est liée à l'accomplissement de la destinée humaine. Cette destinée est de parvenir au monde spirituel à son niveau le plus élevé [...]. Pour cela, une seule vie ne suffit pas »[452]. Nous pouvons alors considérer l'incipit de *L'Innommable* comme un effet de la réincarnation, à savoir que les questions du narrateur proviennent de ses vies successives : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? »[453]. De même, on peut ainsi comprendre ce que dit Malone : « Mais soudain tout se remet à rager et à gronder, [...] à se demander si l'on n'est pas mort à son insu ou né à nouveau quelque part »[454]. La multiplicité des naissances et des morts provoquent la confusion et rend la question insoluble. Cependant, chez Beckett, la réincarnation ne s'effectue pas pour « parvenir au monde spirituel à son niveau le plus élevé », mais seulement pour tomber dans un état extrême, se réduire à l'« imminimisable minime minimum » et enfin, disparaître totalement : « Jusqu'à plus mèche encore. Soit dit plus mèche encore » ; « Un seul remède. Disparaître »[455]. Cependant cette envie d'être néant ne se réalise jamais : « Dévore l'envie d'avoir disparu »[456].

Pourquoi cette réincarnation est-elle désignée comme une résurrection chez Beckett ? Avant tout, « naissance et mort se mêlent, toutes limites confondues »[457], si bien que l'être qui se réincarne, ne se distingue guère de celui qui est ressuscité, en tant que « vieux fœtus »[458] ou « vieil enfant », qui suggère l'homme-Christ et qui finit par se réduire en « corps » ou en « crâne » : « que quelque chose change, qui fasse naître plus avant, mourir plus avant, ou bien ressusciter »[459]. De plus, le clivage du moi, ou la réapparition de quelques personnages dans diverses œuvres de Beckett, surtout à l'intérieur de sa trilogie, accomplit à la fois les deux transformations : la résurrection et la réincarnation.

Dans *Malone meurt*, Malone peut être pris pour un des divers moi du « je », ou pour un de ses corps en lesquels ce dernier se réincarne : « Je viens de passer deux

---

[452] Georges de Maubertuis, *L'évolution spirituelle de l'antiquité à nos jours*, Paris : Éditions Lanore, 2015, p. 38.
[453] *I*, p. 7.
[454] *MM*, p. 86.
[455] *CAP*, p. 7 et p. 55.
[456] *CAP*, p. 55.
[457] Evelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, p. 47.
[458] « je suis un vieux fœtus à présent, chenu et impotent », *MM*, p. 84.
[459] *TR*, p. 197.

journées inoubliables dont nous ne saurons jamais rien, […] sinon qu'elles m'ont permis de tout résoudre et de tout achever, je veux dire tout ce qui touche à Malone (c'est en effet ainsi que je m'appelle à présent) et à l'autre, car le reste n'est point de mon ressort »[460]. Dans l'extrait, le pronom de la première personne du pluriel n'inclut pas seulement le narrateur « je », mais aussi Malone et l'autre. Dans la note explicative, le narrateur dévoile qu'il est bien Malone, de sorte que le « nous » recouvre un moi dédoublé. Par ailleurs, « à présent » permet de mettre en doute que Malone soit simplement le moi scindé du « je », qui dit :

> Mais laissons là ces questions morbides et revenons à celle de mon décès, d'ici deux ou trois jours si j'ai bonne mémoire. A ce moment-là c'en sera fait des Murphy, Mercier, Molloy, Moran et autres Malone, à moins que ça ne continue dans l'outre-tombe.[461]

Cet extrait montre que le « je » est un être qui passe à travers la mort. Dans la mesure où il existe encore après sa mort, il peut être considéré d'une part comme un être ressuscité, et d'autre part comme un être se réincarnant sous le nom de Malone. Les noms, Murphy, Mercier, Molloy, Moran, désignent des personnages qui apparaissent dans divers romans, et qui se trouvent dans la confusion entre « je » et « il » : « Quelqu'un parle, quelqu'un entend, […] ce n'est pas lui, c'est moi, ou un autre, ou d'autres, […] je suis lui, au fond, pourquoi pas, pourquoi pas le dire, […] ce n'est pas moi, […] quelqu'un dit je, […] »[462]. La limite entre les pronoms « je » et « il » (ou « ce »), remplaçant « quelqu'un » qui renferme ces noms énumérés, est très confuse. Cette confusion, qui rend l'identité indéfinissable et amène la désubjectivation, cause aussi celle entre résurrection et réincarnation. En tous cas, étant donné que ces noms partagent le sort du « je », ils prouvent ses réincarnations. Cependant, le nom de Malone est exceptionnel, puisque Malone meurt. S'il n'est pas le « je » et si l'ordre chronologique préside la succession des trois romans, *Molloy, Malone meurt* et *L'Innommable,* qui composent la première trilogie, alors Malone qui réapparaît dans

[460] *MM*, p. 79.
[461] *MM*, p. 103.
[462] *I*, p. 235-236.

le dernier, peut prouver la résurrection : « Malone est là. De sa vivacité mortelle il ne reste que peu de traces. […]. C'est en le voyant, lui, que je me suis demandé si nous jetons une ombre. Impossible de le savoir »[463]. Dans l'extrait, le narrateur fait apercevoir quelques traces de la mort de Malone pour suggérer sa résurrection. En fait, la réapparition d'un nom d'une œuvre à l'autre représente une sorte de résurrection, même si le personnage qui porte ce nom ne meurt pas, puisque le hiatus (ou le silence) entre les textes peut symboliser la mort. Bref, les noms qui représentent le « je » témoignent de sa réincarnation, tandis que leur réapparition dans d'autres œuvres constitue leur résurrection. Pourtant, dans la mesure où le « je » et le « il » se mêlent, les deux fonctions se confondent.

Ces retours à la vie ne garantissent pas l'identité des vies récurrentes, du fait que « tout le mal vu mal dit », peut-être dû aux facultés affaiblies ou à la folie de celui qui veut disparaître éternellement à travers la répétition des résurrections ou des réincarnations, montre « un principe de changement »[464] : « L'œil a changé. Et son pisse-légende. L'absence les a changés. Pas assez. Plus qu'à repartir. Où changer encore. D'où trop tôt revenus. Changés pas assez. Étrangers pas assez. À tout le mal vu mal dit. […]. Changer encore. Revenir encore. Sauf empêchement. Ah. Ainsi de suite. Jusqu'à pouvoir en finir enfin »[465]. De là, nous pouvons rapprocher cette récurrence de l'éternel retour, tel que Gilles Deleuze le présente : « Le génie de l'éternel retour n'est pas dans la mémoire, mais dans le gaspillage, dans l'oubli devenu actif »[466]. La répétition des résurrections (ou des réincarnations) s'oppose à la représentation de la mémoire, même si elle affirme l'identité de la structure de confusion comme « l'inébranlable confusion des choses éternelles »[467]. Il est donc raisonnable de comprendre cette répétition à travers l'éternel retour qui « se rapporte à un monde de différences impliquées les unes dans les autres, à un monde compliqué, *sans identité*, proprement chaotique »[468].

---

[463] *I*, p. 10.
[464] *I*, p. 112.
[465] *MVMD*, p. 65.
[466] Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris : Presses universitaires de France, 1968, p. 77.
[467] *Mo*, p. 52.
[468] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 80.

3. Vers l'inconnaissance à travers des dispositifs anti-prométhéens

Nous venons d'examiner le Dieu caché, inconcevable et innommable, et sa chute honteuse due à son état, et nous avons observé l'anti-héros misérable correspondant à ce Dieu. À présent, nous souhaitons nous occuper de Prométhée que l'écrivain fait apparaître dans *L'Innommable*.

Raymond Trousson montre que Prométhée est un thème très présent dans la littérature européenne. Son apport à l'humanité, dont il a pitié, son sacrifice pour elle, sa désobéissance à l'ordre de Zeus, son châtiment terrible et toutes les vicissitudes qu'il a connues ont inspiré nombre d'écrivains. Beckett profite aussi de ce thème. En comparant son personnage à Prométhée, il parodie donc, bien sûr à sa manière, le mythe dans lequel le voleur (ou donateur) du feu se rend coupable de son crime, commis pour l'humanité et se tient devant Zeus comme un « dieu que n'effraie pas le courroux des dieux »[469].

Chez Hésiode, Prométhée est fils du Titan Japet, issu de la Terre (Gaïa) et du Ciel (Ouranos), et de l'Océanide Clymène. Mais chez Eschyle, sa mère est la Titanide Thémis. Selon une scolie de l'*Iliade*, Prométhée naît suite au viol d'Héra par le Géant Eurymédon. Ces différentes versions de sa naissance laissent une forme d'incertitude sur le statut de Prométhée. Est-il un Géant, un Titan ou un dieu ? De plus, une légende raconte que Prométhée n'est pas à l'origine immortel. Pseudo-Apollodore, auteur de la *Bibliothèque*, précise que c'est « quand Prométhée se fut proposé à Zeus pour devenir immortel à sa place que Chiron put mourir » (v. 85)[470]. Ainsi les

[469] Cité par Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Librairie Droz S. A., 2001, p. 45.
[470] Jean-Claude Carrière et Bertrand Massonie, *La Bibliothèque d'Apollodore*, Annales littéraires

possibles interprétations de Prométhée sont assurées d'une grande diversité.

En profitant de cette incertitude, Beckett divise son Prométhée en trois figures :

> Ainsi j'éviterais peut-être d'être grignoté comme par un vieux rat rassasié, [...] et les chairs arrachées auraient le temps de se recoller, comme dans le Caucase, avant d'être arrachées à nouveau. [...] Que Prométhée fût délivré vingt-neuf mille neuf cent soixante-dix ans avant d'avoir purgé sa peine, cela ne me fait bien sûr ni froid ni chaud. Car entre moi et ce misérable qui se moqua des dieux, inventa le feu, dénatura l'argile, domestiqua le cheval, en un mot obligea l'humanité, j'espère qu'il n'y a rien de commun.[471]

Les titres des trois parties du *Prométhée* d'Edgar Quinet[472], représentent bien, par coïncidence, les figures de l'extrait cité : *Prométhée enchaîné, Prométhée délivré, Prométhée inventeur du feu*[473]. Les deux premières figures sont incontestables dans la mythologie et la littérature. En revanche, il y a plusieurs versions de l'origine du feu et de la création de l'homme. Selon la citation, le Prométhée de Beckett est l'inventeur du feu[474], comme celui d'Edgar Quinet, mais à la différence de celui d'Hésiode et de la plupart des auteurs, qui est, non pas l'inventeur, mais le *voleur du feu*. En outre, dire qu'il « dénatura l'argile » peut être une manière de dire qu'il a créé l'homme avec de la terre : « Cette argile vivra comme vivent les dieux. Sous mes doigts je la sens qui fermente et s'anime »[475]. Pourquoi Beckett a-t-il présenté ce Prométhée ? Voulait-il se moquer du père ou du maître de l'humanité qui construit la civilisation humaine, destinée à la débâcle selon lui, que M. Bernard prend pour symbole de l'« univers composé d'ordre, de limites, de règles quotidiennes et d'actions mesurées », c'est-à-

---

de l'Université de Besançon, 443, Paris : Les Belles Lettres, 1991, p. 67.

[471] *I*, p. 31-32.

[472] Selon Raymond Trousson, *op. cit.,* p. 453, Edgar Quinet s'est inspiré de la trilogie d'Eschyle : *Prométhée porte-feu, Prométhée enchaîné Prométhée délivré*.

[473] Nous énumérons les trois suivant l'ordre de la citation.

[474] « Diodore de Sicile et Pline font de Prométhée celui qui a découvert le moyen de faire du feu et de le conserver », Raymond Trousson, *op. cit.,* p. 73.

[475] Jean Louis Edgar Quinet, *Prométhée*, Paris : Chez F. Bonnaire, 1838, p. 5. Apollodore fait entendre que Prométhée est le créateur de l'homme, lorsqu'il évoque « le reste du limon avec lequel Prométhée avait pétri les hommes (*Pausanias, L.* x, *C.* 4) », Apollodore d'Athènes, *Bibliothèque d'Apollodore l'Athénien* (traduit par E. Clavier), tome second, Paris, 1805, p. 75.

dire de l'espace-temps « domestiqué »[476] « des préjugés, des institutions et des lois »[477], en un mot, de la doxa de Moran ? Ou bien voulait-il le parodier pour son créateur-destructeur de ses homuncules, qu'il a créés et qu'il mangera ?

Le « Caucase » est un nom propre qui évoque immédiatement Prométhée enchaîné, comme le « Golgotha » rappelle la Passion de Jésus-Christ. En passant, nous allons mentionner brièvement l'identification de Prométhée et du Christ. R. Trousson indique que cette croyance provient peut-être d'Edgar Quinet, qui a écrit dans l'introduction de son livre sur le sujet qu'on a souvent « comparé le supplice du Caucase à la passion du Calvaire, faisant ainsi de Prométhée un Christ avant le Christ »[478].

Chez Beckett, ces deux figures se superposent en tant qu'il s'agit de condamnés au supplice. Par exemple, le « crâne »[479] de l'innommable, lieu d'exil où il doit être puni, est comparable au « Caucase » où un aigle vient chaque jour ronger le foie de l'enchaîné, qui repousse chaque nuit. Du fait que « Golgotha » signifie étymologiquement « crâne », la passion du Calvaire se rapproche ainsi du supplice du Caucase. Cette superposition se vérifie aussi dans l'ironie dont les deux suppliciés sont l'objet de la part de l'anti-héros beckettien qui met en relief sa propre souffrance. Comme l'extrait cité le montre, Prométhée enchaîné et délivré témoigne seulement de la cruauté et de l'éternité de la douleur de l'innommable. Et dans *En attendant Godot*, en considérant qu'il doit continuer à souffrir à cause de ses chaussures trop petites, tandis que Jésus a pu se délivrer de la souffrance par une crucifixion rapide, Estragon en arrive à penser que ce qu'il endure est pire que ce que le Christ eut à subir : « VLADIMIR. – Mais tu ne peux pas aller pieds nus. ESTRAGON. – Jésus l'a fait. [...]. ESTRAGON. – Toute ma vie je me suis comparé à lui. VLADIMIR. – Mais là-bas il faisait chaud ! Il faisait bon ! ESTRAGON. – Oui. Et on crucifiait vite »[480]. Prométhée enchaîné (et délivré) et Jésus crucifié (et ressuscité) ne sont que de

[476] Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet : Une apparition évanouissante*, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 182.
[477] *Ibid.*, p. 179.
[478] Edgar Quinet, *op. cit.*, p. XIII.
[479] *I*, p. 31.
[480] *EAG*, p. 68.

simples « souffre-douleurs » dont l'anti-héros, se croyant un vrai bouc émissaire, se moque : « J'ai cru bien faire, en m'adjoignant ces souffre-douleurs. Je me suis trompé. Ils n'ont pas souffert mes douleurs, leurs douleurs ne sont rien, à côté des miennes, rien qu'une petite partie des miennes »[481].

À partir du moment où Prométhée se révèle inventeur du feu, Beckett le tient à distance de Jésus. Il suggère souvent la ressemblance entre son personnage et Jésus, en le décrivant comme lui[482], en le comparant à lui[483], ou en le nommant Jésus : « Je sais comment je vais faire, je vais être un homme, il le faut, une sorte d'homme, de vieil enfant, j'aurai une gouvernante, elle m'aimera bien, [...], et je me peignerai la barbe, je la lisserai, pour être plus beau, un peu plus beau, [...]. Elle me dira, Viens, mon Jésus, il est temps de rentrer »[484]. Dans cette citation, sa parodie de l'incarnation chrétienne et la barbe permettent de rapporter le « vieil enfant » à Jésus, même si « mon Jésus » peut être un simple terme affectueux. Il faut aussi remarquer que l'écrivain utilise le nom propre « Jésus » et trace la figure d'« un beau jeune homme à barbiche »[485]. C'est une manière d'exprimer à la fois Jésus et l'enfant. À l'inverse, il distingue nettement l'inventeur du feu, Titan au rang de divinité, de son personnage en lui faisant dire : « entre moi et ce misérable [...], j'espère qu'il n'y a rien de commun ». Angela Moorjani fait de cet extrait un témoignage de la position anti-prométhéenne de Beckett : « Cette position anti-prométhéenne se retrouve dans *L'Innommable* où le locuteur espère n'avoir rien en commun avec celui qui a obligé l'humanité en inventant le feu »[486]. Nous y lisons aussi, surtout à travers le mot

---

[481] *I*, p. 33.
[482] « Malone fait explicitement allusion au rapport que Macmann présente avec le Christ lorsqu'il le décrit comme portant "une barbe galeuse destinée sans doute à renforcer sa ressemblance avec le Christ" (155) – rapport qu'il confirme vers la fin du roman lorsqu'il nous indique que la mort de Macmann survient "le week-end de Pâques, passé par Jésus aux enfers" (202) », Thomas Cousineau, « Cherchez la foule : Le bouc émissaire dans l'œuvre romanesque de Samuel Beckett », in *L'Affect dans l'œuvre beckettienne : Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Éditions Rodopi B.V., 2000, p. 116.
[483] « On m'a parlé de roses. Je finirai par en sentir, [...]. Ensuite ils mettront l'accent sur les épines. [...]. Celles-ci, il va falloir qu'on vienne me les enfoncer, comme à ce pauvre Jésus », *I*, p. 128.
[484] *TR*, p. 131.
[485] *CC*, p. 70.
[486] Angela Moorjani, « Le Complexe de Prométhée ou sous le signe du feu : Tyrannie et volonté de savoir chez Beckett », in *Des éléments aux traces : Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 20*, Éditions Rodopi, 2008, p. 29.

« misérable », la répulsion de l'innommable à l'égard de Prométhée – elle sera d'ailleurs le thème de ce chapitre. Cependant le ton ironique permet de présumer qu'elle peut être une dénégation pour cacher le désir de devenir comme Prométhée ou le fait d'être déjà comme lui. Aussi allons-nous examiner d'une part quelques dispositifs anti-prométhéens et d'autre part le Prométhée dénaturé de Beckett.

3.1 Renverser l'univers prométhéen

Comme Hésiode imputant à Prométhée la séparation tragique entre dieux et mortels[487], Beckett semble mettre en question dans ses œuvres l'univers prométhéen où il n'y a ni obscurité imprévisible ni confusion chaotique ni ignorance douloureuse. Des éléments que l'écrivain a parsemés pour distinguer l'existence absurde et inexplicable de son personnage, s'opposent donc aux caractères représentatifs de Prométhée, emblème du progrès, de la civilisation, de l'intelligence et de la connaissance, comme s'ils éteignaient la lumière splendide de ce symbole.

3.1.1 Devenir imprévisible : « soudain », « un jour », « hop » et autres mécanismes

Dans la mythologie grecque, le nom de Prométhée signifie le « prévoyant ». Selon Eschyle, ce Titan fait des prédictions, à propos de la victoire de Zeus et d'Héraclès, enfant d'Io, et en tire profit. L. -A. Binaut, analysant la comédie d'Aristophane, fait de la prévision l'essence de la science : « Prométhée, c'est la science ; le but de la science, c'est de prévoir, c'est de trouver l'avenir au moyen du passé »[488]. Cette capacité de prévoir, de connaître l'avenir, qu'elle soit divination ou

[487] « Hésiode nous dit (*Trav.*, v. 108) que "dieux et mortels ont la même origine" ; il ne s'agissait sans doute pas d'un véritable antagonisme, mais du simple désir de définir les prérogatives des deux partis et la ruse de Prométhée est, somme toute, assez mesquine », R. Trousson, *op. cit.*, p. 34.

[488] L.-A. Binaut, « Aristophane : La comédie politique et religieuse à Athènes », in *Revue des deux mondes*, tome troisième, Bruxelles, 1845, p. 373.

science, est un attribut et un pouvoir qui caractérisent Prométhée.

Un extrait un peu long de *Molloy* met en relief le désordre, le manque de connaissance et la folie qui ne peuvent appartenir à l'univers prométhéen éminemment prévisible :

> Tout ce que je peux dire, par conséquent, et je m'efforce de ne pas dire davantage, c'est que pendant mon séjour chez Lousse il ne se déclara rien, sur le plan pathologique, de frappant ou d'inattendu, rien que je n'eusse pu prévoir si j'avais pu, rien de comparable avec la soudaine perte de la moitié de mes doigts de pied. Car c'est là une chose que je n'aurais jamais pu prévoir et dont je n'ai jamais pénétré le sens, je veux dire le rapport avec mes autres malaises, faute de connaissances médicales probablement. Car tout se tient, dans la longue folie du corps, je le sens.[489]

Molloy oppose le changement prévisible à l'imprévisible, au niveau du corps. Si nous précisons chacun de ces deux termes, le prévisible se fonde sur des connaissances (« progrès proprement dits ruines en perspective »[490]), le rythme à peu près régulier (« ce que j'avais de détraqué déjà se détraquait de plus en plus, petit à petit »[491]) et l'espace fermé et « domestiqué » (chez Lousse ou chez Moran). En revanche, l'imprévisible provient des « désordres à venir », comme la soudaine perte des doigts de pied de Molloy, du manque de connaissances, par exemple médicales, permettant d'en identifier la cause, et de la « longue folie du corps » présupposant la passivité du sujet. Le changement prévisible permet à Molloy de juger que sa santé se maintient ; il le tranquillise donc. Mais l'imprévisible l'embarrasse, lui fait avouer son impuissance et son ignorance, réagir fortement, affectivement et immédiatement, et exprimer enfin son innocence (« oh bien malgré moi »[492]) en suggérant la division de son moi.

Ce contraste montre deux états contraires d'un seul corps. À bien des égards, il

[489] *Mo*, p. 75.
[490] *CC*, p. 34.
[491] *Mo*, p. 74-75.
[492] « Car les désordres à venir, telle par exemple la chute des doigts de mon pied gauche, non, je me trompe, de mon pied droit, qui peut savoir à quel moment exactement j'en accueillis, oh bien malgré moi, les funestes semences ? », *Mo*, p. 75.

évoque l'opposition de Molloy et de Moran, que M. Bernard a examinée. Ce dernier, qui a analysé le changement (ou l'affaiblissement) de Moran sous deux titres, « La débâcle de Chronos » et « Le devenir fou », estime que « Moran est l'être centré de l'habitude, des petites habitudes bonnes et mauvaises que tout le monde connaît et qui le singularisent en tant qu'individu dans un univers de connaissance », dans un monde « fondé sur l'ordre, la limite, la mesure et la précision »[493] que Chronos distingue. Ainsi, l'habitude ne serait pas autre chose que le changement prévisible soutenant le maintien de la santé de Molloy. M. Bernard montre que l'écriture de Beckett s'oriente vers le désordre et la folie à travers cette opposition. Molloy ne veut pas rester chez Lousse et finit par la quitter, ce qui signifie que son corps se jette dans le changement imprévisible ou la folie.

« Mais n'anticipons pas, sinon nous n'arriverons jamais »[494] exprime l'attitude fondamentale de l'innommable. Et pour la soutenir, Beckett offre ironiquement un refrain : *soudain*. Retournons à la citation précédente, à la « soudaine perte de la moitié de mes doigts de pied » : le changement imprévisible est présenté par l'expression « soudaine perte ». M. Bernard considère ce *soudain* comme « une force inexplicable autant qu'incontrôlée »[495] :

> un petit air soudain il chante un petit air soudain comme tout ce qui n'était pas puis est je l'écoute un bon moment ce sont de bons moments ça ne peut être que lui mais je peux me tromper[496]

Le narrateur de *L'Innommable* déclare qu'il n'est plus le sujet qui sait prévoir et maîtriser des mots à dire, en mettant l'accent sur sa passivité : « Je ne choisis pas, le mot est venu »[497]. Il n'est qu'un fou impuissant qui s'expose aux choses imprévisibles et incontrôlées. De la même façon, « un petit air soudain » met en relief l'état passif et involontaire de celui qui l'écoute. Pour lui, cet événement est un fait du hasard,

[493] Michel Bernard, *op. cit.*, p. 182-183, p. 180.
[494] *I*, p. 64.
[495] Michel Bernard, *op. cit.*, p. 184.
[496] *CC*, p. 86-87.
[497] *I*, p. 233.

inattendu et incontrôlable[498]. Dans cette situation, il est impossible de préciser le moment exact de « soudain », comme l'indique la question de *Molloy* : « Qui peut savoir à quel moment exactement j'en accueillis, oh bien malgré moi, les funestes semences ? ».

Le narrateur de *Comment c'est* généralise ce phénomène à travers quelques propositions : « soudain comme tout ce qui n'était pas puis est », « soudain comme tout ce qui arrive » et « soudain comme tout ce qui commence recommence »[499]. C'est dire que ces propositions distinguent le préétabli du monde de Prométhée, de l'imprévisible de chez Beckett où la causalité ne se réalise pas par rapport aux devenirs, où le hasard produit des événements, quand la rupture ou le hiatus[500] les lient et empêchent leur répétition prévisible. Une réplique de Pozzo, souvent citée par les critiques, est un assez bon exemple révélant la dimension du hasard :

> POZZO (*soudain furieux*). – Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand ! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas ? (*plus posément*.) Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau.[501]

Tout d'abord, il est remarquable que Pozzo devienne aveugle, comme Œdipe qui a su deviner l'énigme insoluble du sphinx, alors qu'il a tendance à expliquer et anticiper presque tout ce qui le concerne lui ainsi que Lucky. Peut-être que sa cécité symbolise la débâcle du monde prométhéen ou le progrès anti-prométhéen, contrairement à la supposition d'Estragon : « Peut-être qu'il voit clair dans l'avenir ? »[502]. Mais le ton

---

[498] « soudain au loin le pas la voix rien puis soudain quelque chose quelque chose puis soudain rien soudain au loin le silence », *CC*, p. 18-19.
[499] *CC*, p. 39, p. 97.
[500] « Ayant sans doute perdu connaissance quelque part, je bénéfice forcément d'un hiatus dans mes souvenirs, qui ne reprennent qu'à mon réveil ici », *MM*, p. 14.
[501] *EAG*, p. 116-117.
[502] *EAG*, p. 110.

prophétique de Pozzo, qui évoque cette fois Tirésias[503], semble donner plus d'intensité à son hypothèse. Il parle d'ailleurs des moments inéluctables de la vie, comme la naissance, l'affaiblissement du corps et la mort. Que « nous deviendrons sourds » et que « nous mourrons » sont ce que l'on peut prévoir en tant que mortels. Tous les états que Pozzo indique sont pour ainsi dire déterminés selon l'ordre de la nature. Cependant Beckett en affaiblit la prévisibilité en les arrangeant dans le désordre[504] et en les soumettant à l'oubli.

La réaction de Pozzo à la question sur le temps chronologique de Vladimir est remarquable : « C'est insensé ». Pour Pozzo qui est aveugle, le temps chronologique n'est pas conforme à sa raison, à son bon sens. C'est le moment où deux mondes contraires s'opposent l'un à l'autre, et où le passage de l'un à l'autre se réalise ou bien où le déterritorialisé se reterritorialise[505]. C'est que Pozzo a perdu la notion du temps : « Les aveugles n'ont pas la notion du temps. […] Les choses du temps, ils ne les voient pas non plus »[506], et qu'il est capturé par l'oubli : « Je ne me rappelle avoir rencontré personne hier. Mais demain je ne me rappellerai avoir rencontré personne aujourd'hui »[507]. Ainsi, le désordre et la folie deviennent sa raison et son bon sens. En d'autres termes, Pozzo n'est pas vraiment apte à prévoir l'avenir, puisqu'il perd la notion du temps, divisé en passé, présent et futur. Même s'il paraît le faire, son oubli rend sa connaissance de l'avenir impuissante. Et de la même façon, le hasard devient son destin : « Un beau jour je me suis réveillé, aveugle comme le destin »[508].

« Un jour », date indéterminée, assume un rôle comparable à celui de

[503] Aveugle de Thèbes auquel une divinité, Athéna ou Zeus, offre le don de divination pour compenser sa cécité.
[504] L'incipit du *Calmant*, « Je ne sais plus quand je suis mort » (*Ca*, p. 39) fait parler un cadavre vivant. C'est un cas d'arrangement imprévisible des moments de la vie. Beckett les désordonne et confond les opposés, par exemple, la vie avec la mort, ou la jeunesse avec la vieillesse (le « vieil enfant » dans *TR*, p. 131), surtout dans ses romans.
[505] Le monde imprévisible de Beckett ressemble bien au Rhizome de Gilles Deleuze et Félix Guattari. C'est la raison pour laquelle nous leur avons emprunté certains de leurs termes. Pour plus de clarté, nous voudrions ajouter ici un extrait correspondant à notre usage : « Le livre n'est pas image du monde, suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde, il y a évolution aparallèle du livre et du monde, le livre assure la déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation du livre, qui se déterritorialise à son tour en lui-même dans le monde », Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 18.
[506] *EAG*, p. 113.
[507] *EAG*, p. 115.
[508] *EAG*, p. 112.

« soudain » et révèle des caractères semblables aux siens. Ces deux mots ne situent pas des événements dans l'ordre chronologique, causal, généalogique ou hiérarchique. Ils les présentent seulement « tout d'un coup »[509] comme le Rhizome qui « connecte un point quelconque avec un autre point quelconque » et qui n'a pas « de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde »[510]. Pour « un jour » dont Pozzo parle, « seuls le passé et le futur insistent ou subsistent »[511], comme l'Aiôn de Deleuze : « Au lieu d'un présent qui résorbe le passé et le futur, un futur et un passé qui divisent à chaque instant le présent, qui le subdivisent à l'infini en passé et futur, dans les deux sens à la fois »[512]. Par exemple, « un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons » en témoigne. Cette simultanéité des deux temps est exprimée par « le même jour, le même instant ». « Un jour » rend le monde prométhéen impossible en amenant des ensembles anormaux et paradoxaux comme le passé-futur ou la vie-mort, incompatibles avec le besoin prométhéen d'un sens, une détermination.

L'onomatopée *hop*, évoquant la rapidité d'un mouvement, indique aussi un changement imprévisible chez Beckett. Par exemple, les « hop » de *L'Innommable* ponctuent un changement soudain d'état affectif : « Il part à la guerre, il meurt à la guerre, elle pleure, d'émotion, de l'avoir aimé, de l'avoir perdu, hop, se remarie »[513]. Cette citation montre bien un retournement que le « hop » amène[514] et qui peut provoquer le rire à cause de son aspect inattendu. Avant l'apparition du « hop », la tristesse de la femme, due à son amour pour son mari, atteint son comble, et après l'onomatopée, elle disparaît tout d'un coup. Ainsi, le « hop » signale à la fois la rupture et le brusque changement. À propos des « hop » de *Bing*, J.-Y. Bosseur écrit : « Les hop indiquent un changement d'angle, de degré d'orientation vis-à-vis de l'espace, le texte sous-entendant un regard fixe qui ne voit jamais ni le plafond ni le

[509] *EAG*, p. 112.
[510] G. Deleuze et F. Guattari, *op. cit.*, p. 31.
[511] G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris : Éditions de Minuit, 1969, p. 192.
[512] *Ibid.*, p. 192-193.
[513] *I*, p. 245.
[514] Le « hop » fait sauter le temps chronologique et le procédé causal comme trou noir, de sorte qu'il peut surprendre et donner l'impression de retournement par ce qu'il amène.

sol »[515]. En tant que « signes sans sens », ils brisent le rythme de la lecture en attirant l'attention (même s'ils participent à la musicalité du texte à travers leur apparition irrégulière, convulsive et récurrente comme « soudain » et « un jour »), chacun distinguant le segment qui le précède de celui qui le suit, montrant un « changement d'angle, de degré d'orientation » : « Corps nu blanc fixe un mètre hop fixe ailleurs »[516]. Les « hop » de cette nouvelle mettent l'accent sur le domaine de l'ignorance où l'« ailleurs » – qu'ils accompagnent dans la plupart des cas, comme « hop fixe ailleurs » de l'extrait le montre – est un autre lieu inconnu[517] et indéterminable comme le fleuve héraclitéen, et où il n'y a aucun son ni aucune trace[518] pour composer un signe. En bref, comme « soudain » et « un jour », les « hop » indiquent l'impossibilité de prévoir, d'avoir la connaissance de l'avenir : ils introduisent des changements inattendus, ou montrent qu'il n'y a rien à prévoir.

Dans les œuvres de Beckett le narrateur répète. Tantôt comme dans *Comment c'est*, il répète ce qu'il entend en disant « je cite »[519] ; et tantôt comme dans *L'Innommable,* en tant que « ressasseur »[520], il répète la même chose : « que je le répète, je ne sais comment, quels rustres quand même, dire toujours la même chose, me faire dire toujours la même chose »[521]. D'ailleurs, d'un texte à l'autre, les personnages de Beckett recommencent inlassablement les mêmes mouvements : aller et venir (*Pas*, *D'un ouvrage abandonné*, *L'Expulsé, Quad, Quoi où,* etc.), attendre, brancher et débrancher un magnétophone pour écouter sa voix enregistrée et faire avancer la bande, et ainsi de suite. Aussi est-il possible de dire que l'univers littéraire

---

[515] J.-Y. Bosseur, « Entre et silence : *Bing* », in *Revue d'esthétique*, n° hors-série 01, juillet. Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1990, p. 263.
[516] *Bi*, p. 62.
[517] « Hop ailleurs où de tout temps sinon su que non » (*Bi*, p. 63) est la proposition énigmatique qui semble quand même expliquer l'« ailleurs ». Il serait possible de diviser « où de tout temps sinon su que non » en trois parties comme « où de tout temps / sinon su / que non ». En l'occurrence, on peut remarquer la négation de la négation, si le sens de « sinon » est « si ce n'est ». Par conséquent, l'ailleurs « inconnu toujours » qu' « où de tout temps » est présumé sous-entendre est mise en relief.
[518] « hop fixe ailleurs sans son », « hop éclair murs blancs rayonnants sans traces », « hop blancs achevés », « silence hop achevé », *Bi*, p. 65, 66.
[519] *CC*, p. 9.
[520] *CC*, p. 223.
[521] *I*, p. 197.

de Beckett présuppose de nombreuses répétitions, même si les personnages veulent y mettre fin.

Dans ces conditions, on peut dire, au contraire, que tout est prévisible car tout est répétitif. Par exemple, Vladimir prévoit l'absence de Godot en prenant appui sur son souvenir de la rencontre récurrente avec un garçon de la part de Godot : « VLADIMIR. – Il ne viendra pas ce soir. GARÇON. – Oui monsieur »[522]. Cependant cette anticipation ne lui profite pas, puisqu'elle ne fait pas cesser son attente vaine. À ce sujet, Nursel İçöz écrit: « Repetitive devices are used to reinforce the absurdity of their existence, their helplessness, and desolation »[523]. Mais pourquoi et comment ces conséquences malheureuses sont-elles entraînées ?

Tout d'abord, à travers l'amnésie, le doute et l'illusion, Beckett empêche son personnage de prendre conscience de la répétition du même ou lui permet de la nier. Le répétant ne se convainc donc pas de la répétition du répété :

> VLADIMIR. – N'est-ce pas qu'ils ont beaucoup changé ? [...]
>
> ESTRAGON. – Si tu veux. Mais je ne les connais pas. [...]
>
> VLADIMIR. – Nous les connaissons, je te dis. Tu oublies tout. (*Un temps*.) À moins que ce ne soient pas les mêmes.
>
> ESTRAGON. – La preuve, ils ne nous ont pas reconnus.
>
> VLADIMIR. – Ça ne veut rien dire. Moi aussi j'ai fait semblant de ne pas les reconnaître. Et puis, nous, on ne nous reconnaît jamais. [...]
>
> VLADIMIR. – À moins que ce ne soient pas les mêmes.[524]

Dans la citation, Vladimir parle avec certitude de la différence qui se déduit de sa prise de conscience de la répétition du même, mais sa certitude se change bientôt en doute. Avant tout, la négation d'Estragon, que Vladimir nomme l'oubli, commence à troubler sa conviction. En effet, leur relation est réciproque : si Vladimir est sûr de bien se souvenir, Estragon le contredit et le fait douter ; et vice versa :

---

[522] *EAG*, p. 119.
[523] Nursel İçöz, « Repetition and difference in Beckett's works », in *Beckett in the 1990s*, Éditions Rodopi, 1993, p. 288.
[524] *EAG*, p. 62-63.

> ESTRAGON. – Nous sommes déjà venu hier.
> VLADIMIR. – Ah non, là tu te goures. […]
> VLADIMIR. – Mais tu dis que nous sommes venus hier soir.
> ESTRAGON. – Je peux me tromper.[525]

Cette citation est extraite d'une scène qui se trouve au début de la pièce de théâtre. Elle est comme le miroir de la précédente. En l'une et l'autre la certitude d'un souvenir est mise en question et on s'aperçoit que la « mémoire nous joue des tours »[526]. En outre, il y a comme un effet d'image inversée du miroir : Estragon, qui prétend que quelque chose du passé se répète dans la première scène, réfute la répétition dans l'autre scène, tandis que Vladimir fait plutôt l'inverse. Ainsi, la similitude des scènes, qui fait de la seconde une sorte de répétition de la première, rend douteuse la mémoire et fait prendre conscience de la répétition du passé, en suggérant que Vladimir peut être aussi victime d'un oubli ou d'une illusion qu'Estragon.

Dans cette pièce de théâtre, Vladimir est un personnage qui se distingue plus ou moins des autres, dans la mesure où il aperçoit la répétition du même, et peut la prévoir en s'appuyant sur sa mémoire. Mais on peut remarquer que l'écrivain n'a pas fait d'exception pour lui. La supposition improuvable que fait Vladimir afin de soutenir sa mémoire, « à moins que ce ne soient pas les mêmes », comprend déjà le doute. D'autre part, ce qu'il oppose à la preuve d'Estragon, « on nous reconnaît jamais », fait de lui le seul personnage qui puisse confirmer la répétition, alors qu'il n'en est déjà pas si sûr. Finalement la répétition se trouve entre affirmation et négation.

« On nous reconnaît jamais » n'est pas un simple prétexte afin de récuser la preuve avancée par son compagnon. Cette proposition au présent de vérité générale a un aspect prophétique autant que les phrases au futur « Lui ne saura rien. Il parlera

[525] *EAG*, p. 17-18.
[526] *EAG*, p. 65.

des coups qu'il a reçus et je lui donnerai une carotte », dans la mesure où le garçon de Godot ainsi que Pozzo ne reconnaissent pas Vladimir et Estragon. Ce qu'il ne faut pas oublier, c'est que ces connaissances prophétiques se fondent sur de mêmes expériences récurrentes. Cependant Vladimir prend une attitude paradoxale, en essayant de vérifier la répétition à travers les autres. En d'autres termes, il s'absorbe aussi dans la répétition dite « habitude » provoquant l'apathie et l'amnésie :

> L'air est plein de nos cris. (*Il écoute.*) Mais l'habitude est une grande sourdine. (*Il regarde Estragon.*) Moi aussi, un autre me regarde, en se disant, Il dort, il ne sait pas, qu'il dorme. (*Un temps.*) Je ne peux pas continuer. (*Un temps.*) Qu'est-ce que j'ai dit ?[527]

Cette citation révèle le processus au cours duquel Vladimir pénètre la répétition absurde et imperceptible, décide son moi à l'arrêter et disparaît soudain dans l'oubli. Vladimir, lui aussi, laisse donc se répéter ce processus, du fait qu'il ne prend pas conscience de sa répétition. Tandis que le Prométhée délivré provient du Prométhée prévoyant, Vladimir, qui est aussi prévoyant, n'arrive pas à se libérer de la répétition.

Sous prétexte de mensonge ou « charabia » du locuteur, et de distraction, « incapacité d'absorption » ou « faculté d'oubli » de l'auditeur, le personnage, se scindant en locuteur et auditeur, renie et trahit l'anticipation qu'il entend :

> a) D'après Mahood je ne suis jamais arrivé, c'est-à-dire qu'ils sont tous morts avant [...]. Incommodé par leurs hurlements d'abord, ensuite par l'odeur de putréfaction, j'avais rebroussé chemin. Mais n'anticipons pas, sinon nous n'arriverons jamais. D'ailleurs ce n'est plus moi. Qui sait s'il arrivera jamais, du train où il va. b) Voilà, j'étais tout entier, je cite Mahood, à mon affaire, sans me soucier de savoir en quoi précisément, voire approximativement, elle consistait.[528]

Comme le passage b) le montre, le « je » est celui qui répète sa propre histoire que Mahood, son double, lui raconte. Cette répétition est mise en relief surtout dans

[527] *EAG*, p. 118-119.
[528] *I*, a) p. 63-64, b) p. 66.

Comment c'est. « Je le dis comme je l'entends »[529] et « je cite » sont ses ritournelles. Mais d'autre part, le passage a) fait savoir que le « je » ne veut pas répéter, qu'il renie son anticipation et essaie d'en changer à travers un autre clivage du moi : « D'ailleurs ce n'est plus moi. Qui sait s'il arrivera jamais ». Pour ainsi dire, il y a quelque chose de corrigé, dénaturé ou inventé, autrement dit, quelque chose d'impromptu qui ne peut être prédit, dans la répétition. Mireille Bousquet, se fondant sur des passages comme « à moi tout seul à ma manière »[530] ou « cette voix anonyme [...] quand ça cesse de haleter à peine audible dénaturée certainement »[531], avance qu'on peut interpréter « je l'entends » dans « je le dis comme je l'entends » comme « je le souhaite »[532]. Aussi ce qui se répète sans modification, n'est-il que la répétition qui provoque chaque fois un nouveau changement imprévisible : « Cette version des événements rétablie, il ne reste plus qu'à remarquer qu'elle ne vaut pas plus cher que l'autre »[533]. Cet extrait suggère la continuation de la répétition et du changement à travers « pas plus cher que l'autre ». L'accumulation des répétitions ne constitue donc pas un fondement de connaissances, mais la confusion même. L'incipit très connu de *L'Innommable* l'indique bien : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? »[534].

Dans le texte, la dénégation (ou trahison) du narrateur par rapport à l'anticipation de Mahood se justifie par plusieurs prétextes. Tout d'abord, la possibilité que Mahood mente en tant que « diffamateur »[535] du narrateur. Le doute est l'élément principal qui empêche d'affirmer la répétition du même. Ensuite, le « charabia » du narrateur. Mahood, vieux, mutilé et fou, subit un processus de dégénérescence mentale et physique, le langage qu'il utilise est donc ruiné et inintelligible, et le narrateur comme l'auditeur ne peuvent le comprendre. Mais l'état mental et physique du narrateur est aussi mauvais que celui de Mahood, puisque

[529] *CC*, p. 9.
[530] *CC*, p. 148.
[531] *CC*, p. 216.
[532] Mireille Bousquet, « La Boue dans *Comment c'est* : "Petits paquets grammaire d'oiseau" », *Des éléments aux traces* : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, édité par Matthijs Engelberts, Danièle de Ruyter, vol. 20. Éditions Rodopi, 2008, p. 73.
[533] *I*, p. 74.
[534] *I*, p. 7.
[535] *I*, p. 73.

celui-ci est son double[536]. Nous nous souvenons de ses exclamations : « Mon incapacité d'absorption, ma faculté d'oubli, ils les ont sous-estimées. Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi, à la fin. Il ne restera bientôt plus rien de leurs bourrages [à Mahood et d'autres se prenant pour le « je »] »[537]. Cet extrait montre aussi la résistance du narrateur à la répétition du même. Finalement, pour se disculper, il dit : « j'ai l'esprit ailleurs », « du moment qu'on a l'esprit quelque part, tout est permis »[538].

Si la prévision de Prométhée est valable, c'est que la succession des événements est déterminée. En construisant son œuvre littéraire par des répétitions, Beckett met constamment le déterminisme et la prévisibilité en question. Il les caricature et les annihile à travers des refrains et des mécanismes psychologiques qu'il installe. Ces dispositifs détruisent la succession des événements : « soudain » et « hop » les rendent convulsifs, et « un jour » fait sombrer la chronologie dans la confusion paradoxale du passé et du futur. Des mécanismes psychologiques comme la faculté d'oubli permettent de résister à la répétition du même et de la modifier. Le mythe de la prévision perd ainsi sa portée chez l'écrivain, tandis que le devenir imprévisible y est d'autant plus mis en relief.

3-1-2. Devenir cheval

Quand le narrateur de *L'Innommable* remarque que la domestication du cheval est un des apports de Prométhée à l'humanité, le cheval représente l'animal, dompté grâce à l'art du Titan, contribuant à l'opulence et à la prospérité humaines. Ainsi Eschyle fait dire à Prométhée :

> – Je sus soumettre au joug l'animal indompté ;
> J'appris à le traquer dans la forêt sauvage,

[536] « Mahood. Avant lui il y en avait d'autres se prenant pour moi », *I*, p. 56.
[537] *I*, p. 76.
[538] *I*. p. 73.

J'en fis accoupler deux pour un même attelage :
Et les hommes – depuis – goûtant plus de repos,
Se virent remplacés dans les plus durs travaux.
Je domptai le cheval, par le mors et la bride :
Docile – maintenant – sous la main qui le guide,
Il emporte les chars, d'un cours précipité !
– Élément d'opulence et de prospérité...[539]

Cependant, l'ironie ou la répugnance à l'égard de Prométhée, que le narrateur qualifie de « misérable » et dont il veut absolument se distinguer[540], fait comprendre autrement le cheval. L'animal victime de la violence et de la brutalité absurdes est celui sur lequel le personnage beckettien se projette (ou auquel il s'identifie) plus volontiers et celui dont le regard révèle son animalité : « The horse, conventionally displayed in literature and painting with a rider to symbolize the mastery of man over nature, appears in Beckett's novella as the one trying to fathom the human, an aspect of animal being Beckett makes even more explicit in *How It Is*, where, he writes, 'animals know' (*HII*, p. 34) »[541]. Cette perspective souligne l'absurde souffrance de l'existence et la « *zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité,* entre l'homme et l'animal »[542], en y opposant la distinction entre l'animal et l'homme selon l'échelle hiérarchique des espèces que Prométhée arrange pour remédier à la douleur et la misère de l'humanité. Elle reflète ainsi la tendance anti-prométhéenne de l'écrivain et fait voir l'« esprit animal de l'homme »[543].

À travers le point commun avec la vieille carne épuisée

Pour troubler cette échelle prométhéenne, semblable à l'ordre énoncé dans la Bible : « Vous [les hommes] serez un sujet de crainte et d'effroi pour tout animal de la terre [...] : ils sont livrés entre vos mains. Tout ce qui se meut et qui a vie vous servira

[539] Eschyle, *op. cit.*, p. 26.
[540] « Car entre moi et ce misérable [Prométhée] qui [...] domestiqua le cheval, en un mot obligea l'humanité, j'espère qu'il n'y a rien de commun », *I*, p. 32.
[541] Ulrika Maude, « Pavlov's Dogs and Other Animals in Samuel Beckett », in *Beckett and Animals*, édit. par Mary Bryden, Presses universitaires de Cambrige, 2013, p. 91.
[542] Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, 1981, p. 20.
[543] *Ibid.*, p. 19.

de nourriture »[544], Beckett met tout d'abord l'accent sur le cheval exploité et brutalisé comme animal de trait ou de somme. Joseph Anderton note aussi que le thème du cheval chez Beckett repose sur « the human use and treatment of these animals as 'beasts of burden' »[545]. En outre, la consommation de viande de cheval prouve l'extrême cruauté des hommes, qui considèrent le cheval seulement en tant que matériel à utiliser au maximum, comme l'insinuent ironiquement la statue et les médailles de l'hippophage Decroix, qui prétendait que c'est la consommation de viande chevaline qui résout « la souffrance et l'inutilité du vieux cheval »[546]. L'écrivain distingue l'homme-bourreau et l'animal-victime, pour mettre en question cette distinction et montrer l'illusion du système prométhéen.

Beckett conduit son personnage à devenir animal, tout particulièrement cheval, quand il essaie de se moquer de la pitié de Prométhée envers l'homme. Selon Arnaud Beaujeu, Lucky « incarne de manière hybride toutes les bêtes à poils, toutes les sous-espèces possibles et inimaginables »[547]. Cependant, quand Lucky est exploité et brutalisé par Pozzo au moyen d'une corde, d'un fouet et de cris terribles, il n'incarne que le cheval de harnais. La corde passée autour du cou de Lucky correspond alors à la bride du cheval ; le fouet de Pozzo et ses cris, « Woooa ! » et « Hue ! »[548], répondent au fouet et aux cris d'un cocher, la didascalie indiquant directement cette correspondance : « POZZO (*comme à un cheval*). – Woooa ! ».

Lucky, traité comme le cheval que Prométhée dompta pour l'humanité, ébranle l'échelle tyrannique des espèces, exemple des idées traditionnelles. C'est dire qu'il fait douter de l'identité de l'homme en tant que « mammifère supérieur »[549] face au cheval censé être un mammifère inférieur. À ce sujet, Jacques Derrida écrit : « Il

---

544 *Genèse*, 9 : 2, 3.

545 « Although Ireland's Kinship with the horse and his mother's love of donkey may inform Beckett's familiarity with the equine genus, it is the human use and treatment of these animals as 'beasts of burden' that colours his work », Joseph Anderton, « 'Hooves !' : The Equine Presence in Beckett », in *Beckett and Animals*, édité par Mary Bryden, Cambridge University Press, 2013, p. 154.

546 Marie Berne, *Éloge de l'idiotie : Pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortàzar*, Éditions Rodopi, 2009, p. 147.7

547 Arnaud Beaujeu, *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett : Autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'« autre-là »*, Modern French Identities 36, Peter Lang AG : Berne, 2010, p. 91.

548 *EAG*, p. 52 et p. 55.

549 *I*, p. 102.

ne s'agit *pas seulement* de demander si on a le droit de refuser tel ou tel pouvoir à l'animal (parole, raison, expérience de la mort, [...], et la plus puissante tradition philosophique dans laquelle nous vivons a refusé *tout cela* à l' "animal"). Il s'agit *aussi* de se demander si ce qui s'appelle l'homme a le droit d'attribuer en toute rigueur à l'homme, de s'attribuer, donc, ce qu'il refuse à l'animal »[550]. Cette victime de Pozzo qui, lui, se prétend d'« origine divine »[551], permet donc de douter que l'homme soit toujours « un sujet de crainte et d'effroi pour tout animal de la terre ». Ainsi, Lucky fait apercevoir la réalité cruelle, misérable et chaotique, cachée ou exilée par l'opulence et la prospérité de l'humanité que le mythe de Prométhée propage. Pour ainsi dire, le personnage fait trouver un être indéfinissable où l'humanité et l'animalité se mêlent, au-delà de la logique prométhéenne.

Pour Lucky, le devenir-cheval résulte aussi de deux forces contraires qui changent son identité. En expliquant la raison pour laquelle Lucky ne dépose jamais ses bagages, Pozzo, qui, comme un cocher, le pousse avec violence jusqu'à le faire tourner en cheval de trait ou de somme, dévoile le désir de Lucky de devenir un pauvre animal ou une victime pour ne pas être abandonné. Bref, le désir de Lucky et la cruauté de Pozzo tirent l'animalité de Lucky, à travers une relation masochiste et sadique. Ce changement est inconcevable dans le système unilatéral du mythe de Prométhée. Outre Lucky, d'autres personnages deviennent chevaux, du fait de leur état ou de certains traits correspondant à ceux de cet animal. Par exemple, Estragon et Vladimir sous-entendent que leur état pénible et ennuyeux n'est autre que celui du cheval dompté et dénué de liberté : « VLADIMIR. – J'aurais juré des cris. ESTRAGON. – Et pourquoi crierait-il [Godot] ? VLADIMIR. – Après son cheval. [...] ESTRAGON. – J'ai faim. VLADIMIR. – Veux-tu une carotte ? [...]. ESTRAGON. – Donne-moi une carotte »[552]. L'extrait suggère le devenir-cheval du couple. La carotte en est l'indice principal, parce qu'elle fait apercevoir que c'est ce couple qui est le cheval vers lequel Godot crie. En outre, après cette scène, Estragon sent que Vladimir et lui sont liés à Godot comme un animal capturé. En quelque sorte, leur attente peut

[550] Jacques Derrida, *L'animal que donc je suis*, Paris : Éditions Galilée, 2006, p. 185.
[551] *EAG*, p. 28.
[552] *EAG*, p. 24.

être un fardeau lourd et absurde qu'ils portent sans cesse et ne déposeront jamais[553], à moins que Godot vienne. Leur salut et la punition de Godot jouent, en l'occurrence, le rôle de carotte et de fouet, pour qu'ils n'abandonnent pas leur attente, c'est-à-dire leur charge. Le salut et la punition révèlent aussi le processus à la fois actif et passif du devenir-cheval. Le texte montre que l'absence de Godot et ses messages remettent sans cesse le rendez-vous des deux vagabonds avec lui, et que Vladimir et Estragon choisissent néanmoins d'attendre plutôt que d'abandonner, sous prétexte de leur salut. À ce point, leur attente semble volontaire, mais par ailleurs elle semble assez contrainte. En effet, la phrase de Vladimir : « Il faut revenir demain », n'exprime pas seulement son désir ardent mais aussi sa crainte : « Il [Godot] nous [Vladimir et Estragon] punirait »[554]. Ces forces contraires que Beckett a délicatement construites s'opposent à la force tyrannique de Prométhée qui classe hiérarchiquement les êtres vivants. Elles atténuent la limite entre l'homme et l'animal.

Encore sous l'effet de deux forces contradictoires, le narrateur de *L'Innommable* s'identifie avec une nuance d'ironie à « une vieille carne de somme ou de trait » :

> Cette obligation et la quasi-impossibilité où j'étais de m'en acquitter, m'accaparant de façon mécanique, à l'exclusion notamment du libre jeu de l'intelligence et de la sensibilité, me faisaient ressembler à une vieille carne de somme ou de trait qui ne songe même plus à l'étable et dont ni l'instinct ni l'observation ne sont plus en mesure de lui indiquer si elle s'en approche ou si elle s'en éloigne.[555]

L'« obligation » dont parle le narrateur est celle de retourner chez lui. Elle le fait bouger, mais comme il est unijambiste et que ses moyens sont déclinants, il est douteux que son mouvement parvienne à remplir l'obligation, c'est-à-dire le ramène

[553] Dans la mesure où Pozzo est souvent pris pour Godot, le rôle du couple Vladimir et Estragon peut se lier à celui de Lucky. Ce n'est donc pas par hasard que les deux vagabonds s'intéressent au fait que Lucky ne dépose jamais ses bagages. Peut-être prennent-ils conscience de leur état misérable à travers Lucky, ou s'identifient-ils à lui.
[554] *EAG*, p. 121 et p. 122.
[555] *I*, p. 67.

chez lui. Aussi son obligation et sa « quasi-impossibilité » de s'en acquitter le font-elles seulement se concentrer sur son mouvement. Il avance mécaniquement, sans se soucier de son « but désirable ». Cette obligation évoque l'attente des deux vagabonds que nous venons d'examiner. Dirigés par Godot agissant comme un cocher, ils en arrivent aussi à s'occuper simplement de leur attente, sans plus réfléchir au but de leur affaire. De la même façon, nous pouvons comparer l'attente de Godot et le retour du narrateur, au niveau du but presque inaccessible. Après tout, de même que Godot et l'attente portent Vladimir et Estragon à devenir chevaux, l'obligation du protagoniste et son retour impossible participent à le rendre comme une vieille carne, soit à l'enfermer dans un mouvement sans arrêt qui ressemble à l'attente que l'absence de Godot prolonge sans fin.

Dans quelques œuvres de Beckett, le devenir-cheval se réalise par quelques traits communs avec l'animal. Dans *L'Expulsé,* la « fâcheuse habitude » du protagoniste, compissant sa culotte ou la conchiant, loin des bonnes manières ou des notions d'hygiène qui soutiennent la civilisation humaine, se superpose à celle des chevaux de fiacre qui « pétaient et crottaient »[556] dans la rue. Ce trait commun fait surtout apercevoir l'animalité du personnage, en se moquant de l'étiquette de la société prométhéenne.

Le protagoniste de *Comment c'est* « rampe l'amble »[557] dans le noir et la boue. L'amble est la façon de marcher de certains quadrupèdes qui lèvent alternativement les deux pattes d'un même côté. Le texte présente quelques animaux susceptibles de marcher ainsi : le chien, le lama, l'alpaga et le cheval. Cependant, c'est seulement par dressage que celui-ci peut acquérir l'amble, autrement dit cette allure artificielle est un signe que le cheval a été dompté conformément aux besoins humains. En d'autres termes, c'est un trait de victime de l'anthropocentrisme. Outre l'amble, le halètement signifie aussi l'animalité du personnage. Celui qui halète est désigné par « ça » et il est directement pris pour un animal épuisé ou une victime souffrante : « ça halète

[556] *Ex*, p. 20 et p. 24.
[557] *CC*, p. 31.

plus fort de plus en plus animal qui veut de l'air »[558]. Le besoin insistant, par exemple la soif, contribue aussi à la perte de l'humanité du personnage : « la soif qui se perd l'humanité reconquise », dans la mesure où l'urgence du besoin ignore la dignité humaine, si bien que le personnage n'hésite pas à boire de l'eau en lapant dans la boue comme un animal : « quoi d'abord d'abord boire je me mets sur le ventre [...] la bouche s'ouvre enfin la langue sort va dans la boue »[559].

Ces traits suggèrent l'animalité de celui qui ne peut plus être défini par son appartenance à une espèce : « perte d'espèce »[560], mais ils ne montrent pas clairement le devenir-cheval du personnage. Nous essayons pourtant d'approfondir encore ce sujet, en nous appuyant sur un extrait de *Comment c'est* :

> quelques bêtes encore les moutons qu'on dirait du granit qui affleure un cheval que je n'avais pas vu debout immobile échine courbée tête basse les bêtes savent.[561]

La position du cheval ici est similaire à celle du protagoniste décrit comme un quadrupède. Nous venons d'examiner celui qui marche l'amble et qui lape de l'eau dans la boue en se mettant sur le ventre. Dans *Watt*, le cheval d'un grand chromo qui émerge du mur dans l'obscurité de la salle d'attente, a la même position que celui de la citation ci-dessus : « Ce cheval, ses quatre fers solidement ancrés au sol, tête basse, semblait considérer, sans appétit, l'herbe. [...] Le cheval semblait à peine capable de tenir debout, sans parler de courir »[562]. C. J. Ackerly et S. E. Gontarski expliquent que l'épuisement de Watt se reflète dans cette image du cheval[563]. Cette explication

---

[558] *CC*, p. 198. Nous pouvons trouver une autre proposition similaire : « le halètement sans trêve l'animal court d'air » (p. 210). Selon le dossier génétique d'Édouard Magessa O'Reilly, la forme originale de cette proposition inscrite sur le manuscrit de Beckett est la suivante : « halètement sans ~~pause~~ trêve <*de* l'animal ~~qui veut~~ ~~à qui il faut~~ *de qui manque* d'air> (Édouard Magessa O'Reilly, *Samuel Beckett* Comment C'est How it is *and / et L'image : A Critical-Genetic Edition, Une Édition Critico-Génétique*, Routledge, 2001, p. 569). Il prouve clairement que le halètement est considéré comme animal.
[559] *CC*, p. 41.
[560] *CC*, p. 41.
[561] *CC*, p. 47-48.
[562] *W*, p. 246.
[563] « Watt's exhaustion is depicted in the print of the horse Joss », J. Ackerly et S. E. Gontarski, *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Work, Life, and Thought*,

permet de penser que la position du cheval peut alors être un indice de l'animalisation du personnage de *Comment c'est*. Toutefois, pour constater cette dernière, il faut comprendre avant tout la fonction du regard du « je » qui se voit « sur un champ de courses »[564], dans la boue, les yeux fermés, et qui se souvient d'images de sa vie ou imagine en enfonçant son visage dans la boue.

C'est dans l'image assez ornée et chimérique d'un champ de courses que le « cheval que je n'avais pas vu » se trouve. La proposition « que je n'avais pas vu », autrement dit le regard du « je », comprend l'affect qui traverse entre songe et réel, et qui influe sur le personnage. Son regard saisit l'étrangeté du cheval qui s'oppose au paysage familier de son image. Le narrateur suggère le rôle de cette étrangeté : « une autre époque encore une familière malgré ces étrangetés ce sac cette fange la douceur de l'air le noir de four les images en couleur pouvoir se traîner toutes ces étrangetés »[565]. Les éléments énumérés en lesquels consiste l'étrangeté du narrateur ne sont que les conditions de son existence absurde et misérable. De ce fait, il est possible de dire que leur étrangeté prouve le clivage du moi et quelque déni de la réalité (ou hiatus avec celle-ci). Le cheval étranger ou l'affect du regard remplissent presque la même fonction. Il permet donc à celui qui se trouve à l'intérieur du personnage d'apercevoir presque instinctivement le dédoublement de soi, et de retourner à celui qui se met sur le ventre dans la boue et qui révèle l'animalité: « c'est fini c'est fait ça s'éteint j'ai eu l'image la scène reste vide quelques bêtes puis s'éteint plus de bleu je reste là »[566].

Dans la mesure où le protagoniste se scinde en deux, deux situations contraires se développent : alors qu'un soi ferme les yeux et reste seul dans le noir et la boue en songeant ou se souvenant, l'autre, qui provient de ces songes ou de ces souvenirs, passe un bon moment les yeux ouverts et la tête haute, sous le ciel bleu,

---

Grove, 2004, p. 516.

[564] « nous sommes si j'en crois les couleurs qui émaillent l'herbe émeraude si je peux les en croire nous sommes *vieux songe de fleurs et de saisons* au mois d'avril ou de mai et certains accessoires si je peux les en croire une barrière blanche une tribune vieux rose *nous sommes sur un champ de courses au mois d'avril ou de mai* », *CC*, p. 44. Nous mettons en italique les mots qui indiquent le lieu et le temps de l'image, son paysage familier.

[565] *CC*, p. 34.

[566] *CC*, p. 48.

sur un champ de course, avec une fille tenant un chien en laisse. Le dernier peut se nommer le soi mental (ou fictif), pourvu qu'il existe dans l'imagination ou le souvenir du premier, le soi physique. À l'instant où le « je » s'identifie avec le soi mental, un cheval qui provoque des affects – étrangeté, curiosité et peut-être inquiétude – attire son regard. Autrement dit, c'est le soi mental qui ressent l'étrangeté du cheval, puisqu'il reflète l'autre soi éclipsé, à travers leur position commune. Dans le texte, les paragraphes consacrés à la scène où le soi mental apparaît, montrent d'abord la coexistence des deux soi comme suit : « les mains vides se mêlent les bras se balancent le chien n'a pas bougé / j'ai l'impression que nous [le soi mental et la fille qui l'accompagne] me regardons je rentre la langue ferme la bouche et souris »[567]. Les deux soi contraires se regardent : le soi mental, qui ne compte pas le chien dans le « nous » et mène ainsi une vie sociale anthropocentrique, conforme à l'idée prométhéenne, et le soi physique qui dévoile son animalité dans sa vie solitaire, prennent clairement conscience de leur clivage et de leur hétérogénéité. Leur coexistence ne tarde pas à être éclipsée par l'existence du soi mental, peut-être à force de la soif de bonheur et du déni de la souffrance, de sorte qu'il n'y a plus de traces du soi solitaire dans les autres paragraphes. Dans cette situation, le cheval qui semble refléter le soi animal ne peut s'empêcher de paraître étranger au soi humain. D'ailleurs, le cheval qu'il voit n'est autre que le « mauvais œil » de *D'un ouvrage abandonné*, puisqu'il trouble l'identité humaine du « je », le fend encore en deux et le conduit à devenir cheval (soit victime souffrante). Akira Mizuta Lippit explique plus mécaniquement ce changement: « Contact with animals turns human beings into others, effecting a metamorphosis. Animality is, in this sense, a kind of seduction, a magnetic force or gaze that brings humanity to the threshold of its subjectivity »[568]. La dernière proposition de la citation ci-dessus, « les bêtes savent », témoigne de l'effondrement de la subjectivation (ou de l'anthropocentrisme) du « je », qui se produit après son contact avec le cheval à travers son regard. Le sujet du savoir n'est

[567] *CC*, p. 45. Nous employons la barre oblique pour mettre l'accent sur la coexistence des deux moi contraires.
[568] Akira Mizuta Lippit, *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*, Presses universitaires de Minnesota, 2000, p. 51.

plus le soi humain, mais les bêtes, bien qu'il ait exhibé ses connaissances avant de voir le cheval comme suit : « le chien suit [...] rien à voir avec nous [le soi humain et la fille qui l'accompagne] il a eu la même idée au même instant du Malebranche en moins rose les lettres que j'avais »[569].

En résumé, dans *Comment c'est*, le devenir-cheval repose sur des traits communs avec l'animal et le regard porté vers lui. Tandis que les traits communs soulignent la solitude, l'épuisement et la vie misérable du protagoniste en tant que victime, ainsi que son animalité, le regard souligne le clivage du moi et la désubjectivation du personnage. Par conséquent, cette animalisation renverse l'univers prométhéen où les facultés anthropocentriques données par Prométhée – accaparement des connaissances, classification des espèces, domination sur les êtres dits inférieurs, etc. – doivent se maintenir. Le regard est un des thèmes principaux de Beckett, dans ses œuvres. Nous allons donc examiner plus précisément le devenir-cheval à travers le regard.

À travers le regard

Chez Beckett, le regard, comme nous l'avons déjà analysé, a une force particulière. Il affecte celui qui voit ou celui qui est vu comme un agent infectieux. Rappelons-nous du mauvais œil dans *D'un ouvrage abandonné*, du regard de Basile dans *L'Innommable* et de l'œil dans *Film*. Du moment que le marcheur voit le regard de Balfe, il se met à ressembler à la vieille brute courbée en deux, c'est-à-dire que le regard de Balfe infecte le marcheur, qui devient celui qui le regarde. En entendant simplement le nom de Basile, le narrateur de *L'Innommable* éprouve une forte répugnance ou une crainte, puisque son double peut usurper son nom et le rendre celui qu'il veut au moyen de son regard. O dans *Film* réagit plus fortement au regard. Il craint tous les regards, même ceux des animaux, de Jésus sur un chromo, des personnes sur des photos, et de choses telles les fenêtres ou les miroirs ; il les cache ou les fuit. Finalement, le regard d'O se laisse croiser par celui d'Œil qui le poursuit, et lorsqu'il remarque que le visage de celui-ci est justement le sien, O est saisi de

[569] *CC*, p. 46.

stupeur et d'épouvante.

C'est à travers le regard que Beckett montre que son personnage devient animal, plus particulièrement cheval, dans la mesure où celui-ci est la première victime de l'homme qui « reçoit d'abord le feu et la technique » de Prométhée afin de « compenser sa nudité ». L'écrivain révèle que sa créature n'est plus l'être défini par « le propre de l'homme, sa supériorité assujettissante sur l'animal, son devenir-sujet même, son historicité, sa sortie hors de la nature, sa socialité, son accès au savoir et à la technique »[570]. Pour le montrer, prenons comme exemple le regard du cheval dans *L'Expulsé* et dans *La Fin* :

> a) Plusieurs fois au cours de la nuit je [l'expulsé] sentais le cheval qui me regardait par la fenêtre, et le souffle de ses naseaux. [...] Le cheval me suivait des yeux. Ne dorment-ils donc jamais, les chevaux ? [...] Le cheval était à la fenêtre. [...] Le cheval était toujours à la fenêtre.[571]
>
> b) J'entendais les fers et le cliquetis du harnais. Puis le silence. C'était le cheval qui me regardait. Puis le bruit de cailloux charriés dans la boue que font les chevaux en buvant. Puis encore le silence. C'était le cheval qui me regardait encore. Puis encore les cailloux. Puis encore le silence. [...] Les chevaux n'étaient pas tranquilles. Une fois, lorsque le bruit s'arrêta, je me retournai et vis le cheval qui me regardait.[572]

Le protagoniste de chacun de ces deux extraits de textes, écrits en 1946 et parus en 1958 dans le recueil *Nouvelles et Textes pour rien*, est sans cesse attentif au cheval, plus précisément à son regard. Dans *L'Expulsé*, Beckett met en opposition deux scènes, une de jour et l'autre de nuit, et montre la désubjectivation de l'expulsé et son animalisation. De jour, pendant que l'expulsé voyage en fiacre, il devient le sujet du regard avec le cocher, tandis que le cheval en est l'objet. C'est lui qui regarde le cheval par la fenêtre du fiacre : « Je voyais le cheval comme avec mes yeux de chair. Il n'avait pas pris l'attitude effondrée de ses moindres haltes, il restait attentif, les

[570] Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 69 et p. 70.
[571] *Ex*, p. 36-37.
[572] *Fi*, p. 78-79.

oreilles dressées »[573]. L'expulsé observe le cheval en tant que sujet du regard et homme servi par l'animal dompté. Le cheval au travail, qu'il examine, est alors la bête tout à fait assujettie, surveillée et surmenée par le cocher : « C'est ainsi qu'il était obligé de lui attacher les mâchoires, au moyen d'une courroie, chaque fois que pour une raison ou pour une autre il devait le perdre de vue, afin qu'il n'eût pas à partir du bon cœur des passants »[574]. Il représente le cheval dont le destin est fixé par Prométhée.

Dans l'extrait a), provenant de la scène de nuit, c'est le cheval qui regarde cette fois l'expulsé par la fenêtre du fiacre. Le personnage n'est alors plus le sujet, mais l'objet du regard du cheval. La relation entre l'expulsé et le cheval, ou entre l'homme et l'animal, est inversée. Derrida, qui s'est senti nu aux yeux d'un chat, de sorte qu'il en a éprouvé de la honte, décrit cette situation comme « un lapsus, une chute, une défaillance, une faute »[575]. Il relève que le regard du chat a troublé son identité d'homme. L'expulsé exprime aussi sa gêne en se plaignant du regard du cheval : « Ne dorment-ils donc jamais, les chevaux ? ». Cet extrait montre d'une part la résistance au regard et en prouve d'autre part l'influence. Comme le regard du chat amène le philosophe à prendre conscience de sa nudité et à écrire un livre dont le titre est *L'animal que donc je suis*, le regard du cheval dévoile l'état misérable de l'expulsé et son animalité.

Quand l'expulsé voyage avec le cocher, le but est de retrouver la chambre que celui-là a perdue. Elle est à la fois la gloire du passé et un manque difficile à combler pour lui. Toutefois, il finit par choisir une remise-étable au lieu d'une chambre. Comme sa première destination était le « Zoo »[576], ce qu'il n'a pas tardé à annuler, ce choix peut être relié à l'animalisation. Que l'expulsé abandonne la chambre, endroit destiné à l'homme, peut indiquer qu'il commence à se réveiller de sa chimère où il a

[573] *Ex*, p. 28.
[574] *Ex*, p. 34.
[575] Jacques Derrida, *op. cit*. p. 19.
[576] « Où ? dit-il [le cocher]. [...] Qui m'apporterait à manger ? Au Zoo, dis-je [l'expulsé] », *Ex*, p. 25. Le zoo est le lieu où l'animal peut avoir sa nourriture assurée, mais en étant privé de sa liberté. C'est à partir de ce caractère du zoo que l'expulsé décide de la destination de son voyage. Par ailleurs, ce caractère évoque l'institution charitable de *La Fin*, la Maison Madeleine de Miséricorde Mentale de *Murphy*, l'asile de *Watt* et de *Malone meurt*, etc. Ainsi il est possible de dire que le zoo représente l'animalité des marginaux de Beckett.

cru retrouver sa gloire en tant que membre de la communauté humaine : « Cela me faisait tout drôle, je m'en souviens, de sentir de nouveau une maison tout autour de moi, après si longtemps »[577]. Le regard du cheval l'incite ensuite à tenir compte de son défaut (ou de sa chute), de son exil hors de la catégorie humaine, comme s'il examinait son état intérieur.

En général, l'ambiance des scènes où le regard fait sentir son pouvoir infectieux, est irréelle. La didascalie de *Film* indique directement l'irréalité : « Climat comique et irréel »[578], et la scène correspondante de *Comment c'est* se passe dans l'image chimérique de celui qui est dans le noir et la boue. En outre, dans *D'un ouvrage abandonné,* la scène concernant le mauvais œil ou le cheval blanc est décrite comme une illusion. En tous cas, cette irréalité semble se rapporter à ce qui s'oppose aux « yeux de chair », et qui peut saisir le regard du cheval ; elle met en relief la limite indistincte entre l'extérieur et l'intérieur, ou entre l'humanité et l'animalité, d'un être.

Il y a un point commun dans les deux scènes contraires de *L'Expulsé* : c'est par la fenêtre du fiacre que le personnage et le cheval regardent. Cependant, le rôle de la fenêtre dépend de la scène. De jour, elle distingue le protagoniste du cheval et le protège même du cocher qui pourrait tenter de le chasser de son fiacre : « Je [l'expulsé] baissai la glace afin qu'il [le cocher] ne s'avisât pas d'ouvrir la portière »[579]. Autrement dit, grâce à cette fenêtre, la position et l'identité de l'expulsé sont inébranlables. En revanche, de nuit, la fenêtre fonctionne comme un miroir dans l'obscurité[580]. Le regard du cheval, que le personnage sent par la fenêtre, n'est sans doute pas autre chose que son propre regard intérieur vers lui-même. L'attention qu'il porte de manière répétée au cheval apparaît obsédante et son affect peut être pris pour une résistance avant l'acceptation du soi refoulé. En effet, le regard du cheval à travers la fenêtre pendant la nuit ne reflète que la position renversée et la présence bizarre de l'expulsé : « cela [que le fiacre ne soit plus d'aplomb] me

[577] *Ex*, p. 32.
[578] *Fi*, p. 115.
[579] *Ex*, p. 29.
[580] « L'homme devient animal, mais il ne le devient pas sans que l'animal en même temps ne devienne esprit, esprit de l'homme, esprit physique de l'homme présenté dans le miroir comme Euméide ou Destin », Gilles Deleuze, *op. cit.,* p. 20.

permettait de bien me renverser, les pieds plus haut que la tête sur l'autre banquette. [...] Dételé il [cheval] devait trouver bizarre ma présence dans le fiacre »[581]. La position du personnage symbolise le renversement de la situation et la bizarrerie de sa présence annonce que son identité n'est plus inébranlable. Après tout, la fenêtre dans la nuit superpose le regard de l'expulsé, qui n'est pas de chair, à celui du cheval. En d'autres termes, elle témoigne de son identification au cheval, à savoir, de son animalisation.

L'extrait b) montre l'attention plus forte du protagoniste sur le regard du cheval à travers l'alternance du silence et du bruit. Le silence aiguise la sensibilité, fait percevoir la tension et l'anxiété provoquées par une stimulation externe, et concentre d'autant plus l'attention sur le regard du cheval. D'ailleurs, il s'avère que le regard du cheval est senti, et non pas vu par l'œil de chair. L'atmosphère devient alors irréelle. L'extrait b) fait partie de la scène où le protagoniste est assis sur un banc à côté d'un abreuvoir tandis que des chevaux y boivent de l'eau. Cette scène insinue la chute du protagoniste à travers madame Maxwell, qui a fait don de cet abreuvoir, et le cheval qui en est bénéficiaire. À la différence de celui-ci, le personnage ne bénéficie plus d'aucune générosité, puisqu'il est désormais un vieil homme sans domicile, qui a été expulsé d'une institution charitable avant de retrouver son ancien banc.

Il y a une autre alternance dans cet extrait, celle du singulier et du pluriel. Beckett parle des chevaux au pluriel lorsqu'ils sont à l'abreuvoir et font du bruit, mais du cheval au singulier lorsqu'il se rapporte au silence et au regard – le singulier pouvant représenter l'espèce ou un individu. Cependant il faut remarquer dans cette alternance que le singulier fait du regard du cheval quelque chose d'intime qui s'empare du protagoniste, l'affecte et se superpose à son regard intérieur vers lui-même. Pour ainsi dire, alors que le bruit que les chevaux font laisse le personnage indifférent, le regard du cheval met en relief son être et révèle son défaut, c'est-à-dire son état d'expulsé de la pitié prométhéenne, et son animalité. L'angoisse de l'exil et l'envie pour le cheval bénéficiaire peuvent alors apparaître : « J'avais envie d'être à

[581] *Ex*, p. 36.

nouveau enfermé, dans un endroit clos, vide et chaud »[582]. Ces affects conduisent le protagoniste à devenir un animal dompté, comme on le voit dans les épisodes suivants, où, après avoir croisé le regard du cheval, le vieil homme de *La Fin* s'enferme seul au sous-sol avec quelques rats sous les soins d'une femme, comme un animal domestique, et où, après avoir quitté le sous-sol, il cherche des écuries pour se reposer comme un cheval de trait : « Les écuries m'ont toujours été secourables »[583].

La dernière phrase de l'extrait b) confirme la réalité du regard du cheval à travers l'introduction du regard du protagoniste, et indique que le silence du cheval est exceptionnel, puisqu'il est contraire à l'habitude de ses semblables : « Les chevaux n'étaient pas tranquilles ». La présence du vieil homme est d'autant plus mise en relief et paraît d'autant plus anormale que le silence étranger provient de lui-même. Si le regard du cheval que le protagoniste sent sur lui réveille sa conscience de soi et lui fait ressentir l'absurdité de son exil, comme le regard du chat suscite chez Derrida la prise de conscience de la honte de sa nudité, le regard du cheval que le personnage voit annonce ce qu'il va devenir et la façon dont il vivra comme le « mauvais œil » de *D'un ouvrage abandonné*.

La viande de cheval

Mahood, qui est nourri par la tenancière de la gargote et qui se trouve en face de l'abattoir, voit des yeux fixés sur lui :

> En tournant, je ne dirai pas la tête, mais les yeux, […] je peux voir la statue du propagateur de la viande de cheval, un buste. Ses yeux de pierre, sans pupilles, sont fixés sur moi. Ça fait quatre, avec ceux de mon créateur, qui sont partout, n'allez pas penser que je m'estime favorisé.[584]

Pour celui qui a été un grand voyageur, mais dont le moignon est maintenant piqué dans une jarre profonde, que signifie le regard de la statue ? Nous avons vu que le regard du cheval, qui n'appartient ni à la parole ni à la logique, est doté d'une énergie

[582] *Fi*, p. 79.
[583] *Fi*, p. 88.
[584] *I*, p. 81.

pénétrante, qui provoque quelques affects et fait éprouver certaines métamorphoses comme le *devenir-inhumain* de Gilles Deleuze. Le regard de la statue révèle de mêmes caractères.

Tout d'abord, le fait que le regard appartient à une statue, c'est-à-dire un objet inanimé, suggère l'hypersensibilité de Mahood. Evelyne Grossman explique que les corps hypersensibles des œuvres contemporaines sont « tantôt écorchés, réceptifs aux plus subtils stimuli extérieurs, intensément déformés par la moindre émotion, tantôt au contraire crispés et en retrait, comme tétanisés sous leur carapace rigide »[585]. Ainsi que le « silence » intérieur de *La Fin*, qui annule tous les bruits que font les chevaux et conduit le vieux vagabond à se livrer seulement au regard d'un cheval, les « yeux de pierre, sans pupilles » font preuve de l'hypersensibilité du personnage, en tant qu'ils sont parmi les « plus subtiles stimuli extérieurs ».

Cette hypersensibilité ne fait pas seulement sentir à Mahood le regard de la statue, mais aussi celui du maître des hippophages, qui l'affecte. D'une part, le regard de l'objet inanimé reflète la fin de la vie active de Mahood : « je ne bouge ni ne bougerai jamais plus, à moins que ce ne soit sous l'impulsion d'un tiers »[586]. L'extrait montre qu'il devient comme un objet inanimé, « un point de repère et même une sorte de réclame »[587]. En un mot, le regard de la statue accuse Mahood en train de se métamorphoser d'être vivant en objet inanimé, ou provoque cette métamorphose. Ainsi Mahood entre dans la zone d'indiscernabilité commune au vivant et à l'inanimé.

D'autre part, l'identité de la statue permet de considérer, au niveau de l'animalité, la métamorphose de Mahood ou sa chute. Devant les yeux de la statue de Decroix, peut-être le bourreau le plus cruel pour le cheval, Mahood devient une masse de chair, que l'élevage, l'abattoir et le moignon participent à dévoiler. Deleuze considère la viande comme la « zone commune de l'homme et de la bête » qui garde toutes les souffrances et qui est liée à la Crucifixion[588]. Le regard de l'hippophage et le nom « De-croix » représentent aussi l'animalité de Mahood, sa douleur et son

[585] Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Paris : Éditions de Minuit, Paris, 2017, p. 9.
[586] *I*, p. 81.
[587] *I*, p. 84.
[588] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 20-21.

sacrifice parfait.

Dans cette situation, le regard du créateur fixé sur Mahood évoque Dieu obsédé par l'acte de voir, tel que Derrida l'analyse : « Dieu préfère le sacrifice de l'animal même qu'il a laissé nommer par Adam – *pour voir*. Comme si, du domptage souhaité par Dieu au sacrifie de l'animal préféré par Dieu, l'invention des noms, la liberté laissée à Adam ou à Isch de nommer les animaux n'était qu'une étape *pour voir,* en vue de pourvoir de la chair sacrificielle en offrande à Dieu »[589]. Mahood n'est qu'un vieux cheval dompté qui attend d'être abattu, après avoir été exploité et avoir souffert durant toute sa vie, devant les yeux du créateur qui demande en offrande le sacrifice d'un animal. L'expression « je m'estime favorisé » ironise sur cette existence absurde et douloureuse.

La description de Worm, double de Mahood, montre plus directement la figure de la victime de l'hippophagie :

> Il [Worm] n'est qu'un tas informe, sans visage capable de refléter l'histoire d'un tourment [...]. Dans le tas un œil, hagard, chevalin, toujours ouvert, [...] mais les sortes de chairs qu'il a feront l'affaire, [...] se laisseront tomber quand elles ne souffriront plus.[590]

Le « tas informe » désigne à la fois le corps sans organe, hypersensible, qui souffre du bruit et de la lumière les plus ténus : « Alors ils [les bourreaux] y ont fixé leurs lampes, dans les trous, [...] il [Worm] ne souffre pas que du bruit, il souffre du gris aussi, de la lumière »[591], et la viande de cheval dont l'œil est l'unique organe qui reste, destiné à manifester une sensation intense d'épouvante et de souffrance, et à témoigner de l'unité homme-animal.

Dans *Le Calmant*, la viande de cheval symbolise la victime, la peine et la mort et participe à la circulation entre mort (fin) et vie (recommencement). Ce que le vieux vagabond remarque, après avoir baisé au front le vendeur agressif qui lui a demandé

[589] Jacques Derrida, *op, cit.,* p. 67.
[590] *I*, p. 143.
[591] *I*, p. 160.

un baiser en paiement de ses fioles, c'est une boucherie chevaline sur le trottoir d'en face. Avec la disparition de ce vendeur, le vieil homme commence à retrouver ses douleurs et sa démarche lente et raide comme s'il se réveillait. Il finit par quitter le banc sur lequel il était assis avec le vendeur, et arrive devant la boucherie. Il y aperçoit des « chevaux vidés, suspendus à des crocs la tête en bas »[592] , à travers la fente des rideaux aux couleurs de la Vierge.

Dans cette scène de la nouvelle, il est possible de discerner au moins deux images faisant référence aux évangiles, bien qu'elles soient dénaturées à travers la parodie et restent comme traces légères. Ce sont le baiser traître de Judas et la Vierge de pitié. L'attitude contradictoire du vendeur, dont le vieux vagabond dit qu'« entre cette voix caressante et les doigts qui me labouraient le cou le contraste était saisissant »[593], ainsi que le baiser contraint par le vendeur évoquent le baiser traître de Judas, celui du bourreau et du commerçant. Comme Solveig Hudhomme peut lire une évocation de la crucifixion à travers la mention de la Vierge dans ce texte[594], l'image que composent de grossiers rideaux aux couleurs de la Vierge et des chevaux vidés donne l'impression d'une Pietà. En somme, toutes les images nous invitent à prendre la viande de cheval suspendue aux crocs pour Jésus crucifié sur la croix.

Pour Beckett, Jésus crucifié incarne avant tout la souffrance de l'existence absurde en tant que victime éternelle, plutôt que le Sauveur chrétien. Cette image de Jésus est alors souvent superposée à celle de l'anti-héros de Beckett[595]. Le vieil

---

[592] *Cal*, p. 66.
[593] *Cal*, p. 63.
[594] Voir Solveig Hudhumme, *L'élaboration du mythe de soi dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Brill Rodopi, 2015, p. 91.
[595] Dans *Murphy* (et *Eleutheria*), l'impasse de l'Enfant-Jésus – cul-de sac qui se trouve près de la rue des Favorites où Beckett lui-même a habité de 1938 à 1959 – suggère que l'anti-héros s'enferme dans sa chambre, retiré de la vie sociale, sans métier, sans désirs. Le protagoniste se lie alors à Jésus. Cette impasse s'oppose à la chambre qui se trouve entre la prison de Pentonville et le Marché aux Bestiaux Métropolitain, et où Murphy habite avec son amante Célia, qui le pousse à sortir chercher un emploi pour gagner de l'argent. Cette prison et ce Marché aux Bestiaux rappellent aussi la contrainte (ou la violence) prométhéenne de Célia et la souffrance de Murphy, « crucifié de l'existence » (James Knowlson, *Beckett* (traduit de l'anglais par Oristelle Bonis), Paris : Solin : Actes Sud, 1999, p. 466). Le Marché aux Bestiaux évoque l'abattoir en face de Mahood. La statue d'Émile Decroix, propagateur de l'hippophagie, se trouve à l'entrée du parc Georges-Brassens de Paris, aménagé sur l'emplacement des anciens abattoirs de chevaux de Vaugirard. La rue des Favorites prend son départ rue de Vaugirard. Dans la version française, en modifiant « mew in West Brompton » en « impasse de l'Enfant-Jésus », Beckett n'a-t-il pas voulu indiquer les abattoirs de chevaux de Vaugirard à travers le Marché aux Bestiaux Métropolitain ?

homme du *Calmant* qui essaie de contenir sa crainte, les « mains nouées ensemble, la tête penchée, faible, haletant »[596], ne fait pas exception. D'ailleurs, cette image associe Jésus crucifié à la bête abattue. Nous nous rappelons que Beckett qualifie le *Christ mort* d'Andrea Mantegna de « butchery stout foreshortened Saviour » (« Sauveur musclé comme une bête d'abattoir vue en raccourci ») dans son poème « A Casket of Pralinen for a Daughter of a Dissipated Mandarin »[597]. Selon Deleuze, Francis Bacon a aussi exprimé la relation étroite entre les « images relatives aux abattoirs et à la viande » et « tout ce qu'est la Crucifixion »[598]. Deleuze retire la souffrance de cette relation et dit par rapport à la « réalité du devenir » : « l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme », si bien que « l'homme qui souffre est de la viande », « zone commune de l'homme et de la bête »[599].

Le cheval immobile que le rampeur de *Comment c'est* aperçoit dans sa tête devient un motif de son retour à sa réalité, zone de souffrance et « *d'indiscernabilité, d'indécidabilité* ». De même, s'engrènent, d'abord la boucherie chevaline que le vieux vagabond remarque après avoir donné au vendeur un baiser, et sa faible prise de conscience de l'irréalité de la scène qu'ils viennent de faire, ensuite les chevaux vidés qu'il distingue à travers la fente de grossiers rideaux, et les douleurs qu'il commence à éprouver de nouveau en quittant le banc qui lui a permis d'entrer en relation avec le vendeur. Dans les deux textes, tout ce qui représente la vie réelle, sociale et civilisée, relève paradoxalement, tantôt du souvenir, tantôt de la chimère, de la part de l'anti-héros de Beckett. Pour celui qui se laisse tomber dans son animalité, une promenade avec une jeune fille ou une relation avec un vendeur ne sont que « rigolade »[600]. En tous les cas, comme le rampeur revient à l'« identité de fond »[601] à travers le devenir-

---

[596] *Cal*, p. 41.
[597] Voir Dougald McMillan, « L'embarras de l'allégorie », in *Samuel Beckett* : *Europe*, juin-juillet 1993, p. 76.
[598] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 21. La peinture de Francis Bacon, *Trois études pour une crucifixion* (1962, huile et sable sur toile, New York, Salomon R. Guggenheoim Museum), montre une image qui correspond bien à l'image comme suit : « les carcasses ténébreuses des chevaux vidés, suspendus à des crocs la tête en bas » (*PA*, p. 66).
[599] *Ibid.,* p. 20-21.
[600] « car le rêve n'est rien, une rigolade », *Cal*, p. 66.
[601] « Ce n'est pas un arrangement de l'homme et de la bête, ce n'est pas une ressemblance, c'est une identité de fond, c'est une zone d'indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale », Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 21.

cheval, la viande de cheval ramène au vieux corps sur le lit glacé le vieux marcheur qui se dit : « Petit à petit tu reviens à toi »[602].

L'incipit du *Calmant,* « Je ne sais plus quand je suis mort »[603], montre le renversement de l'ordre entre vie et mort, qui relève d'une sorte de résurrection, et, en termes deleuziens, de la destruction du bon sens[604], ou de la réalisation du paradoxe que renferme la proposition d'*En attendant Godot* : « À cheval sur une tombe et une naissance difficile »[605]. Ce renversement tient à l'unité entre la vie et la mort, et à la circulation éternelle entre les deux. Moins la mort corporelle est la solution à la souffrance de l'être, plus la terreur s'empare du cadavre vivant dont le seul désir est le non-être. Pour se calmer, il se raconte une histoire le concernant lui-même, c'est-à-dire qu'afin de s'évader du « lit de terreur »[606] glacé, il s'invente un corps fictif, qui est son refuge s'opposant à son vieux corps faisant foi de la vieillesse et de la mort. Ce « divorce entre l'ordre mental et l'ordre physique »[607] est mis en relief par une proposition qui contraste avec l'extrait ci-dessus : « Mais petit à petit je sortis et me mis à marcher à petits pas, au milieu des arbres, tiens, des arbres »[608].

Comme Pascale Casanova le remarque, par le retour de Victor à « son lit-cage »[609] dans *Eleutheria*, le narrateur insinue le retour de son corps fictif au « lit de terreur » en le prenant pour « l'esprit haletant vers ceci et cela et toujours renvoyé, là où il n'y avait rien »[610] et en construisant la structure circulaire de son histoire. Des adverbes comme « toujours » ou « encore », des verbes à l'imparfait, et le renversement de l'ordre entre vie et mort, annoncent d'ailleurs la répétition éternelle de cette circulation. Ce retour commence par l'intervention des images. La boucherie

---

[602] *Cal*, p. 66.
[603] *Cal*, p. 39.
[604] « Or le bon sens se dit d'une direction : il est sens unique, il exprime l'exigence d'un ordre d'après lequel il faut choisir une direction et s'en tenir à elle », Gilles Deleuze, *Logique du sens*, coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, 1969, p. 93.
[605] *EAG*, p. 118.
[606] « Je ne suis plus chez ces assassins, dans ce lit de terreur, mais dans mon lointain refuge », *Cal*, p. 41.
[607] Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur : Anatomie d'une révolution littéraire*, Éditions de Seuil, 1997, p. 100.
[608] *Cal*, p. 41-42.
[609] « son héros [Victor] ne pourra que renoncer à être libre et retournera à son lit-cage », Pascale Casanova, *op. cit.*, p. 100.
[610] *Cal*, p. 67.

chevaline apparaît tout d'un coup devant les yeux du corps fictif, aussitôt après le baiser sur le front du vendeur. Le surgissement de cette image, qui est le « dehors du langage »[611], montre l'aperception du corps fictif par rapport à la fêlure du refuge en parole. Cette aperception lui fait ressentir la fin et l'irréalité de l'histoire, et la sensation de douleur. Bref, l'image inattendue métamorphose encore le corps fictif en vieux corps mort, à savoir, l'ordre mental en ordre physique. À quoi il faut ajouter les torsions inextricables de Beckett. Le corps fictif recherche ses traces humaines à travers des voyages, tandis que le vieux corps souligne son aspect inhumain à travers l'immobilité. L'ordre mental semble plus réel et plus libre que l'ordre physique, mais il ne fait partie que de l'univers fictif, et le corps fictif suit corporellement et mentalement le processus de défaillance ou de chute presque au même degré que le vieux corps sur le lit.

L'autre image est celle des « carcasses ténébreuses des chevaux vidés, suspendus à des crocs ». Elle présente, en quelque sorte, la substance du vieux corps fixé sur le lit glacé. La connotation de la viande de cheval dévoile la souffrance du vieux corps, qui n'est plus que vieilles chairs. Dans *L'Innommable*, Beckett introduit deux bourreaux du cheval : Prométhée et Decroix. Alors que le premier dépossède cette bête de sa liberté pour servir l'humanité, le dernier empêche même le cheval mort de reposer dans sa tombe, en exigeant d'en profiter comme viande de boucherie. Aussi, la viande de cheval symbolise-t-elle l'objet torturé par l'idée d'utilité anthropocentrique, comme le homard dans *Dante et le homard,* qui est plongé dans l'eau bouillante bien qu'il soit tout vif. Le cheval devient victime éternelle par-delà la vie et la mort : sa peine ne cesse jamais. Pour ainsi dire, la viande de cheval est un condensé de souffrance comme l'est *Prométhée enchaîné*, contraire de *Prométhée porte-feu*.

Ce que le corps fictif distingue instinctivement est sa souffrance et sa mort. Plus précisément, la souffrance l'attire pour le confronter à sa substance. En l'occurrence, la mort que prouve la viande permet au corps fictif de penser qu'« en un

[611] Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, in *Quad*, Paris : Éditions de Minuit, 1992, p. 74.

instant tout sera dit, tout sera à recommencer »[612]. Le narrateur de *L'Innommable* remplace le verbe « recommencer » par « ressusciter »[613]. À ce sujet, Evelyne Grossman dit : « le corps d'écriture ne triomphe pas de la mort, il triomphe *dans* la mort »[614]. Cette résurrection du corps fictif est une autre raison pour laquelle l'image des chevaux vidés se superpose à la crucifixion. Ils sont l'intermédiaire qui ramène, à travers la souffrance, le corps fictif à la mort, c'est-à-dire au vieux corps sur le lit de terreur, et prépare, à travers la terreur, la résurrection du corps fictif.

Chez Beckett, plusieurs sortes d'animaux – chien, porc, rat, poisson, perroquet, etc. – participent à l'animalisation du personnage. Cependant, parmi eux, le cheval est particulièrement remarquable, dans la mesure où il se lie au mythe de Prométhée, qui promet à l'humanité l'opulence et la prospérité. Dans le mythe, il est victime éternelle de la vie absurde et de la logique d'utilité en tant que première bête domptée par Prométhée. D'une part, à travers des traits qu'il partage avec le cheval – surtout le vieux cheval de trait ou de somme, presque épuisé par de longs périples –, l'anti-héros de Beckett révèle son animalité. D'autre part, à travers le regard, il éprouve son animalisation. Le devenir-animal du personnage beckettien renverse l'ordre pragmatique et anthropocentrique de Prométhée, et dévoile la souffrance de la vie absurde. La viande de cheval montre, d'un côté, l'extrême violence de l'ordre prométhéen, et d'un autre côté, la souffrance éternelle par-delà la vie et la mort. Cette souffrance prouve que la mort n'est jamais le salut du personnage à la recherche du non-être, et elle cause alors l'invention d'un univers fictif. Par conséquent, la viande de cheval devient une zone d'indiscernabilité où la vie commence après la mort, et où la limite entre l'ordre mental et l'ordre physique est imprécise.

---

[612] *Cal*, p. 67.
[613] *I*, p. 219.
[614] Evelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, coll. « ESTHETIQUE », Éditions SEDES, 1998, p. 64.

3.2 Parodier l'univers prométhéen

Dans le chapitre précédent, nous avons examiné les dispositifs au moyen desquels Beckett renverse l'univers de Prométhée où il n'y a ni obscurité imprévisible ni ignorance douloureuse, où tous les êtres sont classés hiérarchiquement, et où l'opulence et la prospérité de l'humanité sont garanties. Les mécanismes particuliers de l'écriture de Beckett empêchent la prévision et la connaissance prométhéennes, dans la mesure où l'animalisation de ses personnages renverse la généalogie prométhéenne des espèces vivantes et affaiblit la limite entre l'animal et l'homme, en soulignant la souffrance de l'être absurde.

Dans ce chapitre, nous voudrions tourner notre regard vers les parodies de Beckett dans lesquelles apparaît Prométhée qui « inventa le feu, dénatura l'argile »[615]. Tout d'abord, il est notable que l'innommable crée ses *homuncules* comme Prométhée fit l'homme selon Edgar Quinet (et de quelques autres auteurs). En outre, comme l'indique Angela Moorjani, le feu qui tient à la condition existentielle du protagoniste, évoque celui de Prométhée, indispensable à la vie humaine. Ces parodies sont particulièrement révélatrices de l'écriture de Beckett et de son univers littéraire, qui se fondent sur le chaos du magma primitif d'avant la genèse, et se moquent de l'univers prométhéen.

3.2.1 La boue et le petit créateur rampant

En disant que Prométhée « dénatura l'argile », l'innommable rappelle, à sa manière, que le Titan peut être considéré comme le créateur de l'humanité. Ovide[616],

[615] *I*, p. 32.
[616] « Cette terre, mêlée aux eaux de la pluie, le rejeton de Japet la façonna à l'image des dieux qui règlent l'univers ; [... Prométhée] donna à l'homme un visage tourné vers le haut », Ovide, *Métamorphoses*, liv. I, v. 82-85. Disponible sur : http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met01/M01-001-252.html.

Pausanias[617], Apollodore, Edgar Quinet et d'autres mythologues relatent que le fils de Japet a fait l'homme à partir de l'argile. En décrivant ses propres attributs comme ceux du « seigneur de la création »[618], l'innommable imite Prométhée, bien qu'il espère n'avoir aucun point commun avec lui. Cependant, pour celui qui compare « le calme qui précède la vie » à la fange[619], le mélange d'eau et de terre constitue, comme pour le Titan, la matière essentielle de sa créature :

> Maintenant c'est moi qui dégoise, [...], je suis maître à bord, après les rats, [...], curieux ce mélange de dur et de liquide, un peu d'air tout à l'heure et les éléments seront au complet, non, j'oubliais le feu, [...], on entend le long baiser de l'eau morte et de la boue, là-haut rien qu'à une vingtaine de brasses les hommes vont et viennent, on y songe, dans son long songe il y a place pour les éveillés, [...].[620]

Cet extrait, qui fait partie d'une longue phrase remplissant presque une page, évoque les éléments mythiques (ou alchimiques) de la création de l'homme : le « mélange de dur et de liquide », « un peu d'air » et « le feu », semblent désigner l'argile primitive, le souffle de la Divinité et le feu de Prométhée. D'ailleurs, l'imitation de Prométhée *créateur* par l'innommable est mise en relief par le fait qu'il se considère comme le « maître » qui imagine ses « éveillés » et les nomme ses « avatars »[621]. Cependant, la présupposition selon laquelle le maître qui « dégoise » est inférieur aux rats, fait tomber cette imitation dans la *trivialité*[622], au sens précisé par Arnaud Beaujeu. Le

---

[617] « On voit à Panopes, sur la route, un petit édifice de briques crues, et dans cet édifice une statue de marbre Pentélique ; les uns disent que c'est Esculape, les autres que c'est Prométhée. Ces derniers donnent les preuves suivantes à l'appui de leur opinion : [...] ils assurent que ces pierres sont un reste du limon avec lequel Prométhée fit tout le genre humain », Pausanias, *Description de la Grèce*, liv. X, ch. IV.
Disponible sur : http://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/phocide.htm.

[618] *I*, p. 58.

[619] « c'est comme de la fange », *I*, p. 158.

[620] *I*, p. 216-217.

[621] « Ils me colleraient un anus artificiel au creux de la main que je ne serais pas là, vivant de leur vie d'homme presque, d'homme tout juste, d'homme assez pour pouvoir être un vrai, à leur image, un jour, mes avatars accomplis », *I*, p. 58.

[622] « le mot et la notion se rattachent au grotesque. [...] et cela peut prêter à rire, de farce en dérision, si ce n'est à pleurer, ou même à prendre peur, lorsqu'au dessous des masques apparaît l'écorchure de notre condition : le grotesque beckettien dévisage la mort », voir Arnaud Beaujeu, *op. cit.*, p. xi-xii.

mélange de l'innommable se concrétise en « boue » dans le texte, tant que la parodie s'accentue :

> À l'instar de l'argile, matière qui permet au Créateur de façonner sa créature, la boue s'apparente ainsi au matériau diégétique par excellence, matériau soumis à la reprise et au remodelage.[623]

Comme Chiara Montini l'indique, « la boue est omniprésente dans l'écriture de Beckett »[624], elle se rapporte à son esthétique. Nous allons donc examiner cette boue, qui remplit la fonction de l'argile en tant que matière originelle, mais se distingue du matériau de Prométhée par ses caractères salissants et désagréables.

La boue

Les indices qui parsèment les textes de Beckett indiquent que ses personnages sont nés de la boue :

> a) À chaque menace de ruine je [Malone] m'arrête pour m'inspecter tel quel. [...] Après ce bain de boue je saurais mieux admettre un monde où je ne fasse pas tache.[625]

> b) [...] je [l'innommable] suis prêt à être tout ce qu'ils veulent, je suis las d'être matière, matière, tripotée sans cesse en vain. Ou que de guerre lasse ils m'abandonnent, en tas, dans un tas tel qu'il ne se trouve jamais plus assez fou pour vouloir lui donner forme. [...] je suis comme de la poussière, ils veulent faire un bonhomme de poussière.[626]

L'ambiguïté des expressions est un trait caractéristique de l'esthétique de Beckett, qui fait souvent coexister le sens figuré et le sens littéral. Le « bain de boue » de l'extrait

---

[623] Solveig Hudhomme, *L'élaboration du mythe de soi dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Brill Rodopi, 2015, p. 55.
[624] Chiara Montini, « Sinking in the mud : From an Abandoned Work et le difficile retour à l'anglais », in *Des éléments aux traces : Elements and Traces* : Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, Éditions Rodopi, 2008, p. 64.
[625] *MM*, p. 24.
[626] *I*, p. 124-125.

a) relève de cette écriture. Cette locution exprime, d'une part, la peine à s'inspecter soi-même, mais d'autre part, l'état boueux, qui est souligné par « tel quel ». L'extrait b) montre plus directement la créature en tant qu'homme de boue. La nature de la « matière » qui constitue un monceau informe[627] et que des créateurs peuvent tripoter, permet d'apercevoir qu'elle appartient au « mélange de dur et de liquide ». Le « bonhomme de poussière » prouve aussi que la « boue matérialise une matrice originelle »[628]. En effet, s'il y a un peu d'eau, la poussière peut devenir boue : « maintenant c'est de la fange, tout à l'heure c'était de la poussière, il a dû pleuvoir »[629]. L'œil de Worm a deux raisons d'être : voir et pleurer. Comme il n'a pas de paupières, des « larmes en jaillissent presque sans arrêt »[630]. Le bonhomme de poussière devient ainsi homme de boue.

Si l'argile est mise en relief seulement en tant que matière de création dans le mythe de Prométhée, chez Beckett la boue désigne aussi ce qui résulte du pourrissement (ou de la décomposition), ou de l'excrétion de l'homme de boue :

> Parler par exemple de ces périodes où je [Malone] me liquéfie et passe à l'état de boue, à quoi cela servirait-il ?[631]

L'« état de boue » de l'extrait évoque le « long baiser de l'eau morte et de la boue » cité ci-dessus, ou la « bouillie »[632] du hérisson mort dans *Compagnie*. Il révèle d'autant plus le pourrissement de Malone, qu'en tant qu'homme de boue, celui-ci se réduit, à travers sa décomposition, à la matière informe originelle, contraire au mélange de dur et de liquide, ce que Brigitte Riéra interprète comme un retour « au lieu archaïque d'une naissance »[633]. Les « périodes » de la citation suggèrent que ce retour se répète, c'est-à-dire que la naissance alterne avec la mort. Cette circulation

---

[627] « tout cela ensemble, doigts, cheveux, haillons, emmêlés, inextricables », *I*, p. 180. L'extrait décrit plus concrètement le monceau informe.
[628] Arnaud Beaujeu, *op. cit.*, p. 133
[629] *I*, p. 238.
[630] *I*, p. 149.
[631] *MM*, p. 83.
[632] *Com,* p. 41.
[633] Brigitte Riéra, « Du ressassement à la lettre », *Samuel Beckett : Crossroads and Borderlines/ L'Œuvre carrefour/L'Œuvre limite* : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Éditions Rodopi, 1997, p. 194.

fait finalement de la boue « l'étape suivante vers la mort et la re-création »[634].

Le narrateur de *Comment c'est* remarque que la boue ne se distingue pas des excréments (ou d'autres excrétions et déjections[635]) :

> vite une supposition si cette boue soi-disant n'était que notre merde à tous parfaitement tous si on n'est pas des billions en ce moment et pourquoi pas puisqu'on voilà deux on le fut des billions à ramper et à chier dans leur merde[636]

La « supposition » touche l'abjection de l'existence comme « une goutte de pisse d'être »[637], et démasque l'aspect caché répugnant de la sublime création de l'homme, comme fait la chanson d'amour de Clov : « Joli oiseau, quitte ta cage, Vole vers ma bien-aimée, Niche-toi dans son corsage, Dis-lui combien je suis emmerdé »[638]. Cette chanson à la chute triviale et humoristique, par laquelle « Liberté et sensualité se voient tournées en dérision »[639], évoque la réflexion de Molloy sur sa naissance : « Malheureusement ce n'est pas de cela qu'il s'agit mais de celle qui me donna le jour, par le trou de son cul si j'ai bonne mémoire. Premier emmerdement »[640]. Molloy, qui appelle sa mère la « comtesse Caca »[641], prétend se souvenir qu'elle l'a mis au monde par le « trou de son cul » comme on évacue des excréments. Le mot « emmerdement » qu'il emploie « assimile ainsi sa personne aux excréments et l'existence à une déjection »[642], il évoque le protagoniste d'excréments, et en même temps signifie la vive contrariété que Molloy en ressent – suivant le style de Beckett

---

[634] Arnaud Beaujeu, *op. cit.*, p. 120.
[635] Dans la plupart des cas, des excréments représentent la vie absurde et triviale des personnages de Beckett, mais d'autres excrétions ou rejets, par exemple, « une goutte de pisse » ou « le vomi de boniments », désignent aussi leur existence. Rappelons la célèbre phrase : « Nous naissons entre les fèces et l'urine. *Inter faeces et urinam nascimur* » (citée par Laurent Mattiussi, « Beckett et la douleur : de l'infirme à l'informe », in *La douleur : beauté et laideur*, L'ULL Critic 9-10, Edicions de la Universitat de Lleida, 2005, p. 223).
[636] *CC*, p. 82.
[637] *CC*, p. 204.
[638] *FP*, p. 105.
[639] Arnaud Beaujeu, *op. cit.*, p. 99.
[640] *Mo*, p. 20.
[641] *Mo*, p. 22.
[642] Laurent Mattiussi, *Fictions de l'ipséité : essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf),* Librairie Droz, 2002, p. 223.

jouant de l'ambiguïté des expressions, ce que nous avons déjà expliqué. De même, le dernier vers de la chanson de Clov, qui renverse son lyrisme, relève de cette esthétique de Beckett et ramène « à l'analité et à la lourdeur fécale »[643]. Après tout, l'homme de boue n'est donc autre que l'homme de merde : créature expulsée du temps chronologique[644], du monde civilisé et même de l'espèce humaine. Il est celui qui ne peut s'empêcher de maudire son créateur pour son malheur absurde et sa vie ratée et puante. D'ailleurs, les « billions à ramper et à chier dans leur merde » peuvent se rapprocher des quadrupèdes qui pètent et crottent dans la rue ou dans l'étable « pleine de boues sèches et creuses »[645]. Comme la viande est une « zone d'indiscernabilité, d'indécidabilité, entre l'homme et l'animal »[646], la boue, mêlée d'excréments, efface aussi la limite entre l'homme et la bête.

Dans *Comment c'est*, la boue devient tantôt nourriture, tantôt boisson pour celui qui s'y installe dans le noir :

> quoi d'abord d'abord boire [...] la bouche s'ouvre enfin la langue sort va dans la boue [...] le visage dans la boue la bouche ouverte la boue dans la bouche la soif qui se perd[647]

> s'il [Pim] se nourrit encore c'est de boue si ça en est je l'ai toujours dit cette boue par osmose à force à longueur de temps par capillarité[648]

Dans ces extraits, au moyen de la langue qu'ils utilisent comme un boyau ou un cordon ombilical, et par transfert osmotique ou capillaire, les personnages apaisent leur soif et se nourrissent de la boue dans laquelle ils sont, et qui peut se comparer à l'utérus en tant que réservoir nourricier. La boue, qui ne se distingue pas des

---

[643] Évrard Franck, « Scatographies dans le théâtre français contemporain (Genet, Beckett, Vinaver) » in *Littérature*, n° 89, « Désir et détours », 1993, p. 28.
[644] Nous avons déjà examiné la « reprise » et le « remodelage », c'est-à-dire la « simultanéité de la naissance et de la mort », à laquelle la boue est soumise, à travers nos études et quelques critiques. Dans ce système chaotique de la boue, la notion du temps chronologique n'est pas pertinente.
[645] *PA*, p. 26.
[646] Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, p. 20.
[647] CC, p. 41.
[648] *CC*, p. 103.

excréments, s'offre comme nourriture, de sorte qu'elle est prise dans l'ambiguïté. Chiara Montini définit cette matière comme « un entre-deux »[649]. Cependant, il semble que la viscosité de la boue dépasse cette ambiguïté.

La description du personnage « le visage dans la boue la bouche ouverte la boue dans la bouche » et les phénomènes d'« osmose » et de « capillarité » montrent « l'enchevêtrement boueux du corps en perte de limites »[650]. Le corps, né de la boue, se mêle à la boue, qui est à la fois lieu de vie et nourriture. Comme le chaos ténébreux à l'origine du monde, elle n'est que confusion visqueuse sans issue, en tant que condition de l'existence et qu'existence même. Mireille Bousquet dit que la boue participe du « système de recyclage sans fin », où « l'on ne peut plus dissocier la nourriture de la merde, ni ce qui entre de ce qui sort du corps »[651]. Nous pouvons ajouter que dans la boue se confondent l'humanité et l'animalité, la naissance et la mort, le corps et l'espace[652], le sujet et l'objet. Des personnages entretiennent des relations bourreau-victime (ou créateur-créature), mais la boue en fait simplement « cinq cent mille petits tas couleur de boue »[653]. D'ailleurs, le sac qu'ils portent pour voyager, ou ce qui torche leur derrière quand ils chient, finit par ne plus se discerner de ces petits tas couleur de boue, dans la mesure où c'est la boue qui torche leur derrière et que le sac se teint de boue : « un sac à la bonne heure couleur de boue dans la boue vite dire que c'est un sac couleur du milieu il l'a épousée l'avait toujours »[654]. Dans ces situations, il est presque impossible de saisir qui est le sujet ou l'objet.

La boue gluante qui se mêle d'excréments est aussi lieu du récit. Le narrateur de *Comment c'est* murmure tout seul à la boue, dans la boue, ce qu'il entend. Il répète

---

[649] Chiara Montini, *op. cit.*, p. 64.
[650] Evelyne Grossman, *L'Esthétique de Beckett*, p. 104.
[651] Mireille Bousquet, « La Boue dans *Comment c'est* : "Petits paquets grammaire d'oiseau" », *Des éléments aux traces : Elements and Traces* : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui,* édité par Matthijs Engelberts, Danièle de Ruyter, vol. 20. Éditions Rodopi, 2008, p. 74.
[652] « je ne saurai sans doute jamais s'il [l'endroit] m'engloutit ou s'il me vomit », *I*, p. 31.
[653] *CC*, p. 179.
[654] *CC*, p. 162.

toujours comme un leitmotiv : « je le dis comme je l'entends »[655]. L'innommable prend cet acte de citer pour une « évacuation » :

> Tels reçus, par l'oreille, ou hurlés dans l'anus, à travers un cornet, tels je les redonnerai, les mots, par la bouche, dans toute leur pureté, et dans le même ordre, autant que possible. Cette infime hésitation, entre l'arrivée et le départ, ce léger retard apporté à l'*évacuation*, j'en fais mon affaire, c'est tout ce que je peux faire.[656]

En principe, l'anus est l'organe de l'évacuation, tandis que la bouche est celui de l'ingestion. Cependant, dans quelques œuvres de Beckett, la bouche ne se différencie guère de l'anus, surtout par rapport aux mots, comme si l'écrivain voulait exprimer son dégoût ou son sarcasme pour la langue sainte et puissante de l'académie et de la religion, à l'instar d'Héraclite l'Obscur. Dans la citation, l'anus, avec l'oreille, assume l'accueil des mots, et la bouche leur excrétion. Les mots se dégradent alors en ordures inutiles, vides de sens, qui cachent la vérité, et qu'il faut balayer pour faire le vrai silence. Ils sont, en quelque sorte, presque identiques aux morts provenant de la « langue morte des vivants »[657]. L'innommable remplace plus tard le verbe « redonner » par « rendre »[658], et met en relief les mots en tant que « vomi de boniments »[659]. Les deux verbes, « redonner » et « rendre », ne garantissent pas tout à fait la pureté des mots que l'innommable reçoit par l'oreille ou par l'anus, puisque « autant que possible » et « ce léger retard » prouvent la possibilité qu'il invente. Ce qu'il vomit peut être une sorte de recréation.

En évoquant la décomposition du hérisson mort devenu « bouillie », la vomissure informe visqueuse suggère que les mots, débris de l'« inqualifiable

---

[655] *CC*, p. 9.
[656] *I*, p. 127. Nous soulignons.
[657] *I*, p. 103.
[658] « la même voix petite, elle reste dans la gorge, revoilà la gorge, revoilà la bouche, elle remplit l'oreille, puis je rends, quelqu'un rend, quelqu'un se remet à rendre », *I*, p. 205. Le verbe *vomir* peut se substituer à « rendre », cependant « rendre » garde toujours le sens de « redonner ». C'est l'écriture typique de Beckett que nous avons déjà expliquée.
[659] *I*, p. 99.

murmure »[660] inarticulé, participent de la boue, qu'ils sont les « mots décomposés » dont est faite la « pâte putréfié et boueuse »[661]. La désarticulation syntaxique et la fragmentation du discours beckettien dénoncent les ruines de l'écriture traditionnelle ou sa décomposition, et provoquent l'incompréhensibilité et l'illisibilité pour les lecteurs qui habitent dans la grammaire conventionnelle de la littérature. Pour eux, ce texte illisible n'est pas vraiment autre chose qu'« un vomi de boniments », proche du *rien*.

En revanche, pour l'écrivain à la recherche de « la misère primitive des mots »[662], cette ordure sans valeur devient vrai matériau de remodelage. Différente de la « bouillie » de *Compagnie*, celle de *Fin de partie* est d'abord la nourriture que Nagg, appelé « Maudit progéniteur » et « Maudit fornicateur » par son fils Hamm, qui le nourrit dans sa poubelle comme un nourrisson (ou un fœtus), demande pour redevenir le père : « Oui, j'espère que je vivrai jusque-là, pour t'entendre m'appeler comme lorsque tu étais tout petit, [...] et que j'étais ton seul espoir »[663]. La « bouillie » contribue à élever de nouveau le vieillard-nourrisson, à savoir, participe au remodelage du déchet. Comme la boue, ambivalente, la « bouillie », semblable à la vomissure, appartient à la fois à l'ordure et à la nourriture. Ainsi, la poubelle de Nagg, qui lui servira finalement de cercueil, peut être aussi prise pour un utérus.

Si la viscosité est l'attribut principal de la boue, celle des mots vomis se fait sentir par la ponctuation (c'est-à-dire tantôt par son absence, comme dans *Comment c'est*, tantôt par l'emploi excessif de la virgule, qui s'empare même de la place du point final, comme dans *L'Innommable),* et l'allongement de la phrase, qui est comme un tas dans lequel des propositions s'enchevêtrent sans lien de causalité. Le texte n'est plus uni : « Les formes sont variées où l'immuable se soulage d'être sans

---

[660] *CC*, p. 224.
[661] Evelyne Grossman, *op. cit.*, p. 70.
[662] La proposition est extraite de ce que Giambattista Vico a écrit au XIIIe siècle : « Quiconque désire exceller en tant que poète doit désapprendre la langue de son pays natal, et retourner à la misère primitive des mots » (p. 53). Nathalie Léger décrit l'influence de Vico sur Beckett comme suit : « Durant toutes ces années, il [Samuel Beckett] erre de Dublin à Paris, [...] à la recherche de la misère de ses mots, de la matière de sa parole, à la recherche de sa langue impossible, de sa langue de dépossédé » (p. 54). Nathalie Léger, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, Paris : Éditions Allia, 2006.
[663] *FP*, p. 21, p.22 et p. 75.

forme »[664]. Il peut être modelé de plusieurs manières comme la boue qui par elle-même est informe. Les mots présentent ainsi les caractéristiques de la boue, que nous avons examinées, même s'ils sont assimilés à du « vomi ». Quand ils sont finalement définis comme de la boue, le lieu du récit se confond avec son matériau. Dès lors, nous ne pouvons éviter de parler de la « confusion généralisée »[665] de la boue omniprésente.

Par ailleurs, Krapp, dont le nom peut phonétiquement se rapprocher du mot anglais *crap* synonyme de *nonsense* ou *excrement*[666], méprise son histoire enregistrée sur la bande qu'il écoute et qu'il ressasse à travers l'expression vulgaire, « Merde remâchée et bouchon au cul »[667]. En tant qu'homme d'excrément, tel que le présente la didascalie : « *Pantalon étroit*, [...], *d'un noir pisseux. Gilet sans manches d'un noir pisseux,* [...]. *Chemise blanche crasseuse,* [...]. *Surprenante paire de bottines, d'un blanc sale* »[668], Krapp révèle que son discours est excrémentiel. Chaque fois qu'il écoute sa voix « enregistrée, artificielle, et devenue comme étrangère au sujet »[669], il s'en agace et s'en moque : « Difficile de croire que j'aie jamais été ce petit crétin. Cette voix ! Jésus ! Et ces aspirations ! (*Bref rire auquel Krapp se joint.*) »[670]. L'extrait montre trois Krapp – jeune, de trente-neuf ans et âgé – qui se superposent, chacun des deux derniers raillant son précédent enregistré. Ce déni ou ce mépris permet alors d'entendre les cris de la citation, « Cette voix ! Jésus ! », comme une accusation de misère sans espoir du petit *crétin* (mot qui dérive de *chrétien*[671], venant du grec ancien *christianos*, « petit Christ ») : « cette croix ! Jésus ! ». La voix, pleine de charabia et de balivernes, qui résulte de la vie vide et solitaire, doit être crucifiée.

---

[664] *MM*, p. 38.
[665] « Si la boue et l'obscurité sont omniprésentes, on comprend qu'elles soient comme les principes d'une *confusion* généralisée », Yann Mével, *L'imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de* Murphy *à* Comment c'est, Éditions Rodopi, 2008, p. 121.
[666] Disponible sur : https://en.oxforddictionaries.com/definition/crap.
[667] *DB*, p. 28.
[668] *DB*, p. 7.
[669] « La voix enregistrée, artificielle, et devenue comme étrangère au sujet, est le signe même de cette rupture : Krapp s'écoute à distance comme s'il écoutait un autre », Evelyne Grossman, *op. cit.*, p. 100.
[670] *DB*, p. 17.
[671] « Mais, en 1881, dans le Supplément à son grand *Dictionnaire*, Littré revient, à partir de données lexicologiques nouvelles, sur cette étymologie, pour adopter celle qui dérive crétin de chrétien », Georges Canguilhem, *Études d'histoire et de philosophie des sciences*, Librairie Philosophique Vrin, 1990, p. 280.

Le lieu de la crucifixion de Jésus n'est pas seulement le lieu du crâne, mais peut être aussi celui de l'excrément : « The place of excrement is related to Golgotha »[672]. L'innommable annonce aussi, plus directement, des histoires excrémentielles à « nettoyer »[673], à travers l'expression scatologique « je leur *chierai* des histoires [à Mahood et Worm] »[674]. Ainsi que l'affirme Evelyne Grossman, « Tout discours est d'abord excrémentiel, il est cette vidange violente »[675], et Krapp dévoile le discours excrémentiel du petit crétin qu'il a été.

« Viens d'écouter ce pauvre petit crétin pour qui je me prenais il y a trente ans, difficile de croire que j'aie jamais été con à ce point-là. Ça au moins c'est fini, Dieu merci »[676], la dernière phrase de cet extrait donne l'impression d'être très vide, à mesure que la dérision se répète, identique, comme une ritournelle, et que Krapp qui se moque devient un autre crétin. Cette répétition se prolonge jusqu'au domaine de l'histoire enregistrée où Krapp ressasse son « mémorable équinoxe », disant en se parlant à lui-même : « Une fois ne t'a pas suffi »[677]. En effet, c'est le souvenir de l'équinoxe qui bouche ainsi le cul de Krapp et cause son « Fiasco des laxatifs »[678] révélant sa misère. Ce souvenir est bien « Merde remâchée et bouchon au cul », nuisible pour Krapp qui désire que ce qu'il enregistre soit sa dernière bande.

Dans l'histoire de la mort de sa mère, « la maison du canal où maman s'éteignait, dans l'automne finissant, après une longue viduité »[679] semble montrer une sorte de décalcomanie entre Krapp et sa mère. Cet extrait fait apercevoir le contraste entre la vie de l'un et la mort de l'autre. La « maison du canal » évoque la bobine de la bande (ou de l'intestin qui aboutit à l'anus). À part la similarité de leur forme, le verbe « s'éteindre » suggère le débranchement du magnétophone sur lequel la bande (ou les excréments) file comme l'eau qui passe par le canal. L'« automne

---

[672] Cité par Alexander Norman Jeffares, *Yeats, Sligo, and Ireland: essays to mark the 21st Yeats International Summer School*, col. Irish literary studies, Gerrards Cross, Bucks : C. Smythe, 1980, p. 50.
[673] « D'abord salir, ensuite nettoyer », *I*. p. 25.
[674] *I*, p. 190. Italiques ajoutées par nous.
[675] Evelyne Grossman, *op. cit.,* p. 70.
[676] *DB*, p. 27
[677] *DB*, p. 13, et p. 31.
[678] *DB*, p. 17.
[679] *DB*, p. 19.

finissant » s'oppose au « mémorable équinoxe » qui est l'objet principal du ressassement infini. Finalement, la « viduité » reflète la vie vide et solitaire de Krapp. Cette comparaison permet de penser que le récit du fils sur la mort de sa mère n'est autre que l'épitaphe future du vieil homme solitaire ou que l'expression du désir de mort de Krapp épuisé.

Cependant, de notre point de vue, cette narration met plutôt en relief la vie de Krapp, dans la mesure où le mot « viduité », qui révèle la misère et la vacuité du personnage, et qui est alors étroitement lié à son nom, devient contradictoirement une source d'où d'autres mots surgissent par intervalle comme suit : « veuf – ou veuve. [...]. Veuf... veuf... veuvage... [...]. L'oiseau veuve ou tisserin... [...]. L'oiseau veuve ! »[680], tandis que Krapp ressent l'amour gourmand de ces mots, comme le prouve la didascalie : *« Avec délectation* »[681]. Selon Julie Campbell, le mot anglais *crap*, que le nom du personnage évoque, ne signifie pas seulement « excrément », mais aussi la pellicule qui enveloppe les grains. Elle prend alors Krapp pour « empty husk »[682], c'est-à-dire la paille qui est séparée du grain, en mentionnant le Jour du Jugement dernier : « il [Jésus] recueillera son blé dans la grange, mais il brûlera la paille dans un feu qui ne s'éteint point »[683]. Ainsi par exemple, Krapp, qui souhaite que sa mère en finisse et qui dépend de l'alcool, figure le pécheur qui n'est que débris à éliminer, c'est-à-dire à jeter au feu. En l'occurrence, « viduité » est bien le mot qui connote toute cette misère apocalyptique. Pourtant, à l'instant où le mot est défini comme tel, Beckett le tourne dans la direction contraire pour produire la confusion indécidable de son univers littéraire. C'est aussi le mot qui amène d'autres mots et qui procure une délectation à Krapp. Ainsi, le « mémorable équinoxe » peut-il participer à la multiplication des crétins.

Comme la nourriture ne peut se dissocier de la merde dans la boue, les mots, considérés comme des excréments, sont ainsi pris pour de la nourriture dans ce

---

[680] *DB*, p. 20.
[681] *DB*, p. 20.
[682] Julie Campbell, « The semantic Krapp in Krapp's Last Tape », in *Samuel Beckett: Crossroads and Borderlines, L'Œuvre Carrefour/l'Œuvre Limite* : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 6, Éditions Rodopi, 1997, p. 63.
[683] *Matthieu*, 3:12. Disponible sur : http://lire.la-bible.net/lecture/matthieu/3/12.

théâtre. Evelyne Grossman, qui examine « le caractère éminemment anal de l'écriture boueuse »[684] de Beckett, remarque la prononciation équivoque d'un mot, « quaqua » de *Comment c'est*, entre « quoiquoi » et « caca ». Elle note aussi l'irrévérence des termes de la tirade logomachique de Lucky qui a la courante par la bouche : « Dieu personnel quaquaquaqua à barbe blanche quaqua » et « Acacacacadémie d'Anthropopopométrie ». Beckett exprime le dégoût pour cette diarrhée de Lucky à travers la didascalie : « *Accablement et dégoût de Pozzo* »[685]. La tirade est finalement arrêtée par Vladimir qui s'empare du chapeau de Lucky après que Pozzo, Estragon et lui se sont jetés sur cet homme plein d'excréments. Ce dont il s'agit ici, est l'aveu du narrateur de *Comment c'est* : « la voix quaqua d'où je tiens ma vie »[686].

L'attitude de Krapp, qui dit avoir « Dégusté le mot bobine »[687], permet d'associer la banane à la bobine au niveau de la nourriture. La banane fait partie de la cérémonie personnelle de Krapp avec l'alcool, qui présente avec son alcoolisme son addiction à la banane dont la forme phallique suggère aussi son appétit sexuel en tant qu'élément obscène et comique. Ces dépendances prouvent aussi l'attachement de Krapp à la bobine, dans la mesure où la banane et la bobine servent à Krapp à attendre patiemment l'heure de boire de l'alcool. D'ailleurs, la didascalie « *Avec délectation* »[688], qui exprime le bonheur gourmand de Krapp, montre bien le protagoniste intoxiqué par la bobine.

« Viens de manger, j'ai regret de le dire, trois bananes et ne me suis abstenu d'une quatrième qu'avec peine. Du poison pour un homme dans mon état »[689] : cet extrait, qui révèle le manque de modération de Krapp et son addiction à la banane, peut se superposer au passage suivant de *Watt* : « Mais à peine dits ces mots, Watt les regretta. [...] Et un peu plus tard il ne les regretta plus du tout. Et un peu plus tard il les goûta de nouveau, comme s'il les entendait pour la première fois, si suaves, si

[684] Evelyne Grossman, *op. cit.*, p. 104.
[685] *EAG*, p. 55.
[686] *CC*, p. 175.
[687] *DB*, p. 28.
[688] *DB*, p. 11, p.12 et p. 28.
[689] *DB,* p. 14.

câlins, dans son crâne »[690]. Le second extrait dévoile plus précisément le sentiment ambivalent de remords et d'euphorie, qui témoigne de l'addiction, et présente les mots comme des friandises, non pas comme des excréments. La banane de Krapp peut être un dispositif stratégique pour souligner ce caractère des mots.

L'addiction, qui ne fait se repaître que de chimères lumineuses, appartient à l'obscurité – comme le montrent symboliquement les didascalies, par exemple, la banane dans le tiroir fermé à clé, l'alcool et le dictionnaire dans l'obscurité –, tant elle cache et fuit la vérité absurde qui désigne le vide et le silence insupportables. À ce sujet, le Krapp de trente-neuf ans dit que « l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur »[691]. En effet, cette addiction continue à remettre la fin de Krapp à travers la multiplication des crétins. Elle tient ainsi sa vie et son labeur. Pour ainsi dire, la viscosité de l'addiction rend la fonction d'élimination ou de refoulement impuissante, et fait rouler la bobine éternellement. Dans cette situation, il est presque impossible de « séparer le grain de la balle »[692].

En parodiant l'argile de Prométhée, Beckett fait de la boue la matière de son œuvre. Celle-ci est donc comme une masse boueuse où tous les éléments se confondent : « c'est un semblable plus ou moins mais homme femme fille garçon les cris n'ont ni certains cris ni sexe ni âge »[693]. Ainsi, la principale caractéristique de la boue beckettienne est l'indestructible confusion due à sa viscosité. Comme nous l'avons vu, l'écriture boueuse de Beckett fait savoir que les mots sont semblables à la boue. En tant que matériaux de création, ils en ont les caractères, tels que la viscosité, l'ambiguïté et l'omniprésence. L'extrait ci-dessous montre plus précisément les mots fangeux :

> [...] je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres, quels autres, l'endroit aussi, l'air aussi, les murs, le sol, le plafond, des mots, tout l'univers est ici, avec moi, [...] je suis tous ces flocons, [...] je suis tous ces

[690] *W*, p. 128.
[691] *DB*, p. 23.
[692] *DB*, p. 14.
[693] *CC*, p. 84.

mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, [...].[694]

Cette citation fait partie d'une phrase qui remplit à peu près onze pages. Comme nous l'avons déjà dit, l'extrême longueur de la phrase fait sentir visuellement sa viscosité. L'extrait présente ainsi sémantiquement et formellement, avant la genèse du « je », le magma plein de potentialités – ce qui est bien la boue que nous avons examinée jusqu'ici.

La boue de Beckett contient « tout l'univers », c'est-à-dire qu'elle ne consiste pas seulement en ce qui est pur, propre, sublime et clair, mais aussi en ce qui est impur, sale, trivial et obscur – aspect que l'argile de Prométhée ne révèle pas. À travers cette différence, l'écrivain dévoile la tendance exclusive de l'argile de Prométhée, et souligne la confusion inextricable de son univers, à l'opposé de celui de Prométhée, où la hiérarchie entre les dieux, les hommes et les animaux est très claire, et aussi à l'opposé des sciences académiques, où la forme se distingue de son contenu. Par conséquent, cette parodie satirise l'univers prométhéen et fait apercevoir la confusion de l'existence.

Le petit créateur

Selon Pseudo-Apollodore, Prométhée a créé les hommes à partir d'eau et de terre. Mahood reprend cette idée en désignant le Titan comme celui qui « dénatura l'argile ». Dans *L'Innommable*, Beckett met en place quelques dispositifs discrets pour révéler des points de rattachement entre Prométhée et Mahood. En faisant parodier le créateur par sa créature, l'écrivain, dont les œuvres paraissent souvent renfermer « une parodie quasi rabelaisienne de tous les procédés de rhétorique et de logique »[695], tente de tourner en ridicule la grandeur du créateur et la sublimité de la création. Un épisode que Nagg raconte à Nell dans *Fin de Partie*, et qui est mis en exergue à *Le Monde et le Pantalon*, témoigne du regard pessimiste de Beckett sur monde absurde, décoré du mythe de la création, en commettant avec humour une sorte de blasphème à travers le tailleur qui se prétend supérieur à Dieu, créateur du

[694] *I*, p. 204.
[695] Cité par Gérard Durozoi, *Beckett*, Paris : Bordas, 1972, p.132.

monde : « Regardez – (*geste méprisant, avec dégoût*) – le monde… (*un temps*)… et regardez – (*geste amoureux, avec orgueil*) – mon PANTALON ! »[696]. À présent, nous allons voir si nous retrouvons cette chute, cette dégradation du créateur à travers Mahood qui parodie Prométhée. Nous nous attendons à ce que la parodie de Mahood présente aussi ce que la création signifie chez Beckett.

Analysons tout d'abord les points de rattachement susmentionnés. Aussitôt après avoir parlé de Prométhée, Mahood énumère ses créatures : « Ces Murphy, Molloy et autres Malone », en les appelant « homuncules »[697], comme s'il exhibait sa place de créateur, et se comparait au Titan. En outre, l'usage du verbe *dénaturer* abonde dans le même sens. Ce verbe, qui exprime le mode de création de Prométhée, dégrade le statut du créateur et la valeur de sa création ; il rend donc possible que Mahood corresponde à Prométhée. Pour l'expliquer, il faut examiner surtout l'« homuncule » de Mahood qui est aussi une créature de Malone : « Et si je me raconte, […], par besoin d'amour, merde alors, je ne m'attendais pas à ça, d'homuncule »[698].

> L'*homuncule* ou *homoncule*, du latin *homunculus*, petit homme, diminutif de *homo*, apparaît dès le XVIIIe siècle chez Buffon. Le terme renvoie rapidement au petit être vivant doué d'un pouvoir surnaturel que les alchimistes prétendaient pouvoir créer[699].

Cette explication du terme, *homuncule*, est présentée par Evelyne Grossman. Nous y remarquons d'abord que l'homuncule est fait à partir d'éléments naturels par les alchimistes dont l'occupation principale est la transmutation de la matière. C'est là que se trouve l'autre point de rattachement entre Prométhée et Mahood. En effet, le verbe *dénaturer*, qui indique le changement d'une substance, met en relief l'aspect alchimiste de Prométhée. La comparaison entre l'alchimiste et Prométhée n'est pas

---

[696] « En six jours, vous entendez, six jours, Dieu fit le monde. Oui Monsieur, parfaitement Monsieur, le MONDE ! Et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en trois mois ! […] Regardez – (*geste méprisant, avec dégoût*) – le monde… (*un temps*)… et regardez – (*geste amoureux, avec orgueil*) – mon PANTALON ! », *FP*, p. 35-36.
[697] *I*, p. 32 et p. 38.
[698] *MM*, p. 84.
[699] Evelyne Grossman, *La Défiguration*, Paris : Éditions de Minuit, Paris, 2004, p. 55-56.

rare, dans la mesure où celui-là prétend créer l'homuncule. Par exemple, Louis Figuier indique que Paracelse – médecin suisse, qui dévoile sa recette alchimique pour faire un homuncule – se compare à Prométhée : « Paracelse (*De natura rerum*) soutient que les pygmées, les faunes, les nymphes et les satyres ont été engendrés par la chimie. Il rapporte le procédé qui permet de préparer l'homunculus, et de s'ériger ainsi à peu de frais en nouveau Prométhée »[700]. Si cette comparaison a pour but de valoriser l'alchimiste en créateur, le verbe *dénaturer* employé par Beckett tend à dégrader la créature de Prométhée et à le ramener lui-même au rang de simple alchimiste.

En faisant ainsi de Mahood un créateur et de Prométhée un alchimiste, les deux points de rattachement permettent de comparer l'un et l'autre, même s'ils suggèrent déjà l'indiscernabilité entre créateur et créature. Mahood et Prométhée sont tous deux créateurs, mais le personnage de Beckett s'oppose au Titan à plusieurs égards, comme s'il se moquait de la sublime abnégation du créateur, et dévoilait son hypocrisie par laquelle la réalité du monde absurde est cachée. Mahood appelle ses créatures « souffre-douleurs »[701] en exagérant ses douleurs. Dans la comparaison avec le héros mythique qui contribue à supprimer la souffrance de ses créatures, cette attitude égocentrique suffit à provoquer le rire. Henri Bergson explique le rapport entre le comique de la parodie et la dégradation en se référant au philosophe Alexandre Bain : « Le risible naîtrait "quand on nous présente une chose, auparavant respectée, comme médiocre et vile" »[702]. Selon cette explication, Mahood qui joue le rôle de créateur à l'instar de Prométhée, peut être considéré comme un créateur dégradé et médiocre, puisqu'il ne peut mettre fin à la souffrance existentielle et qu'il essaie plutôt de l'imposer à ses créatures. Cependant, le rire qu'il provoque est amer. L'humour noir de Beckett fait apercevoir que le problème de la souffrance est insoluble dans l'existence, et que l'assurance de Prométhée sur le fait que son feu rendrait agréable la vie de l'humanité, est chimérique.

---

[700] Louis Figuier, *L'alchimie et les alchimistes : essai historique et critique sur la philosophie hermétique*, Paris : Librairie de L. Hachette, 1856, p. 67.
[701] *I*, p. 33.
[702] Henri Bergson, *Le rire : Essai sur la signification du comique*, Paris : Presses Universitaires de France, 1940, p. 95.

Bien qu'il soit médiocre, Mahood apparaît comme un bourreau despotique pour ses créatures, tel Malone qui est à la fois créateur et dévorateur. L'un veut les supprimer : « Quelques pantins. Je les supprimerai par la suite »[703], l'autre les manger : « l'autre qui est mon petit, et que je mangerai comme j'ai mangé les autres »[704]. Dans cette situation, la hiérarchie entre le créateur et ses créatures semble certaine, comme dans le mythe de Prométhée. D'ailleurs, par la différence de taille entre le Titan (qui est géant) et les homuncules (qui sont minuscules) – peut-être voulue par Beckett –, la distance s'élargit entre le créateur et la créature. Cependant, cette hiérarchie ne tarde pas à se renverser, conformément au principe général de la parodie.

En tant que créateur, Mahood dit à propos du changement de son corps :

> Je *diminuais*. Je *diminue*. Autrefois, en rentrant la tête dans les épaules, comme grondé, je pouvais disparaître. Bientôt, du train où je *rapetisse*, je n'aurai plus à me donner cette peine.[705]

Cette transformation peut être une raison pour laquelle ses créatures deviennent homuncules. Malone révèle qu'il est lui-même le modèle de ses créatures : « Oui, j'essaierai de faire, pour tenir dans mes bras, une petite créature, *à mon image* »[706]. Il est évident que son mode de création résulte aussi d'une imitation satirique de la Bible ou des *Métamorphoses* d'Ovide[707]. Tandis que ces deux livres expliquent que l'homme est créé à l'image de Dieu ou des dieux qui règlent l'univers, Mahood qui n'est qu'« un vieux fœtus à présent, chenu et impotent »[708], prétend qu'il fera son petit homme à son image. La perspective pessimiste tourne la création glorieuse de l'humanité en dérision. Si l'être misérable est créé à l'image de Dieu, il serait raisonnable que ce Dieu soit aussi misérable. En tous cas, la « petite créature », soit

[703] *I,* p. 9.
[704] *MM*, p. 84.
[705] *I*, p. 89-90. Nous soulignons.
[706] *MM*, p. 85. Nous soulignons.
[707] La Bible dit que « Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu » (Genèse 1:27), et Ovide écrit que « Cette terre, mêlée aux eaux de la pluie, le rejeton de Japet [Prométhée] la façonna à l'image des dieux qui règlent l'univers » (Ovide, *Métamorphoses*, liv. I, v. 82).
[708] *MM*, p. 84.

l'homuncule qui « réfère à l'avorton »[709] chez Beckett selon Evelyne Grossman, reflète Malone en tant que « vieux fœtus ». Pour la même raison, les avatars de Mahood se présentent comme de petits hommes. Par conséquent, le créateur ne se distingue plus de sa créature.

La chute du créateur est mise en relief à travers les questions suivantes :

> Le créateur rampant. Serait-il raisonnable d'imaginer que tout en rampant le créateur sente ? Encore plus fort que sa créature. [...] Le créateur rampant dans le même noir créé que sa créature peut-il créer tout en rampant ?[710]

Tous les traits qui caractérisent le créateur de la citation s'éloignent de la divinité ou de la sublimité, et se rapprochent de la médiocrité ou de la trivialité. L'odeur de quelque charogne, c'est-à-dire de la mort, rend le créateur grotesque et paradoxal. À l'opposé de Prométhée qui enseigne aux hommes la station debout, ce créateur rampe en compagnie de sa créature dans le noir sans fin où il est impossible de discerner l'un de l'autre.

Beckett souligne la chute du créateur à travers l'identité ambigüe de W : « Même M doit sauter. Ainsi W se remémore sa créature telle que créée jusqu'ici. W ? Mais lui aussi est créature »[711]. La forme renversée de la lettre W est M. Dans le domaine du cinéma, cette image renversée du sujet s'appelle l'« image latente » qui « apparaît sur l'objectif au moment de la prise de vue »[712]. Le même phénomène optique se produit sur le fond de l'œil. Dans cette perspective, M peut être W ou inversement. Beckett profite souvent de ce phénomène pour provoquer la confusion de l'identité à travers le dédoublement, en faisant coexister le sujet et son image latente. Dans *Pas*, Madame W qui apparaît dans le dialogue de May, en est un exemple : fixant sa fille, Amy, « au fond de la prunelle »[713], elle prend peut-être

[709] Evelyne Grossman, *op. cit.*, p. 56.
[710] *Com*, p. 71.
[711] *Com*, p. 62.
[712] André Roy, *Dictionnaire général du cinéma : du cinématographe à Internet : art « Technique » industrie*, Éditions Fides, 2007, p.247.
[713] *P*, p. 15.

conscience de l'être de M (Mère de May). Comme lieu de l'image latente, le fond de la prunelle peut faire apercevoir que W correspond à M, et Amy à May – ces prénoms étant des anagrammes où se renverse la position des deux premières lettres par une sorte d'effet de miroir. La question de Madame W à Amy : « Toi-même tu n'as rien remarqué… d'étrange ? »[714], atteste de sa conscience de cette situation renversée. Ce dont il s'agit ici, c'est que le sujet originel reste indéterminé, comme l'indique la proposition citée ci-dessus : « Mais lui aussi est créature ». Le renversement continue à se renverser lui-même : « c'est le contraire pour le contraire »[715]. Donc, Mahood se prend tantôt pour la créature : « Moi seul suis homme et tout le reste divin », tantôt pour le créateur : « Dieu et les hommes, […], je les ai inventés »[716]. En bref, dans la genèse de Beckett, le créateur même est une créature qui s'ignore, si bien que la hiérarchie ne peut s'établir et que l'identité ambivalente généralise la confusion.

Bien que Mahood imite l'alchimiste Prométhée, il semble avoir de la répulsion pour ce créateur qui « dénatura l'argile » afin de produire le genre humain, du fait qu'il essaie par sa propre alchimie de dénaturer les hommes en les amoindrissant. Evelyne Grossman explique que l'homuncule relève des « espaces hybrides homme-animal, humain-non humain où rôde l'angoisse de déshumanisation », elle le définit comme une créature « infra-humaine » ou « pré-humaine »[717]. Comme il le dit, Mahood diminue comme s'il retournait à la poussière qui compose l'argile. Chaque fois qu'il diminue, son attribut change et il se définit autrement. Par exemple, au début, il se nomme « unijambiste manchot », et après être devenu moignon, piqué dans une jarre profonde, il se désigne lui-même comme « homme-pot »[718]. Ceci n'est pas un terme métaphorique, parce qu'il indique que Mahood *devient*[719] pot, c'est-à-dire que la jarre déterritorialise (ou dénature) le personnage mutilé, et inversement. Plus Mahood diminue, plus son humanité s'étiole. Selon Evelyne Grossman, Worm

[714] *P*, p. 15.
[715] *Com*, p. 87.
[716] *I*, p. 26 et p. 34.
[717] Evelyne Grossman, *op. cit.,* p. 56.
[718] *I*, p. 88 et p. 174.
[719] « Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes. Les noces sont toujours contre nature », Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris : Flammarion, 1977, p. 8.

n'est autre que le « devenir-ver de Mahood »[720]. D'ailleurs, cet homuncule se compare au « sperme qui sèche, dans les draps d'un gamin »[721]. Finalement, il en arrive à se rendre compte de son état imperceptible en tant que « bonhomme de poussière »[722].

Le dessèchement – comme celui du sperme – est une fonction essentielle pour devenir bonhomme de poussière, ou pour retourner à l'argile dépourvue d'eau : « Ce dessèchement de l'enveloppe enlève à la nudité une bonne partie de son charme en la rendant grise et transforme en un froissement d'orties la succulence naturelle de chair contre chair »[723]. Comme le dessèchement s'associe à « un froissement d'orties », Beckett utilise souvent l'image de feuilles mortes pour exprimer le changement chimique de son personnage. La fin de *Se voir* précise cette fonction chimique en remarquant la piste faite de feuilles mortes : « Elle est faite de feuilles mortes. Rappel de la belle nature. Elles sont sèches. L'air sec et la chaleur. Mortes mais pas pourries. Elles tomberaient plutôt en poussière. Piste juste assez large pour un seul corps »[724]. La piste représente la nature dénaturée, autrement dit, l'action de l'alchimie qui dénature au moyen de l'air sec et de la chaleur, et la largeur de cette piste suggère celle, résiduelle, du corps rapetissant (ou découpé), qui paraît six fois plus petit que nature. La mutilation, la chute et le dessèchement qu'évoquent les feuilles mortes, constituent aussi les processus du devenir-homme de poussière. Ainsi, l'alchimie du créateur beckettien est dévoilée par les feuilles mortes, susceptibles de se transformer facilement en poussière.

Après tout, il est possible de conclure que le petit créateur crée sa créature avec de la boue pour la réduire ensuite en poussière, laquelle peut redevenir boue : « Sable fin comme poussière ah mais poussière en effet profonde à engloutir les plus

[720] Evelyne Grossman, *op. cit.,* p. 56.
[721] *I*, p. 189.
[722] *I*, p. 124.
[723] *D*, p. 47. Dans l'extrait, le dessèchement révèle aussi le devenir cendres, que nous avons déjà examiné, dans la mesure où la couleur grise évoque celle des cendres et que le mot « ortie » s'enchaîne étymologiquement au feu : « "Ortie" dérive d'*Urtica*, qui désignait ces plantes en latin. Le nom, descriptif du caractère de ces plantes, dérive du latin *uro*, brûler : comme chacun le sait, les orties sont couvertes de poils urticants » (François Couplan, *Les plantes et leurs noms : Histoires insolites*, Éditions Quæ, 2012, p. 93).
[724] *SV*, p. 59.

fiers monuments qu'elle fut d'ailleurs par-ci par-là »[725]. En d'autres termes, pour « finir encore »[726], il participe à la création, à ce travail créateur qui ne finira jamais.

3.2.2 Devenir cendres

Le feu sacré que dérobe Prométhée, pris de pitié, permet aux pauvres hommes de survivre et de se bâtir un univers propre, édifié face à la nature. Chez Hésiode, le feu n'est que ce qui brûle, mais avec Eschyle il devient le « symbole des arts et des sciences, le symbole, en un mot, de la civilisation »[727] et du progrès. Et ce changement fait apparaître le rôle d'éducateur de Prométhée : « par la force de son éducation, l'homme s'élève au-dessus de la nature »[728].

Angela Moorjani remarque l'aspect anti-prométhéen du feu chez Beckett dans le « feu réduit en cendres » ou le « feu éteint »[729]. Selon elle, ce feu s'oppose au feu prométhéen, allié à l'*intelligence* ou au *pouvoir*, et laissant paraître la « tyrannie et la volonté de savoir »[730]. Cette interprétation du feu de Prométhée se fonde surtout sur le *complexe de Prométhée* de Gaston Bachelard, selon lequel « Le feu est [...] un phénomène privilégié qui peut tout expliquer »[731]. Le complexe de Prométhée, « complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle »[732], présuppose la « volonté d'intellectualité » humaine. Le complexe articule l'enseignement du père ou du maître en tant qu'il interdit d'accéder au feu, et la désobéissance du fils en tant qu'elle actualise « toutes les tendances qui nous poussent à *savoir* autant que nos pères, plus que nos pères, autant que nos maîtres, plus que nos maîtres »[733]

Qu'il soit le feu du donateur qui a pitié de l'humanité, ou celui du voleur qui a pour but de satisfaire son besoin de savoir, comme en témoigne la critique d'Angela

---

[725] *PFE*, p. 10.
[726] *PFE*, p. 9.
[727] Raymond Trousson, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Librairie Droz S. A., 2001, p. 48.
[728] Cité dans Raymond Trousson, *Ibid.*, p. 131.
[729] Angela Moorjani, *op. cit.*, p. 25.
[730] *Ibid.*, p. 23.
[731] Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Éditions Gallimard, 1949, p. 19.
[732] *Ibid.*, p. 27.
[733] *Ibid.*, p. 26.

Moorjani dont nous venons de parler, le feu beckettien a tendance à s'éteindre et à se réduire en cendres : « maison silencieuse, pas un bruit, que le feu, plus de flammes, que des cendres. (*Un temps*.) Que des cendres »[734]. Avant d'examiner cela, observons que Beckett met en question la pitié de Prométhée à travers l'épisode du pauvre hérisson de *Compagnie* :

> Tu as pitié d'un hérisson dehors dans le froid et le mets dans un vieux carton à chapeaux avec une provision de vers. [...]. La petite flamme allumée par cette bonne action est plus longue que d'habitude à faiblir et à pâlir. Tu t'enflammais volontiers à cette époque mais jamais longtemps. [...] Or le lendemain matin non seulement la petite flamme s'était éteinte mais un grand malaise avait pris sa place. [...] Tu es sur le dos dans le noir et n'as jamais oublié ce que tu trouvas alors. Cette bouillie. Cette infection.[735]

D'après James Knowlson, cet épisode reflète une expérience horrible de Beckett enfant[736]. Pour sa part, Arnaud Beaujeu explique que le rappel de ce traumatisme réveille une « angoisse de mort »[737] chez l'écrivain et le fait se sentir frère du petit animal. Ainsi le hérisson de la citation nous apparaît comme le reflet de « Tu ». Cependant nous pouvons tout d'abord voir le petit garçon de l'épisode comme un petit Prométhée, dans la mesure où nous nous intéressons au contraste entre deux axes susceptibles d'une interprétation impliquant le feu de Prométhée.

L'histoire que le locuteur, double de l'entendeur, raconte, se déploie selon les deux axes que le « froid » et la « chaleur » représentent. Si le « froid » indique l'état sauvage, l'espace dangereux sans bornes, l'obscurité et la faim, la « chaleur » désigne l'artificiel, la clarté et la satisfaction, l'espace enceint sans danger, tel « un vieux carton à chapeaux avec une provision de vers » dans une cage. Ce dont il faut tenir compte ici, c'est que cette division provient du point de vue prométhéen du petit garçon que l'entendeur a été. Le petit Prométhée, en tant que sauveur du hérisson, peut donner « la chaleur et la sécurité » au petit animal vivant une vie misérable

[734] *Ce*, p. 43.
[735] *Com*, p. 38-41.
[736] James Knowlson, *op. cit.*, p. 55.
[737] Arnaud Beaujeu, *op.cit.*, p. 94-95.

« dehors dans le froid ». Cette bonne action procède de la pitié de l'enfant, celle que le locuteur indique d'emblée, et qui évoque le cri de Prométhée d'Eschyle : « Voilà l'unique cause ! … J'eus pitié des souffrants ! »[738].

En se rapportant à la vitalité de la vie, à « quelque bonne action », à « quelque petit triomphe », à « un mot d'éloge » et aux « bienfaits »[739], la « petite flamme » du garçon soutient aussi son glorieux aspect prométhéen. Mais par ailleurs, elle suscite une nuance d'ironie dans le ton du locuteur[740]. Celui-ci met tout d'abord en relief la pitié du garçon, en commençant son histoire par « Tu as pitié d'un hérisson ». Il décrit le petit Prométhée prenant soin du petit animal, puis il ajoute une proposition, plus ou moins contrastante, qui peut renverser le rapport entre l'enfant et le hérisson et faire douter de la qualité altruiste de sa pitié et de sa bonne action : « avant de t'en aller chercher autre chose pour tuer le temps d'une lenteur mortelle déjà à cet âge tendre »[741].

Cette proposition nous informe du grand ennui du petit garçon, autre raison, peut-être plus essentielle, de s'occuper du hérisson : « je me rendais compte obscurément que, si elle prenait ainsi soin de moi, ce n'était pas uniquement par bonté, ou alors j'avais mal compris ce que c'est que la bonté, lorsqu'on me l'avait expliqué »[742]. D'ailleurs, l'adjectif « mortelle » donne l'impression que son état est aussi mauvais que celui de l'animal qu'il croit secourir. Et la « petite flamme » le fortifie. Selon le locuteur, cette flamme ne s'allume jamais toute seule, a besoin d'être entretenue et a tendance « à faiblir et à pâlir » assez vite, si bien que le garçon retourne facilement à son état « frileux et sombre ». C'est donc plutôt lui qui est sans feu et souffre du froid, et sa pitié est en fait plus tournée vers lui-même que vers le hérisson.

La nuance de désespoir et d'ironie du locuteur envers le petit Prométhée

---

[738] Eschyle, *Prométhée enchaîné : tragédie grecque* (mise en vers français par Mme Joséphine Banet-Rivet), Paris : Chez l'éditeur, rue des tournelles, 1876, p. 17.
[739] *Com*, p. 39.
[740] Dans cet épisode, le ton du locuteur semble en général rétrospectif et lyrique. Mais certaines expressions permettent aussi de sentir un ton ironique ou comme reprochant le péché du petit Prométhée.
[741] *Com*, p. 38.
[742] *I*, p. 84.

narcissique commence à se révéler à travers cette sorte de contraste. Par exemple, le résultat horrible de l'action du garçon (soit la mort du hérisson) amène à lire « de ta part » dans « la flamme allumée par quelque bonne action de ta part », comme une expression ironique à propos du narcissisme. Et dans la mesure où la bonne action n'est qu'un combustible pour alimenter la flamme, qu'en d'autres termes elle sert à tuer l'ennui du garçon, et que c'est plutôt lui qui ressent les bienfaits de la pitié en éprouvant un petit chaud au cœur dans la chaleur des draps, sa pitié devient aussi objet d'ironie : « par un après-midi d'automne [...] tu rencontras le hérisson et eus pitié de lui de la sorte et tu en ressentais encore les bienfaits venue l'heure de te coucher »[743]. Les termes « de la sorte » et « les bienfaits » dénigrent la pureté et l'altruisme de la pitié. Comme l'indique Diane Lüscher-Morata dans son livre[744], cette attitude face à la pitié n'est pas étrangère à Beckett. Par exemple, Molloy dit : « Non, contre le geste charitable il n'existe pas de parade, à ma connaissance »[745] ; et le narrateur de *La Fin* : « Mais les gens qui font l'aumône n'aiment pas beaucoup que cela les oblige à se pencher »[746].

Dans cet épisode, il y a deux sortes de feux, l'un pour le hérisson et l'autre pour le garçon, qui s'allument, au fond, par la pitié. Au début ces feux semblent faire merveille dans leur vie. Mais à peine la petite flamme du garçon est-elle éteinte, que le locuteur se met à révéler plus clairement la fausseté de sa pitié. D'ailleurs, en interpelant l'entendeur par « Tu », le locuteur donne l'impression de lui reprocher sa faute passée. L'unique apparition du verbe « s'éteindre » n'accentue pas seulement l'effet dramatique de l'extinction de la flamme, mais aussi le retournement de la situation : « non seulement la petite flamme s'était éteinte mais un grand malaise avait pris sa place »[747]. L'opposition de « la petite flamme » et du « grand malaise » donne la mesure de la faute que fait commettre la volonté de s'enflammer, décorée du

---

[743] *Com*, p. 39.
[744] « Beckett semble indiquer [...] son dégoût profond face à tout sentiment tiède et, en particulier, face à la pitié. La pitié (de soi et des autres) n'est jamais un sentiment pur », Diane Lüscher-Morata, *La souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett*, Éditions Rodopi, 2005, p. 198.
[745] *Mo*, p. 30.
[746] *Fi*, p. 98-99.
[747] *Com*, p. 40.

nom de pitié ou de bonne action. En quelque sorte, le grand malaise provient de l'extinction de la petite flamme du garçon, ou de la combustion de son illusion narcissique, si bien qu'il peut se comparer à des cendres. L'expression « avait pris sa place » abonde dans ce sens, ainsi que l'« obscur sentiment »[748], dont l'adjectif « obscur » montre plus directement le feu réduit en cendres.

Ce grand malaise, ou obscur sentiment, consiste en doute et regret. Il trouble le jugement de valeur, la conviction et la satisfaction morale que le petit garçon a eus en tant que petit Prométhée, désirant voler le feu et le donner. Par exemple, sa conviction que « tout est comme il faut »[749] se réduit en doute : « tout n'était peut-être pas comme il fallait »[750]. Et son regret a pour objet son intervention dans la vie du hérisson, autrement dit, sa tentative de le protéger, représentée par « un vieux carton à chapeaux » dans une cage et une provision de vers, et considérée par lui-même comme une bonne action : « tu aurais peut-être mieux fait de laisser faire la nature et le hérisson aller son chemin »[751]. Le contraste, ainsi mis en relief, entre le cadre artificiel et la nature, ou la contrainte[752] et la liberté, participe à dévoiler l'erreur de la pitié prométhéenne.

Il y a une autre sorte de cendres qui témoigne de la substance du malaise et qui refroidit tout à fait le cœur de l'enfant. C'est la « bouillie »[753], qui est pâteuse, tandis que la cendre est poudre. Cependant, du fait que toutes deux sont matière sans forme, et que la bouillie est ici les débris du cadavre en décomposition, elle peut se comparer à des cendres, ce qui reste de choses brûlées par le feu ou de défunts.

La bouillie est l'élément définitif qui distingue cet épisode d'un simple souvenir d'enfance de l'entendeur : « Tu n'as jamais oublié ce que tu trouvas alors. Tu es sur le dos dans le noir et n'as jamais oublié ce que tu trouvas alors. La bouillie »[754].

---

[748] *Com*, p. 40.
[749] *Com*, p. 38.
[750] *Com*, p. 40.
[751] *Com*, p. 40-41.
[752] Au début de cet épisode, le locuteur fait remarquer l'attention du petit garçon à la liberté du hérisson : « tu cales la porte ouverte [de la cage] afin que la pauvre bête puisse aller et venir à son gré » (p. 38). Mais le grand malaise du garçon fait de cette attention une sorte d'alibi qui cache la contrainte imposée à l'animal.
[753] *Com*, p. 41.
[754] *Com*, p. 41.

Le présent et le passé simple, que Beckett emploie au début et à la fin, mettent en relief la réalité de cette histoire. Le début au présent dépeint une scène où le locuteur reconstitue un crime en tant qu'accusateur, et la fin au passé simple semble montrer des faits indéniables concernant le crime. En effet, de telles scènes, relatives à une accusation, une enquête, un jugement ou un supplice, se trouvent souvent chez Beckett : « lors de mon prochain jugement, tiens, ils me jugent de temps en temps, [...] je dirai peut-être un jour ce que j'ai fait de mal »[755]. En tous cas, la mort du hérisson exorcise la volonté et l'illusion prométhéennes du garçon et lui fait regarder en face l'absurdité de l'existence.

Dans cet épisode, Beckett insère une scène, très banale ou innocente, où le petit garçon recommande à Dieu son hérisson. Mais la mort du hérisson et l'anthropomorphisme permettent d'apercevoir l'aspect absurde de Dieu, en tant que bourreau et non pas sauveur, ou en tant qu'absent irresponsable, comme est le petit Prométhée du point de vue du hérisson abandonné. Autrement dit, c'est celui qui peut provoquer la lamentation du personnage de Beckett : « Je ne faisais que maudire, doucement, Dieu et les hommes, tout doucement, et le samedi après-midi où, par un temps de chien, cet enfant mâle fut conçu »[756]. En tous cas, cette scène offre la possibilité de mettre en parallèle Dieu et le garçon s'enflammant, et suggère par ailleurs que l'enfant est aussi victime que le hérisson qui a été enfermé et en est mort[757].

La dernière scène s'oppose à cette incise. Elle fait saisir l'entendeur se décomposant ou en train de devenir comme une autre « bouillie » : « Tu es sur le dos dans le noir ». Madame Rooney dit : « Sortir, de nos jours c'est le suicide assuré. Mais rester chez soi, monsieur Tyler, rester chez soi, qu'est-ce que c'est ? S'éteindre à petit feu. Nous voilà blancs de poussière de la tête aux pieds »[758]. Selon elle, rester immobile est une façon de devenir cendres. « Tu es sur le dos », pose immobile, peut

[755] *I*, p. 167.
[756] *TCT*, p. 15.
[757] « Mais l'animalisation comme la régression au stade végétal n'excluent pas un reste d'anthropomorphisme : peu à peu, les conditions humaine, animale et végétale se confondent et la matière vivante s'unit dans la trivialité », Arnaud Beaujeu, *op. cit.*, p. 85.
[758] *TCT*, p. 15.

alors signifier le processus de réduction en cendres : « Ton corps t'ayant signifié qu'il ne pouvait plus sortir »[759]. En l'occurrence, le noir dans lequel « Tu » est obligé de rester ne souligne pas seulement l'extinction du feu, mais aussi un état indéfinissable car incommensurable : « Dans le noir immensurable. Sans bornes »[760]. En un mot, le noir confirme aussi le devenir cendres, qui révèle la perte de forme. La deuxième personne « Tu » joue le même rôle, en tant qu'elle représente le vieil entendeur dégénéré, retournant à l'état originaire, privé de son nom : « Sans nom. Tu »[761].

Le locuteur suggère que l'entendeur se trouve dans le même état que le hérisson décomposé, à travers deux phrases nominales successives : « Cette bouillie. Cette infection »[762]. Cette « infection » qui fait littéralement sentir ce qu'est cette « bouillie », le cadavre du hérisson en décomposition, insinue sa possible contamination. La combinaison des deux temps dans « Tu es sur le dos dans le noir et n'as jamais oublié ce que tu trouvas alors » est comme un stratagème « visant à faire rejaillir sur l'un l'irréfutabilité de l'autre »[763]. Cette structure peut laisser supposer que « ce que tu trouvas alors » retombe cette fois sur l'entendeur : « Tu es sur le dos dans le noir ». En ce sens, l'infection témoigne du devenir bouillie (ou de la dégénérescence) du personnage et matérialise en quelque sorte la compassion, puisqu'il en arrive à devenir hérisson et à éprouver en réalité sa souffrance. Gilles Deleuze explique aussi « une identité de fond » entre l'homme et la bête par leur souffrance, c'est-à-dire leur « zone d'indiscernabilité » : « l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme. C'est la réalité du devenir »[764]. C'est alors que la compassion fait contraste avec la pitié, sentiment narcissique qui présuppose une relation hiérarchique, du moment que la première est associée à la cendre et efface la distinction entre le garçon vivant et le cadavre décomposé du hérisson, tandis que la dernière est liée au feu et fait du petit garçon son exécutant prométhéen.

---

[759] *Com*, p. 84.
[760] *Com*, p. 45.
[761] *Com*, p. 43.
[762] *Com*, p. 41.
[763] *Com*, p. 8.
[764] « Quel homme révolutionnaire en art, en politique, en religion ou n'importe quoi, n'a pas senti ce moment extrême où il n'était rien qu'une bête, et devenait responsable, non pas des veaux qui meurent, mais devant les veaux qui meurent ? », Gilles Deleuze, *Francis Bacon : Logique de la sensation*, p. 21.

À travers l'analyse d'un épisode de *Compagnie*, nous avons examiné surtout l'ironie par rapport à la pitié de Prométhée, avec le feu destiné à s'éteindre, d'où l'être se réduit en cendres. En un mot, nous avons pu vérifier le caractère anti-prométhéen de l'écriture de Beckett au sujet du feu. À présent, nous voudrions observer plus précisément le feu beckettien et expliciter encore le mépris pour le feu prométhéen à travers deux thèmes : les deux pères contraires et le « bourrage de crâne »[765].

Le feu beckettien

Bachelard souligne l'ambiguïté du feu : « Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal »[766]. Cette ambiguïté du feu se montre aussi chez Beckett. Quand Murphy dit « il me faut du feu »[767], il parle du don de Prométhée pour la survie des hommes et de ses bienfaits. En réalité, ce feu lui donne de la chaleur et de l'aisance, mais c'est finalement par lui que Murphy est carbonisé et réduit en cendres. En confrontant ces deux aspects contraires, Beckett dévoile que la balance penche vers le pire, au contraire de la conviction de Prométhée.

Winnie distingue les climats tempérés et les torrides. Si les premiers représentent le foyer où l'on peut rendre grâce au feu de Prométhée, les derniers désignent le brasier où elle se trouve et désire plutôt devenir cendres : « et attendre que vienne le jour – (*elle ouvre les yeux)* – le beau jour où la chair fond à tant de degrés et la nuit de la lune dure tant de centaines d'heures »[768] :

> Dans ce brasier chaque jour plus féroce, n'est-il pas naturel que des choses prennent feu auxquelles cela n'était encore jamais arrivé, de cette façon je veux dire, sans qu'on l'y mette ? (*Un temps.*) Moi-même ne finirai-je pas par fondre, ou brûler, oh je ne veux pas dire forcément dans les flammes, non, simplement réduite petit à petit en cendres noires, toute cette – (*ample*

[765] *I*, p. 22.
[766] G. Bachelard, *op. cit.*, p. 19.
[767] *Mu*, p. 120.
[768] *OBJ*, p. 23-24.

geste des bras) – chair visible.[769]

Cette distinction met aussi en relief la face vorace et despotique du feu et l'état misérable de Winnie pour qui les températures modérées ne sont qu'illusion inutile, puisque son immobilité la contraint à rester dans « ce brasier chaque jour plus féroce ». En général, le personnage beckettien est expulsé de son foyer et en proie au feu, qui peut le tourmenter et le réduire en cendres. Poussé par sa fiancée Célia qui le force à gagner de quoi vivre, Murphy quitte sa maison. Il n'y retourne pas, mais s'installe dans un sanatorium où il s'attache au feu et aux aliénés qu'il prend pour son nouveau foyer. Mais, à la fin, la folie et le feu le dévorent.

Dans *Comédie*, se retrouve une modalité semblable dans les rapports entre les protagonistes, deux femmes et un homme, chacun dans une jarre d'où ne sort que la tête, soumis à la lumière d'un projecteur despotique. Ils sont aussi expulsés de leur foyer, à cause de l'adultère de l'homme. Avant d'examiner davantage le feu cruel et implacable dans cette œuvre, il faut rendre compte du rapport entre foyer et feu prométhéen. Taviti de la mythologie scythe et Hestia de la mythologie grecque (Le nom *Hestia* signifie « déesse de l'habitation (*gr*. *astu* p. *vastu* habitation, ville ; norr. *vist* habitation) ») sont à la fois déesses du feu terrestre et protectrices « du *domicile*, de la *famille*, de la *tribu* et de la *nation* »[770]. Le feu est alors particularisé et « approprié pour l'usage religieux et profane de la famille »[771], et devient le foyer, symbole de la famille et de l'habitation, mais aussi autel public sur lequel les sacrifices sont offerts aux dieux. Chez les Scythes, le foyer rend le serment plus solennel, de sorte que le parjure est contraint à subir la vengeance horrible de la déesse du foyer. Le feu prométhéen appartient en quelque sorte à ce foyer, dans la mesure où son feu établit « une différence entre le genre de vie des hommes et celui de animaux »[772] et contribue au bien-être et à la civilisation de l'humanité. D'ailleurs, le foyer et le feu prométhéen ont tendance à produire une union toute homogène et harmonieuse des hommes, dont un exemple est la famille, ils la protègent, à la

[769] *OBJ*, p. 45.
[770] Joseph Liblin (1850-99), *Revue d'Alsace*, Colmar, p. 130.
[771] *Ibid.*, p. 130.
[772] *Ibid.*, p. 129.

différence du feu beckettien. En effet, le feu beckettien montre des condamnés parjurant, se trompant et trahissant leurs dieux du foyer, en leur extorquant la parole, d'une part pour révéler leur existence absurde à travers leur expulsion, leur aliénation ou leur incommunicabilité, et d'autre part pour dévoiler l'aspect illusoire du bonheur et du progrès de l'humanité, offerts par les déesses du foyer et Prométhée.

Retournons au projecteur et aux trois personnages de *Comédie,* deux femmes et un homme. Leurs trois jarres identiques suggèrent leur isolement et l'absence de communication, en un mot, la rupture de leurs relations, soit conjugales, soit adultérines, que l'homme avoue : « Nous n'étions pas longtemps ensemble »[773]. Les personnages ne se font jamais la conversation, ni se regardent l'un l'autre, ils réagissent seulement à la lumière du projecteur. En quelque sorte, les jarres apparaissent comme des urnes destinées à recueillir leurs cendres, dans la mesure où leurs visages « *sans âge, comme oblitérés, à peine plus différenciés que les jarres (« as to seem almost part of urns* »[774]) »[775] révèlent la décomposition et la matérialisation, et l'« obscurité presque totale »[776] qui les entoure semble indiquer l'extinction du feu dévorant.

En tous cas, le projecteur les tire de cette obscurité pour les tourmenter, les forcer à parler : « *La parole leur est extorquée par un projecteur* »[777], puis les faire retomber dans le noir. C'est pour ainsi dire l'équivalent de l'« apparition évanouissante », sous-titre du livre, *Samuel Beckett et son sujet,* de Michel Bernard. Même si le projecteur ne produit qu'une lueur, l'intensité qu'ils sentent mentalement correspond à une lumière impitoyable capable de les brûler : « Tu [projecteur] pourrais t'emporter et flamboyer à me fondre la cervelle, pas vrai ? »[778].

L'immobilité des personnages, comme celle de Winnie, renforce la tyrannie de

[773] *C*, p. 11.
[774] Samuel Beckett, *Play* in *The Collected Shorter Plays*, New York : Grove Press (eBook), 2010.
[775] *C*, p. 9.
[776] *C*, p. 9.
[777] *C*, p. 10.
[778] *C*, p. 23.

la « lueur infernale »[779] qui les contraint tantôt à parler, tantôt à se taire. D'ailleurs elle permet de considérer les personnages comme ceux qui appartiennent au règne végétal, avec leur réponse instantanée à la lumière qui évoque un phénomène de phototropisme de la plante. Jean van der Hoeden explique ce que le règne végétal signifie en général, dans son livre, comme suit : « Le règne végétal, au contraire, c'est la calme croissance dans une union de la terre et du soleil. [...] ; avec l'arbre, le haut et le bas, la lumière et l'ombre, la clarté et les ténèbres sont intimement liés, hors de tout rapport de forces »[780]. Mais ce règne de *Comédie* ne met en relief que la passivité des victimes et l'amoindrissement de leur parole dû à la lueur du projecteur tyrannique. Ainsi les jarres semblent être des urnes, lieux du déclin et de la mort, plutôt que des vases à plante, lieux de la croissance et de la vie. Leur déclin se manifeste surtout à travers la longueur de leurs paroles. Elles deviennent de plus en plus courtes, se réduisent en débris, et tombent enfin dans le silence avec l'extinction du projecteur.

Cependant, les derniers monologues des personnages, qui sont identiques aux discours qu'ils tenaient au début, sous-entendent un retour au point de départ ou une résurrection. Cette structure circulaire est souvent mise en œuvre chez Beckett comme dans *Molloy*, *L'Innommable*, *En attendant Godot* et le reste. Ce qu'il faut dire à ce sujet, est que le cycle s'approche plutôt de « l'éternel retour » deleuzien[781] que de la répétition de l'identique. Cette perspective, du côté du feu prométhéen se consacrant à la survivance de l'humanité et offrant l'espoir du progrès, permet de tenir compte d'un processus de l'évolution ou de la croissance. En revanche, pour le feu beckettien, ce cycle n'est que le jeu sadique par lequel des personnages continuent à souffrir et à tomber dans le désespoir, et se réduisent éternellement en débris. Le

---

[779] *C*, p. 31.
[780] Jean van der Hoeden, *Samuel Beckett et la question de Dieu*, Paris : Éditions du Cerf, 1997, p. 95.
[781] Gilles Deleuze comprend l'*éternel retour* de Nietzsche à travers « l'être du devenir » : « L'éternel retour ne peut pas signifier le retour de l'Identique, [...], Revenir est l'être, mais seulement l'être du devenir. L'éternel retour ne fait pas revenir « le même », mais le revenir constitue le seul Même de ce qui devient. Revenir, c'est le devenir-identique du devenir lui-même. Revenir est donc la seule identité, mais l'identité comme puissance seconde, l'identité de la différence, l'identique qui se dit du différent, qui tourne autour du différent », Gilles Deleuze, *Différence et Répétition*, p.59.

feu beckettien brûle ainsi la possibilité du bien-être de l'humanité, révèle sans pitié l'absurdité de l'existence et fait maudire le feu prométhéen et en rire.

Par ailleurs, dans *L'Expulsé,* le protagoniste est expulsé de sa chambre et part en chercher une autre avec un cocher qu'il rencontre. Ce dernier lui permet d'allumer une lampe de son fiacre et lui donne même une boîte d'allumettes, comme ferait un père à son fils. Il le prend pour quelqu'un qui sait manier le feu avec sagesse et qui est digne d'avoir son propre foyer. Pourtant, à la fin, l'expulsé dénature et abandonne le feu du cocher qui lui a fait attendre un autre foyer. La femme du cocher, « extraordinairement fessue »[782], qui évoque la « mère phallique et castratrice »[783] exprime de l'hostilité envers l'expulsé et le menace d'une sorte de castration. Elle insiste sur l'enlèvement d'une pustule au sommet de la tête de l'expulsé sur laquelle le cocher avait attiré son attention. Si l'on prend cette pustule pour un petit pénis, la menace de la femme peut être celle de la castration. Beckett parodie ainsi le *roman familial* de l'« enfant trouvé »[784], pour mettre en relief la déception et la chute de l'expulsé. En effet, l'hostilité et la menace de la femme poussent l'expulsé à descendre à la remise. La boîte d'allumettes grâce à laquelle l'expulsé a pu avoir un instant l'espoir de trouver son vrai foyer devient alors d'autant plus feu cruel et violent. À travers ce feu, il prend conscience de son existence d'éternel exilé et l'envie s'empare de lui, de mettre le feu à la maison du cocher. Cependant, au lieu de réaliser son désir, il choisit de s'enflammer lui-même en abandonnant cette boîte, quand même, symbole du feu prométhéen, et en suivant tout seul le soleil, peut-être le « soleil d'enfer »[785]. Nous pouvons énumérer d'autres œuvres où se retrouve ce thème, qui confirme que le feu beckettien est loin du feu prométhéen, garant de la chaleur et du foyer.

---

[782] *Ex*, p. 34.

[783] Psychanalytiquement, pour l'enfant, la mère dominante et possessive est phallique et castratrice : « La mère insatisfaite de Lacan est celle dont le désir est dévorant pour l'enfant, elle est châtrée et le penisneid la conduit à dévorer l'autre. Ce désir-là est insupportable pour l'enfant » (Isabelle Morin, *La phobie, le vivant, le féminin*, Presse Universitaires du Mirail, 2009, p. 178). La femme « extraordinairement fessue » du cocher que Beckett décrit exagérément symbolise bien la mère insatisfaite et devient une condition de la fuite de l'expulsé.

[784] L'« enfant trouvé » ou le « bâtard » sont les notions de Marthe Robert qui critique psychanalytiquement des romans dans son livre, *Roman des origines et origines du roman* (Gallimard, 1972).

[785] *OBJ*, p. 31.

Une didascalie de *Oh les beaux jours*, qui décrit la scène : « *Étendue d'herbe brûlée s'enflant au centre en petit mamelon* », suggère la férocité du feu et la possibilité du devenir-cendres de Winnie sous la lumière « *aveuglante* »[786]. L'extrait cité plus haut lie aussi le feu à la lumière, que Winnie décrit de plusieurs manières : « brasier », « fournaise d'infernale lumière »[787] ou « soleil d'enfer », quand elle se plaint que son ombrelle, unique bouclier contre le soleil, prend feu. Comme le projecteur de *Comédie* menaçant de faire fondre la cervelle du protagoniste ou les lumières de *L'Innommable*[788] se jetant sur le personnage pour le réduire en « cendres noires », la lumière est souvent excessive chez Beckett en tant que feu torturant et destructeur.

Le feu beckettien, qu'il soit physique ou abstrait, a besoin de quelque chose pour se déclarer. Par exemple, dans *Compagnie,* si l'ennui du petit garçon et sa pitié sont une sorte d'étincelle qui peut mettre le feu à son cœur, la bonne action et l'éloge de ses parents servent de combustibles entretenant le feu du garçon. Dans *Murphy*, c'est le gaz qui permet de brûler tout à fait le personnage : « le gaz se mit à couler, du gaz excellent, du chaos surfin »[789]. La boîte d'allumettes de *L'Expulsé* permet au personnage d'allumer la lanterne du fiacre, une lampe à pétrole qui représente son désir d'avoir un foyer.

Ce que nous remarquons parmi ces éléments qui mettent le feu et le soutiennent est sans doute le plus essentiel chez Beckett :

> Mais les lampes sans servants ne brilleront pas toujours, au contraire, elles s'éteindront, peu à peu, sans servants pour les recharger, elles se tairont, à la fin.[790]

La citation confirme la nécessité des servants grâce auxquels les lampes brillent et laissent deviner ce qu'ils font en réalité pour cela. Les trois verbes, « ne brilleront

[786] *OBJ*, p. 11.
[787] *OBJ*, p, 45, p. 15-16.
[788] « Ces lumières, luisant bas au loin, puis qui se cabrent, se dilatent et foncent sur moi, aveuglantes, pour m'engloutir, ce n'est qu'un exemple », *I*, p. 130.
[789] *Mu*, p. 181.
[790] *I*, p. 160-161.

pas », « s'éteindront » et « se tairont » signifient tous l'extinction, et le dernier produit un effet de synesthésie, puisqu'il rend le phénomène visuel par une expression auditive. C'est peut-être le moment où le feu outrepasse la frontière physique et pénètre dans le domaine métaphysique, dans la mesure où le verbe « se taire » rapporte le feu et la lumière aux bruits et aux mots : « l'étincelle y est, pour eux, elle n'a plus qu'à jaillir, il n'y a plus qu'à prêcher dessus, ça finira en torche vivante, hurlements compris. Alors ils pourront se taire »[791]. Les deux propositions parallèles, « elle n'a plus qu'à jaillir » et « il n'y a plus qu'à prêcher dessus », révèlent la relation d'équivalence entre le feu et le discours, comme par exemple entre le projecteur et la parole des personnages de *Comédie* : « Silence et noir, je n'en demandais pas plus. Eh bien, j'en reçois un peu, et de l'un et de l'autre, puisqu'ils ne font qu'un »[792]. L'extinction du projecteur amène à la fois l'obscurité sur la scène et le silence des personnages, car leur parole dépend absolument de ce projecteur. En ce sens, la parole et la lumière (ou le feu) ne font qu'un. Il se peut donc que ce que les servants font pour allumer les lampes et les recharger soit simplement de faire parler.

Ce feu, superposé à l'acte de parler, s'associe avec la tête comme la « tête de ces embrasements »[793] de *Comment c'est*, ou le « *projecteur se braquant sur les visages seuls* »[794] de *Comédie*. Malone compare crûment sa tête à une lampe à huile : « Ma tête. Elle est en feu, pleine d'huile bouillante »[795]. Dans cette situation, le combustible de ce feu consiste donc en tout ce qui remplit la tête et se révèle au moyen des mots : conceptions, connaissances, souvenirs, « imagination morte »[796], voix, *je* qui se trouve à « l'intérieur de mon crâne lointain »[797] et le reste. Ces éléments

[791] *I*, p. 151.
[792] *C*, p. 31.
[793] « le sac ma vie que jamais je ne lâche ici je le lâche besoin des deux mains comme lorsque je voyage ça s'enchaîne dans *la tête de ces embrasements* vide et noir à ravir puis soudain comme une poignée de copeaux qui flambe le spectacle alors », *CC*, p. 54. (Nous soulignons.) Le narrateur de ce roman parle au présent de sa vie avant Pim, avec lui et après lui. Cependant sa narration n'est ni cohérente ni chronologique. Elle ne suit que les débris de souvenirs qui lui reviennent soudain et qui sont comparés à « une poignée de copeaux qui flambe ». Dans ce contexte, « la tête de ces embrasements » peut signifier la tête en feu où s'enchevêtrent des débris en tant que combustibles.
[794] *C*, p. 10.
[795] *MM*, p. 166.
[796] *IM*, p. 51.
[797] *I*, p. 31.

en tant que combustibles ne sont autres que le chaos, auquel remonte étymologiquement « gaz », qui brûle Murphy dont les mots, « à peine prononcés tombaient en poussière, chaque mot aboli, avant de pouvoir revêtir un sens, par le mot qui suivait »[798]. Pour ainsi dire, le feu (ou la parole) issu de ce combustible ne contribue pas à la communication que le feu prométhéen garantit. Il ne provoque que la douleur et le dégoût, et les réduit même en poussière chaotique. Malone continue à parler de sa tête brûlante : « Comme douleur, ma foi, c'est quasiment insoutenable. Migraine incandescente »[799].

Rappelons la tirade de Lucky. Son chapeau joue le rôle d'étincelle à partir de l'ordre de Pozzo de penser, et met en relief sa tête « pleine d'huile ». Le texte que Lucky fait éclater en tant que « torche vivante » contient en apparence des connaissances profondes, susceptibles de révéler la civilisation que le feu prométhéen de l'intelligence construit, mais il ne s'agit en réalité que de leurs ruines enchevêtrées sans aucune cohérence et à peu près indéchiffrables. Ces flammes torturent Pozzo, Estragon et Vladimir qui les ont allumées et soulèvent leur dégoût. Ils finissent par se jeter sur Lucky pour l'éteindre, c'est-à-dire pour l'empêcher de « hurler son texte » : « *Vladimir s'empare du chapeau de Lucky qui se tait et tombe. Grand silence* »[800]. Cet épisode est un exemple qui s'accorde avec l'équation : « elle [l'étincelle] n'a plus qu'à jaillir, il n'y a plus qu'à prêcher dessus, ça finira en torche vivante, hurlements compris », ce qui exprime bien l'idée qu'« on a le temps dans le tourment dans les feux »[801].

À la différence du petit Prométhée de Gaston Bachelard, voleur du feu, montrant sa volonté de savoir, le narrateur de Beckett veut plutôt vider les connaissances restant dans sa tête, ces connaissances offertes par les « servants » dont le rôle est de recharger sa tête comme la citation susdite l'a révélé. Il espère donc les supprimer en les faisant se consumer et se réduire en débris : « Sur leur propre terrain, avec leurs propres armes, je les balayerai, [...], oui, la notion du temps ils me

[798] *Mu*, p. 35.
[799] *MM*, p. 166-167.
[800] *EAG*, p. 57 et p. 58.
[801] *EAG*, p. 55.

l'ont infligée aussi »[802]. Le feu beckettien a alors pour but de ne plus rien laisser à brûler ou à dire. Cette volonté s'exprime souvent par le dégoût du narrateur pour les « bourrages » des servants : « Mais oui, ils m'ont donné également des leçons de latin de porcherie, ça fait bien, semé dans le parjure »[803]. Ces « bourrages » se retrouveront dans notre comparaison entre l'éducation prométhéenne et le dressage beckettien.

Chez Beckett, le feu ou les lumières qui extorquent et engloutissent finissent par s'éteindre, comme le montre Angela Moorjani à travers le « feu tyrannique du dedans et du dehors qui s'éteint »[804]. D'ailleurs, la tête de l'innommable, en tant qu'« éteignoir »[805], semble révéler que l'extinction de la tête en feu est inévitable. Tandis que la partie inférieure de son corps est enterrée et la supérieure exposée au soleil infernal, Winnie témoigne de la même chose, dans la mesure où elle appelle cette terre « vieille extincteuse »[806]. L'extinction n'amène pas seulement des « ruines répandues confondues avec le sable gris cendre vrai refuge »[807], mais aussi la solitude dans le noir du silence insupportable[808]. Les deux effets contraires permettent donc à Krapp de ne plus vouloir avoir le feu en soi, et d'autre part, d'enregistrer encore son histoire « en prévision du jour où mon labeur sera … (*il hésite*) … éteint »[809]. L'innommable appelle cet état paradoxal « folie », et montre alors la nécessité du feu afin d'atteindre l'extinction parfaite, à savoir, le vrai silence : « C'est de moi maintenant que je dois parler, fût-ce avec leur langage, ce sera un commencement, un

[802] *I*, p. 77.
[803] *I*, p. 76 et p. 86.
[804] Angela Moorjani, *op. cit.,* p. 28.
[805] *I*, p. 137.
[806] *OBJ*, p. 44.
[807] *Sa*, p. 69.
[808] « Worm ne saura jamais, que le silence soit noir, ou qu'il soit gris », *I*, p. 161. L'extrait lie le silence au noir et au gris où le personnage est condamné à se trouver. Chez Beckett, il y a le silence éternel et les petits silences. En général, le personnage désire le silence éternel qui peut lui offrir le vrai refuge, mais il est condamné à se trouver dans la plupart des cas dans de petits silences qui lui suscitent plutôt l'inquiétude, et qui le tourmentent. L'innommable remarque un petit bruit, comme un sifflement que les lumières font en s'éteignant, et le prend pour « un grand rire » : « Qu'il [Worm] soit inondé de clarté, puis soudain replongé dans le noir, ça doit leur sembler [aux possesseurs des lampes] d'une drôlerie irrésistible » (*I*, 140). Ces petits silences ne sont donc pas le vrai silence, ce ne sont que « des trappes » posées par les possesseurs des lampes qui croient que ce personnage « ne supporte pas le silence » (*I*, 125).
[809] *DB*, p. 23.

pas vers le silence, vers la fin de la folie, celle d'avoir à parler et de ne le pouvoir »[810].

Par conséquent, il reste la petite flamme « haletante », entre la volonté d'extinction et le devoir de combustion :

> Si cette voix pouvait s'arrêter, [...] qui empêche d'être rien, nulle part, l'empêche mal, tout juste, tout juste assez pour faire durer cette petite flamme jaune qui se jette faiblement de tous les côtés, haletante, comme pour essayer de s'arracher à sa mèche, drôle de petite flamme, il ne fallait pas l'allumer, ou alors il fallait l'alimenter, ou alors il fallait l'éteindre, il fallait l'éteindre, il fallait la laisser s'éteindre.[811]

Cette petite flamme, « pianissimo de bout en bout »[812], ne s'éteint pas, comme l'indique le narrateur de *Comment c'est* : « on ne dit pas éteint ce n'est pas encore dans ma composition »[813], tant que cette voix continue. Cependant la citation montre que cette petite flamme, indésirable, s'allume à peine, comme si elle n'en avait pas non plus la volonté. D'ailleurs, l'adverbe « mal » permet d'apercevoir ce que la voix, combustible du feu, est : « les mots continuent, les mauvais, les faux »[814]. Cette voix ne produit alors que confusion. Même si, à la différence du feu vorace et tyrannique, la faible flamme ne s'éteint pas, il est certain qu'elle s'oppose au feu de Prométhée et participe aussi au devenir cendres grises.

Ce feu se rapproche du gris : « Lumière : faible, omniprésente. [...] Couleur : gris, si vous préférez, nuance de la couleur nommée gris »[815]. Selon l'innommable, cette couleur est rosée, jaunâtre, « pisseux et chaud »[816]. Sa description énigmatique permet quand même d'entrevoir la « grisaille crépusculaire » et l'« épidémie de *confusion-morosité* »[817] apocalyptique du gris cendre, puisque les couleurs

[810] *I*, p. 75-76.
[811] *I*, p. 171.
[812] *QA*, p. 12.
[813] *CC*, p. 81.
[814] *I*, p. 169.
[815] *TF*, p. 21.
[816] *I*, p. 151.
[817] Arnaud Beaujeu, *op. cit.*, p. 316 et p. 314. « La grisaille crépusculaire ouvre un univers de passage, où le jour et la nuit s'effacent mutuellement » (p. 316).

représentent « la lumière du soir »[818], et les termes triviaux, « pisseux et chaud », évoquent la miction et la chaude-pisse, maladie sexuellement transmissible. Après tout, cette petite flamme correspond à la mort (cendres) plutôt qu'à la vie (feu), au feu trivial plutôt qu'au feu sacré, et à l'obscurité plutôt qu'à la clarté.

Toutes ces modalités du feu beckettien témoignent de sa tendance anti-prométhéenne : d'une part par l'extinction du feu dû à la lumière aveuglante, bourreau menaçant de réduire le personnage en cendres ; et d'autre part par la combustion continuelle de la petite flamme, prisonnière désirant s'éteindre et correspondant à la cendre grise. Mais extinction et combustion ne causent que douleur, chaos, obscurité et confusion. Nous voudrions ne pas nous en tenir là et revenir au problème de la volonté de savoir et du mépris pour le savoir à travers l'analyse de deux types de pères.

Deux pères

À partir de termes psychanalytiques, Gaston Bachelard définit *le complexe de Prométhée* comme « le complexe d'Œdipe de la vie intellectuelle ». Il développe sa théorie sur la base de la relation entre père et fils. Le père, possesseur du feu, interdit à son fils d'approcher du feu par des menaces de brûlure comme de castration ; mais le fils désobéit à cette interdiction et finalement tente de dérober le feu à son père, à cause de sa « volonté d'intellectualité » développant son esprit compétitif. Chez Beckett, il y a aussi cette relation père-fils, même si elle est assez dénaturée :

> a) Une veine que mon père soit mort quand j'étais encore jeune, sinon j'aurais pu finir professeur, c'était son rêve.
>
> b) La troisième journée ce fut le regard que me porta le cantonnier, [...] la vieille brute en haillons courbée en deux dans le fossé appuyée sur sa bêche [...] et me visant de biais de sous le bord de son vieux feutre, la bouche rouge, même étonnant que je l'aie vu, voilà, j'y suis, la journée où je vis le regard que me porta Balfe, enfant je le craignais comme le mauvais œil.

[818] *NT*, p. 51.

Maintenant il est mort et je lui ressemble.[819]

Les extraits a) et b) montrent deux types de père. Tout d'abord en a), le père est celui qui contrôle le fils à son gré et qui l'amène à devenir un bon membre de la société civilisée et à jouir de la vie domestique. Dans *L'Expulsé*, le personnage parle de son père, qui a le pouvoir absolu sur son fils : « [...] comme s'il [chapeau] préexistait depuis l'éternité, dans un endroit déterminé. Il [père de l'expulsé] alla droit au chapeau. Moi je n'avais pas voix au chapitre, le chapelier non plus »[820]. Dans les deux cas, la figure du père permet d'évoquer le complexe d'Œdipe *négatif*[821] et un Prométhée *despotique* déterminant arbitrairement le destin de l'humanité. La sévérité et la rigidité du père causent au fils de grandes difficultés pour entrer en compétition avec celui dont la tyrannie n'autorise ni avis ni transgression ni révolte par rapport à ce qu'il impose à son fils. Dans ces exemples, le métier de « professeur » et le « chapeau » reflètent le caractère du père : « Il ne m'était plus permis, à partir de ce jour-là, de sortir tête-nue, [...] dans une rue écartée, je l'ôtais [le chapeau] et le tenais à la main, mais en tremblant »[822]. L'expression « en tremblant » montre bien quelle crainte du père saisit l'expulsé. Dans cette situation, le personnage se demande si le chapeau qui cache ses jolis cheveux et qui l'humilie est un signe de la jalousie de son vieux père envers sa jeunesse et sa beauté. Il indique ainsi que le chapeau n'a d'utilité que pour son père. Dans l'extrait a), « c'était son rêve » montre aussi la toute-puissance du père, bien que le métier de professeur promette au personnage un brillant avenir.

En quelque sorte, le métier de « professeur » et l'objet « chapeau » sont associés à la vie civilisée, domestique. Le narrateur de a) imagine la vie que son père lui avait dessinée par avance : une situation bien considérée et respectée de tous, confortable pour la famille. Cette vie, qui rappelle la parole « Que le Dieu-Puissant te

[819] *OA*, a) : p. 16 et b) : p. 27-28.
[820] *Ex*, p. 14.
[821] Martine Menés, « Névrose infantile et crise œdipienne », in *Psychologie, Clinique et Psychopathologie*, coll. Grand Amphi Psychologie, dirigée par G. Amy et M. Polat, 2e édition, Bréal, 2005, p. 252-253.
[822] *Ex*, p. 14-15.

bénisse, te rende fécond et te multiplie, et que tu deviennes une assemblée de peuples »[823], est tout à fait contraire à la vie sombre où le protagoniste, condamné à être tout seul, pris de rage, de chimères et de souffrance inexplicables, tombe sans cesse dans l'abîme de la misère et s'affaiblit mentalement et physiquement, de sorte qu'il ne peut pas s'empêcher de dire que « je n'ai jamais su penser »[824]. En l'occurrence, le « Dieu-Puissant » peut être remplacé par Prométhée dans notre analyse, dans la mesure où son feu a pour but la prolifération et le bien-être des humains.

En fait, il est relativement difficile de dire que le chapeau représente la vie civilisée ou domestique, en comparaison de ce métier de professeur. Cependant le chapeau, surtout pour l'expulsé en train de retourner à l'état sauvage, est lié au souvenir de son père qui le maintenait dans la maison : « C'était lui [le père] qui me voulait à la maison »[825], et c'est aussi un signe de « l'inscription dans la digne lignée humaine »[826], ainsi qu'un outil social au moyen duquel l'expulsé observe les convenances : « j'avais enlevé mon chapeau, par civilité »[827].

Bien que le personnage ait vécu le port du chapeau comme une oppression par son père, il ne tente pas de s'en délivrer, même après la mort de celui-ci, qui fait de lui un expulsé d'après *Premier Amour* que Beckett a écrit (entre octobre et novembre 1946) à la suite de *L'Expulsé* (en octobre de la même année). Cette mort change le symbolisme du chapeau : d'outil du père à rendre son fils impuissant en outil de l'expulsé à évoquer son père et son identité en tant que membre de la famille (ou de la société) ou être humain. Beckett oppose ce chapeau signe de civilité à la « pustule »[828] se trouvant au sommet du crâne de l'expulsé, que le cocher considère comme un problème à guérir et dont sa femme dit qu'il faut la faire enlever. Dans *L'Innommable*, le crâne de Mahood, que la tenancière de la gargote veut saupoudrer avec sa grosse houppette pour qu'elles arrêtent de suinter est aussi « couvert de

[823] *Genèse*, 28 : 3. Le narrateur de *L'Expulsé* rapporte Dieu à ceux qui possèdent leur maison et mènent une vie civilisée et domestique : « Ils étaient très corrects, selon leur Dieu » (*Ex*, p. 14).
[824] *OA*, p. 23.
[825] *PA*, p. 12.
[826] Ludovic Janvier, *Beckett*, Paris : Éditions du Seuil, 1969, p. 49.
[827] *Ex*, p. 34.
[828] *Ex*, p. 34.

pustules »[829]. Ces pustules sont comparées à « un beau petit abcès avec une idée dedans », semblable à ce que les « fournisseurs »[830] espèrent faire de la tête de l'innommable en le rendant savant. Le pus de ses pustules se rapproche alors plutôt de la rage de la tête qui « ne peut pas marcher » et « où le bruit se fait rage et épouvante, sans le secours de la raison », que du « pus bienfaisant de la raison »[831]. Dans cette situation, l'usage de la grosse houppette peut être une tentative pour rétablir la tête humaine et pour cacher la folie de ses pustules. Autrement dit, cet outil de maquillage est un moyen de déguiser la folie en pensée. Le chapeau de l'expulsé, qui cache sa pustule, joue le même rôle que la houppette de Madeleine. Beckett met en relief le caractère asocial de la pustule, à travers la répétition humoristique du mot « enlever » : « j'avais *enlevé* mon chapeau, par civilité. Il faut faire *enlever* ça [la pustule], dit-elle [la femme du cocher] »[832]. Le jeu des mots suggère que l'expulsé doit faire inciser sa pustule pour observer les règles du savoir-vivre, pour montrer son identité ou sa capacité de communication en tant que membre de la société. En l'occurrence, le chapeau peut signifier à la fois le désir d'appartenir à la communauté culturelle et le refus de retrancher la pustule, rage ou folie. Ce peut être la raison pour laquelle le chapeau de Lucky fait de sa tirade un tas chaotique de connaissances. Cependant le chapeau de l'expulsé révèle davantage son désir de la vie civilisée et domestique, avant de quitter la maison du cocher. En ce point, le chapeau peut être considéré comme une étincelle du père prométhéen.

Dans l'extrait b), l'expression « vieille brute » est une sorte de clé du contraste entre Balfe et le père de a) voulant son fils savant, puisqu'elle désigne quelqu'un de « sauvage, non domestiqué » et qui « paraît d'une intelligence très fruste »[833]. Le narrateur en arrive à s'identifier à Balfe, et non pas à son père prométhéen. D'une part, c'est la révolte certaine, ou la volonté d'extinction, mais d'autre part, le châtiment absurde à cause de la volonté de savoir.

---

[829] *I*, p. 83.
[830] *I*, p. 135 et p. 132. Ces fournisseurs sont ceux qui ont enseigné à l'innommable et continuent à lui donner ce qui est à dire et à penser.
[831] *I*, p. 141 et p. 136.
[832] C'est nous qui mettons en italiques.
[833] Disponible sur : http://www.cnrtl.fr/definition/brute.

C'est le regard de Balfe, comparé au « mauvais œil », qui est le thème principal du second extrait, et cause l'identification du narrateur à cette « vieille brute ». Suivant la croyance populaire, le « mauvais œil » est ce qui provoque divers malheurs. Dans le même contexte, on peut évoquer « l'œil du diable » dont parle Sarah Kofman dans son analyse de *L'homme au sable*, une nouvelle fantastique de E. T. A. Hoffmann. Elle explique que « l'œil du diable » n'est pas seulement la lorgnette (ou les lunettes) que l'homme au sable donne à Nathanaël, mais aussi ses yeux, en tant qu'« organe de jouissance »[834] du voyeur, de celui qui désire voir ce qui est interdit, comme la scène primitive. Pour le voyeur, l'homme au sable représente donc à la fois la tentation et le châtiment, puisqu'il est celui que l'enfant voyeur désire voir mais ne doit jamais voir, et qui le punit de sa désobéissance à travers la déficience visuelle. Ainsi, l'homme l'amène à voir double et à sombrer dans le délire, il rend le voyeur diable comme lui :

> Les yeux sont donc, dans le conte d'Hoffmann, le principe de la vie mais d'une vie artificielle [...]. Nathanaël ne peut donner vie qu'artificiellement, en mimant la vie, en la doublant : pouvoir de représentation, de vision, de division, qui est celui des pulsions de mort, non celui d'Éros. L'œil est un principe de vie diabolique : un pouvoir maléfique du double.[835]

Revenons à l'extrait b). La proposition « même étonnant que je l'aie vu [le cantonnier] » ouvre la possibilité de considérer le « mauvais œil » comme l'« œil du diable », parce qu'elle montre que la curiosité (ou la volonté de savoir) surmonte la crainte. Le regard de Balfe est donc à la fois tentation et châtiment pour l'enfant narrateur. En ce sens, peut-être que les images de « fossé », de « bêche » et de « bouche rouge » fomentent une scène primitive et interdite à l'enfant, dans la mesure où les deux premières évoquent respectivement la vulve et le pénis, et où la bouche sanglante ou dominée par la passion suggère la menace de castration.

---

[834] Sarah Kofman, « Le double e(s)t le diable : L'inquiétante étrangeté de *L'homme au sable* (*Der Sandmann*) », in *Quatre romans analytiques*, Galilée, 1973, p. 170.
[835] *Ibid.*, p. 161.

D'ailleurs, la décrépitude et la misère de Balfe peuvent relever de connaissances interdites, comme celle de la nudité de Noé[836] dans la *Genèse*, auxquelles le feu prométhéen représentant la pulsion de vie ne permet jamais l'accès. James Knowlson explique que Balfe est un homme réel que Beckett a vu quand il était petit et qui l'a impressionné : « Le cantonnier de Foxrock fait plusieurs apparitions fugitives mais marquantes dans l'œuvre de Beckett, toujours en association avec des peurs enfantines ou la décrépitude de l'âge »[837]. Selon la citation, Balfe, qui donne un choc à Beckett enfant, est l'être par lequel l'écrivain se rend compte de l'absurdité de l'existence et de la douleur de la vie.

Le châtiment du « mauvais œil » relève de la loi du talion, comme l'indique Sarah Kofman, ainsi que l'identification avec Balfe que le narrateur finit par avouer : « Maintenant il est mort et je lui ressemble ». Cette identification signifie que le narrateur a désormais lui aussi le mauvais œil, qui dévoile l'aspect obscur et absurde de la vie, par exemple, la décrépitude et la misère, ou la pulsion de mort, et fait tomber dans le malheur et le désespoir. D'ailleurs, comme Nathanaël, le personnage de Beckett éprouve la confusion du dédoublement à cause de la fonction de l'œil infecté du mauvais œil. Dans *Au loin un oiseau* (1960), écrit après *D'un ouvrage abandonné* (1959), le *je* parle du double du père de son double[838] : « il [double du *je*] confondra sa mère avec des grues, son père avec un cantonnier nommé Balfe »[839]. La confusion des doubles, effet néfaste du mauvais œil, remplit cette nouvelle.

Avec le maléfice du mauvais œil, la volonté de « débandade » permet à l'anti-héros des extraits a) et b) d'avouer son désir parricide : « Mon père, l'ai-je tué lui aussi aussi bien que ma mère, peut-être bien qu'oui en un sens »[840], et sa ressemblance avec Balfe. Le protagoniste quitte le foyer et la montagne qui lui offrent une vie stable et paisible, et qui symbolisent ainsi son père, et il s'abandonne au va-

[836] Dans la Bible, Cham, fils cadet de Noé, voit la nudité de son père, qui s'est enivré de vin et endormi. Il s'oppose à ses frères qui ne la voient pas et la cachent. Noé punit finalement le cadet d'avoir vu l'envers du père idéalisé et de l'avoir dit aux autres. Voir *Genèse,* 9 : 21-27.
[837] James Knowlson, *op. cit.,* p. 54.
[838] « j'ai renoncé avant de naître, ce n'est pas possible autrement, mais il fallait que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans, […] c'est lui qui a crié, lui qui a vu le jour, moi je n'ai pas crié, je n'ai pas vu le jour », *ALO*, p. 51. La citation montre bien que le *il* est un double du *je*, son avatar.
[839] *ALO*, p. 54.
[840] *OA*, p. 20.

et-vient éternel et à la décomposition éternelle. Il s'éloigne toujours plus de la vie humaine en pleine croissance que Prométhée a construite avec son feu, et touche le fond du désespoir : « j'ai souvent pensé à ça là-haut dans la montagne, non, ne dis pas de bêtise, simplement allais mon chemin toujours, mon corps faisant de son mieux sans moi »[841]. La montagne de la citation est le lieu où le personnage montre sa possibilité de devenir ce que son père attend de lui, en exposant son information cosmologique devant lui et en jouissant de la grande clarté des étoiles avec ses deux livres. Pour ainsi dire, c'est le lieu de la pensée. Au contraire, le chemin, qui s'oppose à la montagne et qui le jette « jusqu'au sang au travers d'épais taillis » et s'enfonce « dans des marais, dans l'eau aussi et jusque dans la mer »[842], le mène à la solitude absolue, l'effondrement de la pensée et de la raison, l'errance éternelle, la décomposition du corps, la différenciation du soi et la soif de la mort et de la fin.

Ainsi, le marcheur de *D'un ouvrage abandonné* succède à Balfe et tente d'abandonner tout ce qui est à son père : « Les allumettes je les laissai, elles n'étaient pas à moi »[843]. Il ne veut pas le feu de son père, mais plutôt le maudire et l'éteindre, à la différence du fils du *complexe de Prométhée*. Cette tendance anti-prométhéenne se retrouve dans le mépris pour l'éducation basée sur la répétition mécanique. À partir de la question de l'innommable : « D'où me viennent ces notions d'ancêtres, de maisons où l'on allume, la nuit venue, et tant d'autres ? », il faudrait donc examiner les modalités de l'éducation chez Beckett.

Le dressage, processus du devenir-être indéfinissable

Depuis Eschyle, le mythe de Prométhée se rapporte à la culture et au savoir de l'homme. L'apport du feu prométhéen ne se limite pas à la survivance de l'humanité, puisqu'il est aussi admis qu'il contribue aux progrès de la civilisation humaine, surtout au moyen de l'éducation :

> Prométhée, l'ami de l'humanité, dérobe le feu céleste pour le donner

[841] *OA*, p. 20 et p. 30.
[842] *OA*, p. 10.
[843] *Ex*, p. 37.

> aux hommes. Des hommes auxquels il enseigne la station debout, […] Derrière Prométhée-rebelle se profile Prométhée l'instituteur : en enseignant, avec l'usage du feu, la maîtrise des arts et des techniques, Prométhée instruit les hommes.[844]

Beckett suggère aussi l'aspect de « Prométhée instituteur » dans *L'Innommable*, à travers le verbe « domestiquer » : « Car entre moi et ce misérable [Prométhée] qui […], domestiqua le cheval, en un mot obligea l'humanité, j'espère qu'il n'y a rien de commun »[845]. Comme l'extrait le montre, la domestication vise tout d'abord une espèce animale sauvage. Cependant, l'état primitif et sauvage des hommes qui ont besoin du feu de Prométhée, et qui doivent apprendre de lui la station debout, rend difficile la distinction entre l'homme et l'animal. En effet, chez Beckett, le verbe « domestiquer », plutôt destiné à l'animal, s'applique souvent à l'éducation des personnages, au point que Molloy appelle même « dressage »[846] son action d'enseigner quelques codes à sa vieille mère, sourde, presque aveugle, impotente et folle, en un mot, à une femme qui semble être retournée à l'état primitif et sauvage. La proposition « domestiqua le cheval » peut alors révéler une modalité de l'éducation de Prométhée pour l'innommable, appartenant aux « hybrides homme-animal, humain-non humain » produits par la « force désubjectivante »[847]. À propos de cette modalité, Evelyne Grossman donne une explication essentielle :

> L'une des formes privilégiée de cruauté envers l'autre est celle que Beckett appelle le *dressage*, version animalisé d'une éducation conçue comme apprentissage forcé de la discipline.[848]

Chez Beckett, comme la citation le montre, éducation et cruauté ont un rapport indissociable, par lequel sont mises en relief la tyrannie de « Prométhée instituteur » et l'incapacité de ses élèves à devenir civilisés (ou encore leur état animalisé ou leur

---

[844] François Ost, *Le Temps du droit*, Odile Jacob, 1999, p. 161.
[845] *I*, p. 32.
[846] *Mo*, p. 22.
[847] Evelyne Grossman, *La Défiguration*, Paris : Éditions de Minuit, 2004, p. 56.
[848] *Ibid.*, p. 55.

« devenir-animal »[849] : annonçant la faillite de l'éducation de Prométhée). Ce rapport reflète d'une part la relation cruelle entre le maître et l'élève, en laquelle le renversement des rôles peut avoir lieu sans difficulté, comme celle entre bourreau et victime[850], et d'autre part l'ironie et le doute portant sur l'univers prométhéen, où l'accumulation du savoir organise une civilisation, juge et résout tous les problèmes de la vie et amène le progrès de l'humanité. Bref, il s'agit d'une autre tendance, anti-prométhéenne, des œuvres de Beckett, au niveau de l'éducation. Notre analyse la précisera en examinant le combat entre la folie, l'incompréhension et l'oubli des élèves, d'une part, et le rêve de progrès de l'humanité que Prométhée veut réaliser au moyen de l'éducation, d'autre part.

En qualifiant l'éducation qu'il a reçue de « bourrage de crâne »[851], le narrateur de *L'Innommable* exagère sa passivité et le despotisme de ceux qui lui ont enseigné quelque chose :

> Ce qui me laisse perplexe, c'est de devoir ces connaissances à des gens [ses délégués] avec qui je n'ai jamais pu entrer en communication.[852]

> Il serait navrant de tomber sur du nouveau, sans que je m'en aperçoive, qu'une autre chandelle s'allume, à mon insu.[853]

Nous nous rappelons la bonté égoïste du petit enfant, représentant Prométhée charitable, envers un pauvre hérisson. À la place de cet animal, le narrateur de la première citation semble parler de sa perplexité par rapport à l'acte unilatéral qui en fait arbitrairement un débiteur. En effet, le feu prométhéen dont il s'est agi sous

---

[849] *Ibid.*, p. 56.
[850] « possible donc en principe qu'au numéro 3 d'une part par le truchement de ma victime dont il est la victime et de l'autre part celui de mon bourreau dont il est le bourreau possible », *CC*, p. 184. Le renversement des rôles, récurrent parmi des personnages de Beckett, affaiblit la consistance de leur identité et la distinction entre eux. Il se présente ainsi en tant qu'empêchement à l'éducation prométhéenne qui forme une identité et une distinction au moyen du jugement reposant sur des connaissances.
[851] *I*, p. 22.
[852] *I*, p. 20-21.
[853] *I*, p. 98.

forme de bonté due à la pitié dans cet épisode-là, réapparaît cette fois comme source du savoir offert au même titre à l'innommable. C'est ce que la métaphore de la seconde citation insinue. D'ailleurs l'innommable appelle ses « délégués » les « gens » qui lui ont appris ce qu'il sait sur « les hommes et leur façon de s'en arranger »[854], et qui ont influé sur lui comme s'ils avaient été au même rang que Dieu. Après tout, ce sont eux qui correspondent au Prométhée instituteur.

Les connaissances que Prométhée enseigne aux hommes et qui reposent sur son sacrifice, peuvent être un beau cadeau ou une dette imprescriptible pour leur survivance et le progrès de leur civilisation. C'est la perspective de ceux qui unissent le mythe de Prométhée à l'histoire de la culture et du progrès, comme fait Boccace[855]. Gilles Deleuze en présente une autre, en soulignant la dette différée à l'infini. Il indique que cette doctrine « nous condamne à un asservissement sans fin et annule tout processus libératoire », parce que le jugement de ce dieu impose « des limites et nous enferme dans la forme organique »[856]. À la lumière des deux citations ci-dessus, il semble que Beckett est du même bord que Deleuze. Les deux extraits mettent l'accent sur le sentiment désagréable du narrateur, à travers les termes les plus directs, « perplexe » et « navrant », envers les manières arbitraires de ceux qui lui ont infligé des connaissances. Le narrateur se plaint du jugement et de la décision despotiques qu'il a subis sans avoir pu y prendre part, alors qu'il s'agissait de son acquisition du savoir, ce que prouvent les propositions dont le ton est assez ironique, « avec qui je n'ai jamais pu entrer en communication », « sans que je m'en aperçoive » et « à mon insu ». Sa passivité parfaite (ou son amnésie traumatique due à la cruauté de leur enseignement) témoigne certainement de « l'asservissement » dans la dimension de l'éducation. En l'occurrence, l'utilité du savoir ne compense guère la répulsion du narrateur : « Ils me faisaient des cours sur l'amour, sur

[854] *I*, p. 20.
[855] En distinguant le « premier Prométhée », qui a pétri l'homme du limon de la terre, du « second Prométhée », Boccace considère celui-ci comme « le savant qui, par ses enseignements, fit des hommes civilisés de ces êtres à l'état de nature ». « Boccace reste aussi un homme du Moyen Âge, […] : à la théorie de la conquête de la connaissance par l'homme, il mêle sans transition le dogme de la Révélation. Le feu dérobé par Prométhée est une parcelle de « la lumière de la vérité », détenue par le seul Tout-puissant, et la roue du Soleil figure l'éternité de Dieu, « qui n'a ni commencement ni fin », Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 130 et p. 132.
[856] Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, p. 160 et p. 162.

l'intelligence, précieux, précieux. […] Ce sont des trucs qui m'ont rendu des services, je ne dirai pas le contraire, des services dont je n'aurais pas eu besoin si on m'avait laissé tranquille »[857]. Cette plainte du narrateur correspond bien à son ironie sur sa propre existence, qui serait « un beau cadeau »[858], dans la mesure où sa vie relève aussi des circonstances indépendantes de sa volonté et est pleine de douleurs. En lui faisant prendre ainsi conscience de l'absurdité de la genèse prométhéenne, l'écrivain pousse le narrateur jusqu'à ce qu'il tombe dans la pire des situations et se rebelle contre l'univers de Prométhée.

Chez Beckett, les bourrages de crâne présentent deux caractéristiques principales : des cruautés et des répétitions innombrables. Tout d'abord, les cruautés font de la relation entre maître et élève un rapport entre bourreau et victime. Ceux qui jouent le rôle du maître s'arment en général de quelque objet menaçant, par exemple, la règle du maître d'Addie de *Cendres* ou de l'animateur de *Pochade radiophonique*, le fouet de Pozzo, l'ouvre-boîte du *je* de *Comment c'est*, ou bien se servent de leur main ou de leurs ongles, pour former leur élève tel qu'ils le veulent. Ils essaient de le réveiller de son ignorance en le menaçant ou le torturant avec leur outil pédagogique. C'est la raison pour laquelle leur leçon s'accompagne toujours de pleurs, de cris et de hurlements de l'élève :

> première leçon thème qu'il [Pim] chante je lui enfonce mes ongles dans l'aisselle main droite aisselle droite il crie je les retire grand coup de poing sur le crâne son visage s'enfonce dans la boue il se tait fin de la première leçon repos[859]

Cet aspect cruel et absurde de la formation que décrit l'écrivain se renforce par la répétition qui est un autre élément indispensable du « bourrage de crâne ». Au début, le maître de musique d'Addie bat doucement la mesure avec sa règle, mais plus elle

[857] *I*, p. 23-24.
[858] *I*, p. 21. « Ils [des gens] m'ont également affranchi sur Dieu. Ils m'ont dit que c'est de lui que je relève en dernière analyse. Ils le tenaient de ses représentants à Bally je ne sais plus quoi, endroit qui, à les en croire, m'aurait infligé le jour. Et de soutenir mordicus que c'était là un beau cadeau ».
[859] *CC*, p. 98.

refait la même erreur, plus son coup de règle sur le bois devient fort : « MAÎTRE (*frénétique*). Fa ! Fa ! (*Il martèle la note*) Fa ! »[860]. L'élève Mahood, lui aussi, refaisant la même faute et ayant peur d'être frappé, doit répondre « pour la vingt-cinq millième fois » à la même question et répéter la même réponse préétablie par son maître qui « a l'habitude de commander, et d'être obéi », jusqu'à ce que la volonté de son « puissant maître » [861] soit faite pour le progrès et le bien de Mahood. L'innommable se moque pourtant d'une façon agaçante de cette volonté : « Entre nous, avouez-le, qu'est-ce que ça pouvait bien lui foutre, à l'élève Mahood, que l'homme fût ceci plutôt que cela ? »[862]. C'est une attitude rebelle à l'enseignement prométhéen qui vise une standardisation à travers la définition de l'identité humaine. La question même qu'il pose au lecteur, qui est un personnage métatextuel, est d'ailleurs un signe de rébellion, du moment qu'elle trouble la norme établie par décision arbitraire dans l'esthétique de la littérature académique, en démolissant soudain la limite entre le réel et la fiction. Le rude châtiment et la répétition[863] représentent la méthode pédagogique consistant à pointer la faute de l'élève et à la corriger conformément au jugement prométhéen selon lequel la vie doit respecter l'ordre[864] et le progrès. Cependant, les maîtres prouvent la difficulté de l'enseignement, puisque leur nécessité sous-entend des obstacles à vaincre.

En tant qu'élève, le personnage de Beckett est victime de son maître tyrannique, mais, dans un sens, il joue aussi le rôle de son bourreau, même s'il continue à être torturé par lui. C'est lui qui peut navrer son maître : « Le voilà donc navré, le malheureux, de par ma faute à moi, pour qui il n'y a rien à faire, alors qu'il y

---

[860] *Ce*, p. 54.
[861] *I*, p. 51.
[862] *I*, p. 102-103.
[863] Outre le châtiment et la répétition, il y a ce qui correspond à la carotte, par exemple, l'éloge : « Éloges, oui, je me suis laissé dire que je faisais des progrès » (*I*, p. 102). Cet éloge du maître, dont la fréquence est relativement petite, met plutôt l'accent sur l'incapacité de son élève, parce qu'il se révèle sans tarder mensonger à cause du manque incurable de l'élève. En un mot, il ne participe guère à ses progrès.
[864] « La bonne manière, la chaleur, l'aisance, la foi, comme si c'était ma voix à moi, disant des mots à moi, des mots me disant en vie, puisque c'est là qu'ils veulent que je sois, je ne sais pourquoi, [...], il me faut y aller aussi, de ma petite convulsion, vagir, chialer, ricaner et râler, dans l'amour du prochain et les bienfaits de la raison. Mais voilà, la bonne manière, je ne la connais pas », *I*, p. 99.

tient tellement »[865]. Plus l'élève est martyrisé par son maître, plus il le tourmente. Cette relation paradoxale se forme entre les deux à travers la faute incorrigible de l'élève et l'inépuisable volonté de correction du maître :

> Mon incapacité d'absorption, ma faculté d'oubli, ils les ont sous-estimées. Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi, à la fin. Il ne restera bientôt plus rien de leurs bourrages. C'est moi alors que je vomirai enfin, dans des rots retentissants et inodores de famélique, s'achevant dans le coma, un long coma délicieux.[866]

Selon la citation, l'« incapacité d'absorption », la « faculté d'oubli » et l'« incompréhension » se présentent comme les armes les plus efficaces, pour ainsi dire, contre les bourrages de crâne cruels que le maître inflige à son élève. C'est dire que le narrateur fait confiance à ses armes pour se défendre d'un soi que son maître forme et définit à son gré. C'est le moment où les manques du point de vue du maître se révèlent des forces susceptibles de dévoiler l'absurdité du rêve prométhéen sur le progrès humain à venir et d'empêcher son éducation despotique. À propos de cette attaque de l'innommable, Deleuze dit que « c'est le combat qui remplace le jugement ».

Le philosophe distingue le « combat contre l'Autre » et le « combat entre Soi » : « Le combat-contre cherche à détruire ou à repousser une force (lutter contre « les puissances diaboliques de l'avenir »), mais le combat-entre cherche au contraire à s'emparer d'une force pour la faire sienne »[867]. Dans la citation ci-dessus, le « combat entre Soi » apparaît comme combat entre moi et *je,* tandis que le « combat contre l'Autre » est combat contre les bourrages de crâne. Le combat entre moi et *je* est le processus par lequel le bourrage de crâne devient dressage, à travers l'acte de vomir ce qui est avalé sans mâcher par contrainte des « bourrages », des cruautés et des répétitions, moyens pédagogiques de civilisation humaine qui en arrivent à participer paradoxalement à la déshumanisation :

---

[865] *I*, p. 51.
[866] *I*, p. 76-77.
[867] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 165.

> il [Pim] s'arrête ongles dans l'aisselle il reprend voilà c'est gagné aisselle chanson et que cette musique aussi sûrement qu'en tournant un bouton [...]
>
> le coup sur le crâne signifiant en toute circonstance stop et cela de façon quasi mécanique à bien y réfléchir du moins s'agissant de la parole[868]

Comme Evelyne Grossman l'indique, « l'homme beckettien renvoie volontiers au chien de Pavlov »[869], la scène de *Molloy* où Molloy dresse sa vieille mère en lui donnant des coups sur le crâne montre que le premier traite la dernière comme une bête. Et dans la citation ci-dessus, Pim est manipulé comme une machine de musique, et cette déshumanisation se révèle par l'intermède des indices : « tournant un bouton » et « mécanique ». Cruautés et répétitions ne sont plus des moyens d'atteindre le but pédagogique selon lequel l'ignorance doit disparaître, toutes les choses doivent se définir et l'humanité doit se civiliser, mais des forces pour faire du personnage beckettien un être hybride indéfinissable et agissant seulement par « le corps affectif, intensif, anarchiste »[870].

D'ailleurs, la question d'Henry de *Cendres* permet de mettre en doute, d'un autre point de vue, le progrès dû aux connaissances accumulées de génération en génération à travers l'éducation : « Un cheval pourrait-il marquer le pas ? »[871]. L'ordre du temps chronologique ne prévaut plus dans cette œuvre. Henry n'est pas seulement un Prométhée qui prétend, à propos de sa fille Addie, que « Ça n'a pas suffi de la mettre au monde, maintenant elle doit faire du piano »[872], parlant en tant que père, mais aussi en tant que fils et mauvais élève traité d'« espèce d'avorton » par son père. C'est dire qu'en imitant la voix de son père et celle de sa fille d'Addie, tel un schizophrène, Henry est à la fois l'un et l'autre, comme dit une proposition très connue de *Textes pour rien* : « j'ai été mon père et j'ai été mon fils »[873]. Pour l'exprimer, Beckett met l'épisode avec le père à côté de celui avec la fille.

---

[868] *CC*, p. 100.
[869] Evelyne Grossman, *op, cit.,* p. 55.
[870] Gilles Deleuze, *op.cit.*, p. 164.
[871] *Ce*, p. 50.
[872] *Ce*, p. 54.
[873] *TR*, p. 121.

Dans l'épisode avec le père, Henry semble parler de son enfance à son père, à cause de la seconde personne du singulier, *Tu*. Mais son père s'est noyé quand il était enfant, ce *Tu* est donc son spectre ou bien Henry lui-même. D'ailleurs, le bruitage brouille la distinction entre le passé et le présent, parce qu'il mêle des bruits que son père a faits autrefois et des bruits que commande Henry à l'instant même : « Regard assassin, demi-tour, trois enjambées, demi-tour, regard assassin, « Espèce d'avorton ! », exit. (*Bruit d'une porte claquée avec force. Un temps.*) Encore ! (*Porte claquée. Un temps.*) »[874]. En somme, il y a plusieurs confusions ou coexistences absurdes, par exemple, le vivant et le mort, le présent et le passé, le réel et le souvenir, le père et son fils, qui transgressent l'ordre de la nature que la civilisation prométhéenne définit.

Les deux épisodes montrent chacun le devenir-avorton et le devenir-« petit monstre » de l'enfant-élève, causés par le combat-entre. L'enfant-élève ne peut répondre à l'essai pédagogique du père-maître. Plus l'enfant résiste, plus son père enrage follement contre lui, au point de répéter « fallait crever ». En apparence, ce conflit a les traits du combat-contre, mais l'état schizophrénique d'Henry, que nous venons d'examiner, rend difficile de séparer le combat-entre du combat-contre. Dans la mesure où l'« espèce d'avorton » finit par se révéler un « petit monstre maussade »[875], les deux épisodes suggèrent un piétinement où la même forme de relation entre le père-maître et l'enfant-élève se répète à travers les générations, et où les essais du père-maître échouent toujours en provoquant seulement la crainte et les hurlements de l'enfant.

Une autre pièce montre aussi ce piétinement, et ressemble bien aux deux épisodes :

Bam Il a pleuré ?
Bom Oui.
Bam Crié ?
Bom Oui.

[874] *Ce*, p. 46.
[875] *Ce*, p. 47.

Bam Mais ne l'a pas dit ?

Bom Non.

[...]

Un temps.

Bam Tu mens. (*Un temps.*) Il te l'a dit. (*Un temps.*) Avoue qu'il te l'a dit. (*Un temps.*) On va travailler jusqu'à ce que tu avoues.

James Knowlson analyse cette œuvre, écrite en 1983, comme suit : « L'énigme au cœur de *Quoi où* n'est jamais résolue »[876]. *Quoi où* est à la fois le titre de la pièce et les questions existentielles dont tous les personnages cherchent à tirer des réponses. Celui qui est torturé pour cet interrogatoire se nomme simplement *Il,* et dont l'identité est inconnue, quand il s'agit de la première victime, ou indéfinie, quand les trois bourreaux, Bom, Bim, Bem, deviennent à tour de rôle victimes. La victime change et le temps passe, mais la situation existentielle *marque le pas*. Personne n'arrive à résoudre l'énigme, et tout le monde doit supporter cette ignorance.

Chez Beckett, tous les éléments qui concernent l'éducation sont exagérés, dans la mesure où elle se fonde sur des cruautés et des répétitions. La relation entre bourreau et victime représente alors celle entre maître et élève, et l'enseignement s'accompagne presque toujours de cris et de hurlements. Ces exagérations provoquent le rire et la moquerie, qualifiant l'éducation de bourrage de crâne et révélant que l'objectif de la formation est l'aisance, la paix et les progrès de l'élève. Cet objectif est, en fait, de former un humain social bien défini pourvu de jugement. Beckett dévoile, à travers le devenir-être indéfinissable, l'illusion du mythe qui suscite l'espérance despotique de ce que l'objectif présente. Celui qui est martyrisé pour atteindre à la perfection de l'humanité civilisée fait des moyens pédagogiques, cruauté et répétition, des forces par lesquelles la victime devient plutôt un être indéfinissable et empêche le progrès prométhéen en prouvant la possibilité de marquer le pas. Cette tendance anti-prométhéenne permettrait de commenter politiquement le thème de l'éducation de chez Beckett, par exemple, comme une

[876] James Knowlson, *op. cit.*, p. 863.

critique de l'écrivain contre le fascisme. Cependant, nous voudrions plutôt conclure plus abstraitement que cette tendance insiste sur l'existence de l'indéfinissable ou de l'indéchiffrable qui compose la vie, outre la lumière et l'obscurité, le bien et le mal.

Deuxième Partie

Monstres comme signes indéchiffrables

Comme le dit Gérard Dessons, « l'art est porteur d'énigme, c'est en cela qu'il est un monstre »[877], l'esthétique énigmatique de Beckett rend ses œuvres monstrueuses. Le monstre, s'écartant « notoirement de la normalité »[878], est un représentant de la transgression, du mal et de la cruauté, de la terreur, de la déréliction, de la difformité, de la bizarrerie, du dégoût, de l'aliénation, de l'« aléa »[879], de l'« illimité »[880] et de la folie. Stéphane Audeguy l'atteste dans son livre, *Les Monstres : si loin et si proches,* en examinant des monstres de chaque époque. Il note le changement de statut du monstre, en termes plus brefs que ceux de Jean-Edouard Giuliani : « C'est peut-être là une différence entre la société d'hier où les monstres étaient visibles et celle d'aujourd'hui où ils sont partout et nulle part »[881]. À mesure que l'homme prend conscience que le monstre n'est plus

[877] Gérard Dessons, L'Art *et la manière : art, littérature, langage*, Paris : Champion, 2004, p. 386.
[878] Stéphane Audeguy, *Les* Monstres *: si loin et si proches*, Découverte Gallimard, 2007, p. 19.
[879] « Le monstre nous empêche de pleinement rationaliser l'univers, et exprime ainsi une certaine positivité, mais inversement dans son "aléa" même, il témoigne aussi de l'absence radicale du sens, contrairement à la croyance médiévale selon laquelle "toute créature est porteuse de sens" », Wolfe Charles, « L'anomalie du vivant : réflexions sur le pouvoir messianique du monstre », in *Multitudes*, n° 33, 2008, p. 58-59
[880] « Le monstre est bien une figure de l'illimité. Il symbolise la remise en cause de la frontière qui sépare les hommes des animaux, les hommes de la divinité, la vie de la mort comme horizon, le permis de l'interdit, le normal de l'anormal », Jean Foucart, « Monstruosité et transversalité : figures contemporaines du monstrueux », in *Pensée plurielle*, n°24, 2010, p. 53.
[881] Jean-Edouard Giuliani, *Le Monstre : sens et significations – éléments esthétiques pour une anthropologie philosophique de la monstruosité*, Thèse pour le doctorat en philosophie,

seulement un objet surnaturel, fantastique, étrange, et néfaste, contre lequel doivent lutter des héros, mais peut être lui-même, une autre identité, à travers les sciences, surtout, la tératologie et la psychanalyse, le monstre commence à s'installer sur une nouvelle position qui est plutôt positive sous un certain aspect séparé de la morale et de la crainte. S. Audeguy l'explique comme suit : « À partir du moment où la définition de l'homme [...] n'a cessé d'être travaillée dans le sens des multiplicités, toutes sortes de singularités trouvent à s'exprimer et résistent à toute normalisation, y compris à celle qui consiste à vouloir rendre les anciens monstres *normaux*. Il s'agit concrètement d'entrer dans un devenir monstrueux anomique (qui cherche à échapper non seulement à la catégorie du monstre, mais aussi à tout horizon normalisé). Ici l'anormal vise à se soustraire à toute classification, notamment en entrant dans une variation continue qui remet en cause l'idée même de norme, non sans humour »[882]. Il s'ensuit que le monstre arrive à fonctionner comme « un signe (*Zeichen*) dont on ne trouve la signification dans aucun dictionnaire »[883] et qui « peut être indéchiffrable, si la langue à laquelle il appartient est inconnue »[884]. C'est la raison pour laquelle G. Dessons a pu présenter l'art en tant que monstre : « Cependant, s'agissant de l'art, le monstre, ce n'est pas l'artiste, mais son œuvre, quand elle devient une manière. Les œuvres, celles qui sont indissociables de la manière qui les identifie, sont monstrueuses parce qu'elles sont irréductibles à ce qu'on connaît, et reconnaît, dans le moment de leur rencontre, d'un individu artistique »[885].

Chez Beckett, il n'est pas difficile d'apercevoir ces monstres comme *signes indéchiffrables*. Tout d'abord, la mutilation du corps des anti-héros, comme Molloy, Moran, Worm, Winnie, et ainsi de suite, qui sont bourreaux et en même temps victimes, est l'exemple le plus connu des montres, porteurs de confusion[886].

---

département de philosophie de l'université de Metz-Laboratoire ERASE, 2009. p. 129.

[882] S. Audeguy, *op. cit.,* p. 93-94.

[883] Jean-Edouard. Giuliani, *op. cit.*, p. 14.

[884] *Ibid.*, p. 15.

[885] G. Dessons, *op. cit.,* p. 386.

[886] « [...] si cet être beckettien, qui se décrit lui-même comme un monstre, se trouve graduellement paralysé dans ses "jambes flageolantes" et raidissantes en même temps et finit souvent par les perdre », Margherita S. Frankel, « Beckett et Proust : Le Triomphe de la parole »,

Cependant, les monstres ne sont pas seulement observés dans le domaine des personnages, mais aussi dans d'autres domaines : syntaxiquement, tantôt par l'absence de ponctuation et de majuscules (surtout dans *Comment c'est*), tantôt par l'abus de la virgule, tantôt par des phrases divisées en plusieurs parties ou se réduisant à de petites locutions nominales – ce qui fait l'étrangeté de la forme des textes ; au niveau de l'histoire, les trois éléments du récit que l'incipit de *L'Innommable* énumère, « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? »[887], restent toujours incomplets comme des énigmes inextricables, de sorte que l'histoire devient un moignon grotesque ; la réduction graduelle du volume des livres, jusqu'à ce qu'une seule phrase anomale, une majuscule et un point final composent un livre (*L'Image*). En somme, les lecteurs peuvent apercevoir paradoxalement un mouvement cohérent à travers le monde des œuvres beckettiennes, en remarquant la contagion et le chevauchement de ces monstres. Nous pouvons alors voir l'art en tant que monstre chez Beckett.

1. Tératogenèse

1.1 Des conditions du monstre

Que ce soit dans les récits mythiques ou dans la réalité, les monstres visibles, qui représentent généralement le mal, la saleté, la laideur et la cruauté, sont une sorte d'objet tabou qu'il faut éviter et expulser, et contre quoi luttent des héros de la justice. De ce fait, ils sont fatalement seuls, tantôt pour éviter le regard des autres plein de dégoût, de crainte et de temps en temps de pitié, qui provoque des tumultes, tantôt attendant ce regard qui pourrait témoigner de leur existence. La même équation se

in *Samuel Beckett*, Cahier de l'Herne, Éditions de l'Herne, 1976, p. 337.
[887] *I.*, p.7.

révèle aisément chez Beckett. Nous allons voir cela en analysant une scène de *Molloy* et en nous appuyant sur une remarque de Margherita S. Frankel : « On parle “des” personnages de Beckett, mais peut-être ne devrait-on parler que “du” personnage de Beckett, puisqu’il semble lui-même, comme Proust, n’avoir écrit qu’un seul roman, peut-être même à partir de *Murphy* et de *Watt*, mais sûrement à partir de *Molloy* jusqu’à *Comment c’est* »[888].

> Il entend mes cris, se retourne, m’attend. Je suis tout contre lui, contre le chien, haletant, entre mes béquilles. Il a un peu peur, un peu pitié de moi. Je le dégoûte passablement. Je ne suis pas joli à voir, je ne sens pas bon. Ce que je veux ? Ah ce ton que je connais, fait de peur, de pitié, de dégoût. Je veux voir le chien, voir l’homme, de près, savoir ce qui fume, inspecter les chaussures, relever d’autres indices. […]. Alors voilà, il me quitte, il est pressé. Il n’avait pas l’air pressé, il flânait, je l’ai déjà fait remarquer, mais après trois minutes d’entretien avec moi il est pressé, il doit se dépêcher. Et je suis à nouveau je ne dirais pas seul, non, ce n’est pas mon genre.[889]

Molloy anticipe une réaction inamicale à son égard d’un homme qui paraît être un bourgeois normal. On peut constater que son anticipation suit l’équation du monstre évoquée plus haut, presque partout présente chez Beckett. Tout d’abord, les sentiments plutôt négatifs de celui qui voit de près Molloy (« Il a un peu peur, un peu pitié[890] de moi. Je le dégoûte passablement ») permettent de supposer que Molloy n’appartient pas à la catégorie des hommes ordinaires, en particulier à celle de ce « monsieur » qui flâne avec son chien. La question de la catégorie à laquelle le narrateur-héros appartient, se pose souvent dans des œuvres de Beckett, car elle est un critère possible pour estimer l’homogénéité avec les autres. À ce propos, l’expulsé donne une sorte de clé en marmottant : « Il me fait remarquer que le trottoir était à tout le monde, comme s’il était de toute évidence que je ne pouvais être assimilé à

[888] Margherita S. Frankel, *op.cit.,* p. 324-325.
[889] *Ibid*, p. 15-16.
[890] Dans la citation, la pitié met en relief l’hétérogénéité et la misère de Molloy, à la différence du sens donné par les dictionnaires, qui repose sur l’homogénéité. Nous examinerons plus tard les fonctions de la pitié de Beckett.

cette catégorie »[891].

Beckett explique la réaction affective contre l'hétérogénéité, en d'autres termes l'étrangeté, dans son livre intitulé *Proust* : « L'habitude n'a pas eu le temps d'étouffer les explosions de l'horloge, de tempérer l'hostilité des rideaux violets, d'écarter les meubles et d'abaisser la voûte inaccessible de ce mirador. Seul dans cette chambre qui n'est pas encore une chambre mais *l'antre de bêtes sauvages*, assiégé de tous côtés par *ces étrangers impitoyables* dont il est venu troubler l'intimité, il voudrait mourir »[892]. La souffrance, la crainte, l'abomination et l'hostilité que les « étrangers impitoyables » lui font ressentir, suscitent le désir de les supprimer ou de disparaître. En ce sens, l'exit de l'homme, « il me quitte, il est pressé. Il n'avait pas l'air pressé, il flânait, je l'ai déjà fait remarquer, mais après trois minutes d'entretien avec moi il est pressé, il doit se dépêcher », est une étape naturelle qui témoigne de l'étrangeté monstrueuse de Molloy. Mais la réalité pourrait être pire que son anticipation, dans la mesure où Molloy se limite à prévoir la scène, en disant : « Il se voyait menacé, dans son corps, dans sa raison, et il l'était peut-être, malgré son innocence »[893]. De même, l'expulsé envisage une situation terrible : « Tout en chutant j'entendis claquer la porte, ce qui m'apporta du réconfort, au fort même de ma chute. Car cela voulait dire qu'on ne me poursuivait pas jusque dans la rue, avec un bâton, pour me donner des coups de bâton, sous les yeux des passants »[894] ; le cadavre vivant cause le tumulte malicieux d'une bande de garçons : « Les petits garçons nous huaient et nous jetaient des pierres, mais ils visaient mal car je ne fus atteint qu'une seule fois, au chapeau »[895] ; et lui-même confesse sa crainte des violences physiques : « Je suis craintif, toute ma vie j'ai vécu dans la crainte, celle d'être battu. Les insultes, les invectives, je les supporte facilement, mais aux coups je n'ai jamais pu m'habituer. C'est drôle. Même les crachats me font encore de la peine »[896].

Le désir d'éviter, le besoin d'expulser ce qui menace le familier peuvent être

[891] *Ex*, p. 22-23.
[892] *Pr*, p. 35. Nous soulignons.
[893] *Mo*, p. 12.
[894] *Ex*, p. 13.
[895] *Fi*, p. 90.
[896] *Mo*, p. 27.

interprétés comme une sorte de défense de la vie, au sens où Beckett définit la vie comme l'habitude dans *Proust*, l'habitude pouvant alors être remplacée par l'ordre qui conserve la vie et que Dieu a créé. Il est possible de dire que l'étrangeté hétérogène est inutile et nuisible dans l'ordre de Dieu qui garantit la sécurité et la paix de la vie. L'utilité, que Murphy met en doute, est aussi un des thèmes principaux de Beckett. « N'y a-t-il pas moyen qu'ils me gardent encore un peu, dis-je, je pourrais me rendre utile. Utile, dit-il, sérieusement vous seriez disposé à vous rendre utile ? Après un moment il reprit, S'ils vous croyaient vraiment disposé à vous rendre utile, ils vous garderaient, j'en suis sûr »[897]. Comme le montre cette conversation, l'utilité, qu'elle soit privée ou publique, n'appartient pas aux personnages de Beckett. Ils n'en veulent pas plus qu'ils ne peuvent y prétendre, puisqu'ils sont handicapés à la fois physiquement et mentalement.

Au sujet de l'utilité, surtout en ce qui concerne le corps, Michel Foucault donne l'analyse suivante : « Cet investissement politique du corps est lié, selon les relations complexes et réciproques, à son utilisation économique ; c'est, pour une bonne part, comme force de production que le corps est investi de rapport de pouvoir et de domination ; mais en retour sa constitution comme force de travail n'est possible que s'il est pris dans un système d'assujettissement (où le besoin est aussi un instrument politique soigneusement aménagé, calculé et utilisé) ; le corps ne devient force utile que s'il est à la fois corps productif et corps assujetti »[898]. Ni corps productif ni corps assujetti, l'« infortunée créature »[899] de Beckett est par excellence ce « qu'on surveille, qu'on dresse et corrige »[900], l'objet de punition exemplaire (« afin que les personnes rassemblées dans le vestibule puissent jouir de la correction, et en tirer une leçon »[901]) et de surveillance immotivée (« Un jour je reçus la visite d'un agent de police. Il dit que j'étais à surveiller, sans m'expliquer pourquoi »[902]). Michel Foucault constate généalogiquement que le pouvoir surveille et punit les marginaux, criminels,

[897] *Fi*, p. 74-75.
[898] Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris : Gallimard, 1975. p. 30-31.
[899] *C*, p. 25.
[900] Michel. Foucault, *op. cit.*, p. 34.
[901] *Ex*, p. 13.
[902] *Fi*, p. 85.

fous, contagieux, mendiants, homosexuels, etc., parce qu'ils ne sont ni « corps productifs » ni « corps assujettis », s'écartant de la norme et de la discipline que le pouvoir impose pour sa survie. Du point de vue du pouvoir, ce sont des monstres qui peuvent « troubler la paix publique »[903]. Cependant, d'autre part, pour les monstres, le pouvoir est le vrai monstre, tandis qu'ils ne sont que des boucs émissaires.

Un des sens du mot « monstre » est « avertir »[904]. S. Audeguy observe que les monstres chrétiens présentent aussi cet aspect : « C'est par la Bible que s'impose dans la culture occidentale, et pour longtemps, l'idée selon laquelle le monstre est le signe de Dieu. Tel est le cas dans l'Ancien Testament où, au même titre que la catastrophe, il disait la puissance de dieu et la déréliction de l'homme privé de son soutien »[905]. Et S. Audeguy conclut que « d'une façon générale, tout monstre occidental est une apocalypse, c'est-à-dire un avertissement dont il faut tirer des leçons »[906]. En bref, en tant que le corps inutile, l'infortunée créature, qui n'appartient pas à l'ordre que Dieu a établi, n'est autre que le monstre pris pour « misère de la nature sans Dieu, et comme une leçon adressée à ceux qui voudraient se passer de Lui pour expliquer le monde »[907].

Les attitudes envers les personnages infortunés de Beckett, telles que nous venons de les observer en analysant un extrait de *Molloy*, soulignent leur aspect monstrueux, les condamnent à être expulsés ou à rester seuls à cause de leur étrangeté monstrueuse, qui trouble les habitudes des autres, et de leur inutilité, qui est même nuisible à l'ordre de Dieu[908]. Nous avons tout d'abord examiné les réactions

---

[903] *Fi.*, p. 90.
[904] « Comme nous chercherons à le démontrer, le monstre nous montre qui nous sommes ou, du moins, une part inconnue de nous-mêmes. Il nous avertit de quelque chose. C'est ce que suggère son étymologie : *monere* signifie avertir. Le monstre comme le monument averti de quelque chose. Mais de quoi ? de l'avenir ? D'une présence diabolique, comme nous venons de le dire ? Ce n'est pas toujours aussi simple », Jean-Edouard Giuliani, *op.cit.*, p. 12.
[905] S. Audeguy, *op. cit.*, p. 24.
[906] *Ibid.*, p. 26.
[907] *Ibid.*, p. 44.
[908] La Bible explicite que la condition de l'existence de l'homme hors du paradis terrestre, est la peine du travail : « C'est à force de peine que tu en tireras ta nourriture tous les jours de ta vie. [...] C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière » (*Genèse,* 3 : 17, 19). C'est dire que la peine du travail est à la fois la punition de Dieu et la condition unique de l'existence, émanation de la volonté de Dieu. À tel point que le corps inutile semble être dans la misère sans Dieu.

des autres à l'égard des personnages de Beckett considérés comme des monstres, afin de souligner que « nous sommes l'origine et la fin de tout monstre, que nos peurs les appellent, que *notre regard les constitue*, que nos sociétés les sécrètent comme des sortes de boucs »[909]. En d'autres mots, il s'agissait de préparer la base sur laquelle l'explication du rapport entre un œil impitoyable et des yeux écarquillés résumera la tératogenèse beckettienne. Mais auparavant, nous allons analyser d'autres composants de l'équation.

1.1.1 La difformité

Molloy met les affects négatifs à son égard, comme la crainte et le dégout, au compte de sa forme hideuse et de sa mauvaise odeur : « Je ne suis pas joli à voir, je ne sens pas bon ». Étymologiquement, le monstre est ce qui attire inévitablement le regard, ce qui est perçu comme tel[910], et ce qui finalement provoque une réaction négative, comme l'indique Jean Foucart : « Souvent, le monstre attire, fascine et dégoûte à la fois ; en partie, sa fascination naît d'un attrait pour l'angoisse et l'abjection »[911]. Moran remarque la même chose : « Ainsi mis je ne pouvais guère espérer passer inaperçu. Je ne le désirais pas. Se faire remarquer, dans le métier que je faisais, c'est l'enfance de l'art. Faire naître des sentiments de pitié, d'indulgence, provoquer l'hilarité et les sarcasmes, c'est indispensable »[912]. Pour Molloy, ce qui ne peut pas ne pas être aperçu, c'est tout d'abord son infirmité que signalent ses « béquilles ». L'infirmité, dont le narrateur-héros de *Malone meurt* prend conscience (« Mon corps est ce qu'on appelle, peut-être à la légère, impotent »[913]), ne concerne pas seulement Molloy. Par exemple, Moran a une jambe raide et courte, Hamm est aveugle et dans un fauteuil roulant, le narrateur-héros de *L'Innommable* a un moignon, comme Nagg, Nell, trois personnages de *Comédie*… la difformité physique s'observe partout chez Beckett. En outre, l'infirmité des personnages s'aggrave de

[909] S. Audeguy, *op. cit.,* p. 71. Souligné par nous.
[910] Nous examinerons plus tard l'importance de la perception.
[911] Jean Foucart, *op.cit.*, p. 47.
[912] *Mo*, p. 169.
[913] *MM*, p. 18.

plus en plus jusqu'à leur faire presque perdre leur forme humaine. Molloy remarque la déformation continuelle de ses jambes : « [...] à cause de ma jambe courte et raide, celle qui depuis longtemps me faisait l'impression d'avoir atteint les limites de la rigidité, mais allez vous faire foutre, car elle se faisait plus raide que jamais, chose que j'aurais crue impossible, et en même temps se raccourcissait chaque jour davantage, mais surtout à cause de l'autre jambe, qui elle aussi devenait rapidement raide, de souple qu'elle avait été, mais ne se raccourcissait pas encore, malheureusement »[914]. Le narrateur-héros de *L'Innommable* devient un « unijambiste manchot » avant de se réduire à un corps sans membres, un « tronc à tête de poisson »[915]. Les corps qui sont progressivement privés de leurs attributs habituels, attirent forcément les yeux qui ne sont pas habitués à cette étrangeté.

1.1.2 La laideur

Les infirmités physiques des personnages de Beckett font partie de ce qui n'est pas joli à voir, elles relèvent de la laideur, qui est une des principales propriétés du monstre[916]. En fait, leur enveloppe charnelle échappe aux critères esthétiques courants. Par exemple, la figure grossière de Molloy, que Moran tente d'évoquer : « Il était massif et épais, difforme même. [...] Je le supposais [son visage] hirsute, rocailleux et grimacier » ; le corps et le visage disgracieux de Moll : « Les bras maigres et jaunes et tordus par une déformation osseuse quelconque, les lèvres si larges et grasses qu'elles semblaient manger la moitié du visage, étaient ce qu'elle avait de plus répugnant (au premier abord) »[917] ; ou encore la tête de Mahood semblable à un « crâne de poisson, à peine chevelu »[918] ; et ainsi de suite. Du fait que la laideur de leur enveloppe charnelle cause de la répulsion, certains personnages de Beckett souhaitent ne pas être aperçus, et en arrivent à préférer l'obscurité et la

[914] *Mo*, p. 104.
[915] *I*, p. 88.
[916] « Il n'est pas juste de considérer un monstre comme beau : il faut qu'il soit laid », Jean-Edouard Giuliani, *op. cit.,* p. 85.
[917] *MM,* p. 138.
[918] *I*, p. 57-58.

solitude, qu'elles soient imposées ou choisies. Molloy dit à ce propos :

> C'est le matin qu'il faut se cacher. Les gens se réveillent, frais et dispos, assoiffés d'ordre, de beauté et de justice, exigeant la contrepartie. Oui, de huit ou neuf jusqu'à midi, c'est le passage dangereux. [...] Puis c'est la vraie nuit, dangereuse elle aussi, mais favorable à qui la connaît, à qui sait s'y ouvrir comme la fleur au soleil, à qui lui-même est nuit, jour et nuit. [...] Mon premier soin donc, au bout de quelques milles dans l'aube déserte, fut de chercher un endroit où dormir, car le sommeil aussi est une sorte de protection, si paradoxal que cela puisse paraître. [...] Pour le monstre qui se déplace, ou qui guette, tapi dans son repaire, on est sans pitié, alors que celui qui se laisse surprendre en dormant a des chances de bénéficier d'autres sentiments, qui font baisser le canon et rengainer le criss.[919]

Si dormir est une manière de ne pas s'exposer au péril de ceux qui sont « assoiffés d'ordre », c'est d'abord qu'en fermant les yeux le monstre soustrait la vérité de son regard à la vue des autres. Nous examinerons ce point plus tard. De même, l'obscurité voile le regard, la vérité qu'il contient, comme le mentionne le vieux vivant mort : « Il se taisait, en me regardant sans crainte apparemment ni dégoût. Il est vrai qu'il faisait sombre »[920].

La laideur, en tant que cause de scandale, est une sorte d'obscénité, comme on le voit dans des passages comme « la sarabande de mes ruades »[921] ou « les pieds obscènement posés par terre, les bras sur le guidon et sur les bras la tête, abandonnée et brimbalante »[922]. La laideur n'est donc pas seulement estimée physiquement, mais aussi moralement, et à ce point de vue associée à la méchanceté ou au mal. Elle attire inévitablement le regard du gardien de l'ordre sublime : « Mais un peu plus loin je m'entendis interpeller. Je levai la tête et vis un agent de police. [...] Je finis par comprendre que ma façon de me reposer, mon attitude pendant le repos, à califourchon sur ma bicyclette, les bras sur le guidon, la tête sur les bras, attentait à je

[919] *Mo*, p. 89-90.
[920] *Cal*, p. 49.
[921] *Ex,* p. 22
[922] *Mo*, p. 31

ne sais plus quoi, à l'ordre, à la pudeur »[923]. En l'occurrence, Molloy se rend compte que c'est son existence même qui est un péché, dans la mesure où il est invalide, et difforme[924], car il n'y a pas deux lois, mais une seule, faite pour « les bien portants », dans le monde absurde où il habite. Il est donc condamné à être poursuivi, expulsé ou arrêté, et à fuir ou à se cacher, car son existence est illégale et nuisible à l'ordre établi. Il est en conséquence condamné à être seul.

1.1.3 Rafflésie, fleur émettant la puanteur

La fonction identificatrice de l'odeur, dont parle Annick Le Guérer dans son livre intitulé *Les Pouvoirs de l'odeur*, est souvent présente chez Beckett. La sensation olfactive « identifie l'interlocuteur de façon immédiate »[925]. Par exemple, Molloy dit : « elle savait que c'était moi, à mon odeur »[926]. L'appréciation qualitative que suscite l'odorat peut être « le support ou le prétexte d'une reconnaissance ou d'un refus », et montre que « l'odorat intervient de façon essentielle dans la première des relations humaines », en en faisant « un moyen de discrimination entre l'agréable et le désagréable, le connu et l'inconnu »[927]. En ce sens, lorsque Molloy dit « je ne sens pas bon », il pointe une cause de la réaction négative de son interlocuteur à son égard, qui témoigne de son existence monstrueuse et étrangère.

Dans les textes de Beckett, on trouve souvent deux sortes de fleurs, la rafflésie (par exemple dans *L'Innommable*) et le géranium (par exemple dans *L'Expulsé*). En raison de leurs qualités contraires, elles ont l'air de représenter deux catégories contrastées de personnages beckettiens. La rafflésie ressemble aux monstres-victimes à bien des égards. C'est la fleur la plus grande du monde végétal, une fleur à cinq pétales sans tige ni feuille ni racine, qui parasite les tetrastigma des régions tropicales. Elle est solitaire. Elle émet une odeur de cadavre qui attire les mouches qui

---

[923] *Mo*, p. 25.
[924] « J'indiquai modestement mes béquilles et hasardai quelques bruits sur mon infirmité, qui m'obligeait à me reposer comme je le pouvais, plutôt que comme je le devais », *Mo*, p. 25.
[925] Annick Le Guérer, *Les Pouvoirs de l'odeur*, Paris : Odile Jacob, 1998/2002, p. 36.
[926] *Mo,* p. 22.
[927] *Mo*, p. 36.

assure sa pollinisation. La rafflésie dépend entièrement de la plante qu'elle parasite, car elle n'est pas capable de photosynthèse. Cette fleur sans organes, évoque bien Mahood, qui n'est que moignon, dont le crâne est couvert de pustules et de mouches bleues, et qui parasite la tenancière de la gargote.

La comparaison entre les personnages monstrueux de Beckett et cette fleur monstrueuse est sans doute éclairante. Tandis que la rafflésie est géante parmi les fleurs, les anti-héros beckettiens sont des homuncules, mais tous sont des monstres difformes et mutilés, la rafflésie étant comme amputée d'organes dont sont pourvues la plupart des fleurs (tige, feuille, racine). Chez Beckett le corps se réduit de plus en plus à l'une de ses parties, concentrée et hyperbolique, par exemple, le visage dans *Dis Joe*, l'œil dans *Film*, la bouche dans *Pas moi*, le crâne ou la tête dans la trilogie, et ainsi de suite. Le parasitisme est aussi le mode de vie de certains personnages, qui sont alimentés par autrui ou mendient, demeurent solitaires et cachés. Mais le point commun essentiel entre la rafflésie et les monstres de Beckett, c'est bien sûr l'odeur de chair en décomposition qui attire des insectes nuisibles comme les mouches ou des animaux nuisibles comme les rats. Comme on l'a déjà dit, le crâne de Mahood est couvert de pustules et de mouches bleues, les premières étant une proie[928] ou un appât[929] pour les secondes. Les mouches autour de lui témoignent de son existence, alors que son état de décomposition et sa puanteur l'assimilent à un tas d'excréments[930]. De son côté le narrateur de *La Fin* vit parmi les rats, conscient de n'être que de « la chair vivante » qui les attire[931], qui pourrait devenir leur proie et alors exhaler une odeur de mort. La comparaison avec la rafflésie permet de se rendre compte que cette fleur qui n'est ni belle ni parfumée, qui n'a rien de ce qui fait le charme des fleurs, est en un mot un monstre, ainsi que les victimes de Beckett, et

[928] « Ils me veulent savant, sachant que j'ai mal à la nuque, que les mouches me dévorent et que le ciel n'y peut rien changer », *I*. p. 136.
[929] « Mais il faut dire aussi que ce changement n'est pas sans s'adoucir de certains avantages, dont je ne jouissais pas avant, entre autres celui de pouvoir attraper des mouches. Je les happe, vrrac ! », *I*, p. 92.
[930] « Les mouches répondent de moi, si l'on veut, mais jusqu'à quel point ? Ne se poseraient-elles pas avec tout autant d'appétit sur une bouse de vache ? », *I,* p. 111.
[931] « Les rats avaient du mal à arriver jusqu'à moi, à cause de l'inclinaison de la coque. Ils en avaient pourtant bien envie. Pensez donc, de la chair vivante, car j'étais quand même encore de la chair vivante », *Fi,* p. 104-105.

peut-être un symbole de la catégorie des monstres fétides.

Comme le fait remarquer Annick Le Guérer, « La même odeur, qui marque l'appartenance d'un individu à un groupe dont elle favorise la cohésion, signale cet individu comme étranger à d'autres groupes et dresse entre eux et lui une barrière »[932], la puanteur des monstres de Beckett ne les gêne pas, parce qu'elle est leur odeur propre. Tandis que Pozzo qui représente le bourreau, est très sensible à la mauvaise odeur (« POZZO. – Lequel de vous sent si mauvais ? »[933]), Estragon, Vladimir, et Lucky[934] y sont plus ou moins insensibles, puisqu'ils en sont la source (« ESTRAGON. – Lui pue de la bouche et moi des pieds »[935]). Et tandis que Pozzo essaie de supprimer l'odeur fétide (« POZZO. – C'est ça, que votre ami y aille. Il sent si mauvais »[936]), les autres ne réagissent pas à la puanteur qui leur est familière. Un autre exemple se trouve dans *Molloy* :

> La chambre sentait l'ammoniaque, oh pas que l'ammoniaque, mais l'ammoniaque, l'ammoniaque. Elle [sa mère] savait que c'était moi, à mon odeur. Son visage parcheminé et poilu s'allumait, elle était contente de me sentir[937].

Cette odeur provient peut-être du mauvais état physique de Molloy (« Je vais vous dire une chose, je ne pisse plus, parole d'honneur. Mais mon prépuce, *sat verbum*, suinte l'urine, jour et nuit, enfin je crois que c'est de l'urine, ça sent le rognon »), ou du vieillissement de sa mère (« Je crois qu'elle faisait sous elle, et sa grande et sa petite commission [...] »). L'ammoniaque ne leur est ni étrangère ni désagréable, son odeur leur est plutôt familière et agréable en tant qu'elle est le signe qu'ils sont, Molloy et sa mère, comme « un couple de vieux compères »[938], et fait d'eux un groupe monstrueux. L'ammoniaque ne remplit pas seulement une fonction d'identification, mais produit aussi la cohésion du groupe.

---

[932] Annick Le Guérer, *op. cit.*, p. 38.
[933] *EAG*, p.60.
[934] « POZZO. – [...], Là ! (Lucky s'arrête.) Il pue. [...] », *EAG*, p. 31.
[935] *EAG*, p. 60
[936] *EAG*, p. 114.
[937] *Mo*, p. 22.
[938] *Mo*, p. 109, p. 22 et p. 21.

Partager la même odeur est donc sans doute une condition essentielle de la coexistence. Lousse nettoie Molloy dont l'odeur lui est étrangère (« On avait poussé l'impudence jusqu'à me nettoyer, à en juger par l'odeur que je dégageais, ne dégageais plus ») et la modifie en la sienne (« Il me semblait aussi qu'on m'avait parfumé, à la lavande peut-être »[939]), puisqu'elle espère le faire demeurer dans sa maison. Mais, malgré tous ses efforts, Molloy retrouve sa propre odeur et quitte finalement la maison de Lousse. Alors que le paragraphe précédent montre l'homogénéité parmi les personnages monstrueux au niveau de l'odeur, l'hétérogénéité entre deux groupes se manifeste ici par des odeurs différentes.

L'odeur principale qui marque le groupe de monstres représenté par la fleur de rafflésie est celle des cadavres. C'est ce que nous avons déjà observé plus haut à travers les mouches et les rats qui guettent les personnages monstrueux autour d'eux. Ce qui compte, c'est qu'un monstre est un cadavre vivant. Bien que le narrateur de *Premier Amour* donne sa préférence à l'odeur des cadavres sur celle des vivants (« L'odeur des cadavres, que je perçois nettement sous celle de l'herbe et de l'humus, ne m'est pas désagréable. Un peu trop sucrée peut-être, un peu entêtante, mais combien préférable à celle des vivants, des aisselles, des pieds, des culs, des prépuces cireux et des ovules désappointés »[940]), il ne faut pas négliger le fait que le monstre beckettien exhale aussi la puanteur des vivants. Nous verrons que l'ambivalence de la puanteur rend le monstre beckettien encore plus épouvantable, mais nous allons tout d'abord nous occuper de l'odeur des cadavres.

Nous allons maintenant examiner la fonction contagieuse de la puanteur, qui caractérise le groupe de la rafflésie chez Beckett. Pour cela, il nous faut d'abord préciser comment la mauvaise odeur se produit. On peut énumérer les foyers de puanteur : la saleté, la maladie, la mort, etc. Vladimir pue de la bouche et Estragon des pieds, Pozzo pète souvent, Nagg et Nell vivent dans une poubelle, le narrateur de *Comment c'est* se traîne dans la boue, l'expulsé a des habitudes malsaines (« ayant compissé ma culotte, ou l'ayant conchiée »[941]), et ainsi de suite. Tous ces exemples

[939] *Mo*, p. 50 et p. 51.
[940] *PA*, p. 8-9.
[941] *Ex*, p. 20.

montrent que la mauvaise odeur provient de la saleté et que les personnages beckettiens manquent d'hygiène. Par ailleurs, la maladie est la seconde grande cause de puanteur : la tête malade de l'innommable pue ; Moran tombe malade et commence à émettre une odeur fétide dès que son fils l'abandonne, son caleçon pourrit même au contact de ses débordements. Au bout du compte, l'odeur de cadavre, celle de la mort, est la puanteur principale chez Beckett. Molloy, Malone, Worm, certains narrateurs des nouvelles, surtout ceux de *La Fin* et du *Calmant*, sont tellement vieux et infirmes qu'ils se décrivent comme des morts vivants dont l'odeur atteste la putréfaction.

Du côté moral, l'odeur repoussante est un signe de la disgrâce de Dieu, comme le montre la Bible avec Job : « Mon haleine est repoussante pour ma femme, je suis devenu fétide pour mes propres fils » (*Job*, 19 : 17). La raison pour laquelle la famille même de Job le déteste est son odeur insupportable, mais, en réalité, celle-ci est le signe de son péché et de la malédiction ou de l'horrible épreuve à laquelle Dieu le soumet, toutes choses qui causent le malheur et la misère autour de lui. Dans *Comédie*, on peut aussi trouver quelque chose de semblable. La première femme de l'œuvre profite des mots, *puer* et *pute*, pour essayer de dévoiler l'infidélité de son homme ; elle lui dit : « tu pues la pute »[942]. Le mot trivial « pute », dérivé du verbe latin *pūtere* (être pourri, corrompu, puer), issu de l'adjectif *pūtidus* (puant, pourri, fétide), exprime la puanteur due à la faute morale. La puanteur provient des choses désagréables, comme la saleté, la maladie, la mort et le péché.

Revenons au dialogue de *Comédie*. Avant de dire « tu pues la pute », la première femme suppose que la deuxième femme « a empesté »[943] son homme. Il semble que le verbe « empester » indique tout d'abord l'infection de la puanteur, mais il fait aussi clairement allusion au péché, à la disgrâce de Dieu[944] et à la mort[945], car la deuxième femme, qui enrage[946] la première, est sans doute une source

[942] *C*, p. 13.
[943] *C*, p. 13.
[944] « Car le salaire que paie le péché, c'est la mort » (*Romains*, 6 : 23).
[945] « F2. – [...]. Ses derniers mots, [...], donnaient à entendre qu'elle me ferait la peau », *C*, p. 13.
[946] Selon A. Le Guérer, les épidémies comme la peste ont rendu des gens cruels les uns pour les autres, comme s'ils étaient des animaux, surtout des chiens. C'est dire que la peste a engendré

d'infection, voire un monstre pestilentiel, pour elle. D'après A. Le Guérer, la peste a longtemps été « imputée au dérèglement provoqué par une série de ruptures : rupture spirituelle entre l'homme et la divinité, rupture de l'équilibre des éléments naturels et spécialement de l'air, rupture au sein même des corps. À ces désordres, sont associées les notions de corruption, de mort, de puanteur, de *pestilence*. C'est parce que les hommes corrompus offensent Dieu par l'odeur cadavéreuse de leur âme qu'ils s'attirent sa vengeance. C'est parce que l'atmosphère, à la suite de toute une série de perturbations, a perdu son intégrité, qu'elle s'altère et devient une source d'infection. C'est enfin parce que l'organisme, soumis aux engorgements, aux excès, aux passions, se gâte, qu'il peut contracter, voire engendre, la peste »[947]. Cette explication permet de comprendre la face corrompue de la deuxième femme de *Comédie* en tant que monstre pestilentiel. Si on accepte la logique de la première femme, la deuxième est la puanteur même, car elle est une « pute », un foyer d'infection épidémique, et c'est pour ça que l'homme pue ; il est moralement infecté par elle. L'usage du même verbe dans *Fin de partie* informe plus directement sur l'épidémicité de la puanteur, par un mot de Hamm : « Tu empestes l'air ! »[948]

> HAMM. – Oui, mais comment le saurais-je, si tu étais seulement mort dans ta cuisine.
>
> CLOV. – Eh bien… je finirais bien par puer.
>
> HAMM. – Tu pues déjà. Toute la maison pue le cadavre.
>
> CLOV. – Tout l'univers. [949]

Ce fragment de dialogue précise le sens du verbe « empester » dans la phrase de Hamm ; il ne renvoie pas seulement à la puanteur, mais aussi à la mort, vu que Clov et Hamm décrivent l'apocalypse en insistant sur l'odeur de cadavre. La puanteur est « signe de putridité et de venimosité »[950], dans la mesure où elle se rapporte à la fin

---

l'inhumain en tant que mécanisme de défense. La rage de la première femme pourrait s'expliquer d'une manière semblable.

[947] Annick Le Guérer, *op. cit.*, p. 51.

[948] *FP*, p. 15-16.

[949] *FP*, p. 63.

[950] « La puanteur, signe de putridité et de venimosité – ces deux termes tendent d'ailleurs, en grec

du monde où l'odeur de putréfaction de Clov ne pourrait même plus témoigner de sa mort, puisqu'elle serait couverte par de l'odeur apocalyptique. Clov est d'ailleurs un personnage qui penche vers la mort, répétant sorties et apparitions[951], en un mot, un mort vivant. Son odeur, qui est celle du cadavre, est étrangère à Hamm qui ne quitte jamais la scène, et qui veut continuer son jeu[952]. En bref, dans l'extrait de *Fin de partie* que nous commentons, on peut discerner le grand fléau que Clov propage, qui infecte l'air de l'idée de la mort, et qui, comme la peste, peut susciter ravages, terreur et désordres[953]. En suivant l'indication d'Annick Le Guérer, selon laquelle l'« origine de l'épidémie doit [...] être recherchée dans [l]a dégradation [de l'air], puisque "la peste n'est autre chose que la mort de l'air qui répand sa propre maladie pour la corruption de tout ce qui a une parcelle de vie" »[954], on peut dire que Clov est, par sa fétidité, le foyer d'origine de l'épidémie.

1.1.4 Jacinthe, fleur à la fois vivante et mourante

Il se trouve un autre genre de fleur dans *Premier Amour* et dans *La Fin* : les plantes à bulbe, la jacinthe et le crocus[955], dont l'odeur est très parfumée. C'est « une jacinthe, vivante, dans un pot » que le narrateur-héros de *Premier Amour* demande à Lulu de lui apporter. Au début, cette plante se montre pleine de vitalité, elle donne même quelques fleurs, puis elle *capitule*, et commence à émettre une puanteur :

> Au début elle alla bien, elle eut même quelques fleurs, puis elle capitula, ce ne fut bientôt plus qu'une tige flasque parmi des feuilles

comme en latin, à se confondre –, est mortifère », Annick Le Guérer, *op. cit.*, p. 53.

[951] Hamm dit à Clov qui veut le quitter : « HAMM. – Hors d'ici, c'est la mort. (Un temps.) Bon, va-t'en. (Clov sort. Un temps.) Ça avance », *FP*, p. 21.

[952] « CLOV (implorant). – Cessons de jouer ! HAMM. – Jamais ! », *FP*, p. 100.

[953] Annick Le Guérer, *op. cit.*, p. 49.

[954] *Ibid.*, p. 54. « La cause première de la peste réside dans la corruption de l'air, sa propagation peut aussi être assurée par l'haleine des malades » (p. 55). L'haleine des personnages de Beckett infecte l'ordre de la langue et provoque l'incertitude et l'incompréhensibilité qui pourraient causer ravages, terreur et désordres. Nous y reviendrons.

[955] Le narrateur de *La Fin* plante dans un vieux pot un oignon de crocus, symbole du « bonheur de la jeunesse ». Mais le crocus du narrateur est plutôt comme un cadavre vivant en prison. « Il verdit, mais il n'y eut jamais de fleur, rien qu'une tige flasque garnie de feuilles chlorotiques », *Fi,* p. 83.

> pleureuse. L'oignon, à moitié sorti de la terre, comme à la recherche d'oxygène, sentait mauvais.[956]

La jacinthe mourante se lie au monstre-victime, comme la rafflésie ; avec la dégénérescence de ses organes, elle se réduit de plus en plus à son oignon fétide qui suffoque, ainsi que Worm dans un vase, Nagg et Nell chacun dans une poubelle, les trois personnages de *Comédie* chacun dans une jarre, et ainsi de suite. Mais la plante à bulbe ne devient monstrueuse qu'à la suite de sa capitulation, alors que la fleur géante est un monstre de nature. Il faut donc éclaircir ce que « capituler » veut dire dans le texte de Beckett.

Ce verbe exprime la force dépassant l'inertie, et la défaillance inévitable, comme le vieillissement. Ici, nous voulons citer de nouveau ce que J. Foucart dit à propos de la monstruosité du cadavre : le « cadavre en voie de décomposition est le monstre que tout vivant ne pourra manquer de devenir *un jour*. Il est monstre le plus répugnant et le plus agressif qui *métamorphose* les choses les plus belles en horreurs insupportables »[957]. De là, nous comprenons que la métamorphose elle-même cause une crainte horrible. Avec sa puanteur, la jacinthe avertit peut-être qu'il pousse un monstre en tout vivant, que la laideur réside aussi en la beauté, que la frontière entre les contraires devient vague.

1.2 Des réactions contre le monstre : l'hypocrisie, l'hostilité et l'horreur

1.2.1 La pitié et l'aversion

La pitié est une réaction qui diffère du rejet auquel se heurte le pauvre monstre hideux. Elle lui fait espérer qu'il est possible de construire un lien amical entre lui et

[956] *PA*, p. 48.
[957] Jean Foucart, *op. cit*, p. 45-61. Nous soulignons.

ceux qui sont bien portants. En expliquant la laideur dans la peinture occidentale[958], J.-F. Dortier dit que la chose la plus positive parmi les sentiments qu'elle suscite est la compassion. En d'autres termes, selon le commentaire de Martin Rueff, « l'identité du sujet souffrant est comme *croisée* avec celle du sujet compatissant dans un chiasme des altérités. Il ne s'agit plus de soi-même comme un autre, ni de l'autre comme un autre (que) soi, mais de l'autre comme un autre soi-même, de l'autre comme soi-même »[959]. Ainsi, souffrance et pitié vont ensemble. Chez Beckett, comme le dit Laurent Mattiussi, « laideur et douleur vont de pair »[960], de sorte que la pitié serait une solution à la douleur, voire à la solitude, consécutives à la laideur.

Cependant, dans les œuvres de Beckett, la pitié est impuissante et a une valeur péjorative, elle n'est qu'un cri, un signe d'une existence misérable et faiblissante, un moyen provisoire de pallier la crise, un geste vide, un échec de la sympathie, une habitude mécanique et hypocrite. Il est notable que les relations entre les personnages beckettiens sont verticales comme entre bourreau et victime, et que la pitié, loin d'être une réponse salutaire du bourreau, renforce la misère incurable de la victime. En attendant Godot, Gogo et Didi mendient la pitié de Dieu, qui pourrait être leur bourreau comme le créateur de leur vie misérable, mais ils n'obtiennent que son silence – ce qui rend leur existence encore plus malheureuse. La même chose se répète ensuite, à ceci près qu'ils occupent alors la position supérieure : tandis que Pozzo devient aveugle et faible, tombe et crie « Au secours » et « Pitié ! »[961], Gogo et

---

[958] « Dans la peinture occidentale, la laideur est associée à la souffrance, l'enfer, les monstres, l'obscène, le diable, la sorcellerie, le satanisme. Car la laideur suscite le dégoût, mais aussi la peur, la dérision, au mieux la compassion. Dans l'imaginaire populaire, la laideur a toujours été associée à la méchanceté, à la folie, à la bêtise. Jérôme Bosch peint des êtres difformes qui peuplent l'enfer. […] La laideur a souvent été assimilée à ce qui est tordu, courbé, fripé, ridé, balafré, difforme, petit, gros, gras et vieux », Jean-François Dotier, « La tyrannie de la beauté », in *Le corps sous contrôle,* Sciences Humaines, mensuel, n°195, juillet, 2008, Disponible sur : http://www.scienceshumaines.com/la-tyrannie-de-la-beaute_fr_22384.html.

[959] Martin Rueff, « Une histoire philosophique et littéraire de la pitié est-elle possible ? », in *Littérature et Philosophie*, Séminaire Master, 11 mars, 2010. Nous mettons un mot en italique pour marquer le moment où deux êtres différents s'identifient.

[960] « Laideur et douleur vont de pair parce qu'elles procèdent toutes les deux du vieillissement. Elles sont essentiellement liées à la condition temporelle de l'homme » ; « Douleur et laideur ont pour condition la forme corporelle. Elles sont deux aspects parallèles, concomitants, de la dégradation qui est son destin », Laurent Mattiussi, « Beckett et la douleur : de l'infirme à l'informe », in *La douleur : beauté et laideur*, L'ULL Critic 9-10, Edicions de la Universitat de Lleida, 2005, p. 219 et p. 223.

[961] *EAG*, p. 100.

Didi le négligent. Ses cris ne réussissent pas à leur faire interrompre leur conversation, alors même qu'ils voient la souffrance de Pozzo. Il finit par leur proposer de l'argent au lieu d'implorer leur pitié pour susciter leur intérêt. La pitié dépravée est ici mise en relief. La victime doit pourtant la demander, avant de s'adresser à son bourreau potentiel, tantôt comme signe de son identité, tantôt comme moyen, quoique provisoire, de défense contre la violence possible, tantôt par habitude : « Je lui aurais dit, en touchant mon chapeau, Pardon monsieur, pardon monsieur, la porte des Bergers, par pitié »[962].

Dans la situation contraire où de pauvres monstres hideux sont enfin pris en pitié, ils déprécient paradoxalement la charité qu'on leur impose. Molloy voit dans le geste charitable une obsession : « Je vais vous dire une chose, quand les assistantes sociales vous offrent de quoi ne pas tourner de l'œil, à titre gracieux, ce qui pour elles est une obsession, on a beau reculer, elles vous poursuivraient jusqu'aux confins de la terre, le vomitif à la main. Les salutistes ne valent guère mieux. Non, contre le geste charitable il n'existe pas de parade, à ma connaissance. […] À qui n'a rien il est interdit de ne pas aimer la merde »[963]. Pour lui, la charité n'est ni manifestation de générosité ni sacrifice, mais une manifestation de « la bonne volonté exaspérée des anxieux »[964], d'une volonté unilatérale due à l'égocentrisme. Molloy rejette ce qu'on lui offre ainsi. Le lien entre lui et les autres n'est ainsi pas susceptible d'être « cousu de pitié »[965].

Pourquoi celui qui n'est pas laid est-il anxieux ? L. Mattiussi note que la douleur et la laideur sont indissociables du fait qu'elles proviennent du vieillissement, qui est une fatalité. Pozzo et Hamm évoquent parfois l'inévitable dégradation corporelle : « Un beau jour je me suis réveillé, aveugle comme le destin »[966] ; « Un jour tu seras aveugle. Comme moi. Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours, dans le noir. Comme moi »[967]. La prophétie de Hamm, où « il

[962] *Cal*, p. 55-56.
[963] *Mo*, p. 30.
[964] *Mo*, p. 32.
[965] *DJ*, p. 85.
[966] *EAG*, p. 112.
[967] *FP,* p. 51.

s'agit de l'autre comme soi-même », qui semble plus une sorte de menace qu'une expression de sympathie, rappelle que nous sommes « les victimes de cette condition, de cette circonstance prépondérante qu'est le temps » et que « nous sommes différents, nous ne sommes plus ce que nous étions avant la calamité d'hier »[968]. Elle doit donc faire peur à ceux qui ne veulent pas mettre les pieds dans l'eau d'Héraclite, ni subir l'horrible déformation corporelle, et les ramener à la vérité qu'ils veulent peut-être oublier. Pour eux, le « cadavre en voie de décomposition est le monstre que tout vivant ne pourra manquer de devenir un jour. Il est le monstre le plus répugnant et le plus agressif, qui métamorphose les choses les plus belles en horreurs insupportables »[969].

Pour ceux qui ont peur de vieillir ou qui dénient le temps, Molloy n'est pas un être pitoyable, mais terrible. M. Rueff distingue le lamentable et le terrible, par le fait que celui-ci « exclut même la pitié et, souvent, il peut favoriser le sentiment contraire »[970]. En fait, Molloy qui est dans une position relativement supérieure, assène sans pitié un bon coup de béquille sur le crâne d'un charbonnier qui est un monstre solitaire, l'appelle même ensuite « vieux dégoûtant » quand ce dernier le supplie de partager sa hutte et le retient par la manche. Ce geste du charbonnier suscite la crainte de Molloy, plus précisément la crainte de la contagion des misères de l'autre maudit susceptible d'être soi-même. Molloy espère supprimer le terrible, tantôt par la violence, tantôt par la négligence de sa souffrance (« J'étais ailleurs. Un autre souffrait »[971]), tantôt par l'exagération de sa propre douleur (« Ils n'ont pas souffert mes douleurs, leurs douleurs ne sont rien, à côté des miennes, rien qu'une petite partie des miennes, celle dont je croyais pouvoir me détacher, pour la contempler »[972]).

Giambattista Vico, philosophe italien du XVIIIème siècle, dit que pour devenir un vrai poète il faut « désapprendre la langue de son pays natal » et « retourner à la

---

[968] *Pr,* p. 23.
[969] Jean Foucart, *op.cit.*, p. 45-61.
[970] M. Rueff, *Littérature et Philosophie*, Séminaire Master, 11 mars 2010.
[971] *MM*, p. 157.
[972] *I*, p. 33.

misère primitive des mots »[973]. En d'autres termes, pour exceller en tant que poète, il faut être un monstre, car les deux conditions de Vico indiquent le corps mutilé de la langue ou sans identité, l'incommunicabilité et la solitude. Proust semble être d'accord avec lui lorsqu'il critique l'amitié, qui « n'est qu'un mouvement erroné de l'esprit »[974]. À certain égard, la pitié de Beckett peut aussi être interprétée comme un faux mouvement tendant à identifier l'autre avec soi, et empêchant la vraie création qui suppose la transgression, la destruction, la dépossession et le rien. En aucun cas la pitié ne sauve les anti-héros monstrueux de Beckett de leur misère, de leur solitude et de leur douleur. Elle ne permet que de percevoir la possibilité du devenir monstrueux, l'infection du monstre dont le trait significatif est la mauvaise odeur.

1.2.2 Géraniums, fleurs chassant les insectes nuisibles

En regardant les géraniums aux fenêtres d'une maison qui ne lui est pas accessible, l'un des monstres-victimes expulsés hors de la société dit qu'ils sont « malins »[975]. On sait que le parfum des géraniums éloigne les moustiques[976], que c'est une plante anti-moustique. Tandis que la rafflésie, qui n'est qu'une fleur, attire des insectes nuisibles vecteurs de maladie, le géranium, qui est une plante complète, avec des racines, des tiges et des fleurs, les repoussent. Mettre des géraniums aux fenêtres est une sorte de mesure d'hygiène pour éviter la maladie, la mort ou le chaos, une manière de faire obstacle à la puanteur. A. Le Guérer explique que la toilette de la ville, consistant à supprimer les causes de maladies possibles pour soutenir l'ordre établi, « comporte aussi bien sa désinfection que l'expulsion de ce qui lui est hétérogène ou constitue un objet de scandale », et que le « souci de désodoriser la cité, en la nettoyant, pavant et en évacuant ses déchets, se double d'une volonté

[973] « Quiconque désire exceller en tant que poète doit désapprendre la langue de son pays natal, et retourner à la misère primitive des mots », in Lydie Parisse, « La coïncidence des contraires dans l'œuvre de Samuel Beckett », in *Miranda*, n°4 (Beckett), Université Toulouse Le Mirail, 24/06/2011, p. 2-3. Disponible sur : http://miranda.revues.org/324.
[974] *Pr*, p. 77.
[975] *Ex*, p. 16.
[976] « La blanche aubépine se penchait vers moi, malheureusement je n'aime pas l'odeur de l'aubépine ». La citation montre que le parfum n'est pas agréable à Molloy, et qu'il n'appartient pas à la catégorie que symbolisent les géraniums. *Mo*, p. 34.

accrue de contrôle et de purification morale »[977]. Que Lousse désodorise Molloy[978] en le nettoyant et le parfumant, comme elle faisait son chien tué par la faute de Molloy, signifie qu'elle veut remplacer son animal par cet homme, le posséder en compensation de la perte subie, et le domestiquer en lui faisant suivre un parcours sanitaire, un processus de moralisation, de manière à le rendre utile, propre et homogène à son environnement. Mais, nous l'avons déjà remarqué, le monstre-victime de Beckett est celui qui ne peut pas s'empêcher de se faire expulsé, volontairement ou non. Malgré les efforts de Lousse, Molloy continuera à exhaler une odeur étrangère et empestera l'air. Ceux qui appartiennent à la catégorie que symbolisent les géraniums, veulent défendre leur territoire, en construisant un barrage de parfum à l'abri duquel on peut chanter la grâce et la paix de Dieu :

> Tout était calme. Pas un souffle. Des cheminées de mes voisins la fumée montait droite et bleue. Des bruits de tout repos, un cliquetis de maillets et de boules, un râteau dans du sable de grès, une lointaine tondeuse, la cloche de ma chère église. Et des oiseaux bien entendu, merle et grive en tête, aux chants se mourant à regret, vaincus par la chaleur, et qui quittaient les hautes branches de l'aurore pour l'ombre des buissons. Je respirais avec plaisir les exhalaisons de ma verveine citronnelle.[979]

Le jardin de Moran, comme l'Éden, est un exemple de paysage de la catégorie des géraniums. On y remarque une autre plante contre les moustiques, la *verveine citronnelle*, qui neutralise tout ce qui trouble le calme. Au passage, évoquons une autre sorte d'insecticide voué à la destruction totale de l'humanité, à la différence de la plante anti-moustique qui défend contre la peste. Quand Clov dit qu'il a une puce, Hamm réplique : « Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer ! Attrape-la, pour l'amour du ciel ! »[980]. Clov apporte finalement l'insecticide et tue la puce, mais il ne sait pas bien s'il anéantit du même coup toutes les possibilités du

977 Annick Le Guérer, *op. cit.*, p. 41-42.
978 « On avait poussé l'impudence jusqu'à me nettoyer, à en juger par l'odeur que je dégageais, ne dégageais plus », *Mo*, p. 49.
979 *Mo*, p. 126.
980 *FP*, p. 48.

renouvellement de l'humanité. Pour Clov et Hamm, l'insecticide est une arme pour provoquer l'apocalypse. On trouve encore un autre insecticide dans *L'Innommable*, l'ozone dont Worm a besoin pour mettre fin à sa vie absurde et douloureuse en stérilisant toute la création.

1.2.3 L'écarquillement

Nous venons de voir la monstruosité potentielle en une belle fleur parfumée. Sans doute le plus épouvantable est-il de dévoiler qu'on est soi-même le monstre que tout le monde évite et persécute. Une œuvre de Beckett montre la confusion due à une telle découverte. Elle s'intitule *Film,* qui comporte trois parties : la rue, l'escalier, et la chambre. L'incipit en est la formule tronquée de George Berkeley, philosophe irlandais du XVIIIe siècle : « *Esse est percipi* »[981]. C'est un film muet, qui ne s'offre donc qu'à la perception visuelle, dans lequel le scénariste expose son dessin de montrer que la « recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi ». Et Beckett fait de l'incipit une convention : « O entre en *percipi* = ressent l'angoisse d'être perçu »[982]. Cette convention permet de présumer que l'angoisse d'être perçu est due à son désir de non-être et provoque la fuite de O – l'angoisse étant d'ailleurs indispensable au problème de l'existence absurde. L'auteur n'oublie pas d'ajouter la réaction positive des autres personnages, par rapport à la perception, peut-être dans le but de mettre en relief l'état solitaire et malheureux de O (ou bien de montrer la possibilité de l'écroulement de la différence entre les deux cas contraires), dans la première partie : « Tous les personnages de cette première partie doivent être montrés s'adonnant par le regard, fixé sur un objet quelconque ou échangé entre eux, aux bonheurs du *perciperer* et du *percipi* »[983]. En somme, à part O, les personnages de la première partie « vont dans la même direction et tous par couples », se regardent l'un l'autre,

[981] La formule complète est « *Esse est percipi aut percipere* », qui résume l'immatérialisme de G. Berkeley. En français, « Être, c'est être perçu ou percevoir ».
[982] *F*, p. 113.
[983] *F*, p. 116.

se livrent au *perciperer* et au *percipi*, tandis que pour O le regard des hommes, des animaux, des images ainsi que de lui-même ne suscite qu'un sentiment d'angoisse, de sorte que O « fonce aveuglément en sens inverse des autres [qui vont tous dans la même direction] »[984]. Le contraste est semblable à celui du monstre aliéné et des autres hostiles, que nous avons examiné précédemment. La tenue extravagante, impropre à la saison, et l'allure cocasse de O montrent aussi qu'il n'est pas le congénère des personnages de la première partie, ce qui rappelle l'aveu de Moran : « Ainsi mis je ne pouvais guère espérer passer inaperçu. Je ne le désirais pas. Se faire remarquer, dans le métier que je faisais, c'est l'enfance de l'art. Faire naître des sentiments de pitié, d'indulgence, provoquer l'hilarité et les sarcasmes, c'est indispensable »[985].

Dans la chambre où O finit par se cacher, se soustraire à tous les regards, devenir invisible ou ne plus exister pour aucun œil, la dichotomie entre lui et les autres commence à s'obscurcir du fait de la possibilité de la découverte du monstre intérieur. Nous y voyons quelques traces du dédoublement de soi, que l'on peut distinguées en trois situations : 1. le protagoniste changeant avec l'âge sur les photos que O regarde ; 2. O dormant que Œ regarde ; 3. Œ que O regarde en se réveillant en sursaut. Tout d'abord, il faut examiner deux photos, la sixième qui semble prise à une époque heureuse du passé, et la septième, toute récente, qui révèle la déformation fatale du protagoniste. La sixième photo fait penser à la première partie, avec son ambiance chaleureuse, les « bonheurs du *perciperer* et du *percipi* », comme en témoigne surtout le mot « Souriant » dans la description : « 6. Le même. 25 ans. Engagé volontaire. Tête nue. Souriant. Uniforme. Moustache plus fournie. Il tient une petite fille dans ses bras. De l'index il lui effleure la joue »[986]. Selon les renseignements donnés, l'homme de la photo n'est pas seul, c'est là ce qui accroît la ressemblance entre lui et les personnages de la première partie qui vont tous par couples[987]. Mais le geste de O (« De l'index il lui effleure la joue »), qui montre son

[984] *F*, p. 116.
[985] *Mo*, p. 169.
[986] *F*, p. 134.
[987] Hormis la septième photo, les autres font savoir qu'il n'était pas seul.

regret de ce qu'il a perdu – sa petite fille surtout, c'est-à-dire son bonheur –, souligne son changement irréversible : O n'est plus ce qu'il était.

La septième photo est toute différente de toutes les autres : « 7. Le même. 30 ans. En paraît plus de 40. Seul. Chapeau et manteau. Cache sur l'œil gauche. Expression farouche »[988]. Premièrement, l'homme est tout seul sur la photo, tandis qu'il est en compagnie de sa mère, son chien, ses collègues ou sa fille sur les autres. Deuxièmement, sa déformation physique, dont le cache sur son œil gauche témoigne, semble le vieillir. Troisièmement, son expression, dite « farouche », à entendre aussi comme « étrangère », puisque l'adjectif est dérivé du latin *forasticus* (« étranger »), contraste avec l'expression souriante des photos 3 à 6. (On ne peut voir que l'expression sévère de sa mère sur les photos 1 et 2. Mais on va observer bientôt que la sévère fait pendant à la souriante.) Les trois traits saillants de la photo 7 – solitude, déformation et étrangeté – correspondent aux conditions de la tératogenèse que nous avons déjà examinées. En effet, le cache noir peut être comparé aux béquilles de Molloy, par lesquelles son être même devient suspect et finalement monstrueux[989]. Aussi peut-on percevoir le symptôme d'une transformation en monstre sur la septième photo.

Les photos 1 à 6 suivent l'ordre de Chronos. Michel Bernard a analysé les textes de Beckett à l'aide des deux concepts deleuziens de Chronos et Aiôn. Nous allons nous référer à son analyse pour éclaircir la différence entre la septième photo et les autres. Chronos « caractérise un monde fondé sur l'ordre, la limite, la mesure et la précision. [...]. Le moi, le monde et Dieu composent cet univers centré où la religion fait loi, où le moi se pose solidement, où les identités sont certaines, où la voix est unique »[990]. En ce sens, sur la photo 2, l'attitude typique de la prière de l'enfant, sous les yeux sévères de sa mère qui la lui enseigne sans doute, sous-entend

[988] *F,* p. 134.
[989] « Je finis par comprendre que ma façon de me reposer, mon attitude pendant le repos, à califourchon sur ma bicyclette, les bras sur le guidon, la tête sur les bras, attentait à je ne sais plus quoi, à l'ordre, à la pudeur. J'indiquai modestement mes béquilles et hasardai quelques bruits sur mon infirmité, qui m'obligeait à me reposer comme je le pouvais, plutôt que comme je le devais », *Mo*, p. 25-26.
[990] Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet : une apparition évanouissante*, L'Harmattan, 1996, p. 180 et p. 181-182.

peut-être l' « univers centré ». La mère est alors la personne qui fixe « l'ordre, la limite, la mesure et la précision », comme fait Dieu. En fait, dans *Film*, ses yeux sévères portent le regard de Dieu qui fortifie la loi (« [O] s'assied et commence à ouvrir la serviette quand soudain son attention est sollicitée par un chromo cloué au mur devant lui représentant Dieu le Père. Les yeux écarquillés le fixent sévèrement »)[991]. Dans le même contexte, le grand chapeau de la mère – sur lequel doivent se braquer les regards, selon Ludovic Janvier qui a étudié le chapeau chez Beckett – peut être interprété comme « matrice » et « autorité »[992]. M. Bernard dit que les conditions et la tyrannie du « maître de maison » se fondent sur Chronos. Tout compte fait, on peut voir que l'ensemble des indications de Beckett sur les photos 1 et 2 dessinent Chronos.

« Et c'est les portes qui s'ouvrent et tout le monde qui sort, hommes, femmes, enfants, chacun de sa chambre, et les voix, les soupirs, les sourires, les mains, les clefs dans les mains, un grand ouf, et puis rappel des mots d'ordre, si ceci alors cela, mais si cela alors ceci, une véritable ambiance de fête, chacun a compris, à table, à table, la chambre peut attendre »[993]. C'est la scène que le narrateur de *Premier Amour* imagine après avoir été chassé de la maison de son père. Rappelons tout d'abord que le « maître de maison » est celui qui définit la loi, l'ordre, la mesure, etc. Le père du narrateur assume cette fonction chez lui, et sa maison est donc le monde organisé par lui. Mais avec sa mort, le narrateur perd son protecteur[994], et il se fait finalement expulser de ce monde par les gens qui veulent se débarrasser de cet indésirable. Il est au fond un être différent d'eux et de son père même, comme le montre directement le mot « étrange » qu'il leur applique comme en miroir (« C'était un homme étrange » et « Les gens sont vraiment étranges »[995]). Puisque c'est lui qui est étrange pour eux qui le perçoivent comme un monstre susceptible de perturber leur vie tranquille.

Revenons à la citation. En l'absence du narrateur, l'ambiance de la maison est

---

[991] *F*, p. 123. La phrase en italique est pour souligner.
[992] « Mais ce chapeau n'est pas uniquement la coiffe maternelle. [...] Matrice : mais aussi autorité », Ludovic Janvier, *Beckett*, Paris : Éditions du Seuil, 1969, p. 48-49.
[993] *PA*, p. 16.
[994] « Un jour il [le père] dit, Laissez-le, il ne gêne personne. Il ne savait pas que j'écoutais. Cette pensée il devait l'exprimer souvent, mais les autre fois je n'étais pas là », *PA,* p. 12.
[995] *PA*, p. 12 et p. 17.

heureuse, les gens sourient. On peut faire correspondre la scène à celle des « bonheurs du *percipere* et du *percipi* » de la première partie de *Film,* et au monde privé de Moran, que M. Bernard considère comme « celui de la *doxa*, c'est-à-dire de l'opinion courante, du naturel, des préjugés, des institutions et des lois », « un monde organisé, réglé par le temps de l'horloge », « un univers de possession »[996], où Moran éprouve du « plaisir », du « bonheur » et du « calme »[997]. En somme, l'expression souriante exprime dans Chronos, la certitude, l'affirmation et la suffisance de la vie ou de soi-même, dont les photos 3 à 6 témoignent avec les possessions du protagoniste, son chien, son diplôme, sa fiancée et sa petite fille. L'expression souriante n'y est qu'un signe de Chronos à l'air sévère.

Pour terminer, la septième photo montre l'univers décentré, tandis que les autres appartiennent à l'univers centré, peut-être comme « Aiôn s'oppose à Chronos »[998]. Aiôn est la monstruosité que Deleuze réhabilite, étant donné qu'il est à l'origine un terme stoïcien :

> D'après Aiôn, seuls le passé et le futur insistent ou subsistent dans le temps. Au lieu d'un présent qui résorbe le passé et le futur, un futur et un passé qui divisent à chaque instant le présent, qui le subdivisent à l'infini en passé et futur, dans les deux sens à la fois. Ou plutôt, c'est l'instant sans épaisseur et sans extension qui subdivise chaque présent en passé et futur, au lieu de présents vastes et épais qui comprennent les uns par rapport aux autres le futur et le passé.[999]

Plus précisément, la septième photo se place sur le passage de Chronos à Aiôn. Elle révèle le changement soudain, chronologique, et en même temps l'univers décentré qui se caractérise par la déformation et la dépossession, et participe au labyrinthe d'identification de O et Œ. Peut-être est-elle une ouverture, autrement dit, une sorte de ligne de fuite deleuzienne, par laquelle la dimension de la photographie coexiste et s'unit avec celle du film, dont le principe est « *Esse est percipi* ». Au fond, c'est le

[996] Michel Bernard, *op. cit.*, p. 179, p. 183.
[997] *Mo*, p. 128.
[998] François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Deleuze*, Paris : Ellipses, 2003, p. 10.
[999] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, 1969, p. 193.

principe qui résume Aiôn, dans la mesure où l'être dépend seulement de l'instant où il est perçu, que ce soit par O, Œ ou les spectateurs – sans doute un instant sans épaisseur et sans extension[1000].

Les photos sont une sorte de témoignage de l'existence passée de O. En les déchirant O tente de supprimer la dernière trace du fait d'être perçu. Malheureusement, il ne peut s'empêcher de se laisser percevoir par son propre regard insupprimable de sujet pensant cartésien. L'insupprimable finit par le rattraper, de sorte qu'il ne peut plus fuir dans le non-être. En ce sens, Œ sur fond de papier déchiré semble mettre en relief l'inutilité des efforts que fait O pour fuir et l'impossibilité de sa recherche du non-être. L'être s'avère ainsi indéniable du fait de la perception de soi, et l'identité de l'être perçu par soi devient en conséquence obscure.

> Image (toute première) de Œ, uniquement du visage, sur fond de papier déchiré. C'est le visage de O, même cache sur l'œil, mais empreint d'*une tout autre expression*[1001].

Le visage de Œ apparaît finalement comme celui de O, l'homme de la septième photo, leur point commun étant le « même cache sur l'œil ». Cependant, du fait que l'un a « une tout autre expression » que l'autre, il n'est pas certain que la distance entre eux puisse se réduire à rien, il y a un doute sur leur identité. L'image de la photo est perçue par O perçu par Œ (en l'occurrence, il se peut que les deux regards de O et Œ se superposent), le visage de O par Œ, et celui de Œ par O. Dans cette situation, la perception de l'identité des visages ne viendrait pas de soi mais de l'autre qui regarde le visage de la photo et celui de l'objet de son regard. Aussi Œ a-t-il l'air d'être l'autre de O. La différence entre leurs expressions en tant que réactions à ce qu'ils perçoivent, met encore en relief l'écart entre Œ et O. Cet écart résulte en effet des dispositifs d'empêchement de l'identification de Beckett révélant au début que « le

[1000] « C'est pourquoi Vladimir et Estragon attendent Godot en chaque instant qui est le seul temps dont ils disposent ; un présent infiniment subdivisé et qui se renouvelle sans cesse, semblable aux instants qui s'accumulent comme des grains sans jamais donner au tas une forme définitive », Michel Bernard, *op. cit.*, p. 214-215.
[1001] *F*, p. 127. Nous soulignons.

protagoniste se scinde en deux, objet (O) et œil (Œ) »[1002] : « À la fin du film les visages Œ et O n'ont pour se distinguer que (a) la différence d'expression (b) le fait que O regarde vers le haut et Œ vers le bas (c) la différence de fond (pour O l'appui-tête, pour Œ le mur) »[1003]. En somme, au niveau de l'identité, la confusion entre le même et l'autre croît comme celle du narrateur de *L'Innommable* :

> c'est lui qui parle de moi, comme si j'étais lui, comme si je n'étais pas lui, les deux, et comme si j'étais d'autres, l'un après l'autre, [...], ce n'est pas ça non plus, je ne suis pas ça non plus, [...], il s'agit de quelqu'un, ou il s'agit de quelque chose, voilà enfin, qui n'est pas là, qui est loin, ou qui n'est nulle part, ou qui est là, ici, pourquoi pas, [...], il n'y a que moi, non plus, moi non plus, j'ai cherché partout, il doit y avoir quelqu'un, cette voix doit appartenir à quelqu'un.[1004]

L'hésitation continuelle entre « moi » et « l'autre » (ou « les autres »), ou encore entre le même et l'autre, fait avouer l'inconnaissable monstrueux : « je ne le saurai jamais, comment le saurais-je, qui pourrait le savoir, qui le sachant pourrait me le dire, je ne sais pas de qui il s'agit, c'est tout ce que je sais »[1005].

O et surtout Œ assument le rôle de l'objectif. Toutes les choses dans les deux premières parties et O dans la troisième partie sont perçus par Œ, tandis que la chambre et Œ dans la troisième sont perçus par O. En outre, il y a les yeux des spectateurs fixés à l'écran pendant la séance de cinéma, qui voient exactement ce que regardent O et Œ. L'objectif ressemble à un œil écarquillé, en particulier celui de Œ, dont le gauche est couvert d'un cache noir. De là, nous allons nous concentrer sur la fonction et l'effet de Œ. Faisons d'abord apparaître une autre convention cachée : « l'objet fixe de face Œ (Œ entre en *percipi*) = ressent peu à peu l'épouvante (la fait ressentir) » :

> *a) Peu à peu* leurs traits [un couple, genre pauvre mais honnête] *se figent*

[1002] *F*, p. 111.
[1003] *F*, p. 132.
[1004] *I*, p. 238-249.
[1005] *I*, p. 241.

> dans l'expression qui sera celle de la marchande de fleurs dans la scène de l'escalier et de O lui-même à la fin du film, *expression d'épouvante* de qui se voit à ce point perçu. [...]. Ils *ferment les yeux,* [...].
>
> b) Il [O] se lève à moitié, puis *se fige, les yeux écarquillés levés* vers Œ. *Peu à peu* l'expression en question. [...] Longue image du *regard absolument fixe*. Image de O, même pose à moitié debout, *mêmes yeux écarquillés*, *même expression d'épouvante*. Il *ferme les yeux* et *se laisse retomber* dans la berceuse en relançant le balancement. [...] Image de O *affalé* en avant, la tête dans les mains. Tenir pendant que le balancement se meurt.[1006]

Ces deux citations montrent le regard fixe et insistant vers Œ, l'expression d'épouvante des objets, leur tentative de fuite en fermant les yeux, et leur affaiblissement. Cela explique les réactions caractéristiques de la rencontre inattendue avec le monstre. En fait, tous les phénomènes réactifs proviennent de Œ, qui est le seul personnage empreint d'une tout autre expression, celle d'une « attention pure portée à son comble d'intensité »[1007]. D'une part, Œ a un aspect fantastique. Du fait du thème du double (O et Œ) et de l'ambiance irréelle[1008], il est possible de reconnaître dans ce texte des phénomènes autoscopiques ou des éléments de croyances primitives, par exemple le *Doppelgänger*. Ainsi, Œ peut être pris pour un jumeau maléfique qui porte malchance ou transmet une maladie mortelle à ceux qui le voient, et les réactions négatives des autres sont alors compréhensibles. D'autre part, Œ est celui qui perce le sommeil[1009] avec son regard qui fonctionne comme un objectif. Fermer les yeux, dormir est pour O le moyen de trouver refuge, d'oublier son être, absurde et chaotique. Aussi Œ fait-il des trous « dans la cloison »[1010] de défense, pour faire voir ce que O ne veut pas voir, ou pour voir ce que lui-même veut voir.

L'« attention pure portée à son comble d'intensité » de Œ, est comme la

---

[1006] *F,* p. 118 et p. 127-128. Nous soulignons.
[1007] *F*, p. 127.
[1008] « Climat comique et irréel. [...]. Irréalité de la scène dans la rue », *F*, p. 115.
[1009] « Le regard de Œ perce son sommeil, O se réveille en sursaut, lève les yeux et fixe Œ », *F*, p. 127.
[1010] « Mais depuis le temps qu'ils sont là, tout autour, ils ont pu faire un trou, dans la cloison, un petit trou, où coller l'œil, à tour de rôle », *I*, p. 140.

concentration cruelle du projecteur dans *Comédie*, une expression de la volonté implacable de percer l'obstacle et d'atteindre le « vrai visage »[1011] ou « quelque vérité ». Le projecteur, qui est une autre forme de Œ (« H. – Et maintenant que toi n'es que… œil. Qu'un regard sans plus. Sur mon visage »), fait la même chose que lui (« H. – Cherchant quelque chose. Sur mon visage. Quelque vérité. Dans mes yeux »[1012]), en contraignant les trois personnages[1013] à parler par la lumière « infernale »[1014] qu'il jette alternativement sur chacun de leurs visages, avec une insistance qui ne leur permet pas de se reposer[1015]. Les réactions négatives des victimes de Œ et du projecteur prouvent qu'elles subissent une sorte de torture, par exemple, leurs expressions d'épouvante et les répliques comme « F1. – lueur infernal » et « F2. – Tu pourrais t'emporter et flamboyer à me fondre la cervelle, pas vrai ? »[1016]. À ce point, Œ et le projecteur peuvent être nommés monstres-bourreaux.

Nous pouvons observer qu'au comble du mouvement tout s'arrête (« leurs traits se figent » dans l'extrait a), et « Il se lève à moitié, puis se fige » dans l'extrait b)) et que le regard des autres se fixe sur Œ. À propos de l'arrêt et du regard fixe, Solveig Hudhomme explique qu'il s'agit d'« une véritable manipulation des globes, manipulation dont le but semble être de produire un mouvement particulier de l'esprit, qu'il s'agisse d'accéder à la mémoire ou à l'imagination »[1017]. Selon cette explication, le « mouvement particulier de l'esprit » dévoile le vrai visage que Œ s'efforce de trouver et parvient à percevoir. Au point de vue matériel, le mouvement latent peut être aussi bien perçu à travers une scène fixe[1018] en gros plan, dans la

---

[1011] « Celui qui cherche son vrai visage, qu'il se rassérène, il le trouvera, convulsé d'inquiétude, les yeux écarquillés », *I*, p. 122.
[1012] *C*, p. 32.
[1013] « À l'avant-scène, au centre, se touchant, trois jarres identiques, un mètre de haut environ, d'où sortent trois têtes, le cou étroitement pris dans le goulot. […] Elles restent rigoureusement de face et immobiles d'un bout à l'autre de l'acte », *C*, p. 9. Cette didascalie fait remarquer des points communs entre les personnages devant le projecteur et ceux devant l'objectif : la tête de face immobile et le regard fixe.
[1014] « F1. – Lueur infernale », *C*, p. 21.
[1015] Les personnages captifs de la lumière expriment leur espoir de libération. « F1. – Ou tu te lasseras. Me lâcheras. […]. F 2. – Quand tu t'éteins – et moi avec. Un jour tu te lasseras et t'éteindras – pour de bon », *C*, p. 21.
[1016] *C*, p. 23.
[1017] Solveig Hudhomme, « Les "yeux écarquillés" ou ce qui s'appelle voir dans l'œuvre de Samuel Beckett », in *Littérature*, n° 167, Paris, sept. 2012, p. 106-107.
[1018] La « longue image du regard absolument fixe » peut contenir le temps où le *punctum* de

mesure où elle se trouve dans un film, qui rend le mouvement par une suite d'images, et qui porte de surcroît le titre de *Film*. C'est la stratégie paradoxale de Beckett pour dévoiler ce qui est caché, inaperçu. Nous pouvons en donner un autre exemple : le « chut ! »[1019] prononcé par la femme. Beckett ne fait entendre qu'une seule fois un mot dans son film muet, et ce son, susceptible d'être une sorte de trahison ou de transgression, contraint ironiquement au silence — de sorte que ce qui est inaperçu du fait de l'habitude est alors perçu comme étrange, monstrueux et incompréhensible. Ici le petit son fait fonction de passage étranglé, comme le trou par lequel le personnage beckettien bascule de l'habitude à l'étrangeté, et se trouve en conséquence dans l'entre-deux :

> Deux trous et moi au milieu, légèrement bouché. Ou un seul, entrée et sortie, où les mots se bousculent, comme des fourmis, pressés, indifférents, n'apportant rien, n'emportant rien, trop faibles pour creuser. Je ne dirai plus moi, je ne le dirai plus jamais, c'est trop bête. Je mettrai à la place, chaque fois que je l'entendrai, la troisième personne, si j'y pense.[1020]

Le trou que fait Œ, œil écarquillé de l'objectif[1021], ouverture du chaos, est comme « les yeux écarquillés » par lesquels un visage se révèle, tandis que s'affaiblissent ses qualités qui peuvent identifier un individu[1022]. Les sens du mot « écarquiller » correspondent aux situations monstrueuses que Beckett arrange. Celui d'« ouvrir tout grand les yeux avec attention ou étonnement »[1023] se réalise parfaitement, à la manière de la disjonction incluse[1024], dans la mesure où les yeux écarquillés peuvent

---

Roland Barthes s'effectue.

[1019] *F*, p. 118. « Film entièrement muet à part le "chut !" de la première partie », *F,* p. 115.

[1020] *I*, p. 139.

[1021] « Cet œil, curieux comme cet œil appelle le regard, supplie qu'on s'occupe de lui, qu'on fasse quelque chose pour lui, qu'on l'aide, on ne sait pas au juste à quoi, à ne plus pleurer, à regarder, à arder, à se fermer. On ne voit que lui, dans ce visage, c'est à partir de lui qu'on cherche un visage, c'est à lui qu'on revient n'ayant rien trouvé, rien qui vaille, rien que comme des traînées de cendre, […] », *I*, p. 179-180.

[1022] « […] c'est une grande boule lisse que je porte sur les épaules, sans linéaments, sauf les yeux, dont il ne reste plus que les orbites », *I*, p. 35-36.

[1023] Disponible sur : http://www.cnrtl.fr/definition/écarquiller.

[1024] « La synthèse disjonctive (ou disjonction incluse) est l'opérateur principal de la philosophie de Deleuze, le concept signé entre tous. Il importe peu qu'elle soit un *monstre* aux yeux de ceux qu'on appelle les logiciens », François Zourabichvili*, Le vocabulaire de Deleuze*, Ellipses, Paris,

exprimer l'« attention pure portée à son comble d'intensité » comme l'« expression d'épouvante ». Cela permet de faire un parallèle entre la concomitance de deux expressions différentes d'un être et celle de deux possibilités sémantiques d'un mot, ces concomitances formant comme des monstres bicéphales, sous la temporalité d'Aiôn. C'est sans doute l'effet du rhizome deleuzien, comme celui de la jacinthe que nous avons examiné plus haut.

Dans le trou fait par l'écarquillement, l'enchevêtrement de l'actif et du passif peut être remplacé automatiquement par la relation du bourreau et de la victime. L'expression d'épouvante, qui relève du passif, exprime un sentiment aussi intense que l'attention de Œ, et signifie la perception de ce qui est épouvantable. Selon les citations a) et b), c'est Œ qui est épouvantable. La cause en est tout d'abord que Œ est chasseur ou bourreau, que son but est de percer sa proie pour en faire sortir un être inconnu, incompréhensible et inexplicable, présumé soi-même[1025]. Par ailleurs, Œ peut être une force néfaste à cause de laquelle les autres tombent (« se laisse retomber dans la berceuse » dans l'extrait b)) en éprouvant les affres d'une nouvelle naissance horrible. L'expression « se meurt » de l'extrait b), que Beckett choisit, semble y faire plus fortement allusion. Cependant le couple de l'extrait a) ne tombe pas, mais il finit, les yeux clos, par se libérer du regard de Œ en filant en sens inverse de O et Œ. D'où vient la différence ? Peut-être de la solitude, condition de la différentiation de soi et de la transformation en monstre, puisque O et la vieille femme ne sont pas en couple, mais tout seuls. Ou de la perception que O est Œ, à force d'être témoins de O et Œ. En l'occurrence, son expression d'épouvante exprimerait que Œ même est incompréhensible et inexplicable. Ou s'agit-il de la capitulation, comme pour de la jacinthe de *Premier Amour* ? O, qui est borgne et faible, et la femme, qui est vieille et frêle, sont près de la limite de la vie, de sorte qu'ils peuvent plus facilement capituler que le couple.

Revenons au mot « écarquiller », qui a aussi le sens de « écarteler », dit S.

2003, p. 81. Elle est la mise en abîme du devenir monstrueux chez Beckett. Nous en parlerons plus tard.

[1025] « [...] les yeux d'un muet, d'un demeuré, qui ne comprend pas, qui n'a pas compris, qui se regarde dans un miroir, qui regarde devant lui, dans le désert, les yeux écarquillés, en soupirant oui, en soupirant non, de loin en loin », *TR,* p. 175-176.

Hudhomme : « l'initiation à une nouvelle forme de regard semble de fait passer par une torture de l'œil. Il suffit d'interroger l'étymologie du verbe "écarquiller" pour s'en convaincre : "écarquiller" correspond en effet à une altération du verbe "équartiller", dérivé de "quart" désignant au sens propre le fait de "mettre en quart, en quatre". Il faut donc considérer ce terme comme un doublon du verbe "écarteler" »[1026]. Le regard des yeux écarquillés, qui ne bouge plus, se maintient « toujours dans la même direction », braqué « sur le même petit champ toujours, exclu des bienfaits de l'accommodation », et qui ne peut s'empêcher d'avouer que « ce que je vois le mieux, je le vois mal »[1027], est bien écartelé comme le corps moignon. L'écarquillement est à la fois la réaction de la perception du monstre intérieur et l'ouverture de la transformation en monstre.

2. Androgynie

2.1 Le sexe indéterminé

Dans *Fin de Partie*, Hamm qui est aveugle, palpe et caresse son chien noir en peluche que Clov n'a pas encore achevé, pour avoir une perception objective[1028] de l'objet. Sa recherche un peu érotique trouve sans tarder l'absence de sexe. L'organe sexuel est une marque par laquelle l'identité biologique et sociale d'un individu est définie[1029]. Cependant, d'après Clov, l'absence de sexe du chien n'est pas une

[1026] S. Hudhomme, *op. cit.*, p. 108.
[1027] *I*, p. 19, 152, 20.
[1028] « L'objet dévoilé, découvert, apparaissant, phénomène – c'est l'objet visible ou touché. Son objectivité s'interprète sans que les autres sensations y participent. L'objectivité toujours identique à elle-même, se placerait dans les perspectives de la vision ou des mouvements de la main qui palpe. [···]. Cette interprétation de l'expérience à partir de la vision et du toucher, n'est pas due au hasard et par conséquent peut s'épanouir en civilisation », Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité*, Kluwer Academic, Martinus Hijhoff, 1971, p. 205.
[1029] Voir Jane Méjias, *Sexe et société : la question du genre en sociologie*, Collection Thèmes et

détermination inchangeable :

> HAMM. – Tu as oublié le sexe.
>
> CLOV (*vexé*). – Mais il n'est pas fini. Le sexe se met en dernier.[1030]

En ce sens, le chien sans organe sexuel, est celui avec la possibilité d'avoir un des deux sexes qui ne se sont pas encore développés. Il semble donc que l'expression plurielle d'un seul objet que Clov a directement faite est la visualisation des possibilités intrinsèques : « CLOV. – Tes chiens sont là ».[1031] Nous pouvons aussi trouver des exemples similaires dans d'autres œuvres de Beckett. Dans *Pas moi*, le spectateur ne peut trouver aucun indice par rapport au sexe de l'auditeur. En effet, il est enveloppé d'une ample djellaba avec capuchon[1032] tout comme les personnages de *Quad*. Cela voudrait dire que l'être asexué est la volonté de l'écrivain. Revenons au chien qui est l'invention de Clov pour Hamm:

> CLOV (*regardant*). – Je t'en foutrai des tomates ! Quelqu'un ! C'est quelqu'un !
>
> [...]
>
> HAMM. – Sexe ?
>
> CLOV. – Quelle importance ? (*Il ouvre la fenêtre, se penche dehors. Un temps. Il se redresse, baisse la lunette, se tourne vers Ham. Avec effroi.*). On dirait un môme.[1033]

Tandis que des expériences de Hamm se produisant dans sa maison peuvent dépendre de ses sens sauf la vue, son expérience du dehors s'appuie complètement sur la vision de Clov. Plus précisément sur les histoires de Clov dont la vérité n'est pas

---

Débats économie, Bréal, 2005, p. 7-22.

[1030] *FP*. p. 56.

[1031] *FP*, p. 55.

[1032] « AUDITEUR, *vers l'avant-scène côté jardin, haute silhouette, sexe indéterminé, enveloppée d'une ample djellaba avec capuchon, faiblement éclairée de tout son long, debout sur un podium invisible haut d'un mètre et demi environ, figée d'un bout à l'autre à par quatre geste brefs aux endroits indiqués (voir note)* », *PM*, p. 81.

[1033] *FP*, p. 101-102.

certaine[1034]. L'extrait cité est une partie du compte rendu de Clov sur le monde extérieur. À travers la lunette, Clov trouve « quelqu'un » dont l'indétermination porte sur son identité et ses qualités. À ce moment-là, c'est aussi le sexe que Hamm veut tout d'abord demander à Clov afin d'en tirer des informations composant l'identité et les qualités de l'inconnu. Mais Clov laisse toujours le sexe caché en décrivant l'individu en tant que « môme », terme qui désigne au sens familier « un jeune enfant », un être humain sans différenciation de sexe, avant l'adolescence.

Dans cette situation, il semble que Clov présente à Hamm le chien sans organe sexuel et le « môme » pour se moquer de son obsession de la différence sexuelle, de sa classification dichotomique[1035]. En fait, le monde de Hamm presque pareil à celui de Moran, Pozzo, et d'autres personnages représentant le père tyrannique, est « celui de la *doxa*, c'est-à-dire de l'opinion courante, du naturel, des préjugés, des institutions et des lois »[1036], dont la base est le jugement dichotomique. Dans ce cas-là, le fondement du jugement est, selon S. Agacinski, « la différence duelle des sexes »[1037]. Il est bien la raison pour laquelle le sexe est important pour Hamm, puisque celui-là est une sorte de mesure qui lui permet de percevoir et définir l'objet.

En revanche, Clov peut être comparé à Jacques, fils de Moran, à Lucky, fidèle serviteur de Pozzo, et à d'autres personnages représentant le fils tourmenté par son père bourreau : « HAMM. – Tu te souviens de ton père ? CLOV (*avec lassitude*). – Même réplique. (*Un temps*.) Tu m'as posé ces questions des millions de fois. HAMM. – [...] C'est moi qui t'ai servi ton père. [...] HAMM (*fièrement*). – Sans moi (*geste vers soi*), pas de père »[1038]. Même en disant : « Je me dis – quelquefois, Clov, il faut que tu

---

[1034] « CLOV. – Tu ne me crois pas ? Tu crois que j'invente ? », *FP*, p. 103.
[1035] « T.H. : S. Agacinski suggère même que la différence duelle des sexes est le fondement de toutes les autres dichotomies qui traversent les cultures humaines, comme celles que Claude Lévi-Strauss a analysées sous l'étiquette de « totémisme », Thierry Hoquet, « Entretien avec Thierry Hoquet à propos de *Cyborg : penser contre les dualismes* », in *Cahiers philosophiques*, 2013/2(n°133), p. 118.
[1036] Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet : Une apparition évanouissante*, Éditions L'Harmattan, 1996, p. 179.
[1037] « La différence sexuelle reste à penser, dès lors qu'on ne mise plus sur la *doxa* commune ou sur telle science bio-anthropologique, l'une et l'autre appuyées sur une pré-interprétation métaphysique », Jacques Derrida, *Psyché : inventions de l'autre*, Galilée, 1987, p. 410.
[1038] *FP*, p. 53-54.

arrives à souffrir mieux que ça, si tu veux qu'on se lasse de te punir – un jour »[1039], il obéit toujours à Hamm, mais continue pourtant à essayer de le quitter et de le trahir.

Ce rapport entre Hamm et Clov — entre le premier qui menace : « Je te donnerai juste assez pour t'empêcher de mourir. Tu auras tout le temps faim », et le dernier qui se dit : « Si je pouvais le [Hamm] tuer je mourrais content »[1040] — évoque le complexe d'Œdipe, théorisé par Sigmund Freud, avec « les deux désirs extrêmes découlant de la situation du fils : le désir de tuer le père et celui d'épouser la mère »[1041], et la menace de castration envisagée comme une punition pour le parricide et l'inceste désirés. Dans cette perspective, le chien sans organe sexuel et le « môme » reflètent peut-être la castration symbolique de Clov ; ou bien révèlent la menace de Clov envers Hamm, qui est aussi le fils de Nagg et maintenant comme un géant sans force qu'il frappe avec son chien en peluche. Clov ébranle ainsi l'univers de Hamm où la différence duelle des sexes est le fondement du jugement dichotomique qui représente la *doxa*.

Par ailleurs, les deux objets, sans différenciation de sexe, peuvent symboliser le désir du non-être des personnages qui se trouvent dans une position de fils (ou de fille), c'est-à-dire de victime. Le sexe servant à la génération est la cause de son existence, de son malheur, de sorte que Hamm nomme son père « Maudit progéniteur » et « Maudit fornicateur »[1042], et empêche ses parents de faire l'amour[1043] en les jetant chacun dans une poubelle comme des ordures. En outre, Clov et Hamm se lancent éperdument dans l'extermination des procréateurs. Par exemple, dès lors que Clov crie avec angoisse qu'il a une puce, Hamm s'inquiète vivement qu'elle soit procréatrice et lui commande de l'attraper : « HAMM (*très inquiet*). – Mais à partir de là l'humanité pourrait se reconstituer ! CLOV. – Je vais chercher la

---

[1039] *FP*, p. 106.
[1040] *FP*, p. 18 et p. 41.
[1041] Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse* (traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch), Éditions Payot, 1916 /1960, p. 149.
[1042] *FP*, p. 21 et p. 22.
[1043] « NELL. – Qu'est-ce que c'est, mon gros ? (*Un temps*.) C'est pour la bagatelle ? NAGG. – Tu dormais ? NELL. – Oh non ! NAGG. – Embrasse. NELL. – On ne peut pas. NAGG. – Essayons. Les têtes avancent péniblement l'une vers l'autre, n'arrivent pas à se toucher, s'écartent », *FP,* p. 27. Cet extrait montre bien que les poubelles les empêchent de se toucher, donc de s'étreindre. Elles révèlent ainsi la souffrance existentielle et le désir du non-être de Hamm.

poudre »[1044].

2.2 L'ambiguïté sexuelle : Androgynie

Rappelons la remarque de Clov à propos du sexe du chien en peluche : « CLOV (*vexé*). – Mais il n'est pas fini. Le sexe se met en dernier ». Cette remarque suggère que le chien ne restera pas toujours asexué. À ce sujet, Alain Badiou avance l'idée très intéressante que « les sexes ne préexistent pas à la rencontre amoureuse, qu'ils en sont bien plutôt le résultat »[1045]. Par exemple, le chien sans sexe du genre « loulou »[1046], objet cher à Hamm, qui est assis dans un fauteuil à roulette en raison de son désavantage physique, peut tantôt devenir homme, quand il se projette lui-même sur la poupée à laquelle il manque une patte ; tantôt devenir femme, quand Hamm espère que ce chien est soyeux et porte un ruban, et qu'il le prend sur ses genoux, caresse et palpe son corps, ainsi que Molloy, rasé et parfumé, portant une chemise de nuit très féminine, « garnie de rubans, de fronces et de dentelles »[1047], et remplaçant le chien de Lousse, peut devenir femme, quand il est tranquillement allongé sur le gazon, à côté de Lousse et qu'il se demande si elle n'est pas « plutôt un homme ou tout au moins un androgyne »[1048].

En examinant ainsi l'influence de la rencontre amoureuse sur l'identité

[1044] *FP*, p. 48.
[1045] Alain Badiou, *Beckett : l'increvable désir*, Hachette, Paris, 1995, p. 56.
[1046] Le mot « loulou » ne désigne pas seulement le genre du chien, caractérisé par un long pelage blanc ou noir, marron, etc., par des oreilles droites, un museau pointu, une queue touffue et enroulée sur le dos, mais aussi, par extension, le « môme ». En quelque sorte, le chien en peluche n'est autre que le « môme » que Clov a trouvé, les deux objets pouvant alors être ses inventions. À partir des divers sens de ce mot, nous pouvons présumer la raison pour laquelle Beckett a mis « CLOV. – C'est le genre loulou » après la question de Hamm « Il est soyeux ? » (*FP*, p. 55). Cela rend possible l'interprétation selon laquelle Clov neutralise la pensée dichotomique de Hamm dont le fondement est la différence duelle des sexes.
[1047] « Regardez-moi celui-là, tranquille dans ses vêtements à lui, tandis que moi je flotte dans une chemise de nuit étrangère, et de femme probablement, car elle était rose et transparent et garnie de rubans, de fronces et de dentelles », *Mo*, p. 58.
[1048] « Je n'ajouterai donc que les quelques remarques suivantes, et dont la première est celle-ci, que Lousse était une femme extraordinairement plate, au physique s'entend, à tel point que je me demande encore ce soir, dans le silence tout relatif de ma dernière demeure, si elle n'était pas plutôt un homme ou tout au moins un androgyne », *Mo*, p. 75.

sexuelle du personnage, nous sommes amenés à considérer un autre élément qui participe aussi à la détermination sexuelle : le vêtement. Ludovic Janvier, qui constate que « le personnage beckettien est étrangement vêtu, est vêtu en étranger », estime que « le vêtement doit exprimer ce que le corps, jugé et maltraité comme on le sait, vit dans l'insatisfaction et la gêne » chez Beckett, « si le vêtement est aussi expansion, expression de soi, si son apparaître est la manifestation d'un existant »[1049]. Le vêtement doit donc dévoiler l'identité sexuelle du personnage, et en même temps la voiler. Ainsi, la chemise de nuit dissimule l'identité sexuelle de Molloy comme homme, et en même temps, la dévoile comme femme.

Dans *Impromptu d'Ohio*, les longs manteaux noirs de E (Entendeur) et L (Lecteur) empêchent de déterminer leur sexe, ainsi que leurs longs cheveux blancs avec leurs têtes penchées. De plus, dans *Quad*, les tuniques « longues, tombant jusqu'au sol, le capuchon cachant les visages »[1050] multiplient les possibles combinaisons sexuelles des personnages. Dans *Pas*, où la fille, « une petite jeune très étrange, à vrai dire plus toute jeune », s'identifie presque avec sa mère et prend sa voix, on peut aussi voir une scène ayant l'air de représenter l'aspect androgyne causé par le vêtement. En effet, nous pouvons lire : « Un fouillis de haillons. (*Un temps*.) Un blême fouillis de haillons gris blanc. (*Un temps*.) Voyez-le passer –. (*Un temps*.) Voyez-la passer devant le candélabre, comme ses flammes, leur clarté, telle la lune que voile une vapeur »[1051]. Dans cette citation, le « blême fouillis de haillons gris blanc » ne représente que l'être invisible, étant donné que la lumière obscure cache l'identité de celui qui passe. Cependant, l'écrivain semble donner une clé qui peut nous aider à déchiffrer le mystère de l'identité de sa créature : les pronoms personnels, *le* et *la*. Ce sont des objets de comparaison à travers la répétition de la proposition qui peut être une sorte de correction signifiant que le premier asexué ou masculin est faux et le second féminin est vrai, ou bien une expression d'ambiguïté sexuelle à travers l'affirmation de ces deux possibles identités. Dans les deux cas, cela montre clairement que l'identité sexuelle du personnage n'est pas stable, mais

[1049] Ludovic Janvier, *Beckett*, Paris : Éditions du Seuil, 1969, p. 178 et p. 180.
[1050] *QA*, p. 13.
[1051] *P*, p. 14.

ambiguë. Cette instabilité monstrueuse peut être représentée par un mot que Beckett a inséré dans son texte : « androgyne ».

L'androgyne est en général celui qui a « la possession simultanée – ou éventuellement successive – des deux sexes ou, au sens propre, bisexualité »[1052]. Beckett fait de l'androgynie la mise en question de la notion sociale de différence sexuelle, l'empêchement de la définition uniforme du sujet et le dévoilement de l'être indéfini et inexplicable, en un mot, « inconcevable »[1053]. L'androgyne est un monstre qui désaxe l'organisation dichotomique du sexe et incite à l'« exploration de nouvelles désidentités sexuées »[1054] . L'écrivain affaiblit ou souligne alors les caractères du personnage qui peuvent déterminer son identité sexuelle. Par exemple, dans *Molloy*, il atténue les caractères féminins de la mère de Molloy, et met d'autant plus en relief ses traits masculins : « Une tête toujours. Voilée de poils, de rides, de saleté, de bave », et fait que Molloy prend sa mère pour son « vieux compère » : « Nous étions si vieux, elle et moi, elle m'avait eu si jeune, que cela faisait comme un couple de vieux compères, sans sexe, sans parenté, avec les mêmes souvenirs, les mêmes rancunes, la même expectative »[1055].

Il semble que la vieillesse, outre la rencontre amoureuse et le vêtement, soit aussi un élément essentiel pour que l'identité sexuelle devienne ambiguë. En effet, la description « Voilée de poils, de rides, de saleté, de bave » révèle la vieillesse de la mère de Molloy et neutralise sa féminité. Dans *L'Innommable*, le narrateur parle de sa propre décrépitude, l'exagère et décrit la perte de ses caractères masculins : « Pourquoi aurais-je un sexe, moi qui n'ai plus de nez ? Tout cela est tombé, toutes les choses qui dépassent, avec mes yeux les cheveux, sans laisser de trace »[1056]. La

---

[1052] Justine Gonneaud, « L'Androgyne dans la littérature britannique contemporaine : évolutions et métamorphoses d'une figure », Université Paul Valéry, Montpellier III, 2013, p. 13.
[1053] « rêve viens d'un ciel d'une terre d'un sous-sol où je sois inconcevable », *CC*, p. 57.
[1054] Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Paris : Éditions de Minuit, 2017, p. 14. Dans *La Défiguration* de Evelyne Grossman, la notion de « désidentité » recouvre à la fois le mouvement de déprise de l'identification narcissique à « une image-mirage statufiée (mon père, ma mère, cet autre en face de moi qui me ressemble, cet homme/cette femme que j'incarne) » et l'invention de « figures plurielles, provisoires, d'une identité en mouvement : *des* identités. À la fois une et plus d'une » (Evelyne Grossman, *La Défiguration : Artaud-Beckett-Michaux*, Paris : Éditions de Minuit, 2004, p. 114).
[1055] *Mo*, p. 24, p. 21.
[1056] *I*, p. 36.

vieillesse fait ainsi éprouver au personnage un état androgyne. Cependant elle ne s'arrête pas là, elle va jusqu'à le faire tomber dans un état asexué, comme celui de l'enfance avant la puberté. Dans *Premier amour*, Lulu constate que les deux âges se confondent : « C'était sans forme, sans âge, sans vie presque, cela pouvait être une vieille femme ou une petite fille »[1057]. La confusion entre « une vieille femme » et « une petite fille » suggère la similarité entre la vieillesse et l'enfance, surtout au niveau des manques communs : « sans forme, sans âge, sans vie presque ». Bien que, comme le montrent « vieille femme » ou « petite fille », Lulu soit encore désignée comme femme et que l'absence de sexe ne soit pas indiquée dans l'extrait, on peut apercevoir que l'état asexué est compris dans ces points communs, dans la mesure où le nom de Lulu est prononcé comme Loulou : « N'étant pas française elle disait Loulou. Moi aussi, n'étant pas français non plus, je disais Loulou comme elle. Tous les deux, nous disions Loulou »[1058]. Le nom de Loulou n'évoque pas seulement le mot « loulou » désignant par extension le « môme », mais aussi le chien sans sexe que Clov a fait. Le sexe de Lulu est ainsi effacé avec humour.

Revenons à la citation, « un couple de vieux compères, sans sexe, sans parenté ». Le mot « compère » désigne en général une personne participant à des rapports de complicité ou de connivence. Par ailleurs, il a signifié le père de l'enfant par rapport au parrain ou à la marraine. Cette signification n'est plus en usage, mais, par sa morphologie, le mot « com-père » montre toujours la figure du père, symbole de la virilité dans l'esprit de l'enfant. Dans l'extrait, Beckett l'a castré, en le rendant « sans sexe, sans parenté », de sorte que « compère » perd tout à fait sa virilité, est désexualisé à l'extrême, alors qu'il déjà étymologiquement dévirilisé : il peut donc être employé aussi pour la mère de Molloy, et devient un mot androgyne. Le couple beckettien de « compères » ressemble à l'androgyne dont parle Aristophane dans *Le Banquet* de Platon. Selon lui, chaque moitié de l'androgyne divisé n'a cessé d'essayer de se retourner vers l'autre moitié, en raison du désir insatiable de « se fondre ensemble » : « Or, quand le corps eut été ainsi divisé, chacun, regrettant sa moitié,

[1057] *PA*, p. 33.
[1058] *PA*, p. 17.

allait à elle ; et, s'embrassant et s'enlaçant les uns les autres avec le désir de se fondre ensemble »[1059]. Aristophane appelle « amour » ce désir que nous voudrions nommer « désir de réunification ».

Dans la mesure où des compères sont des personnes qui ont des rapports de familiarité ou une entente secrète (ou tacite), l'extrait « Nous devions avoir les mêmes satisfactions. Les mêmes besoins et les mêmes satisfactions »[1060], fait apercevoir que « je » et « il », personnages qui apparaissent dans *Assez*, forment un couple de compères, ainsi que Molloy et sa mère se révèlent à travers « les mêmes souvenirs, les mêmes rancunes, la même expectative ». Disant « Je faisais tout ce qu'il désirait. Je le désirais aussi. [...]. Je n'avais que les désirs qu'il manifestait », le narrateur exprime vigoureusement son désir de réunification avec son partenaire, ou bien montre indirectement qu'ils sont unis en un seul corps : « Nous nous étions scindés si c'est cela qu'il désirait »[1061]. Cet extrait prouve qu'il doit « se fondre avec l'objet aimé »[1062], puisque le verbe « scinder » le présuppose. La raison pour laquelle nous considérons l'extrait ci-dessus comme une expression du désir de réunification est l'alternance récurrente entre l'unification et la séparation des personnages : « Quelquefois elles se lâchaient [les mains]. L'étreinte mollissait et elles tombaient chacune de son côté. De longues minutes souvent avant qu'elles se reprennent. Avant que la sienne reprenne la mienne »[1063].

Le couple de compères, dont les sexes dépendent de la « rencontre amoureuse », comme l'indique Alain Badiou, reflète ainsi le désir de réunification de l'androgyne, celui de retour à l'origine, et surtout celui de guérison du moi différencié. Pour désigner le moi différencié intérieur, Molloy emploie encore une fois le mot compère : « Car en moi il y a toujours eu deux pitres, entre autres, celui qui ne demande qu'à rester là où il se trouve et celui qui s'imagine qu'il serait un peu moins mal plus loin. [...] Et je leur cédais à tour de rôle, à ces tristes *compères*, pour leur

[1059] Platon, *Le Banquet* (traduit par Emil Chambry), Paris : GF Flammarion, 1992, (191b), p. 55.
[1060] *A*, p. 34.
[1061] *A*, p. 38.
[1062] Platon, *op. cit.*, p. 57.
[1063] *A*, p. 36.

permettre de comprendre leur erreur »[1064]. Dans cette situation, se fait jour le désir de guérison du moi différencié : « Oui, l'espoir est là, encore une fois, de ne pas me faire, de ne pas me perdre, de rester ici, où je me suis dit être depuis toujours, car il fallait vite dire quelque chose, de finir ici, ce serait merveilleux »[1065].

Dans l'histoire d'Aristophane, pour le séparé, l'identification à son semblable ne signifie pas la guérison de l'Un, mais plutôt des essais de production du sexe possible non fixé : « et quand une moitié était morte et que l'autre survivait, celle-ci en cherchait une autre et s'enlaçait à elle, soit que ce fût une moitié de femme entière – ce qu'on appelle une femme aujourd'hui –, soit que ce fût une moitié d'homme »[1066]. De même, chez Beckett, le désir de réunification ou de guérison du moi différencié ne provoque que la confusion de l'identité du personnage.

2.2.1 Les mots androgynes : « ça » et « on »

Le problème du « ça » peut se résumer à une question : « Je. Qui ça ? »[1067]. Cette question semble montrer d'une part le rapport entre le *Moi* et le *Ça,* et d'autre part, celui entre le pronom personnel de la première personne du singulier « Je » et le pronom démonstratif neutre « ça ». Avec les deux concepts psychanalytiques de *Moi* et de *Ça*, Sigmund Freud définit la composition psychique d'un individu : « Un individu se compose ainsi pour nous d'un *Ça* psychique, inconnu et inconscient, auquel se superpose le *Moi* superficiel, émanant du système P (Perception) comme d'un noyau »[1068]. La limite entre les deux instances est très confuse, et dans son livre *Le moi et le ça*, Freud semble souligner cette confusion : « ce qui est refoulé se confond également avec le *Ça*, dont il n'est qu'une partie »[1069]. Cette confusion pourrait suffire à expliquer l'identité indéterminé du « Je ». Mais ce qui nous

[1064] *Mo*, p. 65. Le mot en italique est pour souligner.
[1065] *I*, p. 30.
[1066] Platon, *op. cit.,* p. 55.
[1067] *I*, p. 101.
[1068] Sigmund Freud, *Le moi et le ça (1923)* (traduit de l'allemand par S. Jankélévitch), Paris : Éditions Payot, 1968, p. 17. Le concept de *Ça* initialement fondé par Georg Groddeck, est autrement développé par Sigmund Freud.
[1069] *Ibid.,* p. 17.

intéresse est le rapport grammatical entre « Je » et « ça », puisque la forme neutre du pronom « ça » peut correspondre à l'androgynie.

Selon la *Grammaire méthodique du français*, « ça », issu de *cela*, sert à « désigner déictiquement des référents non catégorisés », voire à « décatégoriser péjorativement un référent en lui refusant sa dénomination usuelle ». En outre, il anaphorise aussi « les antécédents dépourvus de genre et de nombre que sont les propositions ou les segments textuels plus larges » et reprend « un antécédent (souvent générique) dont [il] neutralis[e] le genre et le nombre »[1070]. Dans *L'Innommable*, Beckett profite de toutes ces fonctions de « ça » :

> a) [...] je cherche, ce que c'est, ça doit être ça, ça ne peut être que ça, ce que c'est, ce que ça peut être ça, ce que ça peut bien être, quoi, ce que je cherche [...].[1071]
>
> b) [...] c'est ça le spectacle, attendre seul, dans l'air inquiet, que ça commence, [...], on est peut-être aveugle, on est sans doute sourd, [...], qu'une main vienne, vous tirer de là, vous mener ailleurs, [...]. Voilà pour le vous, nous voilà fixés, sur le vous. Et maintenant le ça, que j'aime mieux [...].[1072]
>
> c) Mais il doit s'agir encore une fois d'un autre, je le vois si bien, allant et venant parmi ses tonneaux, [...] se mettant à genoux, se mettant à plat ventre, rampant, ça s'arrête là, ça a dû être moi, mais moi je ne me suis jamais vu, ce n'est donc pas moi, je n'en sais rien, [...], je ne le verrai plus, si, maintenant il est là, avec les autres, je ne les nommerai pas, on dit ça, on dit tout [...].[1073]

Avant tout, les trois extraits prouvent que l'usage de « ça » est délibéré de la part de l'écrivain. Dans l'extrait a), « ça » désigne déictiquement un référent non catégorisé,

---

[1070] Martin riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du français*, Linguistique nouvelle, Presses Universitaire de France, 1994, p. 206.
[1071] *I*, p. 205-206.
[1072] *I*, p. 194.
[1073] *I*, p. 228-229.

soit ce que le « je » cherche. En l'occurrence, à propos de celui-ci, le pronom neutre n'offre aucune information, mais ouvre toutes les possibilités. Dans l'extrait b), dans la phrase « c'est ça le spectacle », il réalise la valeur déictique pour mettre en relief son référent, ce qui est l'usage fréquent à l'oral. Dans « Voilà pour le vous, nous voilà fixés, sur le vous. Et maintenant le ça, que j'aime mieux », le pronom démonstratif décatégorise péjorativement le « vous » qui désigne à la fois l'interlocuteur et l'actant qui attend seul le spectacle en tant que sourd ou aveugle. En dernier lieu, dans l'extrait c), « ça » décatégorise aussi de manière péjorative « un autre » qui rampe, et neutralise le nombre du pronom personnel de la troisième personne du pluriel « les ». Nous ne présentons pas la citation comprenant la proposition « Mais ça ne m'avance guère »[1074] où le démonstratif anaphorise une phrase très longue. Nous constatons ainsi que Beckett emploie « ça » pour rendre son écriture confuse et ambiguë.

La proposition « on dit ça, on dit tout » révèle bien le but de l'usage de ce pronom démonstratif et exprime son androgynie. La nuance péjorative qu'il apporte en témoigne aussi, puisqu'elle fait sentir la monstruosité de ce mot androgyne. Si « je » ne peut remplacer d'autres pronoms personnels, sauf ceux du singulier dont l'identité sexuelle est définie, « ça » peut désigner des référents de différents genres, nombres et sexes : alors que « je » ne peut indiquer que l'homme, ou bien la femme, « ça » indique à la fois les deux ; nous pourrions donc le dire androgyne, si bien que, une fois que la question due à la perception du manque de définition stimule ce mot « ça », il commence à faire une grande quantité d'hypothèses :

> [...] il veut que je monte, que je monte dans lui, ou dans un autre, il croit que ça y est, il me sent en lui, alors il dit je, comme si j'étais lui, ou dans un autre, alors il dit Murphy, ou Molloy, je ne sais plus, comme si j'étais Malone, mais c'en est fini des autres, [...] c'est toujours lui qui parle, Mercier n'a jamais parlé, Moran n'a jamais parlé, moi je n'ai jamais parlé, j'ai l'air de

[1074] *I*, p. 48.

parler [...].[1075]

Dans cette citation, « ça » contient Murphy, Molloy, Malone, Mercier, Moran, qui correspondent à « un autre », et « je », même s'il ne s'identifie à aucun nom parmi eux – « ça » peut être « tout ça », ou bien rien. La phrase longue dont la citation relève, et qui commence à « Celui qui parle »[1076], qui est sans doute une sorte de mise en question et qui se réduit enfin à « ça », remplit à peu près quatre pages et est entrecoupée de virgules avant le point final. Ceci donne visuellement l'image du « ça » en tant que « tas tel qu'il ne se trouve jamais plus assez fou pour vouloir lui donner forme »[1077], la rapportant presque à un calligramme. C'est un exemple de la *langue III* de Gilles Deleuze. Examinant l'œuvre de Beckett, le philosophe classifie d'une façon arbitraire en trois langues, des éléments qui représentent l'épuisement chez Beckett. La *langue I* est une langue des noms, la *langue II* est celle des voix, et la *langue III* est celle qui « ne procède pas seulement avec des images, mais avec des espaces »[1078]. L'image dont Gilles Deleuze fait la *langue III* doit « accéder à l'indéfini, tout en étant complètement déterminée », et son espace doit toujours être « un espace quelconque, désaffecté, inaffecté, bien qu'il soit géométriquement déterminé tout entier »[1079].

Dans ce contexte, on peut dire que « ça » ne désigne pas seulement l'image de l'être indifférencié sans qualités, innommable, indéfini, ambigu et indéterminé, mais aussi l'espace, « je l'ai déjà signalé, est peut-être vaste, comme il peut n'avoir que douze pieds de diamètre »[1080], qui est peuplé, parcouru et défini comme « sans ici ni ailleurs où jamais n'approcheront ni n'éloigneront de rien tous les pas de la terre »[1081]. À la différence de l'apparence simple et abstraite du mot « ça », un fouillis de désir intarissable d'identification et d'hésitation éternelle due à la confusion en est intrinsèque : « ce n'est peut-être pas lui, c'est peut-être toute une bande, l'un après

[1075] *I*, p. 239.
[1076] *I*, p. 238.
[1077] *I*, p. 124.
[1078] Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, in *Quad*, Paris : Éditions de Minuit, 1992, p. 74.
[1079] *Ibid.,* p. 74.
[1080] *I*, p. 15.
[1081] *PFE*, p. 16.

l'autre, que cela est confus, quelqu'un parle de confusion, est-ce une faute, tout ici est faute, [...], c'est la faute des pronoms »[1082]. Et il y a une aporie inévitable : « il n'y a pas de nom pour moi, pas de pronom pour moi, tout vient de là, on dit ça, c'est une sorte de pronom, ce n'est pas ça non plus, je ne suis pas ça non plus, laissons tout ça, oublions tout ça, ce n'est pas difficile, il s'agit de quelqu'un, ou il s'agit de quelque chose »[1083]. Cette citation humoristique consiste en un jeu de mots habile grâce auquel le « ça » devient encore plus confus. Ainsi, le « ça » que Beckett a choisi, comme « une petite boule »[1084], se montre en tant que mot abstrait, mixte, voire androgyne, dont l'envers est rempli par les différenciés à travers le désir et l'hésitation. Ainsi serait-il, d'une autre part, comme *Ça*.

Notamment dans *L'Innommable,* l'écrivain profite aussi bien du pronom indéfini « on » dont l'effet de l'usage est presque semblable à celui du pronom démonstratif « ça », pour mettre en relief l'image ontologique, l'indétermination, la confusion, et le désir de l'innommable. « Qui maintenant ? », incipit très connu du livre, ne produit que d'autres questions sans réponse comme suit : « qu'est-ce qu'on cherche, qui est-ce qui cherche, cherchant qui on est, dernier égarement, où on est, ce qu'on fait, ce qu'on leur a fait », malgré « la rage de penser, de savoir ce qu'on est, ce qu'on était »[1085].

Il faut remarquer que le narrateur pose « Qui » comme « je »[1086] qui n'en est jamais la réponse, et finit donc par inviter encore une autre question : « Je. Qui ça ? ». Il y a aussi un jeu de mots par rapport au mot « on » : « on nous a raconté des histoires, on lui a raconté des histoires, qui lui, le maître, qui on, on ne sait pas, l'éternel tiers, c'est lui le responsable de cet état de choses »[1087]. Dans cette citation, « on » a l'air de s'aliéner de soi-même, parce que l'objet de la question sans

---

[1082] *I*, p. 239-240.
[1083] *I*, p. 240.
[1084] « Et je voyais alors une petite boule montant lentement des profondeurs, à travers des eaux calmes, unie d'abord, à peine plus claire que les remous qui l'escortent, puis peu à peu visage, avec les trous des yeux et de la bouche et les autres stigmates, sans qu'on puisse savoir si c'est un visage d'homme ou de femme, jeune ou vieux, ni si son calme aussi n'est pas un effet de l'eau qui le sépare du jour », *Mo*, p. 204.
[1085] *I*, p. 7, p. 202 et p. 122.
[1086] « Dire je », *I*, p. 7.
[1087] *I*, p. 181.

ponctuation interrogative de « qui on » ne semble pas appartenir au sujet de « on ne sait pas ». C'est dire que le premier est quelqu'un qui n'est ni nous ni maître, et le second est tout ceux qui ne sont pas le premier (peut-être la voix ?). La question provoque le désir de définition, et de faire la différence, mais le pronom indéfini la rend impuissante : « cette innocence où on est tombé, elle couvre tout, toutes les fautes, dont les questions, elle met fin aux questions »[1088]. En ce sens, on peut appeler le pronom indéfini « on » mot androgyne en tant que forme primordiale et innocente.

En somme, l'androgyne beckettien fait entrer l'identité du sujet dans l'obscurité, dépasse le jugement dichotomique, continue à provoquer les désirs de réunification et de séparation, produit les autres différenciés présumés « je », contient les contraires, et apparaît à plusieurs niveaux, à partir d'un mot jusqu'aux personnages. Il semble donc que l'androgynie de Beckett ne signifie ni la perfection, ni la satisfaction, ni l'harmonie, mais plutôt l'inachèvement, le manque, le désir insatiable et la confusion.

2.2.2 L'amour androgyne

D'après Aristophane de Platon, l'amour est tout d'abord le désir de « fondre deux êtres en un seul » et de retourner à l'origine, et l'état même réalisé par le désir : ce qui est permis par la pitié de Dieu et en même temps le témoignage de l'antique châtiment : le moyen de satisfaire provisoirement le désir via « l'étreinte » et le besoin de la survivance éternelle de l'humanité via la procréation et le travail :

> Cette disposition était à deux fins : si l'étreinte avait lieu entre un homme et une femme, ils enfanteraient pour perpétuer la race, et, si elle avait lieu entre un mâle et un mâle, la satiété les séparerait pour un temps, ils se mettraient au travail et pourvoiraient à tous les besoins de l'existence. C'est de ce moment que date l'amour inné des hommes les uns pour les autres : l'amour recompose l'antique nature, s'efforce de fondre deux êtres en

[1088] *I*, p. 181.

un seul, et de guérir la nature humaine.[1089]

Il est certain que l'amour est aussi le désir comme tel chez Beckett, du fait que le narrateur de *L'Innommable* prend conscience du « vide » en tant que manque : « Elle m'aime, je l'ai toujours senti. Elle a besoin de moi. [...], il y a en elle un vide que moi seul peux combler. [...]. J'ai cru voir en elle, à un moment donné, une proche parente, à moi, mère, sœur, fille, que sais-je, voire une épouse, en train de me séquestrer »[1090]. Le désir fait que Molloy voyage pour retourner chez sa mère, que Lousse veut faire rester Molloy chez elle, que Murphy implore Célia de retourner chez lui où il y a sa berceuse et essaie de s'adapter à sa demande : « Tu as le béguin de moi, j'ai le besoin de toi, tu tiens le bon bout, tu gagnes »[1091], et que May va et vient chez sa mère : « La mère : Le mouvement à lui seul ne suffit pas ? May : Non, mère, le mouvement à lui seul ne suffit pas, il me faut la chute des pas, si faible soit-elle »[1092].

Dans ces exemples, on peut remarquer que « chez elle » et « chez lui où il y a sa berceuse »[1093] sont peut-être l'espace maternel, le lieu de la genèse, celui de la confusion où le désir de « se fondre ensemble »[1094] coexiste avec le manque insatiable. Or l'objet du besoin ne se limite pas seulement à l'autre sexe : « Il n'aurait jamais admis qu'il avait besoin de frères. Mais il en avait besoin »[1095].

Il semble que l'amour de Beckett s'attache aussi à « l'étreinte », jonction, fusion des parts dépareillés dont le sexe, l'âge et la parenté ne sont pas définis : « J'aime à penser, quoique je n'en aie pas la certitude, que c'est dans le bas-ventre de maman que j'ai terminé, pendant des journées entières, mon long voyage, et pris le départ pour le suivant. Non, cela m'est égal. La poitrine d'Isolde aurait fait aussi bien l'affaire, ou les parties de papa, ou le cœur d'un des déjetons »[1096]. Pour recomposer

---

[1089] Platon, *op.cit.*, (191 c, d), p. 55-56.
[1090] *I*, p. 116.
[1091] *Mu*, p. 103.
[1092] *P*, p. 12.
[1093] « Il était assis, nu, dans sa berceuse. [···]. Elle était à lui, elle ne le quittait jamais », *Mu*, p. 7. La citation permet d'interpréter que Murphy est comme un nouveau-né et Célia est comme une mère à laquelle le bébé s'identifie. En ce sens, la chambre de Murphy pourrait être prise pour le lieu maternel.
[1094] Platon, *op. cit.*, p. 55.
[1095] *Mu*, p. 129.
[1096] *I*, p. 74-75.

« l'antique nature », voire la con-fusion : « TA VIE CON LA-HAUT CON ICI CON bout à bout fragments épars »[1097]. Cette proposition pleine d'humour trivial et d'ironie résume bien ce que l'amour est chez Beckett. En déclarant d'une part « avec », le « CON », mot saillant et obscène, lieu de l'amour, fondant tous les fragments épars en un mot, CON (ON, mot androgyne ?), en unissant TA VIE à LA-HAUT et ensuite LA-HAUT à ICI comme une sorte de conjonction, ou bien en reniant d'autre part « TA VIE », qui témoigne « je », et la différence entre les deux domaines, « LA-HAUT » et « ICI ».

Dans *Pas moi*, Bouche en tant qu'un des fragments épars du corps, répète une phrase comme une prière: « Dieu est amour »[1098]. Le texte oppose le Dieu chrétien aux « abandonnés »[1099] au niveau de l'amour. Tout d'abord il faut examiner quelques caractères du Dieu chrétien pour faire apparaître la raison d'un tel contraste. Dieu, au point de vue monothéiste, est l'origine des humains et l'union des trois personnes divines en tant que Trinité ; on peut donc déjà apercevoir son aspect androgyne et différencié. Neary de *Murphy* présente l'« amour partagé » dont voici un exemple frappant : « Célia aimait Murphy, Murphy aimait Célia »[1100]. L'amour partagé fait entre les individus comme un « circuit »[1101] les unissant les uns aux autres. On peut alors dire que l'union de la Trinité est aussi une sorte d'amour partagé. « L'amour de Dieu, et la communion du Saint-Esprit, soient avec nous, maintenant, et à jamais. Amen »[1102] : cette phrase de *Pas* résume bien l'amour qui est exprimé dans *Pas moi*.

Le narrateur de *Murphy* indique le défaut de Murphy à cause duquel il est exilé de l'union avec Célia : « Il continuait à être deux morceaux, témoin sa faiblesse déplorable pour Célia, pour le pain d'épices, etc. Les moyens d'être un lui faisaient défaut »[1103]. Le défaut provoque la séparation, comme le péché originel de l'humain a rompu l'union avec Dieu. La prière ci-dessus montre bien l'écart entre Dieu et l'humain, et le désir humain de retourner à l'amour de Dieu et à la communion du

[1097] *CC*, p. 118.
[1098] *PM*, p. 92.
[1099] *PM*, p. 83.
[1100] *Mu*, p. 18.
[1101] *Mu*, p. 10.
[1102] *P*, p. 16.
[1103] *Mu*, p.131.

Saint-Esprit. En d'autres termes, le désir de « recomposer l'antique nature », puisque Dieu est l'origine des humains. Le texte de *Pas moi* est plein de défauts, de vides ou de silences : plus les tirets et les points de suspension font des écarts entre les mots, plus l'union entre ceux-ci se défait, de sorte qu'ils se réduisent à des traces « seules inachevées données noires fouillis gris signes sans sens gris pâle presque blanc toujours les mêmes »[1104]. Dans cette situation, l'expression « point d'amour »[1105] signifie l'absence de Dieu, ou de l'union, du fait de la définition « Dieu est amour ».

Le vide (ou le silence) stimule le désir et la question qui veulent la guérison de l'identité du passé, soit Dieu, soit moi[1106] : « avec les autres abandonnés… en un Dieu… (*bref rire*) »[1107]. Dans l'extrait cité, « un » semble souligner l'union plus que l'indéfinité, et le rire de « l'accusée »[1108] mettrait en relief l'écart irréparable. Ainsi, l'amour partagé en reste au souvenir du passé : « L'amour chez Beckett est consacré par le passé et parfois par la dimension romanesque du souvenir »[1109].

Tout se superpose et s'enchevêtre chez Beckett. Nous sommes bien d'accord avec Rémi Astruc : « les personnages *ont été* amoureux et vivent donc à proprement parler les *séquelles* de l'amour, au sens négatif que ce terme peut prendre lorsqu'il s'agit d'une maladie surmontée, mais qui a laissé des traces, des meurtrissures… Mais si l'amour n'est plus, les héros restent cependant tourmentés par lui. C'est pourquoi l'amour est pour eux, plus qu'une occupation, une *préoccupation*, c'est-à-dire l'objet récurrent et presque obsessionnel de leurs pensées et de leurs discours »[1110]. L'amour en tant que mémoire réside toujours dans la tête des personnages, et il fait durer leur existence par une sorte de procréation : « Passé, passé, il y a une place dans mon cœur pour tout ce qui est passé, non, pour l'être passé, j'ai l'amour du mot, les mots

---

[1104] *Bi*, p. 64.
[1105] *PM*, p.82.
[1106] Le titre, *Pas moi*, manifeste peut-être que l'amour ne demeure pas en moi, et moi ne demeure pas en Dieu, et l'impossibilité de recomposer *moi* avec des fragments épars du corps-texte (de reconnaître la moitié perdue à l'égard de l'androgyne coupé en deux).
[1107] *PM*, p.83.
[1108] *PM*, p.92.
[1109] Beryl Schlossman, « L'étrangeté, l'exil et l'amour chez Beckett », in *Carnets*, d'un Nobel l'autre…, numéro spécial, automne-hiver, 2010-2011, p.126.
[1110] Rémi Astruc, « Entre fable et farce : l'amour grotesque dans *Comédie* de Samuel Beckett », in *La comédie de l'amour*, *Actes du colloque du CORHUM,* organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été, 2006, p. 65.

ont été mes seules amours, quelques-uns »[1111]. Quand Krapp de *La Dernière bande* enregistre sur une bande magnétique son souvenir d'un amour passé, puis écoute sa voix racontant ce souvenir, il s'accomplit une sorte de procréation, en tant qu'il est en train de faire l'amour avec ses mots (ou sa voix) pour engendrer un autre moi. Cependant, l'autre moi ne s'identifie guère à Krapp[1112] et empêche plutôt l'identification : « Superflu, petite âme toujours, l'amour je l'ai inventé, la musique, l'odeur du groseillier sauvage, pour m'éviter »[1113].

Dans l'amour, il semble que la répétition et la substitution comme moyens de procréation sont indispensables : « Ils s'aiment, se marient, pour mieux s'aimer, plus commodément, il part à la guerre, il meurt à la guerre, elle pleure, d'émotion, de l'avoir aimé, de l'avoir perdu, hop, se remarie, pour aimer encore, plus commodément encore, ils s'aiment, on aime autant de fois qu'il le faut, […] »[1114]. En effet, quelques narrateurs continuent à inventer des noms[1115], et quelques personnages, surtout des femmes, sont prostitués[1116], pour faire grandir la con-fusion.

Chez Beckett, l'androgynie est ce qui dépasse la différence sexuelle, autrement dit le dualisme ; elle rend donc l'identité du sujet obscure, produit l'innommable et l'indéfinissable, et empêche le jugement dualiste. De là, nous pouvons dire androgyne l'écriture beckettienne : la forme d'un mot, des phrases, d'un texte, dévoile visuellement l'amour androgyne comme un calligramme et elle s'unit alors à son contenu.

[1111] *OA*, p. 27.
[1112] « KRAP. – Viens d'écouter ce pauvre petit crétin pour qui je me prenais il y a trente ans, difficile de croire que j'aie jamais été con à ce point-là », *DB*, p. 27.
[1113] *I*, p. 36.
[1114] *I*, p. 245.
[1115] « Je l'appellerai donc Worm. […]. Ce sera mon nom aussi, au moment voulu, quand je n'aurai plus à m'appeler Mahood, si jamais j'y arrive » (*I*, p. 103). L'invention consiste en mensonges et parodies. En d'autres termes, elle est une déformation. Parce que toute sorte de naissance provient de quelque chose, au moins du rien, mais pas du néant. Peut-être que des parodies de Beckett reflètent la médiocrité de la création des abandonnés.
[1116] Molloy gagne d'argent à travers l'amour : « Elle me donnait de l'argent après chaque partie, à moi qui aurais accepté de connaître l'amour, et de l'approfondir, à titre bénévole » (*Mo*, p. 78). En ce sens, on pourrait dire qu'il est prostitué. En tous cas, la prostitution est peut-être un métier propre aux fins de l'amour qu'Aristophane dit, préservation de l'espèce et offre de tous les besoins de l'existence.

3. Siamois

3.1 Des êtres s'agglutinant l'un à l'autre

Des siamois sont des jumeaux inséparables, reliés par une partie de leur corps. Des critiques beckettiens utilisent de temps en temps les expressions de « frères siamois » ou « bicéphale » pour expliquer le bilinguisme de Beckett, auto-traducteur : Erika Ostrovsky appelle l'univers de Beckett qui va et vient entre l'anglais et le français, la « littérature bipolaire », les « œuvres jumelles » et les « frères siamois bilingues », dans son article, « Le Silence de Babel »[1117] ; Édith Fournier considère Samuel Beckett comme un auteur bicéphale, car celui-ci est « traducteur, re-créateur de ses propres œuvres dans l'une ou l'autre langue »[1118].

Mais le mécanisme consistant à aller et venir entre deux êtres (comme) d'un corps, ou entre deux phénomènes (comme) d'une chose, ne se limite pas seulement à la catégorie du bilinguisme. Parce qu'il est une base de l'écriture de Beckett qui empêche ses œuvres de reposer sur la tradition académique exigeant un ordre d'après lequel la valeur de la littérature est jugée : « je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur »[1119]. Du point de vue classique, cette écriture peut être infirme ou monstrueuse. Mais c'est celle-là qui nous intéresse.

Nous allons alors l'examiner à partir de plusieurs exemples : les nains « jumeaux inséparable Art et Con »[1120] de la famille Lynch de *Watt*, Molloy et Moran (à la poursuite de Molloy) de *Molloy*, E (Entendeur) et L (Lecteur), aussi

[1117] Erika Ostrovsky, « Le Silence de Babel », in *Samuel Beckett*, Cahier de l'Herne, Éditions de l'Herne, 1976, p.190.
[1118] Édith Fournier, « Préface », in *Proust*, Paris : Éditions de Minuit, 1990, p. 16.
[1119] *I*, p. 196.
[1120] *W*, p. 103.

« *ressemblants que possible* »[1121] d'*Impromptu d'Ohio*, Paroles et Musique de *Parole et musique*, O (Objet en fuite, *percipi*) et Œ (Œil à la poursuite de son objet, *percipere*), en quoi se scinde le protagoniste de *Film*, bien sûr, le français et l'anglais de l'œuvre bilingue, la forme et le contenu d'une même œuvre, et d'autres couples « indivisibles et incompatibles à la fois, doubles reflets d'une même vision »[1122]. Il faut y ajouter les frères van Velde dans *Le Monde et le pantalon* et *Peintres de l'empêchement*, et le « monstre bicéphale de damnation et de salut qu'est le Temps »[1123] de *Proust*.

Nous voudrions distinguer les jumeaux et les frères siamois en tant qu'êtres s'agglutinant l'un à l'autre, car si le thème des jumeaux a pour enjeu la ressemblance et la différence, celui des siamois, qui sont comme « une lance de Télèphe »[1124], un paradoxe, montre « que le sens prend toujours les deux sens à la fois, les deux directions à la fois »[1125], autrement dit la « coïncidence des contraires »[1126] ou la bifurcation. Comme l'indique Malone, « Tout se divise en soi-même »[1127]. Dans ce chapitre, nous souhaitons dévoiler un autre aspect monstrueux des personnages de Beckett à travers les êtres s'agglutinant l'un à l'autre. En agglutinant ses personnages, et, par expansion, ses éléments littéraires l'un à l'autre, Beckett met son univers dans « une oscillation ininterrompue entre la dualité et l'unité, entre le deux et l'un »[1128]. En ce sens, notre travail pourrait être une occasion de présenter l'esthétique paradoxale de Beckett.

[1121] *IO*, p. 59.
[1122] Erika Ostrovsky, *op.cit.*, p. 190.
[1123] *Pr*, p. 21.
[1124] *Pr,* p. 21. Comme l'explique Beckett, Télèphe est le fis d'Héraclès et d'Augé, dans la mythologie grecque. Il fut blessé par la lance d'Achille et il guérit paradoxalement par celle-là après avoir été informé par un oracle que la lance d'Achille était son unique remède.
[1125] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, 1969, p. 94.
[1126] « Au niveau de l'écriture beckettienne, la quête d'une coïncidence des contraires prend ainsi dès le début la forme de l'oxymore, du paradoxe et de l'aporie », Thomas Hunkeler*, Echos de l'égo dans l'œuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, 1997, p. 49.
[1127] *MM*, *p*. 12.
[1128] Thomas Hunkeler, *op. cit.*, p. 254.

3.1.1 Des frères siamois dans Watt

Art et Con sont les noms des jumeaux de la bienheureuse famille Lynch qui souffre de douleurs physiques et morales, inexpliquées, dans *Watt*. Art, Con, et Lynch en tant que noms propres, sont comme ceux qui contribuent à maximiser la fonction instructive des apologues à travers la personnification des idées. Le caractère des trois noms peut ainsi nous permettre d'apercevoir le message et le ton satirique[1129] de l'auteur. En premier lieu, nous allons tenter d'examiner l'aspect des jumeaux siamois Art et Con :

> [...] et ses frères les jumeaux inséparables Art et Con, âgés de trente-sept ans, qui sous la toise en chaussettes un mètre dix et sur la balance nus comme des vers trente-quatre kilos tout en os et en muscle et entre qui la ressemblance était si frappante à tous égards que même à ceux qui les connaissaient et les aimaient (et ils étaient nombreux) il arrivait d'appeler Art Con quand ils voulaient dire Art et Con Art quand ils voulaient dire Con au moins aussi souvent, sinon plus souvent, que d'appeler Art Art quand ils voulaient dire Art et Con Con quand ils voulaient dire Con.[1130]

La description des jumeaux fait savoir qu'ils sont nains et que leur masse est presque égale à celle d'un enfant. Elle montre aussi qu'ils sont handicapés tout comme les autres membres de la famille. Et d'autres données les concernant comme « jumeaux inséparables », leur « ressemblance » si frappante, et surtout, les différentes manières de les appeler, amènent à penser qu'« Art *et* Con » peuvent être « Art *est* Con ». Cela rejoint l'hypothèse de Thomas Hunkeler au sujet de Mercier et Camier : « Le (pseudo-)couple Mercier et Camier, dont les noms anagrammatiques rappellent assez qu'ils peuvent être changés (Mercier *est* Camier) tire son intérêt principal de cette différence irréductible qui l'empêche de se fondre en une seule

[1129] Le ton serait déjà aperçu par l'oxymoron, « cette bienheureuse famille était Lynch ».
[1130] *W*, p. 130-104.

figure. Ni tout à fait les mêmes ni fondamentalement différents, mais simplement différés, Mercier et Camier mettent en valeur un problème essentiel des créatures beckettiennes »[1131]. Ici, la conjonction de coordination « et » montre peut-être des jumeaux qui semblent produire « deux variantes d'un même personnage ».

Il est notable que les manières de les appeler rappellent les premiers hommes d'Aristophane, puisque leur famille arrive à considérer chaque jumeau comme l'union des deux. Par ailleurs, les manières d'appeler chaque jumeau (Art : Art Con, Con : Con Art / Art : Art Art / Con : Con Con) sont semblables à chacune des structures doubles des trois espèces humaines (androgyne : homme femme/ homme : homme homme / femme : femme femme). En ce sens, on peut dire que les jumeaux conjoints se rapporteraient au problème d'état originaire de l'homme. D'autre part, on peut supposer que si Art Con et Con Art[1132] mettent en valeur l'indivisibilité des jumeaux, Art Art et Con Con montrent en revanche la subdivision de chaque jumeau[1133] ; et si les deux aspects contraires peuvent apparaître dans les mêmes jumeaux, cela signifie alors que les jumeaux sont siamois. Le passage cité plus haut concrétise visuellement une fusion partielle des deux êtres, au moyen de l'absence de virgule. Il semble que cette absence parmi les propositions et l'usage fréquent de la conjonction mettent en forme la fusion partielle des jumeaux, tandis que deux petites propositions isolées par la virgule («, âgés de trente-sept ans, » et «, sinon plus souvent, ») jouent le rôle de bifurcation. Grâce à celui-ci, on peut classer cette partie en trois segments (Art et Con : la dualité/ Art Con ou Con Art : l'unité/ Art Art et Con Con : la dualité subdivisée), en remarquant la possibilité de la figuration des siamois. Il ne serait

[1131] Thomas Hunkeler, *op. cit.*, p. 254.

[1132] Les noms, Art et Con, permettent d'apercevoir l'humour et la satire de Beckett. Les combinaisons « Art Con » et « Con Art », peuvent être lues comme « l'Art est Con » et « Conard ». Cette possibilité semble refléter l'esthétique de Beckett que résume la phrase suivante : « Achevé, tout neuf, le tableau est là, un non-sens » (*MP*, p. 12). Dans *Le Monde et le pantalon*, Beckett dénonce la tendance dominante de son époque à traiter l'art abstrait comme celui d'« une bande d'escrocs et d'incapables », en un mot, des cons : « Ne vous approchez pas de l'art abstrait. C'est fabriqué par une bande d'escrocs et d'incapables. Ils ne sauraient faire autre chose. Ils ne savent pas dessiner. [...] Ils ne savent pas peindre. [...] Un enfant en ferait autant » (*MP*, p. 15). Dans ce contexte, « Art Con » et « Con Art » font présumer que l'écrivain profite inversement et satiriquement, de cette dépréciation, pour révéler l'art qui est « l'analyse d'un état de privation » (*PE*, p. 57) et l'art « de critique et de refus, refus d'accepter comme donné le vieux rapport sujet-objet » (*PE*, p. 58).

[1133] « l'œuvre beckettienne tourne autour de cette dualité irréductible de l'Un, qui se décomposera toujours en l'un et l'autre », Thomas Hunkeler, *op.cit.*, p. 258.

donc pas exagéré de dire que Art et Con sont deux frères siamois. Cependant ces siamois de Beckett dont nous voulons tirer une composante de son univers monstrueux qui relève de l'inexplicable, sont plus proches de la notion structurale que de la biologie. On peut encore en donner deux autres exemples qui se trouvent dans *Watt* : les Gall, père et fils, et Sam et Watt.

Le « nombre » du visiteur est mis en relief dans les premiers paragraphes consacrés aux Gall :

> Une seule fois, pendant la période de service de Watt au rez-de-chaussée, il arriva que le seuil fut franchi par *un étranger*, [...], il trouva debout sur le seuil, il le comprit plus tard, bras dessus bras dessous, un homme âgé et un homme pas âgé encore. [...]. *Ils étaient deux* et ils se tenaient de cette façon, bras dessus bras dessous, parce que le père était aveugle, comme tant de confrères.[1134]

Le narrateur se concentre ainsi sur le fait que les deux hommes ont l'air d'être « un étranger » pour Watt qui n'est pas prévenu, à cause de leur position particulière de « bras dessus bras dessous » qui produit impression de fusion fugitive. Watt finit par reconnaître qu'ils sont deux. Cependant, il commence déjà à mettre en doute tout ce qu'il voit et entend à propos d'eux, de sorte que l'incident des Gall devient hypothétique: « il [l'incident des Gall] n'était pas fini, une fois révolu, mais continuait à dérouler, dans la tête de Watt, du début à la fin, sans cesse, les jeux complexes de ses lumières et ombres, le passage du silence à la rumeur et de la rumeur au silence, le calme avant le mouvement et le calme après, les accélérés et ralentis, les approches et séparations, tous les détails changeants de sa marche et de son ordonnance, suivant l'irrévocable caprice qui en fit ce qu'il fut »[1135]. Selon cette citation concernant l'incident des Gall, dans la tête de Watt, ils restent deux termes contraires dont la coïncidence donne une complexité inextricable par laquelle se figurent les Gall se donnant le bras. Ainsi, les Gall se trouvent être entre « un étranger » et « un homme âgé et un homme pas âgé encore » dans la tête de Watt. Ils prennent donc leur forme

[1134] *W*, p. 70. C'est nous qui mettons les mots en italique.
[1135] *W*, p. 72-73.

siamoise qui est « un contenu purement plastique »[1136] et qui se transforme en « rien » à travers un paradoxe qui empêche ainsi l'identification ou la signification.

Du côté de la narration, nous voulons mettre en question l'effet d'« un étranger ». La scène de l'incident des Gall ressemble à celle d'un roman d'horreur ou d'un roman policier. Le narrateur augmente en effet la curiosité des lecteurs en soulignant l'inattendu, en parlant d'« un étranger », évitant la description directe. Il ajuste aussi l'intensité de leur intérêt. Après l'avoir accru, le narrateur fait détendre leur concentration, et ensuite l'augmente à nouveau. À la différence de l'apparition d'« un étranger », son étrangeté s'affaiblit aussitôt, parce que le narrateur montre la possibilité de sa généralisation en citant la réflexion de Watt sur l'obscurité de l'étranger : « qui à la maison de Monsieur Knott, pouvait ne pas être étranger, […], hormis Monsieur Knott lui-même, et son personnel immédiat ? »[1137]. On pourrait dire ici qu'il applique bien l'équation du roman d'horreur (ou du roman policier), car la tension est importante pour le suspense[1138]. Ensuite, le narrateur attire encore l'intérêt des lecteurs en changeant vite de ton, en opposant son apparition à l'habitude de Watt, et en renouvelant l'étrangeté de l'étranger. Dans cette situation, on peut deviner que la réaction de Watt, « il le comprit plus tard »[1139], témoigne de sa stupeur et que l'étranger est bien quelqu'un d'extraordinaire.

D'ailleurs, le narrateur insiste sur le fait que l'incident des Gall n'est que celui que Watt a relaté, si bien que le premier connaîtrait déjà le nombre du visiteur, d'après le temps chronologique, même si personne n'en connait l'original[1140]. Il débute pourtant par « un étranger » au lieu des « étrangers ». À ce sujet, on peut faire quelques hypothèses : premièrement, le mot que le narrateur répète, serait ce qui est « mal raconté, mal écouté et plus qu'à moitié oublié »[1141] ; et deuxièmement, le mot

---

[1136] *W*, p. 73.
[1137] *W*, p. 70.
[1138] « le ressort principal sur lequel repose la lecture du roman policier est la tension phatique qui s'inscrit dans le *suspense* », Dominique Budor, « Les émotions du polar », in *Les lyrismes interdits*, sous la dir. de Denis Ferraris et Dominique Budor, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002, p. 43-44.
[1139] *W*, p. 70.
[1140] « Car l'incident des Gall père et fils était le premier d'une série, pour ne pas dire l'original », *W*, p. 76.
[1141] *W*, p. 74. « ou enfin la même et moi ma faute manque d'attention de mémoire les temps qui se

n'est plus à la portée du narrateur et de Watt. En tant que souvenir[1142], il revient dans leur tête, en provoquant plutôt une certaine résistance :

> Car là nous avons affaire à des événements ayant résisté à tous les efforts de Watt pour les affubler d'une signification, et d'une formule, si bien qu'il ne pouvait ni y penser, ni en parler, mais seulement les subir, chaque fois qu'ils revenaient, bien qu'il semble probable qu'ils ne revenaient plus, à l'époque de la révélation que Watt me fit, mais étaient comme s'ils n'avaient jamais été[1143].

On peut voir l'enchevêtrement des voix du narrateur et de Watt dans une longue proposition : « il arriva que le seuil fut franchi par un étranger, ou plutôt par d'autres pieds que ceux de Monsieur Knott, ou d'Erskine, ou de Watt, car qui à la maison de Monsieur Knott pouvait ne pas être étranger, Watt se le demandait, hormis Monsieur Knott lui-même, et son personnel immédiat ? »[1144]. Cette proposition peut se diviser en trois segments : tandis que dans le premier segment il y a la présentation d'un événement dont le ton semble résolu à cause du passé simple et de la formule, dans les deux autres, il y a des doutes qui font peut-être allusion à la réalité de l'événement, ou qui en affaiblissent l'étrangeté saisissante. Ainsi dans le deuxième segment, le narrateur veut corriger ce qu'il vient de dire et remplacer « un étranger » par « d'autres pieds », sans préciser le nombre, mais en laissant une possibilité d'interprétation. Le narrateur met ainsi en doute avec habileté le nombre singulier d'« un étranger » en profitant d'un mot qui, au pluriel, signifie tantôt une personne tantôt plusieurs. Dans le dernier segment, Watt doute encore une fois de la singularité d'« un étranger » en redéterminant la catégorie d'étranger et en remettant encore indirectement en question le nombre singulier.

Or, sa redéfinition de l'étranger indique la relativité de la notion du mot en

---

mélangent dans ma tête tous les temps avant pendant après des temps énormes », *CC*, p. 166.

[1142] « Elle [la mémoire volontaire] produit une image aussi étrangère à la réalité que le mythe créé par notre imagination, ou la caricature fournie par la perception directe. Il n'existe qu'une seule impression réelle, un seul moyen d'évocation adéquat et nous sommes incapables d'exercer le moindre contrôle sur l'une ou sur l'autre », *Pr*, p. 25.

[1143] *W*, p. 79.

[1144] *W*, p. 70.

ouvrant la possibilité que Watt même devienne étranger. On peut voir même un changement alternatif selon la limite de la catégorie, de sorte que le narrateur propose un mot plus stable et plus essentiel par rapport à « un étranger », à savoir, « d'autres pieds », ce qui permettrait de résoudre l'instabilité de la définition. Mais l'imparfait utilisé dans « Watt se le demandait » témoigne paradoxalement du retour récurrent d'« un étranger » qui fait que Watt (et le narrateur) « le comprit plus tard ». Cela donne une durée d'incompréhension où les Gall, père et fils deviennent un corps étrange et monstrueux comme celui des jumeaux siamois et où il n'y a ni sens commun, ni raisonnement logique, mais au contraire du chaos, de l'impossibilité de juger, et où il « devient fou »[1145]. Aussi la proposition du narrateur devient-elle une mesure inefficace. La répétition inéluctable du mot « un étranger » et la limite branlante de sa catégorie semblent montrer secrètement une autre subdivision, en d'autres termes, d'autres jumeaux siamois, par exemple, Watt et le narrateur Sam, que nous allons examiner.

En effet, comme ils dévoilent craintivement la vérité cachée ou voilent celle incroyable et bouleversante, comme ils subissent en même temps les deux sens contraires que le paradoxe deleuzien suppose, ils mêlent leur voix devant cet événement autour d'« un étranger ». Ici, le passé simple du premier segment semble désigner la violence de la « pénétration » du mot dans la tête du narrateur et de Watt[1146], plutôt que « la notion du temps mesuré dans un espace défini »[1147]. Ce que Watt vérifie plus tard est qu'ils « étaient deux », mais la pénétration d'« un étranger » due au retour inéluctable n'est pourtant pas refoulée. En un mot, « un étranger » ne se réduit pas aux deux. Il s'ensuit qu'« un étranger » et « Ils étaient deux » se

[1145] « Il faut être deux pour être fou, on est toujours fou à deux, ils sont devenus fous tous les deux, le jour où ils ont « massacré le temps », c'est-à-dire détruit la mesure, supprimé les arrêts et les repos qui rapportent la qualité à quelque chose de fixe », Gilles Deleuze, *op. cit*, p. 97.
[1146] « C'est le retour du temps qui ne connaît pas le temps et s'exclut de la triade chronologique présent passé-futur. A la surface du discours narratif où la temporalité lie le savoir, où elle intervient pour coordonner le passé et le futur par rapport au présent, le temps met en jeu la fonction symbolique. Mais l'inconscient vient déranger tout effort de mouvement dans un espace mesurable, car il n'est pas ordonné par le temps. [...]. Le temps qui était compté, le temps passé, celui de l'histoire (« Il fût un temps où ... » ; « j'étais jeune alors » DOA, 15, 9) est subverti par le temps de l'enfant qui joue », Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet : une apparition évanouissante*, L'Harmattan, 1996, p. 176.
[1147] *Ibid.*, p. 178.

trouvent sur la même ligne. Ce serait le « devenir des profondeurs, qui renverse et subvertit toute mesure, gagne les corps qui perdent leurs limites et ne sont plus que des extensions délirantes »[1148], et dont la fusion et la séparation se produisent en même temps.

L'allusion à un autre incident semblable et brillant « de clarté formelle et au contenu impénétrable »[1149] qui s'insinue dans l'épisode des Gall se dévoile dans le troisième chapitre de *Watt* : il s'agit du passage concernant Watt et Sam. Nous finissons ainsi par savoir que le narrateur qui dit «je» est Sam :

> Vent fort avec soleil brillant, voilà le temps que nous aimions. Mais tandis que pour Watt l'essentiel était le vent, le soleil était l'essentiel pour Sam.[1150]

Comme la citation montre que « nous » consiste en Sam et Watt, on peut présumer que « je » qui narre l'histoire de Watt et se trouve dans l'incipit du troisième chapitre, « C'est vers cette époque que Watt fut transféré dans un autre pavillon, me laissant seul dans l'ancien »[1151], est Sam. Le nom de Sam apparaît en fait à partir du deuxième chapitre, dans la généalogie extraordinaire de la « bienheureuse famille » Lynch qui est pleine de malades et d'infirmes et dont le narrateur semble se moquer avec ironie. Mais il est difficile d'affirmer que le Sam du deuxième chapitre, entièrement paralysé à l'exception des parties génitales, dont les dispositions amoureuses sont notoires et qui a beaucoup d'enfants, et le Sam du troisième chapitre, qui séjourne seul dans son pavillon, sont le même personnage. Sam est aussi le nom abrégé de l'auteur Samuel Beckett, et en outre, dans la famille Lynch, on peut trouver des traces autobiographiques de ce dernier. Par exemple, James Knowlson rapporte James Beckett, un oncle de Samuel, à Bill Lynch, étant donné qu'ils sont tous deux amputés

---

[1148] *Ibid.*, p. 197.
[1149] *W*, p. 75. « Car l'incident des Gall père et fils fut suivi par d'autres semblables, c'est-à-dire des incidents brillants de clarté formelle et au contenu impénétrable ».
[1150] *W*, p. 157.
[1151] *W*, p. 155.

des deux jambes[1152]. Mais il serait aussi difficile de conclure que Sam représente l'écrivain lui-même. La possibilité d'interprétation reste cependant ouverte : si le même nom désigne le même personnage, on peut remarquer que Sam a la possibilité d'entrer en union avec un autre être qui est au-delà de la dimension fictive, et ainsi en déduire que Sam, Watt et Beckett sont comme des triplés siamois.

Retour à la citation susdite. Le « temps » de la citation, seule condition de la rencontre de Watt et Sam, n'est pas chronologique mais météorologique. En examinant l'effet du temps météorologique chez Beckett, surtout dans *Mercier et Camier*, M. Bernard arrive à dévoiler que « l'intrusion du mauvais temps dérange les repères temporels de la succession linéaire de causes et d'effets qui mettent les rencontres à la bonne heure, mais plutôt en déstabilisant les centrages du temps »[1153]. Dans *Watt*, le temps aimé du personnage, agent de la promenade, produit l'habitude : « Je me promenais dans mon parc comme d'habitude, c'est-à-dire quand je cédais à l'appel du temps que j'aimais »[1154]. Mais cette habitude est paradoxale, à la différence de celle qui appartient à « ce cancer qu'est le temps »[1155], en d'autres termes, au « monde fondé sur l'ordre, la limite, la mesure et la précision »[1156], et qui est « la garantie d'une inviolabilité tacite, le paratonnerre de son existence ». Étant « un pacte signé entre l'individu et son environnement »[1157], il est indéniable que la sortie de Sam et Watt est une action habituelle. Cependant, le narrateur avoue que cette habitude s'érige sur l'obscurité, parce qu'« il était manifestement impossible d'avoir la moindre confiance dans les renseignements météorologique »[1158] de leurs surveillants. En l'occurrence, l'habitude est trop impuissante pour éviter le désastre et produire donc la « méfiance »[1159] comme la « résistance »[1160] contre elle. Par ailleurs,

---

[1152] James Knowlson, *Beckett* (traduit de l'anglais par Oristelle Bonis), Paris : Solin : Actes Sud, 1999, p. 733. « et enfin Bill, veuf, âgé de soixante-trois ans, très gêné dans ses mouvements par la perte des deux jambes à la suite d'un faux-pas suivi d'une chute », *W*, p. 103.
[1153] Michel Bernard, *op.cit,* p. 173.
[1154] *W*, p. 162.
[1155] *Pr,* p. 28.
[1156] Michel Bernard, *op.cit*, p. 180.
[1157] *Pr*, p. 29.
[1158] *W*, p.156.
[1159] *W*, p.156.
[1160] *W*, p. 155.

la « volte-face »[1161] du temps aimé de Watt ne permet finalement pas à « l'être voué à l'habitude », autrement dit, à celui qui cédait à l'appel du temps qu'il aime, de se détourner de « tout objet qui ne se laisse pas ramener à l'un ou l'autre de ses préjugés intellectuels et qui résiste aux propositions de l'équipage de synthèses dont il dispose, entraîné par l'habitude selon le principe du moindre effort »[1162]. Dans cette situation, il serait difficile d'attendre que l'habitude puisse mettre les rencontres de Sam et Watt à la bonne heure, de sorte que leur rencontre ne dépend jamais que des occasions imprévues et rarissimes, plutôt dues au « hasard » ou à la coïncidence, dont « un jour »[1163] témoigne.

« Un jour » correspond au temps dans lequel le présent qui « résorbe le passé et le futur » n'existe pas. C'est seulement « un futur et un passé qui divisent à chaque instant le présent, qui le subdivisent à l'infini en passé et futur, dans les deux sens à la fois »[1164]. En effet, quand Sam et Watt se trouvent ensemble dans le petit parc, le narrateur témoigne de l'attribut du temps en disant: « Il y a eu des voix, il y en aura encore »[1165]. Par ailleurs, il ne faudrait bien sûr pas oublier la parole de Pozzo à ce sujet : « un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons »[1166].

En second lieu, il correspond au moment presque délirant ou peut-être trompeur où se déroule quelque situation prétendue involontaire et inexplicable dont « le désir ne s'en faisait pas sentir », chez Watt et chez Sam, mais que l'impulsion inconsciente provoque en les forçant à se mouvoir : « cette impulsion me porta sans faiblir jusqu'au point où je n'aurais pu lui céder davantage sans m'infliger une blessure grave, sinon mortelle ; là par bonheur elle m'abandonna et je pus regarder autour de moi, chose que je ne faisais jamais, sous aucun prétexte, en temps normal »[1167]. Par ailleurs, il y a ceux qui excitent des doutes, par exemple, la mise en

---

[1161] Le narrateur explique la volte-face de Watt comme suit : « Watt aimait le soleil à cette époque ou tout au moins le supportait. On ne sait rien de cette volte-face », *W*, p. 157.
[1162] *Pr*, p. 34.
[1163] *W*, p. 158, 162.
[1164] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 192-193.
[1165] *W*, p. 160.
[1166] *EAG*, p. 117.
[1167] *W*, p. 162. En d'autres termes, on pourrait dire comme suit : « Le présent mesure l'action des corps ou des causes. Le futur et le passé, c'est plutôt ce qui reste de passion dans un corps. Mais, justement, la passion d'un corps renvoie à l'action d'un corps plus puissant » (Gilles Deleuze, *op.*

valeur de leur passivité, des battologies du narrateur et de ses hypothèses, à l'égard de leur rencontre. En effet, la proposition qui souligne la passivité ou le résultat involontaire du narrateur, « là par bonheur elle m'abandonna et je pus regarder autour de moi, chose que je ne faisais jamais, sous aucun prétexte, en temps normal », devient douteuse à cause de sa répétition qui comprend tout de même un léger changement : « regardant ainsi autour de moi comme qui aurait perdu la raison ». À mesure que le conditionnel passé déstabilise la certitude du passé simple, le temps aimé, l'absence du désir de la rencontre, et l'impulsion inexplicable, paraissent être une sorte de prétexte fait par leur « connivence tacite »[1168] pour rejeter leur responsabilité d'une violation de la règle, ou celle de la stratégie de l'auteur pour duper ceux qui en cherchent quelque sens et contenu cohérent. D'après Chiara Montini, auteur de *La bataille du soliloque*, leur pavillon peut être pris pour un hôpital psychiatrique[1169]. En effet, le paysage du pavillon rappelle l'asile Saint-Jean-de-Dieu où Macmann se trouve. On peut faire ce rapprochement grâce à plusieurs passages comme par exemple, « la canaille, grouillant dans les couloirs, sottement braillarde, bruyamment morose »[1170], le parc, des buissons, une brèche, la clôture, et ainsi de suite. En ce sens, son hypothèse est plus vraisemblable. Ainsi, en se basant sur cette interprétation, nous pouvons aussi supposer que leur violation est soit un essai d'évasion hors de l'hôpital pour se voir, soit leur homosexualité qui « fut longtemps rangée parmi les maladies mentales »[1171]. En effet, des morceaux correspondants à cette hypothèse, bien qu'ils n'éveillent que des soupçons sans certitude, parsèment le texte. Concernant l'homosexualité, la dénégation du narrateur laisse au contraire une possibilité de la lire : par exemple, « de la façon la plus

---

cit., p. 190). En ce sens, le temps aimé serait un signe déguisé de la passion qui reste dans un corps avec l'impulsion inconsciente.

[1168] *W*, p. 163.

[1169] « Ce qu'on vient d'illustrer est le chemin de Watt vers l'âge adulte. Son chemin le conduit à un des pavillons où il rencontre Sam, pavillon qui, vraisemblablement est un hôpital psychiatrique », Chiara Montini, *La bataille du soliloque : Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1920-1946),* Éditions Rodopi, 2007, p. 124.

[1170] *W*, p. 157.

[1171] J.-P. Olié, A. Dervaux et X. Laqueille, « Maladies mentales et addictions : en finir avec les clichés », in *Santé, égalité, solidarité : Des propositions pour humaniser la santé*, Springer-Verlag France, 2012, p. 125.

amicale, pour ne pas dire tendre, dans le petit parc »[1172], ou « enfin ce fut cette chose si rare entre nous, le baiser », « tout cela sans passion », « il ne pouvait guère faire moins », et ainsi de suite[1173]. Chez Beckett, cette dénégation ou quelque mensonge empêchent de fait souvent la lecture paisible exempte de doute. Le narrateur de *Watt* impute une autre fois la cause d'une brèche de la « haute clôture de fil de fer barbelé ayant grand besoin de réfection »[1174] qui entoure le petit parc, à l'action du temps météorologique ou aux bêtes en furie, et ce, bien qu'il prenne conscience que le visage et les mains en sang de Watt se rapportent au parc, à la clôture, et à lui-même : « j'eus soudain l'impression de me trouver devant un vaste miroir qui me renvoyait mon parc, et ma clôture, et moi-même »[1175]. Les causes de la furie des bêtes que le narrateur énumère : amour, haine, colère ou peur, reflèteraient des états affectifs de Sam et Watt qui les amènent à sortir de chaque pavillon.

En dernier lieu, le temps météorologique est le temps récurrent et fugitif de la naissance des frères siamois, où ils sont « comme un seul homme »[1176]. Il désigne alors bien l'hésitation entre l'un et les deux, alors qu'il y a « un vent et un soleil inouïs »[1177], ou encore un « soleil venté » et un « vent ensoleillé »[1178] — expressions remarquables, puisqu'elles révèlent le degré de distance entre Sam et Watt. Le narrateur commence le troisième chapitre avec la présupposition dualiste qui traduit la grande distance spatiale entre Watt et lui, peut-être en visant l'effet de contraste frappant avec leur fusion et de mise en relief des deux êtres collés. En l'occurrence, chaque temps aimé est à la fois le signe de leur division et l'agent de leur rencontre, comme le reflète le passage cité plus haut. Le narrateur représente les rapports des deux personnages au moyen des expressions du temps aimé. « Vent fort avec soleil brillant », et « un vent et un soleil inouïs », désignent leur rencontre rare et l'occasion indéterminée par laquelle Sam et Watt deviennent « nous », sous forme, tout d'abord, de frères jumeaux. En tant que tels, ils montrent leur ressemblance remarquable :

[1172] *W*, p. 157.
[1173] *W*, p. 159.
[1174] *W*, p. 161.
[1175] *W*, p. 164.
[1176] *W*, p. 158, 168.
[1177] *W*, p. 162.
[1178] *W*, p. 169.

« comme un seul homme nous nous mîmes aussitôt »[1179], ou « j'eus soudain l'impression de me trouver devant un vaste miroir qui me renvoyait mon parc, et ma clôture, et moi-même », et ils arrivent à se trouver ensemble, tout près l'un de l'autre, dans le petit parc.

Cependant, ils ne se contentent pas de se resserrer, ils sont littéralement collés l'un à l'autre. Le narrateur le dit comme suit : « Être ensemble de nouveau, amis du soleil venté, du vent ensoleillé, en plein vent, en plein soleil »[1180]. Comme Art Con ou Con Art que nous avons examinés plus haut, « soleil venté » et « vent ensoleillé » montrent que les deux aspects du temps aimé se collent intimement l'un à l'autre (ou se confondent l'un avec l'autre) sans plus aucune distinction. Paradoxalement, la liaison induite, par exemple « et » ou « avec », peut aussi produire l'écart entre eux bien que leur lien soit très étroit. En effet, dès qu'ils se rencontrent, Watt pose ses mains sur les épaules de Sam et réciproquement. C'est cette façon dont ils se tiennent comme un « nous » qui le fait paraître un seul homme, comme des frères siamois. En l'occurrence, leur marche en vis-à-vis et paradoxale est remarquable, puisqu'ils commencent à marcher en même temps en avant et en arrière : « Puis je fis un pas entier en avant, de la jambe droite, et lui bien sûr un pas entier en arrière, de la jambe gauche »[1181]. Le narrateur appelle cela la « marche agglutinante »[1182] et en énumère les différents cas possibles, « marche buste à buste », « ventre à ventre »[1183], « sexe à sexe », et « bourses à bourses »[1184].

Comme montré ci-dessus, il n'est pas rare d'apercevoir dans *Watt* que la forme et le contenu marchent ensemble comme des frères siamois. De même, en un autre endroit, le narrateur use de la ponctuation, en l'occurrence le point-virgule, pour exprimer l'obstacle limitant le mouvement et empêchant Watt et Sam d'être comme un seul homme. Ainsi, deux phrases longues se divisent chacune en propositions séparées par des points-virgules qui font comme une « clôture de fil de fer barbelé ».

[1179] *W*, p. 158.
[1180] *W*, p. 169.
[1181] *W*, p. 168.
[1182] *W*, p. 174.
[1183] *W*, p. 171.
[1184] *W*, p.172.

Au cours de la narration, la phrase relativement courte et intense « Quelle horreur que le point et virgule »[1185] est mise entre deux phrases longues comme expression affective du narrateur. Elle correspond à son effroi face au « point », plus précisément à la clôture : « jusqu'au point où je n'aurais pu lui céder davantage sans m'infliger une blessure grave, sinon mortelle »[1186], et le caractère paradoxal ou oscillant du point et virgule – qui est entre la fin (ou l'arrêt) et la continuation (ou le départ), la différenciation et l'union, ou l'attirance et la répulsion – est presque celui de la clôture en tant que tentation interdite mais fatale : « je crois vraiment, tant j'avais hâte alors d'arriver jusqu'à Watt, que je me serais rué sur la clôture, à corps perdu, au besoin »[1187]. Cela comprend aussi la brèche (qui correspond peut-être à la virgule du point-virgule) par laquelle leur promenade oscillante (« allant et venant, allant et venant, nous passions et repassions entre les clôtures »[1188]), continue, grâce à laquelle on peut assez bien deviner l'enchevêtrement des deux domaines, la forme et le contenu.

Dans le même contexte, il faut remarquer que leur promenade s'accompagne de leur conversation qui peut être la cause de leur marche en vis-à-vis, comme l'insinue la préposition « malgré »[1189], puisque la voix de Watt est « *à la fois* si basse et si rapide »[1190] et que l'ouïe du narrateur commence à baisser, et que le vent fort, temps aimé de Watt, peut emporter sa voix[1191]. Ce qui compte, en l'occurrence, est que leur discours agit de concert avec leur marche : « De même que Watt marchait à l'envers, de même il conversait à reculons »[1192]. Ainsi qu'ils passent et repassent entre les clôtures, leur conversation suit la battologie. L'accoutumance témoigne aussi de leur caractère jumeau. Au niveau de la promenade, l'habitude a pour objet le temps

[1185] *W*, p. 162.
[1186] *W*, p. 162.
[1187] *W*, p. 164.
[1188] *W*, p. 169.
[1189] *W*, p. 171. « C'étaient là des sons qui d'abord, malgré notre marche ventre à ventre, n'étaient que du vent pour moi ».
[1190] *W*, p. 160.
[1191] « De ce murmure impétueux une grande partie sollicitait en vain mon oreille et mon intelligence défaillantes, et le vent en furie en emportait autant sans espoir de retour », *W*, p. 161.
[1192] *W*, p. 169. On peut présumer que le narrateur est aussi dans le même cas, ainsi qu'il croit que Watt y est, en racontant sa position à propos du temps aimé, de la promenade, et de la rencontre. C'est-à-dire que de même qu'il marche en avant, de même il converse normalement.

aimé susceptible de changer. Le narrateur indique que le soleil, temps aimé de Watt, se convertit en vent. Pareillement, au niveau de la conversation, l'accoutumance est mise en relief et indique le même rythme des deux actions, promenade et conversation. Ainsi une phrase, « Mais je finis par me faire à ces sons et par comprendre aussi bien qu'avant », qui insiste sur l'accoutumance à chaque nouvelle opération du discours de Watt, est soulignée en se répétant au moins trois fois[1193].

Il faut ajouter que l'habitude qu'ont Watt et Sam de se promener ensemble et l'accoutumance du narrateur aux sons presque incompréhensibles produits par Watt, se fondent toutes deux sur l'ignorance. Pour ce qui est de l'accoutumance du narrateur aux discours de Watt, le fait que ce dernier ne tient guère compte de la grammaire, de la syntaxe, de la prononciation, de l'élocution quand il parle, et qu'il ne cesse par ailleurs de réaliser toutes les possibilités d'inversion linguistique, met souvent le narrateur dans l'incompréhension et l'ignorance. Peut-être qu'elles témoignent paradoxalement de la compréhension la plus adéquate, puisque l'histoire dont Watt parle est celle de la confusion, de l'absence d'identité ou de sens, finalement, du « rien ». Cependant, l'accoutumance traduit cette histoire en langage ordinaire tout en laissant des traces anormales de Watt, même s'il reste toujours un soupçon d'improvisation du narrateur due aux manques verbaux de Watt.

Par ailleurs, la corrélation intime entre la marche agglutinante et la conversation se montre aussi par la complémentarité de Sam et Watt. La promenade solitaire peut faire perdre l'équilibre à Watt et l'exposer au danger. On peut observer deux scènes embarrassantes correspondant à cela[1194]. À partir du moment où Sam est obligé de retenir Watt, de l'attirer à lui, ils deviennent comme un seul homme, en d'autres termes, des frères siamois fugitifs, et en profitant de leurs mains et leurs épaules, ils peuvent commencer leur marche agglutinante et leur conversation. Or

[1193] *W*, p. 170, 171, 174, « mais je fini par me faire à ces sons » : p. 172, 173, « mais je finis par comprendre » : p. 173.

[1194] « Et il n'aurait pas manqué de tomber et peut-être d'être emporté par l'onde subfluente, si je n'avais été là pour le retenir » (*W*, p. 158). « Et souvent il se heurtait aux troncs des arbres, et dans l'enchevêtrement du sous-bois se prenait le pied, et s'étalait par terre, sur le dos, sur le ventre, sur le flanc, ou dans un grand fouillis de ronces, ou d'épines, ou de chardons, ou d'orties » (*W*, p. 221).

avant tout cela, Sam prend conscience que Watt est comme un miroir[1195] qui lui renvoie inversement son parc, sa clôture et lui-même. En ce sens, le miroir correspond peut-être à Œ dans *Film*, l'objectif de la caméra. Ce qui est intéressant c'est que Watt semble jouer un rôle similaire dans leur conversation. Au fur et à mesure que Sam transmet ce que Watt a dit en tant que texte plus ou moins lisible, à moins qu'il ne l'improvise, plusieurs sortes d'inversions de Watt apparaissent comme des images reflétées sur un miroir, et dans une vision plus large, sur l'objectif ou la rétine.

En résumé, comme le point-virgule et la clôture, la rencontre de Sam et Watt (ou leur marche) et leur conversation, suivent le même mécanisme dont l'essence est le devenir fugitif des frères siamois. Entre les deux il n'y a pas d'épaisseur, ils sont comme un seul être, d'où l'ambiguïté, le mystère, l'indéchiffrabilité et la souffrance qui peuvent dominer le texte. Ce devenir monstrueux se répète dans n'importe quelle dimension, et s'étend comme une épidémie, en continuant de changer de visage. Pour être sûr, il faudrait examiner en dernier les rapports entre l'écrivain et le narrateur.

Dans l'atmosphère générale de la littérature française du XXème siècle, l'œuvre était indépendante de l'écrivain. Beckett le voulait aussi, si bien que pendant longtemps il n'a pas permis de publier sa biographie. James Knowlson en témoigne : « il me dit qu'il considérait sa vie et son œuvre comme indépendantes l'une de l'autre »[1196]. Mais il finit par permettre qu'une biographie soit publiée. Dans cette situation paradoxale, ce qui est intéressant, est que sa vie semble se trouver plutôt dans le prolongement de son œuvre, au lieu de répondre aux mystères de son univers littéraire. Le narrateur de *Watt* se nomme « je », s'appelle Sam et raconte des souvenirs de Watt ou ses souvenirs propres. Sam est en effet le surnom de l'écrivain et son œuvre contient ses souvenirs comme l'écrit J. Knowlson : « *Watt* est pour lui l'occasion d'évoquer les décors de son enfance et sa jeunesse. [...] il recrée les souvenirs que lui ont laissés ses trajets d'écolier dans le tortillard qui l'emmenait à

[1195] « miroir dont la nature même est de répéter mais par le biais de la déformation du reflet », Pascale Sardin-Damestoy, *Samuel Beckett, auto-traducteur ou l'art de « l'empêchement » : lecture bilingue et génétique des textes courts auto-traduits (1946-1980),* Artois Presse Université, 2002, p. 16.
[1196] James Knowlson, *op. cit.*, p. 19.

Dublin […]. Plusieurs des personnages du roman sortent également droit de ses souvenirs »[1197]. Cette comparaison ouvre une possibilité de voir Sam-narrateur et Sam-écrivain comme un seul homme. D'autre part, le narrateur met de temps en temps le nom de Sam à la place de « je »[1198], comme si Sam était un autre personnage, c'est-à-dire qu'il fait entre les deux un écart qui rend l'identité de Sam ambigüe. L'écart attire alors Sam-écrivain dans ce « je ».

On pourrait donc dire que « je » joue le rôle d'une clôture ayant une brèche par laquelle les deux Sam se soudent partiellement l'un à l'autre comme des frères siamois et au travers de laquelle ils passent et repassent ensemble. La frontière entre la dimension fictive et la dimension réelle devient donc obscure[1199]. L'écrivain n'y est plus le créateur tout puissant qui écrit le livre *Watt*, puisqu'il se trouve à la place de « je », ou devant le miroir de « je » qui reflète sa vie. Comme la vie de l'auteur devient le matériau de l'histoire du narrateur, Sam, d'après la logique paradoxale de l'innommable, devient à son tour une créature. Le narrateur de *L'Innommable* dit que Dieu, qu'il craint en tant que créateur, est aussi sa créature puisqu'il est un élément composant son histoire : « Dieu et les hommes, le jour et la nature, les élans du cœur et le moyen de comprendre, lâchement je les ai inventés »[1200]. En résumé, l'écrivain entre aussi dans la même marche agglutinante que ses personnages, et la développe à son tour en se différenciant en Sam-narrateur et Sam-traducteur. Dans la mesure où des rapports hiérarchiques verticaux tendent à devenir égalitaires horizontaux, des êtres qu'on peut dire frères siamois se multiplient, trouent entre eux la cloison qui soutient leur identité et leur individualité, rendent la signifiance impuissante, et montrent la modalité récurrente et différenciée qui produit l'ambiguïté, comme le rhizome[1201] de Deleuze.

[1197] *Ibid.*, p. 431.
[1198] « Sam pouvait trébucher dans le noir », *W*, p. 157.
[1199] « 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. Jusqu'à un certain point », *Com*, p. 33.
[1200] *I*, p. 34.
[1201] « À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. [⋯]. Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il continue des

Le même phénomène atteint jusqu'aux rapports des personnages réels que l'auteur estime dans *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement,* comme l'a dévoilé Th. Hunkeler : « Bram et Geer van Velde deviennent ainsi les termes d'un va-et-vient entre l'impossibilité de n'être que le même et l'impossibilité de n'être que l'autre »[1202]. Cela témoigne bien de la cohérence de son écriture. En somme, les frères siamois, dont la forme se soutient provisoirement et se remplace bientôt par d'autres dimensions, représentent la réalisation du paradoxe, l'effondrement de l'identité du sujet, l'empêchement de la signification, et la continuation du mouvement (ou de la conversation). C'est dire qu'ils se consacrent à l'univers obscur de Beckett. En définitive, l'important est ce qui les agglutine l'un à l'autre, ce que Beckett montre de plusieurs manières.

3.1.2 La marche agglutinante

> Dans le noir la boue ma tête contre la sienne mon flanc collé au sien mon bras droit autour de ses épaules il ne crie plus nous restons ainsi un bon moment ce sont de bons moments.[1203]

Comme le narrateur le résume dans l'incipit de *Comment c'est*, « comment c'était je cite avant Pim avec Pim après Pim comment c'est trois parties je le dis comme je l'entends »[1204], la plupart des personnages beckettiens observent plus ou moins cet ordre. Cependant, dans ce chapitre, ce à quoi nous nous intéressons, est ce qui correspond à la deuxième partie du passage. La scène qui se déroule dans la citation plus haut est très semblable à celle que Sam et Watt réalisent du fait que les deux êtres sont reliés par une partie de leur corps. Cela montre bien ce que nous allons examiner.

Ce qu'« avec Pim » signifie n'est pas la rencontre légère et simple des deux êtres, mais leur fusion partielle, à savoir la réalisation d'une intimité assez forte pour

multiplicités », Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 31.
[1202] Th. Hunkeler, *op. cit.,* p. 274.
[1203] *CC*, p. 85.
[1204] *CC*, p.9.

pouvoir menacer l'identité de chaque individu. En effet, la description suivante : « ma tête contre la sienne mon flanc collé au sien mon bras droit autour de ses épaules » sans ponctuation ni verbe et présentant seulement une alternance de cas possessifs est écrite de telle sorte que les parties agglutinées de deux corps paraissent entremêlées. C'est ce qui amène à la conclusion « je lui intime que moi aussi Pim je m'appelle Pim »[1205]. Le même nom rend leur distinction obscure et fait d'eux comme un seul homme. Pour les séparer il aurait donc fallu trancher leur partie conjointe : « la mienne ma tête la face dans la boue la sienne sur la joue droite sa bouche contre mon oreille nos poils emmêlés impression que pour nous séparer il aurait fallu les trancher bon voilà pour les corps les bras les mains les têtes »[1206].

Il y a plusieurs modalités de fusion partielle des couples chez Beckett. Tout d'abord, par le contact, le croisement ou l'entremêlement des corps les couples beckettiens peuvent paraître comme un seul homme : les extraits de *Comment c'est* que nous venons d'examiner le montrent bien, de même que l'apparition des Gall se tenant « bras dessus bras dessous », si bien que Watt les prend pour « un étranger ». Les bras collés sur les épaules de Sam et Watt qui ne sont jamais détachés sans force, « les corps nus entremêlés »[1207] de Mercier et Camier ou les mains des personnages d'*Assez*, contribuent tous à produire des êtres indéfinissables.

La corde passée autour du cou de Lucky témoigne visuellement des rapports insolubles de Pozzo et Lucky qui sont bourreau et victime typiques comme « je » et Pim de *Comment c'est*. C'est-à-dire que, comme des organes agglutinants du corps des personnages, cette corde joue aussi le rôle de l'intermédiaire qui relie Pozzo à Lucky. Beckett concrétise la fonction de la corde par la didascalie en utilisant deux verbes dont l'objet est indispensable, « diriger » et « suivre »[1208] du côté de Pozzo. Tandis que le premier verbe est sémantiquement actif, le dernier est passif. Ce changement provient de la cécité de Pozzo qui affecte aussi la longueur de la corde. Dans l'acte premier, la corde est tellement longue que Lucky arrive tout seul jusqu'au

[1205] *CC*, p. 94.
[1206] *CC*, p. 143.
[1207] *MC*, p. 115.
[1208] *EAG*, p. 27, p. 100.

milieu du plateau du théâtre. Peut-être que cette longueur révèle la distance psychologique de Pozzo qui veut avoir de nouveaux rapports après avoir vendu Lucky au marché de Saint-Sauveur. Elle peut aussi représenter son pouvoir fort sur lui où elle n'affecte rien, ou bien sa bonne vue par laquelle il peut le maîtriser. Mais la situation change dans le deuxième acte. Pozzo devient aveugle et il ne se soutient plus tout seul : « *Ils aident Pozzo à se lever, s'écartent de lui. Il retombe*. VLADIMIR. – Il faut le soutenir. (*Même jeu. Pozzo reste debout entre les deux, pendu à leur cou*) Il faut qu'il se réhabitue à la station debout »[1209]. Dans cette citation, la proposition, « *pendu à leur cou* », est remarquable, au point qu'elle souligne l'importance de la corde passée autour du cou de Lucky. C'est le seul moyen par lequel Pozzo peut se soutenir, marcher et s'agglutiner à l'autre.

Le collier de Lucky pour Pozzo est comme les bras croisés des Gall dont le père, aveugle, dirige son fils en tant qu'accordeur et le suit pour aller chez Monsieur Knott. Le collier de Mahood de *L'Innommable* est par ailleurs également impressionnant. De la même manière que Lucky tombe dans la perte partielle de l'identité humaine à cause de la corde qui permet à Pozzo de le traiter comme un cheval, c'est à cause de son collier que Mahood existe comme un objet inanimé, comme la possession de Madeleine. En effet la jarre profonde dans laquelle il se trouve et qui représente son état d'immobilité le montre comme « un point de repère et même une sorte de réclame »[1210] de la gargote de Madeleine. Cependant, c'est son collier qui le pousse au comble de son état inanimé et passif : « […], depuis que j'ai mon collier, qui me tient la face tournée vers la grille, juste au-dessus du menu, car il faut que le client puisse composer son repas sans s'exposer à se faire écraser. […]. Comment se fait-il que les gens ne me remarquent pas ? Il n'y a que Madeleine qui ait l'air de me percevoir »[1211]. On peut en déduire que c'est son collier qui fait de Mahood une partie de la gargote, représentant métonymiquement la tenancière, qui est par ailleurs sa seule compagnie. En d'autres termes, il est la colle qui unit Mahood à la gargote ou sa tenancière. Retournons à la corde de Lucky. Cette colle produit la

[1209] *EAG*, p. 110.
[1210] *I*, p. 84.
[1211] *I*, p. 109-110.

marche agglutinante du couple comme en témoignent les verbes, *diriger* et *suivre*, comme les bras des Gall, les bras et les épaules de Sam et Watt, les mains d'*Assez*, et ainsi de suite.

Chez Beckett, la fonction principale du nom des personnages est de permettre de les différencier et de les confondre, alors qu'habituellement le nom est garant de l'identité. En général, le « je » narrateur est créateur du nom, comme Adam, et donne un nom à celui qui provient de lui-même : « Mais il va falloir que je lui donne un nom, à ce solitaire. Sans noms propres, pas de salut. Je l'appellerai donc Worm. [...] Ce sera mon nom aussi, au moment voulu, quand je n'aurai plus à m'appeler Mahood, si jamais j'y arrive »[1212]. Ici, « je » semble se différencier en Worm et Mahood, et les deux noms semblent se réduire à « je ». C'est le moment où la frontière entre le sujet (« je ») et l'objet (« ce solitaire ») devient obscure. Pim de *Comment c'est*, Sapo et Macmann de *Malone meurt*, Sam de *Watt*, etc., sont des noms qui suivent la même tendance. En ce sens, on pourrait associer le nom à une colle, qui tantôt réalise la fusion partielle des couples, et tantôt provoque la prolifération des couples anormaux.

Dans *Impromptu d'Ohio*, on peut aussi voir des frères conjoints, associés par un élément semblable à cette colle. La didascalie de cette pièce de théâtre présente E (Entendeur) et L (Lecteur) que l'on peut prendre pour deux jumeaux à bien des égards : « *Aussi ressemblants que possible* », ou peut-être pour le soi dédoublé par la solitude. Cette relation peut correspondre à celle de l'entendeur Sam et du locuteur Watt, qui est comme le lecteur[1213]. Ainsi, comme le petit parc de *Watt*, la table fonctionne en tant que lieu où E accompagne L en le dirigeant : chaque fois que L arrête sa lecture, E la lui fait recommencer en frappant sur la table de la main gauche et empêche aussi L de retourner en arrière et de retarder la fin de sa lecture. Les mains gauches de L et E, qui sont toutes deux sur cette table, s'unissent intimement l'une à l'autre autour d'un grand livre installé au centre. Peut-être que le livre reflète L et E comme le miroir de Watt, même s'il n'y a aucune certitude de cela, mais

[1212] *I*, p. 103.
[1213] « Mais Watt parlait comme quelqu'un en train de parler sous la dictée, ou de réciter, comme un perroquet, un texte devenu familier à force de répétition », *W*, p. 161.

quelques possibilités rares. En effet, des détails du livre, par exemple, le long manteau noir, la lecture d'un homme et la position assise fixe, montrent la possibilité de composer la mise en abyme de cette pièce de théâtre. Concernant le grand livre, la lecture est un moyen de consoler : « Une nuit devant lui, assis tout tremblant la tête dans les mains, un homme parut et dit, On me dépêche – et de nommer le cher nom – aux fins de te consoler. Puis de la poche de son long manteau noir il tira un vieux volume et lut jusqu'au lever du jour »[1214].

D'après le *Dictionnaire de la Langue Française* d'Émile Littré, « consoler » signifie étymologiquement « rendre entier » et, par extension, « satisfaire ». En ce qui concerne cette définition, on ne peut pas s'empêcher de se rappeler la main d'*Assez* qui rend les deux protagonistes comme un seul homme, et qui remplit assez leur désir : « De la main supérieure il me tenait et touchait là où il voulait »[1215]. Si « consoler » vise ainsi à « satisfaire », les deux d'*Assez* se consolent : « Je faisais tout ce qu'il désirait. Je le désirais aussi. Pour lui »[1216]. Et dans cette volonté de consolation, ou de satisfaction du désir, il n'est pas difficile de lire l'amour. En effet, dans quelques livres, l'échange des regards et surtout d'un sourire entre deux personnages insinuent l'amour. L'amour est « une sorte d'agglutinant mortel »[1217] d'après *Malone meurt*. En ce sens, il serait naturel que la lecture se raccorde tout de suite à l'idée que « Sans jamais échanger un mot ils deviennent comme un seul »[1218]. Dans *L'Innommable*, la consolation contribue aussi au mouvement, à savoir, à la continuation : « Toute cette histoire de tâche à accomplir, […], je l'ai inventée, dans l'espoir de me consoler, de m'aider à continuer, de me croire quelque part, mouvant, entre un commencement et une fin, tantôt avançant, tantôt reculant, tantôt déviant, mais en fin de compte grignotant toujours du terrain »[1219].

Revenons à la citation en tête de l'infra-chapitre. Le noir et la boue sont les données du lieu où le narrateur de *Comment c'est* existe. En général, chez Beckett, ces

[1214] *IO*, p. 64.
[1215] *A*, p. 46.
[1216] *A*, p. 33.
[1217] *MM*, p. 148.
[1218] *IO*, p. 65.
[1219] *I*, p. 54.

éléments, qui constituent la matière de la création et l'origine de la confusion, sont souvent associés à la solitude. Celui qui est tout seul enfermé dans le noir commence à chercher une compagnie : « Dans le même noir ou dans un autre un autre imaginant le tout pour se tenir compagnie » ; « Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même. Inventeur de soi-même pour se tenir compagnie. [...]. La confusion elle aussi tient compagnie »[1220]. Il en va de même avec la boue : « sur le ventre dans la boue le noir je me vois » ; « les mêmes choses les dire comme je les entends les murmurer à la boue »[1221]. On peut se rappeler le miroir de Watt qui semble refléter Sam, lui parler de lui-même et se promener avec lui. Le noir, la boue et le miroir assument donc le rôle de colle qui agglutine le créateur à sa créature ou son double qui est irréductible à son créateur.

Il faut remarquer que l'équilibre entre deux êtres s'agglutinant l'un à l'autre n'est pas stable : l'un des deux est physiquement et moralement faible jusqu'à ne même plus pouvoir se soutenir sans l'autre. Par exemple, Pozzo et Monsieur Gall sont aveugles, Mahood n'a pas de membre, Watt, souvent sur le point de mourir, en réchappe grâce à Sam, et c'est seulement celui-ci qui peut comprendre ce que celui-là dit avec peu d'égards pour la grammaire, la syntaxe, la prononciation ou l'élocution. De même, pour aller de l'avant, E guide L qui s'arrête souvent et veut retourner en arrière à cause de ses regrets. C'est pourquoi l'un doit diriger le mouvement de l'autre qui le suit. Cependant, ces relations ne sont pas unilatérales :

> En un sens il [l'incident Gall] ressemblait à tous les incidents dignes de remarques proposés à Watt pendant son séjour chez Monsieur Knott et dont un certain nombre seront rapportés ici, tels quels, sans addition, ni soustraction, et en un sens non.[1222]

Dans cette citation, on voit que la phrase va dans deux sens contraires à la fois. C'est la marche agglutinante, le devenir des frères siamois, la coïncidence des

[1220] *Com*, p. 29, p. 33.
[1221] *CC*, p. 13, p. 36.
[1222] *W*, p. 72.

incompatibles, des murmures douteux et l'obscurité des limites. Nous devons entendre la parole de Pozzo : « un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas ? (*Plus posément.*) Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau »[1223]. Par conséquent, ainsi que Sam et Watt, vis-à-vis l'un de l'autre, s'agglutinant l'un à l'autre comme un seul corps, peuvent aller à la fois en avant et en arrière, la marche agglutinante suit un chemin paradoxal.

3.2 La concomitance des incompatibles, état indéterminé : « l'un ou l'autre, ou les deux »[1224]

Ce que Beckett dit à Tom Drive, « S'il n'y avait que l'obscurité, tout serait clair. C'est parce qu'il y a non seulement l'obscurité, mais aussi la clarté que notre situation devient inexplicable ; (If there were only darkness, all would be clear. It is because there is not only darkness but also light that our situation becomes inexplicable)»[1225], nous permet d'apercevoir une condition de l'inexplicable dont il prend conscience : la concomitance des incompatibles. L'analyse que fait Gilles Deleuze du paradoxe peut aider à la compréhension de cet état-là. Dans la mesure où la concomitance des incompatibles ne s'oriente pas dans une direction unique, elle révèle la folie et l'imprévisibilité comme le paradoxe deleuzien. Le philosophe remarque que le bon sens consiste dans « l'exigence d'un ordre d'après lequel il faut choisir une direction et s'en tenir à elle » (*LS*, p. 93), et définit cette direction comme un sens unique. Cette affirmation d'une seule direction compose un aspect de la *doxa* où l'ordre du temps, « du passé au futur, est instauré par rapport au présent » (*LS*, p. 93), remplit sa fonction « qui est essentiellement de prévoir » (*LS*, p. 93), et contribue à la détermination de la signification. Selon Gilles Deleuze, le contraire du bon sens n'est pas de choisir l'autre sens. En fait, le paradoxe consiste dans « l'affirmation des deux

[1223] *EAG*, p. 117.
[1224] *I*, p. 257.
[1225] Tom Driver, "Beckett by the Madeleine", in *Columbia University Forum 4* [Summer 1961], p. 23. Propos cités par Pierre Mélèze (*Samuel Beckett*, Paris : Seghers, 1969, p. 139).

sens à la fois » : « Le bon sens est l'affirmation que, en toutes choses, il y a un sens déterminable ; mais le paradoxe est l'affirmation des deux sens à la fois » (*LS*, p. 9). Ainsi, le paradoxe, qui renverse le bon sens, apparaît comme « les deux sens à la fois du devenir-fou, imprévisible » (*LS*, p. 94)[1226].

Or nous observons que l'illisibilité et l'incompréhensibilité relatives des romans et des nouvelles de Beckett permettent aussi de remarquer le même état de fait. Autrement dit, nous avons l'impression que la concomitance de termes incompatibles rend son œuvre équivoque, ou dénuée de sens, pour tout dire inexplicable, et qu'elle constitue une stratégie rhétorique, provoquant un mouvement d'oscillation éternelle entre « l'un ou l'autre, ou les deux », n'amenant que des questions ou des hypothèses sans réponse ultime. Aussi supposons-nous que c'est le moyen délibéré par lequel Beckett assimile l'écriture de son ouvrage à la vie absurde elle-même au lieu d'en donner la représentation ou l'explication.

Dans *L'Innommable*, en affaiblissant la solidarité du groupe de mots ayant la valeur grammaticale d'un mot unique, Beckett, passionné de jeux de mots, fait coexister les possibilités sémantiques de la même expression :

> Et si je parlais pour ne rien dire, mais vraiment rien ?[1227]

Le premier segment de la phrase interrogative citée peut être pris pour une locution figée, *parler pour ne rien dire*, dont la signification se définit comme « prononcer des paroles inutiles, sans intérêt »[1228], et en même temps pour une proposition normale. La détermination du sens dépend en général du contexte, ou de la clé que l'écrivain laisse. Dans ce cas-là, cette clé serait l'incise, second segment, intervention d'une autre voix du soi, qui met en doute le premier. Elle trouble l'unité indivisible des mots en tant que locution verbale, et la redivise en mots indépendants, de sorte que le sens

---

[1226] Gilles Deleuze, *Logique du sens*, coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, 1969. Pour un paragraphe voué à l'explication sur le paradoxe, nous utiliserons l'abréviation du titre de ce livre, comme *LS*.
[1227] *I*, p. 31.
[1228] Disponible sur : http://www.cnrtl.fr/definition/parler

propre de « rien », mot de cette unité, est restauré. Aussi est-il difficile de prendre comme premier sens l'expression toute faite. Faut-il alors comprendre la proposition à la lettre ? En effet, cette incise est « soumise à un double procès, celui des choix à faire et celui des suites à établir : la disjonction ou sélection des semblables, la connexion ou consécution des combinables. [...]. Mais voilà que, loin de l'équilibre [de la langue comme un système], *les disjonctions deviennent incluses, inclusives, et les connexions réflexives* »[1229]. Elle nous amène seulement aux possibles, mais pas à la bonne réponse ultime. Elle empêche ainsi la fixation sémantique et opère un mouvement d'oscillation entre les deux sens : « C'est comme si la langue tout entière se mettait à rouler, à droite à gauche, et à tanguer, en arrière en avant »[1230]. D'ailleurs le contexte ne nous permet pas non plus de trouver le « vrai » sens mais seulement de nous égarer parmi des possibles, « l'un ou l'autre, ou les deux ».

Tout d'abord, s'il est nécessaire de garder le sens de la locution verbale, c'est que le narrateur de *L'innommable* « se raconte n'importe quoi » pour rien. Comme dans *En attendant Godot,* Gogo et Didi contraints de raconter n'importe quoi pour passer le temps de l'attente éternelle, ce narrateur révèle qu'il débite des balivernes car il ne peut supporter que la fin soit inaccessible. Mais tous ses efforts s'avèrent vains : « Inutile de se raconter des histoires, pour passer le temps, les histoires ne font pas passer le temps, rien ne le fait passer, ça ne fait rien, c'est comme ça, on se raconte des histoires, puis on se raconte n'importe quoi »[1231]. Par conséquent, il parle inutilement.

D'ailleurs, c'est souvent la crainte du silence qui force le personnage à parler : « Ils croient que je ne supporte pas le silence, que l'horreur du silence m'obligera un jour à le rompre, n'importe comment. C'est pour ça qu'ils s'interrompent à chaque instant, pour essayer de me pousser à bout »[1232]. Cependant la crainte n'est pas simplement un sentiment chez Beckett, elle n'est pas un sentiment négatif à

[1229] Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, p. 138-139.
[1230] *Ibid.*, p. 139.
[1231] *I*, p. 200-201.
[1232] *I*, p. 125. Nous aurons l'occasion d'examiner la crainte et la rage chez Beckett.

surmonter, mais une condition existentielle[1233], ou une énergie innée[1234] qui empêche le personnage de s'immobiliser dans un état et qui le fait osciller. Yann Mével indique aussi le même caractère de la crainte en précisant que c'est bien la crainte le moteur de la quête de Molloy[1235]. En l'occurrence, tout ce qui compte est donc de *parler pour parler*. Il ne s'agit plus du contenu ni du but de la parole, mais seulement de parler.

Si on le lit littéralement, le premier segment présente directement le but de la parole à travers la préposition *pour*. C'est ne rien dire, même si l'incise ouvre la possibilité de dire quelque chose. Or, qu'est-ce que *ne rien dire* ? L'écrivain ne le définit pas simplement par l'impératif « il faut que je me taise », mais y ajoute encore « et que je retienne mon souffle »[1236]. Dans le texte, la différenciation du soi fait prétendre au personnage que ce n'est pas lui qui parle : « Je ne dis rien, je ne sais rien, ces voix ne sont pas de moi, ni ces pensées, mais des ennemis qui m'habitent »[1237]. Les mots qui sortent par sa bouche ne sont pas à lui, mais aux autres qui existent en lui, et par conséquent, il se tait en parlant. Il ne faut donc pas omettre l'extrait suivant : « Je parlerai de moi quand je ne parlerai plus »[1238]. En quelque sorte, il s'agit encore de l'état aporétique de la concomitance des soi subdivisés et incompatibles.

D'autre part, la crainte de la souffrance provoquée par « la vérité enfin sur moi »[1239] permet de mentir, d'inventer des histoires, pour continuer de dissimuler la vérité. Elle force cette fois le silence. Mentir consiste alors à parler pour ne rien dire. En revanche, le souci de « vérité dans la rage de dire »[1240] fait naître des hypothèses. Cependant elles n'entraînent point de conséquences susceptibles d'en rendre compte, parce que les « personnages de Beckett jouent du possible sans le réaliser »[1241]. C'est bien la raison pour laquelle le narrateur peut en déclarer l'inefficacité sans difficulté :

[1233] « Je suis craintif, toute ma vie j'ai vécu dans la crainte, celle d'être battu », *Mo*, p. 28.
[1234] « Il n'y a donc pas d'inquiétude à avoir, à ce sujet. Et pourtant je suis inquiet », *MM*, p. 80.
[1235] Yann Mével, *L'Imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de* Murphy *à* Comment c'est, Éditions Rodopi, 2008, p. 139.
[1236] *I*, p. 104.
[1237] *I*, p. 123.
[1238] *I*, p. 216.
[1239] *I*, p. 127.
[1240] *I*, p. 25.
[1241] Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, in *Quad,* Paris : Éditions de Minuit, 1992, p. 60.

« Tout ça c'est des hypothèses, je n'ai rien dit »[1242]. En somme, l'acte de les émettre ne fait que prendre part au mouvement ; par exemple, « d'abord salir, ensuite nettoyer »[1243], c'est-à-dire parler pour ne rien dire.

À propos de l'interprétation de la proposition susdite, le texte prouve ainsi la concomitance des deux possibilités : « Il s'agit de parler, il s'agit de ne plus parler, ce léger désarroi me semble de bon augure »[1244]. Dans *Rencontre avec Samuel Beckett*, Ch. Juliet souligne ce qui pour lui constituerait l'essence de l'écriture de Beckett : « Que j'apprécie que cette œuvre n'affirme pas, mais procède par la négation, puis la négation de la négation, faisant fuser dans l'entre-deux ce qu'il importe de saisir, mais que jamais les mots ne réussissent à capter »[1245]. C'est peut-être le rôle de la négation que l'incise, mettant en doute, « mais vraiment rien », y assume en troublant la lecture habituelle. Elle trahit la confiance des lecteurs attendant quelque sens figé. Au moment précis où elle semble supprimer l'une des deux possibilités, l'autre risque d'être annulée par l'incise. Ils n'arrivent pour finir à aucune certitude.

D'autres exemples similaires révèlent la même caractéristique rhétorique de l'écriture beckettienne. Le nom composé, « cul de jatte », risque aussi de perdre la valeur grammaticale d'un mot unique, puisque les deux noms en quoi consiste ce nom composé retrouvent tout de suite chacun son sens propre en raison de la proposition suivante, « la jatte sur la tête et le cul dans la poussière ».

> Mais avant d'en brosser le portrait, sur pied, il n'en a plus qu'un, mon prochain représentant en existence sera un cul de jatte, c'est décidé, la jatte sur la tête et le cul dans la poussière, à même Tellus aux mille mamelles, pour plus de douceur. Tiens, c'est une idée, encore une, [...].[1246]

L'étymologie fait savoir que le composé provient de la ressemblance du derrière d'un infirme avec une jatte, ou avec l'appareil en forme de jatte servant aux estropiés pour se déplacer. C'est à travers cette étymologie que Beckett caricature son personnage et

[1242] *I*, p. 241.
[1243] *I*, p. 25.
[1244] *I*, p. 216.
[1245] Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Fata Morgana, 1986.
[1246] *I*, p. 56. La version parue en 2004 remplace le « cul de jatte » par le « cul-de-jatte ».

affaiblit l'union stable des mots en question. La « jatte sur la tête » nous conduit alors à imaginer un monstre ridicule dont la tête est le cul. En effet, dans *l'Innommable*, à partir de cette caricature, la distinction entre la tête et le cul n'est pas évidente. Par exemple, le narrateur explique à Mahood que le souffle suprême peut sortir par le fondement. Et l'œil se décrit comme organe sexuel : « Mais revoyons un peu cet œil, c'est là où il faut chercher. Un peu rosé peut-être, le blanc, à force de pisser, c'est une lueur, on n'ose pas dire d'intelligence. À part ça toujours pareil. Un rien plus saillant peut-être, plus paraphimosiquement globuleux »[1247]. La confusion de la concomitance des incompatibles. En quelque sorte, la vérité absurde. En tous cas, les mots de la proposition restaurent le sens étymologique du nom composé, puis celui-ci influence le sens de ceux-là, et enfin tous les sens coexistent comme des possibles. Dans ce processus, le mouvement d'oscillation entre les deux accompagne le passage de « c'est décidé » à « c'est une idée, encore une ». Et ils donnent l'image d'un corps infirme, presque inhumain, comme la *langue III*[1248] de Gilles Deleuze.

L'écriture minutieusement calculée dresse un piège afin qu'une autre locution tombe dans l'ambiguïté. Voyons l'extrait suivant : « Je. Qui ça ? Le galérien, fonçant vers les piliers d'Hercule, qui la nuit, trompant la vigilance du garde-chiourme, lâche sa rame et rampe entre les bancs, vers le levant, en appelant l'orage »[1249]. Ce passage semble offrir une identification métaphorique à la question de l'identité du « Je » : c'est le « galérien ». Cependant le but, peut-être plus essentiel, de cette phrase est ailleurs. Il s'agit d'apporter des nuances. L'image de celui qui rame sur la galère fait hésiter ceux qui prennent la locution « vogue la galère » au sens de *arrive ce que pourra*. C'est que « Le galérien [...] lâche sa rame et rampe entre les bancs, vers le levant » ajoute une image précise à cette locution et ouvre une autre possibilité d'interprétation de « Worm, Worm, à nous trois, et vogue la galère ». De sorte que les trois derniers mots s'entendent entre locution et proposition ordinaire, autrement dit

[1247] *I*, p. 172.
[1248] « Il y a donc une *langue III* qui ne rapporte plus le langage à des objets énumérables et combinables, ni à des voix émettrices, mais à des limites immanentes qui ne cessent de se déplacer, [...]. Ce quelque chose de vu, ou d'entendu, s'appelle Image, visuelle ou sonore, à condition de la libérer des chaînes où les deux autres langues la maintenaient », Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 69-70.
[1249] *I*, p. 101.

balancent entre une idée toute faite et une image vivante : « D'ailleurs il me semble que j'ai dû déjà, contrairement à ce qu'il me semble que j'ai dû dire déjà, faire quelques tentatives en ce sens »[1250].

> Ce qu'il entend par bien, mon bien, c'est encore une histoire. Il est capable de vouloir que je sois content, ça s'est vu, paraît-il. Ou que je serve à quelque chose. Ou les deux à la fois, dans un méli-mélo incroyable.[1251]

Le maître, qui a l'habitude de commander, somme le narrateur d'être *bien*. Mais celui-ci ne peut lui obéir, qu'il le veuille ou non, puisqu'il n'arrive pas à saisir, parmi les divers sens du mot *bien*, lequel est ici pertinent. Comme le maître n'éclaire pas le sens, l'ilote reste dans le « méli-mélo » que la concomitance des sens du mot amène. Catharina Wulf nomme cette situation « l'éternel report d'un éclaircissement final »[1252]. Des épisodes semblables parsèment les romans et les nouvelles de Beckett, en particulier *Watt*. Suite à la description de l'aspect physique de Monsieur Knott, qui étale sur deux pages nombre d'éléments incompatibles, Watt ne peut s'empêcher de considérer Monsieur Knott comme un mystère : « Mais que sais-je de Monsieur Knott ? Rien. Et ce qui peut me paraître lui ressembler le moins, et ce qui peut me paraître lui ressembler le plus, peut très bien en réalité lui ressembler le plus, lui ressembler le moins, rien ne me prouve le contraire »[1253]. En tous cas, c'est alors que le narrateur de *L'Innommable* souffre de l'ambiguïté de l'ordre de son maître, et de l'insatisfaction de son désir de savoir : « C'est tout ce que je lui demande, pour que j'aie au moins la satisfaction de savoir en quoi je laisse à désirer »[1254]. Mais la faute ne revient pas seulement à ce maître. Parce que le consortium des tyrans éprouve aussi de la souffrance à cause de sa désobéissance involontaire due à son incapacité d'absorption et à sa faculté d'oubli : « Mon incapacité d'absorption, ma faculté

[1250] *I*, p. 107.
[1251] *I*, p. 52.
[1252] Catharina Wulf, « En quête de l'inexplicable : *Watt* de Samuel Beckett et *Marcher* de Thomas Bernhard », in *Samuel Beckett: Crossroads and borderlines, L'Œuvre Carrefour / l'œuvre Limite*, Éditions Rodopi, 1997, p. 73.
[1253] *W*, p. 123.
[1254] *I*, p. 53.

d'oubli, ils les ont sous-estimées »[1255]. L'ordre inachevé et l'incompréhension insoluble causent enfin le cercle vicieux et la répétition éternelle et douloureuse dans leur communication : « Il est vrai qu'il me l'a peut-être déjà dit cent fois. Eh bien, il n'a qu'à me le dire une cent-et-unième, cette fois-ci je ferai attention ».[1256]

À la différence du déploiement des sens impliqués d'une expression, processus dialectique en quelque sorte incessant, la concomitance horizontale présente la juxtaposition des expressions incompatibles comme dans l'oxymore :

> Oui, voilà, je suis un *vieux fœtus* à présent, chenu et impotent, ma mère n'en peut plus, je l'ai pourrie, elle est morte, elle va accoucher par voie de gangrène, papa en plein ossuaire, d'ailleurs je ne vagirai point, pas la peine.[1257]

Le « vieux fœtus » de la citation est une forme oxymorique. L'oxymore exprime en général ce qui est inconcevable et absurde, et crée une nouvelle réalité poétique, en supposant une « volonté qui lie les contraires »[1258], si bien qu'il suscite la surprise, l'embarras et l'arrêt du jugement de valeur. En effet, cette description du personnage, en tant que substantif qualifié par l'épithète, n'explique rien par rapport à son identité au niveau du sens commun. Il n'est qu'un monstre, un être inexplicable.

Cependant, d'autre part, il n'est pas tout à fait impossible d'en tirer quelque interprétation, reposant à peu près sur la métonymie, bien que ce soit plus ou moins artificiel, à travers les caractères essentiels du personnage beckettien : le vieillissement, et l'apparence ou la position du fœtus, que Walter A. Strauss assimile à la posture de Belacqua[1259]. En l'occurrence, il peut supposer que l'adjectif « chenu » met la vieillesse en relief, et l'autre « impotent » insinue une figure difforme (ou

[1255] *I*, p. 76.
[1256] *I*, p. 53.
[1257] *MM*, p. 84. Nous soulignons en italique.
[1258] Christian Biet, « L'oxymore et le clair-obscur, peinture, rhétorique et poésie », in *Le siècle de la lumière 1600-1715*, ENS Éditions, p. 243
[1259] Walter A. Strauss, « Le belacqua de Dante et les clochards de Beckett » in *Samuel Beckett*, Cahier de L'Herne, Éditions de l'Herne, 1976, p. 296.

dégénérescente) du personnage, semblable au fœtus, et la position possible de celui qui est aliéné au « repos embryonnaire »[1260], ou privé du mouvement comme un rhumatisant, un unijambiste, ou un cul-de-jatte. Par exemple, de se sentir même un « sperme qui sèche, dans les draps d'un gamin »[1261], le personnage de *L'Innommable* retourne à l'état originel par le vieillissement. La figure de lui-même qu'il décrit ressemble bien à un fœtus : « Je n'ai pas de barbe, pas de cheveux non plus, c'est une grande boule lisse que je porte sur les épaules, sans linéaments, sauf les yeux, [...]. Pourquoi aurais-je un sexe, moi qui n'ai plus de nez ? Tout cela est tombé [...]». « Tout cela est tombé » est le processus du vieillissement que Beckett exprime, qui fait perdre les qualités de la race humaine, enfin qui ramène à l'état originel. Bref, le « vieux fœtus » serait alors tautologique, révélant ainsi le circuit de la vie du personnage.

Sur la position du fœtus, il faut citer la réflexion de Moran à propos des postures possibles pour un rhumatisant : « Mais quand on s'assoit par terre il faut s'asseoir en tailleur, ou en *fœtus*, ce sont pour ainsi dire les seules postures possibles, pour un débutant »[1262]. Chez Beckett, des expulsés ou des marginaux isolés, pour ainsi dire des déments, du point de vue de l'homme normal, prennent aussi la même posture, représentant un état tout épuisé par l'attente éternelle : « Il prend une posture utérine, la tête entre les jambes »[1263]. Des critiques lient souvent cette position à celle du Belacqua de Dante, en signalant que Beckett est attiré par ce personnage : « Il [Beckett] souligne l'attitude de Belacqua recroquevillé sur lui-même, sa lassitude, ses "brèves paroles", la nonchalance de son "qu'importe ?" et la ronde sénestrorsum du soleil »[1264]. En ce sens, le « vieux fœtus » pourrait être un vieux Belacqua accroupi.

Revenons au sujet de l'*oxymore*. Michel Ballabriga en propose une autre approche : « L'oxymore présente deux aspects opposés d'*une même réalité* »[1265].

[1260] *Mu*, p. 61.
[1261] *I*, p. 189.
[1262] *Mo*, p. 192. Nous soulignons.
[1263] *EAG*, p. 91.
[1264] Édith Fournier, « Préface », in *Bande et Sarabande*, Paris : Éditions de Minuit, 1994, p. 12-13.
[1265] Michel Ballabriga, *Sémiotique du surréalisme : André Breton ou la cohérence*, Presses

Cette perspective peut en quelque sorte se rapporter au paradoxe de Deleuze, du fait de la simultanéité et de la linéarité des deux aspects. Car au-delà de leur relation de dépendance grammaticale, en tant que termes équivalents, les mots « vieux » et « fœtus » sont à considérer comme figures des deux temps opposés, le futur et le passé, qui s'étendent en ligne droite et simultanément, et font le devenir « imprévisible ». De sorte que le « vieux fœtus » subdiviserait à l'infini le présent, révélé par « à présent », en passé et futur. Or il est difficile de définir seulement le « fœtus » comme le passé et le « vieux » comme le futur, parce qu'il y a un autre oxymore compliqué dans la citation : « Je l'ai pourrie, elle est morte, elle va accoucher par voie de gangrène ». En un mot : « Je nais dans la mort »[1266]. La vie est juxtaposée à la mort. Beckett fait ainsi de l'expansion de l'oxymore une sorte de labyrinthe inextricable. En effet, la proposition « Je nais dans la mort » adhère encore à l'autre : « Je ne naîtrai ni par conséquent ne mourrai jamais »[1267]. En tous cas, dans la mesure où ce paradoxe dépasse le bon sens et le sens commun, le « vieux fœtus » n'est à portée ni d'explication ni d'identification.

En résumé, cet oxymore apparaît d'une part comme une comparaison accessible, et d'autre part comme une existence paradoxale inaccessible. En tant qu'alliance inattendue de deux termes qui s'excluent ordinairement, le « vieux fœtus » condamne les lecteurs à s'égarer entre le compréhensible et son contraire. L'écrivain compte sur leur réaction chaotique en faisant remarquer les « émotions concomitantes » : « Et la belle affaire, être là, si l'on ne peut pas le croire, c'est lassant, d'un seul élan gagner et perdre, avec émotions concomitantes »[1268]. En tous cas, il n'y a alors plus de sujet qui consomme le texte, mais seulement une autre expansion de la structure paradoxale à travers la métatextualité.

Avant de terminer ce chapitre, il nous reste à examiner la concomitance des incompatibles de *Comment c'est*. Cette œuvre extraordinaire, en prose, dénuée de ponctuation, publiée en 1961, consiste en bribes de phrases (le titre même de ce livre

---

universitaires du Mirail, 1995, p. 21.
[1266] *MM*, p. 183.
[1267] *MM*, p. 84.
[1268] *TR*, p. 150.

semble montrer une bribe de phrase au discours indirect), ou de paragraphes, avec pour thèmes le souvenir, ou la pensée. En général, la première lettre en majuscule et le point d'une phrase indiquent grammaticalement chacun son commencement et sa fin, en contribuant à rendre le texte lisible et compréhensible. Mais dans *Comment c'est,* les deux éléments n'existent pas. Aussi des mots s'y mêlent-ils d'autant et il en résulte une confusion grammaticale et la concomitance inattendue des bribes. En un mot, l'illisibilité et l'incompréhensibilité dominent ainsi le texte. De ce fait, lire de manière habituelle le texte serait un travail pénible et presque impossible, puisqu'il faudrait imaginer des éléments absents de la phrase ou de l'histoire à travers des ruines chaotiques pour en tirer quelque chose de cohérent. À ce sujet, un paragraphe d'*Imagination morte imaginez* ajoute l'explication suivante : « N'empêche qu'une fois l'équilibre rompu, celui du haut comme celui du bas, le passage au suivant est variable à l'infini. [...]. Retrouvé par miracle après quelle absence dans des déserts parfaits il n'est déjà plus tout à fait le même, à ce point de vue, mais il n'en est pas d'autre ».[1269]

> un sac à la bonne heure couleur de boue dans la boue vite dire que c'est un sac couleur du milieu il l'a épousée l'avait toujours *c'est l'un ou l'autre* ne pas chercher autre chose ce que ça pourrait bien être d'autre tant de choses dire sac vieux mot premier à venir une syllabe c à la fin ne pas en chercher d'autres tout s'effacerait un sac ça ira le mot la chose c'est dans les choses possibles dans ce monde si peu possible oui monde que peut-on souhaiter de plus une chose possible voir une chose possible la voir la nommer la nommer la voir assez repos je reviendrai obligé un jour[1270]

Ce fragment représente bien la figure typique de *Comment c'est* où des fragments de ce genre se rassemblent et se distribuent en trois parties, « avant Pim avec Pim après Pim ». Il n'y a ni ponctuation ni majuscule. D'ailleurs la conjonction y est très rare comme dans cet extrait qui n'en montre qu'une : « ou ». Le rapport entre les mots ou les propositions reste donc indéterminé, et l'on doit énumérer ses possibles

[1269] *IM*, p. 54-55
[1270] *CC*, p. 162-163. Nous soulignons.

ou les faire dépendre du contexte (même si le contexte de l'œuvre beckettienne ne peut guère être une garantie pour éclaircir cette sorte d'ambiguïté) pour être intelligible. C'est la raison pour laquelle « quelque chose là ne va pas »[1271] est une rengaine du texte.

Par exemple, le défaut de conjonction et de ponctuation de l'extrait, « il l'a épousée l'avait toujours », rend ambiguë la corrélation entre les deux termes disjoints, « il l'a épousée » et « l'avait toujours ». D'ailleurs, en raison de l'agglutination formelle des deux, il permet même de prendre les deux assertions opposées pour un oxymore. En tous cas, tout d'abord sémantiquement, nous pouvons supposer quelques rapports possibles : soit que les deux remarquent une alternative exclusive à travers la conjonction omise « ou », soit que la première se rectifie en la dernière. Or, heureusement que la locution suivante, « c'est l'un ou l'autre », un autre refrain de cette œuvre, aide à pencher vers le premier cas, puisqu'elle indique l'exclusion ou le choix « de deux choses l'une »[1272]. Cependant, selon la formule de Deleuze, « la réalisation du possible procède par exclusion »[1273], il serait difficile d'en conclure simplement à la disjonction exclusive. En effet, ce refrain n'arrive pas à réaliser l'exclusion ou le choix : « Les disjonctions subsistent, et même la distinction des termes est de plus en plus crue, mais les termes disjoints s'affirment dans leur distance indécomposable, puisqu'ils ne servent à rien sauf à permuter. […]. Il n'y a d'existence que possible »[1274]. Il vaudrait donc mieux considérer « il l'a épousée l'avait toujours » comme une disjonction inclusive.

Les deux termes de cet extrait ne se juxtaposent que comme des possibles, étant donné que le texte n'offre guère d'information qui puisse permettre qu'une des deux possibilités exclue l'autre. Seulement leur incompatibilité les fait osciller, comme le montrent « c'est l'un ou l'autre » et « il l'a épousée l'avait toujours » dans la citation ci-dessus. Une autre concomitance des incompatibles. Le premier terme, « c'est l'un ou l'autre », influence le deuxième en essayant de le diviser en deux et

[1271] *CC*, p. 24.
[1272] *CC*, p. 219.
[1273] Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, p. 58.
[1274] *Ibid.*, p. 59.

d'en faire une disjonction exclusive. Cependant le contexte ne contribue pas à réaliser sa tentative et met au contraire en doute sa valeur d'alternative exclusive. Le deuxième, retournant à son état indéterminé et restant encore entre l'exclusive et l'inclusive, empêche à son tour la fixation sémantique du premier en tant que son terme opposé.

Beckett enchevêtre ainsi ces concomitances à travers l'expansion de l'étendue et la superposition. L'étendue des antithèses va du mot à la proposition, de celle-ci à la phrase et ainsi de suite, et elles se superposent l'une l'autre. D'ailleurs la subdivision participe aussi à cet enchevêtrement. Le fragment précédent montre une autre disjonction exclusive comme « un sac ou d'autres choses ». Dans ce cas-là, d'autres choses sont exclues. Une des possibilités se réalise par l'exclusion. Pourtant c'est à partir de là que le jeu d'alternative continue à cause de la subdivision de l'identité du sac comme « le mot la chose », en se condamnant à rester dans l'indétermination. En résumé, l'expansion et la subdivision apparaissent comme les deux sens à la fois du devenir enchevêtré ou du mouvement éternel, au niveau de la concomitance visible des incompatibles.

Lors de la rencontre avec Charles Juliet, au sujet de la démarche de l'artiste, Beckett, investissant « dans le mot employé la totalité de ses énergies, de son pouvoir d'attention et d'invention », insiste sur l'importance de la forme : « Paradoxalement, c'est par la forme que l'artiste peut trouver une sorte d'issue »[1275]. En effet, avec des mots, il ne veut rien dire, mais seulement jouer pour empêcher de dire quelque chose de valable et de déterminé, en les arrangeant de manière inattendue et en dénaturant le cliché, au-delà de la grammaire. C'est comme les peintres de l'empêchement qui peignent « ce qui empêche de peindre »[1276]. La concomitance des incompatibles fait partie de ces jeux : ils sont très calculés, méticuleux, et pénibles afin de devenir inextricables. Elle retarde sans cesse la signification en provoquant l'hésitation et le mouvement continuel de la conscience.

[1275] Charles Juliet, *op. cit.*, p. 27-28.
[1276] *MP*, p. 57.

Conclusion

L'inexplicable de Beckett n'est pas seulement une preuve de la pénétration du regard de l'écrivain sur l'existence, mais encore une vision pour l'art. Il est aussi un mouvement convulsif et inattendu de résistance contre toutes sortes de duperies prévisibles que le jugement (de valeur) provoque. En ce sens, l'inexplicable de Beckett ressemble au *corps sans organes* d'Antonin Artaud, qui fait échapper au jugement, ou au *chaosmos* de Gilles Deleuze et Félix Guattari, que l'art compose à travers la lutte contre l'opinion par laquelle le jugement se construit. Comme le corps sans organes présuppose la destruction de l'organisme, et comme l'art effectue avant tout la démolition des clichés et des préjugés pour la composition du chaos, l'inexplicable traverse un processus de dégradation, de dégénérescence et d'échec, à travers la parodie blasphématoire, la mutilation physique et mentale et la perte d'identité. Ainsi, il s'accompagne toujours de la douleur. Enfin, nous voudrions noter que l'entrelacement monstrueux de deux forces incompatibles constitue l'inexplicable, c'est-à-dire le paradoxe, la confusion aporétique et l'ignorance éternelle.

Pour cerner l'inexplicable de Beckett, nous avons fait des thèmes religieux et mythiques l'objet de notre analyse. Tout d'abord parce que c'est à travers ces thèmes-là que Beckett révèle l'existence absurde et misérable de ses personnages, et leur ignorance inguérissable à propos des questions principales sur cette existence ; ensuite parce que la religion et le mythe sont parmi les fondements principaux de la civilisation. Ils ont cependant des aspects contradictoires au niveau de la connaissance, puisqu'ils offrent en général quelques réponses aux mystères de l'existence, mais empêchent aussi d'y accéder. Les juifs et les premiers chrétiens ont interdit de prononcer le nom propre du Dieu Créateur, si bien qu'il restait innommable et inexplicable. En revanche, pour les rationalistes chrétiens comme Descartes, Dieu était garant de la vérité : ils ont pensé prouver l'existence des

hommes et aussi celle de Dieu à l'aide du *Cogito*. Beckett reflète en réalité ces aspects contradictoires en mettant Dieu la Vérité en doute, tandis qu'il souligne le silence du Dieu caché. De là certains critiques ont essayé de trouver des points communs entre l'esthétique de Beckett et la théologie négative.

Les thèmes religieux et mythiques, Beckett les traite dans la plupart des cas comme de cruels bourreaux, contraignant leurs victimes à leur ordre hiérarchique, et les exprime souvent au moyen d'expressions figées. Cette lecture nous a permis de les considérer comme des clichés ou des préjugés, empêchant la confusion, mais destinés à être dénaturés par la parodie et l'humour de l'écrivain. En outre, Beckett les utilise pour dévoiler les signes indéchiffrables des victimes. Dans son œuvre, nous avons pu lire l'allusion à l'idée que l'inexplicable ne provient pas de quelque chose d'inconnu, et nous avons laissé son usage paradoxal de ces thèmes influencer notre recherche. Aussi, avons-nous utilisé les images mythiques, androgynes et siamoises, pour représenter l'inexplicable, bien qu'elles soient assez stéréotypées.

Pour développer notre thèse, nous avons recouru principalement à quelques notions philosophiques de Gilles Deleuze, de Jacques Derrida et de Gaston Bachelard, à quelques notions psychanalytiques de Sigmund Freud et de Lou Andreas-Salomé, et aux critiques d'Evelyne Grossman, de Michel Bernard, d'Alain Badiou et d'Arnaud Beaujeu. Cela étant, dans la plupart des cas, notre analyse du texte s'est concentrée au niveau de la critique thématique par laquelle nous attendions discerner des parentés secrètes entre des éléments dispersés.

Nous voudrions mentionner brièvement parmi nos analyses ce que nous considérons comme le plus intéressant, d'où la signification et la qualité de notre travail pourront être aperçues avec la réalité concrète de l'inexplicable.

Dans le premier chapitre de la première partie, à travers le thème de « l'amour », nous avons tâché de démontrer que Dieu est caché pour les personnages de Beckett, et d'autant plus inaccessible et inexplicable en tant que Grand Taciturne. Pour ce faire, nous avons emprunté la prémisse de la critique d'Alain Badiou à propos de l'amour, et étudié les définitions bibliques à ce sujet. Selon cette prémisse, l'amour s'origine dans la rencontre qui fracture l'enfermement solipsiste. Quant aux

définitions bibliques correspondantes, nous avons surtout remarqué l'union avec Dieu, la libération de toute la culpabilité et l'acquisition de la connaissance sur l'existence secrète de Dieu. Cependant, à la différence du philosophe et des auteurs de la Bible, nous avons finalement soutenu l'absence de l'amour, ou son impossibilité, que le narrateur de *Compagnie* affirme : « Dieu est amour. Oui ou non ? Non »[1277], en tirant argument du clivage du moi, de son auto-aliénation et de l'exorcisme du « je », qui n'est plus le sujet de la pensée. Ce résultat signifie apparemment la solitude éternelle de l'abandonné et sa condamnation à l'enfer des ignorances, mais dans la dimension artistique c'est la condition du surgissement du chaos, la dissipation de l'illusion de l'amour qui triche sur la confusion et la douleur de l'existence absurde.

Pour dévoiler la chute et l'incompréhensibilité de Dieu, nous l'avons comparé à la voix incompréhensible. Cette comparaison part de l'ubiquité qui est à la fois une caractéristique de la voix, particulièrement soulignée dans *Comment c'est*, et un attribut de Dieu. En outre, dans la fin de *Molloy*, Youdi, dont le nom évoque celui de Dieu, se confond avec la voix intérieure de Moran. Ces observations nous ont conduits à une partie de la tirade de Lucky, « Dieu personnel quaquaquaqua à barbe blanche quaqua »[1278]. Dans la comparaison, Dieu représente celui qui produit un organisme, tandis que la voix, dépourvue de sens, exprime l'effondrement de cet organisme. Nous n'avons pu manquer de remarquer l'alternance de la voix avec les mots qui désignent Dieu. Le texte de Beckett est comme une carte au trésor à déchiffrer, sa nature indéfinissable ouvre d'innombrables possibilités d'interprétation. En tous cas, cette alternance peut suggérer tantôt que la voix équivaut au Dieu personnel, tantôt qu'elle le profane et le dégrade, étant donné que « quaqua » peut-être prononcé « caca » ou « quoiquoi ». Cette analyse fait apercevoir l'humour et la subtilité de Beckett et la chute (ou l'échec) de Dieu la Vérité en Dieu du chaos.

Notre analyse des expressions figées concernant Dieu montre que Beckett donne au lecteur (comme au spectateur ou à l'auditeur) une expérience à travers la

[1277] *Com*, p. 72.
[1278] *EAG*, p. 55.

sensation, et non pas une explication à travers la narration. Ses textes, ses phrases et ses mots semblent donc appartenir à l'art visuel. La raison pour laquelle notre regard s'est tourné vers les expressions figées, est aussi l'expérience visuelle, due à la fréquence du mot Dieu et à sa position étrangère parmi d'autres mots. Dans ce chapitre, nous avons essayé de faire apparaître que la présence du mot « Dieu » parmi d'autres prouve l'absence de Dieu. Nous avons d'ailleurs montré, à l'aide de la notion d'*épuisement* de Gilles Deleuze, que le Dieu épuisé est l'aspect ultime du Dieu du chaos, afin de mettre en évidence la grande confusion inextricable entre le créateur et la créature.

L'acceptation de l'existence de l'inexplicable résulte de l'écroulement des préjugés par lesquels la valeur est définie et le jugement exécuté. Dans le domaine de l'inexplicable, tout, y compris même le rien, est paradoxalement mis en relief, bien qu'il soit indéfinissable, imperceptible et indiscernable. Parce que son existence ne dépend jamais de l'utilité ni de la morale ni de l'esthétique que le jugement de valeur produit. De même, chez Beckett, tout, y compris même le vide parmi les mots, attire le regard.

Dieu est traité comme un bourreau, et le Christ comme une victime, bien que la distinction entre bourreau et victime soit très confuse, dans la mesure où l'un ne tarde pas à se révéler l'autre, puis inversement, en alternant sans cesse. Dans le deuxième chapitre, nous avons quand même extrait les allusions à la passivité, à l'inertie, à l'échec et à l'impossibilité du salut, de l'image de « l'impasse de l'Enfant-Jésus », et associé l'anti-héros avec le Christ à travers ces allusions.

Les W.-C. sont un thème exemplaire qui fait apercevoir la subtilité, la méticulosité et paradoxalité de l'écriture de Beckett. Ils donnent à la fois un accès sémantique et un accès morphologique à l'interprétation. L'arrangement particulier des expressions figées permet la coexistence de leur sens littéral et de leur sens figuré. Il est donc possible de parler à ce propos de l'écriture de l'entre-deux, ou bien de l'épuisement, puisque ces expressions nous conduisent à épuiser toutes les possibilités d'interprétation. De même que May peut correspondre à Amy au moyen de l'anagramme dans *Pas*, et M à W, puisque l'un est comme le renversé de l'autre,

dans *Compagnie*, le mot W.-C. peut être associé à C.M. C'est notre accès morphologique. Les W.-C. mettent en évidence la confusion entre vie et mort, accouchement et déjection, sacré et trivialité, ainsi qu'entre les zones érogènes anale et génitale, étant donné que, dans ce lieu, la douleur de la déjection de l'homme-Christ peut être comparée à celle de l'accouchement, via leurs mouvements semblables, ou à celle de la Passion christique, évoquée par l'image de Jésus dans l'almanach pendu à un clou sur le mur des toilettes ; que les W.-C. peuvent être considérés comme une tombe en raison du testament de Murphy ; et que l'amour est lié à l'excrément et se confond avec la sodomie. C'est notre accès sémantique. Par conséquent, les W.-C. montrent presque parfaitement la cohérence de l'ambiguïté ou de la confusion, soulignent que la forme n'existe que pour elle-même, et font savoir ce qu'est l'inexplicable.

À la différence de celle du Christ, la résurrection de l'homme-Christ signifie le retour de la mort à la vie, soit celui de la fin au commencement. Elle compose une sorte de cercle vicieux, dans la mesure où elle constitue l'impossibilité du salut et l'échec du désir de non-être. Cependant, elle n'est pas la répétition du même. Elle comporte la différence, de sorte que le texte de Beckett devient compliqué et incompréhensible. Cette résurrection se superpose à la réincarnation, étant donné que de mêmes noms de personnages apparaissent souvent dans divers textes ; elle suggère donc l'aspect intertextuel de l'œuvre de Beckett. La résurrection de l'homme-Christ montre ainsi le mouvement et la structure de l'inexplicable.

Des critiques ont remarqué des ritournelles chez Beckett. Dans le troisième chapitre, nous avons aussi examiné la chute du système prométhéen à travers quelques ritournelles, par exemple, « soudain », « un jour » et « hop », qui sont associées à des mouvements convulsifs et inattendus. Ces expressions semblent des mécanismes qui ne cessent de faire changer la direction de l'histoire au hasard. Elles contribuent ainsi à la composition de l'inexplicable. Il faut souligner qu'elles n'expliquent pas l'empêchement de prévoir, mais y participent directement et le font sentir. C'est la raison pour laquelle nous avons mis l'accent sur l'expression « subir l'inexplicable ».

Beckett emploie des dispositifs voués à la composition de l'inexplicable. Les thèmes du regard et de l'épidémicité en font aussi partie. Si les ritournelles que nous venons d'examiner, participent à l'empêchement de prévoir, elles contribuent à la monstrualisation et à la transtexualité. Le regard confirme la séparation, et en même temps, l'endommage en tant que moyen d'infecter. Par exemple, le regard du cheval ou de la statue de l'hippophage, ou le mauvais œil de Balfe, qui est une vieille brute, infectent l'anti-héros, de sorte qu'il devient comme un cheval, de la viande de cheval ou un autre Balfe. Le regard retire donc l'animalité, c'est-à-dire la monstruosité, de l'anti-héros. L'expansion du domaine du regard permet la monstrualisation en dehors du texte. À ce propos, le texte offre quelques allusions, et l'écrivain lui-même prouve cette monstrualisation à travers son silence monstrueux, en disant « l'écriture m'a conduit au silence ».

Dans la dernière partie, nous avons montré que le thème des fleurs se rapporte aux monstres, qui sont définis par la difformité, la laideur, la puanteur, l'inutilité, etc. En général, les fleurs symbolisent la beauté et le parfum, mais Beckett exprime la monstruosité de son personnage à travers elles. Nous avons encore constaté que l'humour ironique est une arme forte, qui troue clichés et préjugés, et qui dévoile l'existence de l'inexplicable.

Dans son ensemble, notre travail a été un processus d'affirmation de la grande vision que l'univers littéraire de Beckett révèle à travers l'inexplicable. Cette vision est encore nouvelle et vivante à notre époque, tant l'énergie que ses œuvres émettent est atemporelle. Pour terminer, nous voudrions évoquer le silence de Beckett, puisqu'il prouve la transtextualité de ses œuvres et exprime la vérité de l'inexplicable (ou de l'art).

Le silence de Beckett est très impressionnant quand Georges Duthuit insiste pour qu'il donne un point de vue objectif, logique, général et exemplaire au sujet de Tal-Coat :

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

B. –

D. – Cela suffit peut-être pour aujourd'hui.[1279]

Cette scène réelle ressemble à bien d'autres qu'on trouve facilement chez Beckett – par exemple celle où l'élève Mahood se tait quand son maître l'interroge sur la définition du mammifère et quand il lui demande de répéter que « L'homme est un mammifère supérieur »[1280]. En l'occurrence, le silence de Beckett, qui sous-entend l'incommunicabilité entre les deux interlocuteurs, apparaît comme une résistance contre l'attitude stéréotypée et académique, ou comme la meilleure manière d'expliquer l'inexplicable, ou encore comme la manifestation de la monstrualisation de l'écrivain, ce que Georges Duthuit prouve en se dépêchant de mettre un terme à leur entretien – comme le monsieur, prenant son petit chien dans les bras et fumant un cigare, le fait devant Molloy appuyé sur ses béquilles, qui n'est pas joli à voir, et qui ne sent pas bon : « Alors, voilà, il me quitte, il est pressé. Il n'avait pas l'air pressé, il flânait, je l'ai déjà fait remarquer, mais après trois minutes d'entretien avec moi il est pressé, il doit se dépêcher »[1281].

Le silence de Beckett surgit aussi lors d'un entretien avec Charles Juliet, comme celui-ci le souligne :

Long silence.

– L'écriture m'a conduit au silence.

Long silence.

– Cependant, je dois continuer… Je suis face à une falaise et il me faut avancer. C'est impossible n'est-ce pas. Pourtant, on peut avancer. Gagner quelques misérables millimètres…[1282]

Dans cet échange, le silence suggère bien la souffrance et l'impossibilité de l'écriture. Il est sans doute le seul moyen de dire quelque chose, puisque, selon Watt,

[1279] *TD*, p. 14.
[1280] *I*, p. 102.
[1281] *Mo*, p. 15-16.
[1282] Charles Juliet, *op.cit.,* p. 18.

« le seul moyen de parler de rien est d'en parler comme de quelque chose »[1283]. De là, notre regard se tourne vers « L'écriture m'a conduit au silence », qui permet d'apercevoir la confusion entre la vie de Beckett et ses œuvres. Ou bien la dégradation ou l'échec de l'écrivain, dans la mesure où il n'est plus le maître absolu de son écriture. En fait, le silence de Beckett à la question de Georges Duthuit ne révèle, à proprement parler, que son échec dans la communication, la rationalisation et l'académisation. Cependant nous nous rappelons une proposition écrite à propos de Bram van Velde, que Beckett reconnaissait comme « le premier à admettre qu'être un artiste c'est échouer comme nul autre n'ose échouer, que l'échec constitue son univers et son refus désertion, arts et métiers, ménage bien tenu, vivre »[1284]. Nous pouvons à présent conclure que le silence de Beckett prouve qu'il subit l'art à travers sa vie, tant il est artiste, fidèle à l'échec, qui dénature le cliché, compose le chaos « qui donne la vision ou sensation »[1285], et montre que « là où nous avons à la fois l'obscurité et la lumière, nous avons aussi l'inexplicable ».

[1283] *W*, p. 78.
[1284] *TD*, p. 29-30.
[1285] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?* p. 192.

Bibliographie

1. Œuvres de Samuel Beckett

1.1 En français

Bande et sarabande (traduit de l'anglais par Édith Fournier). Paris : Éditions de Minuit, 1994.

Cap au pire (traduit de l'anglais par Édith Fournier). Paris : Éditions de Minuit, 1991.

Catastrophe et autres dramaticules. Paris : Éditions de Minuit, 1986.

Comédie et actes divers. Paris : Éditions de Minuit, 1972.

Comment c'est. Paris : Éditions de Minuit, 1961.

Compagnie. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

Eleutheria. Paris : Éditions de Minuit, 1995.

En attendant Godot. Paris : Éditions de Minuit, 1952.

Fin de partie. Paris : Éditions de Minuit, 1957.

L'Image. Paris : Éditions de Minuit, 1988.

L'Innommable. Paris : Éditions de Minuit, 1953.

La Dernière bande suivi de Cendres. Paris : Éditions de Minuit, 1959.

Le Dépeupleur. Paris : Éditions de Minuit, 1970.

Le Monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement. Paris : Éditions de Minuit, 1989/1990.

Mal vu mal dire. Paris : Éditions de Minuit, 1981.

Malone meurt. Paris : Éditions de Minuit, 1951.

Mercier et Camier. Paris : Éditions de Minuit, 1970.

Molloy. Paris : Éditions de Minuit, 1951/1982.

Murphy. Paris : Éditions de Minuit, 1965.

Nouvelles et textes pour rien. Paris : Éditions de Minuit, 1958.

Oh les beaux jours suivi de Pas moi. Paris : Éditions de Minuit, 1963/1974.

Pas suivi de Fragment de théâtre I et II. Pochade radiophonique – Esquisse radiophonique. Paris : Éditions de Minuit, 1978.

Poèmes suivi de mirlitonnades. Paris : Éditions de Minuit, 1978/1992/1999.

Pour finir encore et autres foirades. Paris : Éditions de Minuit, 1976/1991/2001/2004.

Premier amour. Paris : Éditions de Minuit, 1970.

Proust (traduit de l'anglais par Edith Fournier). Paris : Éditions de Minuit, 1990.

Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'Épuisé, par Gilles Deleuze. Paris : Éditions de Minuit, 1992.

Têtes-mortes. Paris : Éditions de Minuit, 1967/1972.

Tous ceux qui tombent. Paris : Éditions de Minuit, 1957.

Trois dialogues (traduit de l'anglais en partie par l'Auteur, en partie par Edith Fournier). Paris : Éditions de Minuit, 1988.

Watt. Paris : Éditions de Minuit, 1968.

1.2 En anglais

The Collected Shorter Plays. New York: Grove Press (eBook), 2010.

Dante… Bruno. Vico. Joyce, Transition 16-17, juin 1929. Disponible sur : https://bibliot3ca.com/dante-bruno-vico-joyce-by-samuel-beckett/.

2. Biographies et témoignages

ANDRÉ Bernold. *L'amitié de Beckett (1979-1989)*. Collection Savoir : Lettres. Paris : Hermann, 1992.

BAIR Deirdre. *Beckett* (traduit de l'anglais par Leo Dilé). Paris : Fayard, 1979/1990.

BECKETT Samuel. *Lettres : 1929-1940* (traduit par André Topia). Gallimard, 2014.

BECKETT Samuel. *Lettres, II : Les années Godot 1941-1956* (traduit par André Topia). Gallimard, 2015.

BECKETT Samuel. *Lettres, III : 1957-1965* (traduit par Gérard Kahn). Gallimard, 2015.

BECKETT Samuel. *Lettres, IV : 1966-1989* (traduit par Gérard Kahn). Gallimard, 2018.

DRIVER Tom F. "Beckett by the Madeleine", *Columbia University Forum 4,* [Summer, 1961], in *Drama in the Modern World: Plays & Essays*. 書林出版有限公司, 1996, p. 505-508.

JULIET Charles. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Fata Morgana, 1986.

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

3. Études critiques sur Beckett

3.1 Livres

ANZIEU Didier. *Beckett et le psychanalyste*. Paris : Mentha/Archimbaud, 1992.

ACKERLEY Chris, E. GONTARSKI Stanley. *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to His Work, Life, and Thought*. Grove, 2004.

ASTRO Alan. *Understanding Samuel Beckett*. University of South Carolina Press, 1990.

BADIOU Alain. *Beckett : L'increvable désir*. Hachette, 1995.

BEAUJEU Arnaud. *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett : Autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'« autre-là »*. Modern French Identities 36. Peter Lang AG. Berne, 2010.

BERNAL Olga. *Langage et fiction dans le roman de Beckett*. Paris : Gallimard, 1969.

BERNARD Michel. *Samuel Beckett et son sujet : une apparition évanouissante*. Paris : L'Harmattan, 1996.

BERNE Marie. *Éloge de l'idiotie : Pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortàzar*. Éditions Rodopi, 2009.

CASANOVA Pascale. *Beckett l'abstracteur : Anatomie d'une révolution littéraire*. Éditions de Seuil, 1997.

CIXOUS Hélène. *Le Voisin de zéro (Sam Beckett)*. Paris : Galilée, 2007.

CLÉMENT Bruno. *L'Œuvre sans qualités, rhétorique de Samuel Beckett*. Collection « Poétique ». Paris : Éditions du Seuil, 1994.

CLÉMENT Sarah. *Écritures avides : Samuel Beckett, Louis-René des Forêts,*

Thomas Bernhard. Paris : Classiques Garnier, 2017.

DELEUZE Gilles. *L'Épuisé*. in *Quad*. Paris : Éditions de Minuit, 1992.

DUROZOI Gérard. *Beckett*. Paris : Bordas, 1972.

GROSSMAN Evelyne. *L'Esthétique de Beckett*. Collection « ESTHÉTIQUE » dirigée par Gabriel Conesa. Éditions SEDES, 1998.

————————. *La Défiguration : Artaud, Beckett, Michaux*. Paris : Éditions de Minuit, 2004.

HOUPPERMANS Sjef. *Samuel Beckett et Compagnie*. Amsterdam : Éditions Rodopi, 2003.

HUBERT Marie-Claude. *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Ionesco, Beckett, Adamov*. José Corti, 1989.

———————— et Collectif. *Lectures de Samuel Beckett : En attendant Godot, Oh ! Les beaux jours*. PU Rennes, 2009.

HUDHOMME Solveig. *L'élaboration du mythe de soi dans l'œuvre de Samuel Beckett*. Brill Rodopi, 2015.

HUNKELER Thomas. *Échos de l'égo dans l'œuvre de Samuel Beckett*. Paris : Éditions L'Harmattan, 1997.

JAMOUSSI Lassaad. *Le Pictural dans l'œuvre de Beckett : Approche poïétique de la choseté*. Presses universitaires de Bordeaux, 2007.

JANVIER Ludovic. *Beckett*. Paris : Éditions du Seuil, 1969.

LÉGER Nathalie. *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*. Paris : Éditions Allia, 2006.

LÜSCHER-MORATA Diane. *La souffrance portée au langage dans la prose de Samuel Beckett*. Éditions Rodopi, 2005.

MATTIUSSI Laurent. *Fictions de l'ipséité : essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf)*. Genève : Librairie

Droz, 2002.

MÉVEL Yann. *L'imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*. Amsterdam-New York : Éditions Rodopi, 2008.

MONTINI Chiara. *"La bataille du soliloque" : Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)*. Éditions Rodopi, 2007.

NOUDELMANN François. *Beckett ou la scène du pire*. Collection « Unichamp ». Paris : Champion, 1998.

ONIMUS Jean. *Beckett*. Desclée De Brouwer, 1968.

O'REILLY Édouard Magessa. *Samuel Beckett* Comment C'est How it is *and / et L'image: A Critical-Genetic Edition*. Une Édition Critico-Génétique. Londres : Routledge, 2001.

RABATÉ Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. José Corti, 1991.

————————. *Poétiques de la voix*. José Corti, 1999.

ROSS Ciaran. *Aux frontières du vide, Beckett : une écriture sans mémoire ni désir*. Amsterdam : Éditions Rodopi, 2004.

SARDIN-DAMESTOY Pascale. *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de « l'empêchement » : lecture bilingue et génétique des textes courts auto-traduits (1946-1980)*. Collection « Traductologie ». Artois Presses Université, 2002.

————————————. *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*. Presses Universitaires de Bordeaux, 2009.

VAN DER HOEDEN Jean. *Samuel Beckett et la question de Dieu*. Paris : Éditions du Cerf, 1997.

WEBB Eugene. *Samuel Beckett: A study of His Novels*. University of Washington Press, 2014.

3.2 Articles

ANDERTON Joseph. « 'Hooves !' : The Equine Presence in Beckett », in *Beckett and Animals, édité par* Mary Bryden. Cambridge University Press, 2013, p. 153-164.

ASTRO Alan. « Le nom de Beckett », in *Critique : Samuel Beckett,* tome XLVL, n° 519-520, août-septembre, 1990, p. 742-754.

ASTRUC Rémi. « Entre fable et farce : l'amour grotesque dans *Comédie* de Samuel Beckett », in *La comédie de l'amour. Actes du colloque du CORHUM,* organisé en 2005 par Lucie Joubert, @nalyses, printemps-été, 2006, p. 64-86.

BAJOMÉE Danielle. « Lumière, ténèbres et chaos dans *L'Innommable* de Samuel Beckett », in *Les Lettres Romanes,* vol. 23, issue 2, Université catholique, 1969, p. 139-158.

BARJON Louis. « Le Dieu de Beckett », in *Études : revue fondée en 1856 par des Pères de la Compagnie de Jésus*, décembre, 1965, p. 650-662. Disponible sur : gallica.bnf.fr /Bibliothèque nationale de France.

BOSSEUR Jean-Yves. « Entre et silence : *Bing* », in *Revue d'esthétique,* n° hors-série 01, juillet, Paris : Éditions Jean-Michel Place, 1990, p. 261-264.

BOUSQUET Mireille. « La boue dans *Comment c'est* : petits paquets grammaire d'oiseau », in *Des éléments aux traces, édité par* Matthijs Engelberts, Danièle de Ruyter : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui.* Amsterdam : Éditions Rodopi, 2008, p. 71-82.

CAMPBELL Julie. « The semantic Krapp in Krapp's Last Tape », in *Samuel Beckett: Crossroads and Borderlines. L'Œuvre Carrefour / l'Œuvre Limite* : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 6. Amsterdam : Éditions Rodopi, 1997, p. 63-72.

COUSINEAU Thomas. « Cherchez la foule : Le bouc émissaire dans l'œuvre romanesque de Samuel Beckett », in *L'Affect dans l'œuvre beckettienne* : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*. Éditions Rodopi B.V, 2000, p. 113-124.

FRANCK Évrard. « Scatographies dans le théâtre français contemporain (Genet, Beckett, Vinaver) », in *Littérature,* n° 89, 1993, p. 17-32.

FRANKEL Margherita. « Beckett et Proust : Le Triomphe de la parole », in *Samuel Beckett*. Cahier de l'Herne : Éditions de l'Herne, 1976, p. 316-381.

FOURNIER Édith. « Pour que le verbe crée le monde », in *Les critiques de notre temps et Beckett*. Paris : Éditions Garnier Frères, 1971, p. 170-174.

——————. « Préface », in *Proust*. Paris : Éditions de Minuit, 1990, p. 9-18.

——————. « Préface », in *Bande et Sarabande*. Paris : Éditions de Minuit, 1994, p. 7-17.

GARCÍA HUBARD Gabriela. « "Sa naissance fut sa perte" et la perte son aporie : Heidegger/Beckett/Derrida », in *Beckett sans frontières* : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 19. Éditions Rodopi, 2008, p. 451-460.

HUDHOMME Solveig. « Les "yeux écarquillés" ou ce qui s'appelle voir dans l'œuvre de Samuel Beckett », in *Littérature,* n° 167, septembre. Paris, 2012, p. 103-113.

İÇÖZ Nursel. « Repetition and difference in Beckett's works », in *Beckett in the 1990s*. Éditions Rodopi, 1993, p. 281-288.

KAMYABI-MASK Ahmad. « Beckett en Iran », in *Samuel Beckett Aujourd'hui : Présence de Samuel Beckett, édité par* Sjef

Houppermans. Amsterdam : Éditions Rodopi, 2006, p. 419-433.

M. ROESLER Layla. « En *Compagnie* d'une métaphysique parodique : Beckett lecteur de Descartes redux », in *Early Modern Beckett / Beckett et le début de l'ère moderne : Beckett Between / Beckett entre deux*. Éditions Rodopi, 2012, p. 155-169.

MATTIUSSI Laurent. « Beckett et la douleur : de l'infirme à l'informe », in *La douleur : beauté et laideur*. L'ULL Critic 9-10 : Edicions de la Universitat de Lleida, 2005, p. 215-228.

MAUDE Ulrika. « Pavlov's Dogs and Other Animals in Samuel Beckett », in *Beckett and Animals, édité par* Mary Bryden. Presses universitaires de Cambrige, 2013, p. 82-93.

MAYOUX Jean-Jacques. « Solitude de l'homme », in *Les critiques de notre temps et Beckett*. Paris : Éditions Garnier Frères, 1971, p. 56-59.

MCMULLAN Anna. « Beckett's Theater: Embodying Alterity », in *Beckett at 100: Revolving it All, édité par* Linda Ben-Zvi. Presses universitaires d'Oxford, 2008, p. 166-176.

MCMILLAN Dougald. « L'embarras de l'allégorie », in *Samuel Beckett* : *Europe*, juin-juillet, 1993, p. 69-85.

MEITINGER Serge. « Figures de la confiance », in *L'Affect dans l'œuvre beckettienne* : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*. Éditions Rodopi, 2000, p. 105-112.

MONTINI Chiara. « Sinking in the mud : From an Abandoned Work et le difficile retour à l'anglais », in *Des éléments aux traces : Elements and Traces* : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*. Éditions Rodopi, 2008, p. 63-69.

MOORJANI Angela. « Le Complexe de Prométhée ou sous le signe du feu : Tyrannie et volonté de savoir chez Beckett », in *Des éléments aux*

traces : *Samuel beckett today/aujourd'hui, 20*. Éditions Rodopi, 2008, p. 23-32.

NADEAU Maurice. « De la parole au silence », in *Les critiques de notre temps et Beckett*. Paris : Éditions Garnier Frères, 1971, p. 152-161.

OSTROVSKY Erika. « Le Silence de Babel », in *Samuel Beckett*. Cahier de l'Herne : Éditions de l'Herne, 1976, p.190-200.

PARISSE Lydie. « La coïncidence des contraires dans l'œuvre de Samuel Beckett », in *Miranda*, n° « Beckett ». Université Toulouse Le Mirail, 24/06/2011. Disponible sur :

https://journals.openedition.org/miranda/1960.

RABATÉ Dominique. « Un, deux, trois : seul dans le noir : *Compagnie* de Beckett », in *L'invention du solitaire*. Collection Modernités. Presses Universitaires de Bordeaux, 2003, p. 258-268.

RIÉRA Brigitte. « Du ressassement à la lettre », in *Samuel Beckett : Crossroads and Borderlines / L'Œuvre carrefour / L'Œuvre limite* : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*. Amsterdam : Éditions Rodopi, 1997, p. 193-198.

SADOULET Pierre. « La fin de l'acte I de *En attendant Godot* : Effets de sens et microanalyse discursive », in *Création théâtrale : adaptation, schèmes, traduction*. Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2007, p. 315-339.

SCHLOSSMAN Beryl. « L'étrangeté, l'exil et l'amour chez Beckett », in *Carnets*, d'un Nobel l'autre..., numéro spécial, automne-hiver, 2010-2011, p.124-132.

SHERZER Dina. « Words About Words : Beckett and Language », in *Beckett translating / translating Beckett*. University Park : Pennsylvania State University Press, 1987, p. 49-54.

STRAUSS Walter A. « Le belacqua de Dante et les clochards de Beckett » in *Samuel Beckett*. Cahier de L'Herne : Éditions de l'Herne, 1976, p. 295-315.

TUBRIDY Derval. « Words pronouncing me alive: Beckett and Incarnation », in *Beckett and Religion : Beckett/aesthetics/politics* : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Éditions Rodopi, 2000, p. 93-104

WALLING Jane. « "DIM WHENCE UNKNOWN" : Beckett and the Inner Logosé », in *Beckett and religion : "Beckett/Aesthetics/Politic"* : *Beckett et la religion : "Beckett/L'esthétique/La politique*" : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, édité par Marius Bunning. Éditions Rodopi, 2000, p. 105-118.

WULF Catharina. « En quête de l'inexplicable : *Watt* de Samuel Beckett et *Marcher* de Thomas Bernhard », in *Samuel Beckett : Crossroads and borderlines : L'Œuvre Carrefour / l'œuvre Limite* : *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, édité par Marius Buning, Matthijs Engelberts, Sjef Houppermans. Amsterdam: Éditions Rodopi, 1997, p. 73-86.

4. Ouvrages généraux

4.1 Ouvrages philosophiques

BERKELEY George. *Les Principes de la connaissance humaine*. Traduction par Charles Renouvier. Paris : Librairie Armand Colin, 1920. Disponible sur :

http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5493372w?rk=21459;2.

BOUJAC Sylvie Cuisin. *Nietzsche et l'écriture de l'éternel retour : Une analyse à l'articulation de la philosophie et de la psychanalyse*. Collection Sciences Humaines et Sociales. EPU. Paris : Éditions Publibook université, 2011.

BUHLE Jean-Gottlieb. *Histoire de la philosophie moderne : depuis la renaissance des lettres jusqu'à Kant* (traduit de l'allemand par A. J. L. Jourdan). Paris : F. I. Fournier, 1816.

CANGUILHEM Georges. *Études d'histoire et de philosophie des sciences*. Librairie Philosophique Vrin, 1990.

DELEUZE Gilles. *Logique du sens*. Collection « Critique », Paris : Éditions de Minuit, 1969.

———————. *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France, 1968.

———————, PARNET Claire. *Dialogues*. Paris : Flammarion, 1977.

———————, GUATTARI Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

———————. *Francis Bacon : Logique de la sensation*. Éditions de la Différence, 1981.

———————, GUATTARI Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Éditions de Minuit, 1991.

———————. *Critique et clinique*. Paris : Éditions de Minuit, 1993.

DERRIDA Jacques. *Psyché : inventions de l'autre*. Galilée, 1987.

———————. *L'animal que donc je suis*. Paris : Éditions Galilée, 2006.

DESCARTES René. *Méditations métaphysiques*. Paris : chez Antoine-Augustin Renouard, 1825.

———————. *Discours de la méthode : Édition classique précédée d'une introduction, d'une analyse développée et d'appréciations philosophiques et critiques*, par E. Lefranc. Paris : Imprimerie et librairie classique de Jules Delalain, 1850.

FIGUIER Louis. *L'alchimie et les alchimistes : essai historique et critique sur*

la philosophie hermétique. Paris : Librairie de L. Hachette, 1856.

FOUCAULT Michel. *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard, 1975.

GIULIANI Jean-Edouard. *Le Monstre : sens et significations – éléments esthétiques pour une anthropologie philosophique de la monstruosité*. Thèse pour le doctorat en philosophie : département de philosophie de l'université de Metz-Laboratoire ERASE, 2009.

HOQUET Thierry. « Entretien avec Thierry Hoquet à propos de *Cyborg : penser contre les dualismes* », in *Cahiers philosophiques,* n°133, 2013, p. 118-129.

KANT Emmanuel. *Fondements de la Métaphysique des mœurs* (traduit de l'allemand par V. Delbos). Éditions Les Échos du Maquis, 2013.

LÉVINAS Emmanuel. *Totalité et Infini : essai sur l'extériorité*. Kluwer Academic : Martinus Hijhoff, 1971.

LIMBAYA Denis Bosomi. *Dieu, fondement fondamental de la philosophie de J. de Finance : Étude métaphysico-philosophique de l'affirmation de l'existence de Dieu comme principe de l'existence et de la destinée humaines*. Rome : Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2010.

MALEBRANCHE Nicolas. *Œuvre complète de Malebranche*, tome second. Paris : Imprimerie et librairie de Sapia, 1837.

RUEFF Martin. « Une histoire philosophique et littéraire de la pitié est-elle possible ? », in *Littérature et Philosophie*. Séminaire Master, 11 mars 2010.

SAISSET Émile. *Le Scepticisme. Ænésidème, Pascal, Kant : Études pour servir à l'histoire critique du scepticisme ancien et moderne*. Paris : Librairie académique, 1865.

SCHMITT Yann. *Qu'est-ce qu'un Dieu ?* Collection Chemins philosophiques. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2013.

4.2 Ouvrages psychanalytiques

ANDREAS-SALOMÉ Lou. « *Anal* et *Sexuel* » (1915), in *L'amour du narcissisme* (traduit de l'allemand par Isabelle Hildenbrand). Collection « Connaissance de l'Inconscient ». Éditions Gallimard, 1980, p. 39-130.

BACHELARD Gaston. *La psychanalyse du feu*. Éditions Gallimard, 1949.

CAMUS-DONNET Danièle. « L'anal au masculin et au féminin », in *Revue française de psychanalyse*, n°59, mars. Presses Universitaires de France, 1995, p. 727-736.

FREUD Sigmund. *Introduction à la psychanalyse* (traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch). Éditions Payot, 1916/1960.

————————. *Le moi et le ça (1923)* (traduit de l'allemand par Serge Jankélévitch). Paris : Éditions Payot, 1968.

————————. *La vie sexuelle* (traduit de l'allemand par Denise Berger, Jean Laplanche et collaborateurs). Collection « Bibliothèque de psychanalyse ». Paris : Presses universitaires de France, 1969.

————————. « Le roman familial des névrosés », in *Le roman familial et autres textes* (traduit de l'allemand par Olivier Mannoni). Paris : Payot & Rivages, 2014.

KOFMAN Sarah. « Le double e(s)t le diable : L'inquiétante étrangeté de *L'homme au sable* (*Der Sandmann*) », in *Quatre romans analytiques*. Galilée, 1973, p. 136-181.

LACAN Jacques. « L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud », in *Écrits*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.

LEMAIRE Anika. *Jacques Lacan*. Mardaga, 1977.

MENÉS Martine. « Névrose infantile et crise œdipienne », in *Psychologie, Clinique et Psychopathologie*. Collection Grand Amphi Psychologie, dirigée par G. Amy et M. Polat. 2e édition : Bréal, 2005, p. 242-285.

MORIN Isabelle. *La phobie, le vivant, le féminin*. Presse Universitaires du Mirail, 2009.

NASIO Juan-David. *L'Hystérie, ou l'enfant magnifique de la psychanalyse*. Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1995/2001.

OLIÉ J.-P, DERVAUX A, LAQUEILLE X. « Maladies mentales et addictions : en finir avec les clichés », in *Santé, égalité, solidarité : Des propositions pour humaniser la santé*. Springer-Verlag France, 2012, p. 117-132.

RANK Otto. *Le Mythe de la naissance du héros suivi de La Légende de Lohengrin* (traduit de l'allemand par Der Mythus von der Geburt des Helden). Paris : Payot, 1983.

ROBERT Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. Éditions Bernard Grasset, 1972.

SCHAEFFER Jacqueline. « Le locataire (À propos de la location du vagin à l'anus) », in *Revue Française de Psychanalyse : La maîtrise – L'analité*, tome LIX, juillet-septembre. Presses universitaires de France, 1995, p. 885-890.

4.3 Ouvrages théologiques

AUGUSTIN d'Hippone. *Œuvres complètes de Saint Augustin* (traduit par Péronne, Vincent, Écalle et Charpentier). Tome 10. Paris : Librairie de Louis Vives, 1869.

BEAULIEU Alain. « L'Incarnation phénoménologique à l'épreuve du 'corps sans organes' », in *Laval théologique et philosophique*, vol. 60, n° 2

juin, 2004, p. 301-316.

Disponible sur : https://www.erudit.org/fr/revues/ltp/2004-v60-n2-ltp853/010348ar/.

BOBINEAU Olivier. « Qu'est-ce que l'*agapè* ? De l'exégèse à une synthèse anthropologique en passant par la théologie », in *Revue du MAUSS*, n° 35, 2010, p. 293-311.

BOSOMI LIMBAYA Denis Bosomi. *Dieu, fondement fondamental de la philosophie de J. de Finance : Étude métaphysico-philosophique de l'affirmation de l'existence de Dieu comme principe de l'existence et de la destinée humaines*. Gregorian & Biblica Press, 2010.

BOUSSUET Jacques-Bénigne. *Démonstration du christianisme tirée des œuvres de Bossuet*. Tome II. Tours : Alfred Mame, 1873.

CHÂTELAIN Philippe. *Étude sur l'idée de Dieu dans l'Ancien Testament*. Faculté de théologie de Genève, 1866.

DAGUET François. *Théologie du dessein divin chez Thomas d'Aquin : Finis omnium ecclesia*, Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2003.

DIDRON Adolphe-Napoléon. *Iconographie chrétienne : Histoire de Dieu*. Paris : L'Imprimerie royale, 1843.

KAUFMANN Francine. « De la traduction juive de quelques noms propres hébraïques du livre de la *Genèse* », in *Traductio : Essays on puning and translation*. Routledge, 1997/2014, p. 95-136.

LA ROCCA Sandra. *L'Enfant Jésus : Histoire et anthropologie d'une dévotion dans l'Occident chrétien*. Presses Universitaires du Mirail, 2007.

LÉON-DUFOUR Xavier. *Lecture de l'Évangile selon Jean*. Tome IV. Paris : Éditions du Seuil, 1996.

MAUBERTUIS, Georges de. *L'évolution spirituelle de l'antiquité à nos jours*.

Paris : Éditions Lanore, 2015.

PRAT S. J. Ferdinand. *Jésus Christ : sa vie, sa doctrine, son œuvre*. Tome II. Paris : Beauchesne et ses fils, 1938.

TRESMONTANT Claude. *La Métaphysique du christianisme et la naissance de la philosophie chrétienne*. Paris : Éditions du Seuil, 1961.

4.4 Ouvrages mythiques

AUDEGUY Stéphane. *Les* Monstres *: si loin et si proches*. Découverte Gallimard, 2007.

APOLLODORE d'Athènes. *Bibliothèque d'Apollodore l'Athénien* (traduit par E. Clavier). Tome II. Paris : L'Imprimerie de Delance et Lesueur, 1805.

CARRIÈRE Jean-Claude, MASSONIE Bertrand. *La Bibliothèque d'Apollodore*. Annales littéraires de l'Université de Besançon, 443, Paris : Les Belles Lettres, 1991.

CHARLES Wolfe. « L'anomalie du vivant : réflexions sur le pouvoir messianique du monstre », in *Multitudes,* n° 33, 2008, p. 53-62. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-2-page-53.htm.

ESCHYLE. *Prométhée enchaîné : tragédie grecque* (traduit par Mme Joséphine Banet-Rivet). Paris : Chez l'édieur, rue des tournelles, 33, 1876.

GONNEAUD Justine. *L'Androgyne dans la littérature britannique contemporaine : évolutions et métamorphoses d'une figure*. Thèse de doctorat en Études du monde anglophone : Université Paul Valéry : Montpellier III, 2013.

OST François. *Le Temps du droit*. Paris : Odile Jacob, 1999.

OVIDE. *Métamorphoses* (traduit par A.-M Boxus et J. Poucet). Bruxelles, 2005.

Disponible sur : http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met01/M01-001-252.html.

PAUSANIAS. *Description de la Grèce* (traduit par M. Clavier), Paris : Imprimerie de la société royale académique, 1821. Disponible sur : http://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/phocide.htm.

QUINET Edgar. *Prométhée*. Paris : Chez F. Bonnaire, 1838. Disponible sur : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56784786.

TROUSSON Raymond. *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Librairie Droz S. A, 2001.

4.5 Ouvrages critiques et théoriques

ARTAUD Antonin. *Pour en finir avec le jugement de Dieu : émission radiophonique enregistrée le 28 novembre 1947*. Paris : K éditeur, 1948.

BALLABRIGA Michel. *Sémiotique du surréalisme : André Breton ou la cohérence*. Presses universitaires du Mirail, 1995.

BENVENISTE Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Tome I. Gallimard, 1966.

BERGSON Henri. *Le rire : essai sur la signification du comique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1991.

BIET Christian. « L'oxymore et le clair-obscur, peinture, rhétorique et poésie », in *Le siècle de la lumière 1600-1715*, sous la direction de Christian Biet et Vincent Jullien. Presses de l'ENS Fontenay Saint-Cloud, 1997, p. 225-246.

BINAUT L.-A. « Aristophane : La comédie politique et religieuse à Athènes », in *Revue des deux mondes*, Paris, 1843, p. 673-716.

BLANCHOT Maurice. *Le livre à venir*. Éditions Gallimard, 1959.

BUDOR Dominique. « Les émotions du polar », in *Les lyrismes interdits*, sous la direction de Denis Ferraris et Dominique Budor. Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2002, p. 43-62.

CLAUDON Francis. « Comédie de salon et opérette : *La Veuve Joyeuse* et sa source française », in *D'un opéra l'autre : Hommage à Jean Mongrédien,* juin. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1996, p. 77-84.

COUPLAN François. *Les plantes et leurs noms : Histoires insolites*. Éditions Quæ, 2012.

COUTAU-BEGARIE Maylis. *Le nom, garant de l'identité*, sous la direction de M. Christophe Coupry. Acte de colloque *L'identité*, n°12, avril. Cahier Maubert, 2012.

DESSONS Gérard. L'Art *et la manière : art, littérature, langage*. Paris : Champion, 2004.

DOTIER Jean-François. « La tyrannie de la beauté », in *Le corps sous contrôle*. Sciences Humaines, mensuel n°195, juillet, 2008.

Disponible sur : http://www.scienceshumaines.com/la-tyrannie-de-la-eaute_fr_22384.html.

FOUCART Jean. « Monstruosité et transversalité : Figures contemporaines du monstrueux », in *Pensée plurielle*, n°24, 2010, p. 45-61.

GOLDMANN Lucien. *Le Dieu caché : Étude sur la vision tragique dans les* Pensées *de Pascal et dans le théâtre de Racine*. Éditions Gallimard, 1959.

GROSSMA Evelyne. *Éloge de l'hypersensible*. Paris : Éditions de Minuit,

2017.

JEFFARES Alexander Norman. *Yeats, Sligo, and Ireland: essays to mark the 21st Yeats International Summer School*. Collection Irish literary studies. Gerrards Corss, Bucks: C. Smythe, 1980.

LE GUÉRER Annick. *Les Pouvoirs de l'odeur*. Paris : Odile Jacob, 1998/2002.

LIPPIT Akira Mizuta. *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. Presses universitaires de Minnesota, 2000.

MÉJIAS Jane. *Sexe et société : la question du genre en sociologie*. Collection Thèmes et Débats économie. Bréal, 2005.

RABATÉ Jean-Michel. *La pénultième est morte : spectrographies de la modernité*. Éditions Champ Vallon, 1993.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René. *Grammaire méthodique du français*. Linguistique nouvelle. Presses Universitaire de France, 1994.

ROUAYRENC Catherine. *Les Gros Mots*, Que sais-je ? Presses Universitaires de France, 1996.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique. *Oui/Non*. Paris : Éditions de Minuit, 2013.

4.6 Autres ouvrages

CORNEILLE Pierre. *Le Cid : Tragi-comédie,* 1637, publié par Ernest et Paul Fièvre. Théâtre classique. 2017.

HUGO Victor. « Napoléon II » in *Œuvres complètes de Victor Hugo : Poésie V. Les Chants du crépuscule*. Paris : E. Renduel, 1835, p. 57-74.

PLATON. *Le Banquet* (traduit par Emil Chambry). Paris : GF Flammarion,

1992.

5. Dictionnaires

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. Disponible sur : http://www.cnrtl.fr/definition/.

Dictionnaire Beckett (sous la direction de Marie-Claude Hubert). Paris : H. Champion, 2011.

Dictionnaire de la Théologie chrétienne. Encyclopædia Universalis France, 2016.

GABRIEL Martin R. *Le Dictionnaire du christianisme*. Paris : Publibook, 2007.

GARDES-TAMINE Joëlle, MARIE-CLAUDE Hubert. *Dictionnaire de critique littéraire*. 4e édition revue et augmentée. Paris : A. Colin, 2011.

Oxford Living Dictionaries. Disponible sur :

https://en.oxforddictionaries.com/.

ROY André. *Dictionnaire général du cinéma : du cinématographe à Internet : art « Technique » industrie*. Éditions Fides, 2007.

ZOURABICHVILI François. *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris : Ellipses, 2003.

6. Documents audiovisuels

Comédie, mise en scène de Marek Kedzierski, au Théâtre de La Coupole St. Louis, 2010. Disponible sur :

https://www.youtube.com/watch?v=SIGu2NxswWE /

https://www.youtube.com/watch?v=GKmPZM3lO6M.

Play, filmé par Anthony Minghella, 2001. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=s2QJ0FYE3pw.

Krapp's Last Tape, mise en scène de Walter D. Amus, 1990. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=PGDjnnTvWUE.

Eh Joe, mise en scène d'Atom Egoyan, The Lincoln Center Festival, New York, July, 2008. Disponible sur :

https://www.youtube.com/watch?v=3foDfYEj-sg.

Oh les beaux jours, mise en scène de Roger Blin, France Culture, 1964. Disponible sur :

https://www.youtube.com/watch?v=dJz0nOErcgM&t=3170s.

Pas moi, mise en scène de Marek Kedzierski, au Théâtre de La Coupole St. Louis, 2010. Disponible sur :

https://www.youtube.com/watch?v=d_foZOxBvNU.

Not I, réalisé par Samuel Beckett, 1973. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=M4LDwfKxr-M&t=24s.

Film, réalisé par Samuel Beckett et Alan Schneider, noir et blanc, 1963. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=DUvuKPqeNEw.

Francis Bacon, *Trois études pour une crucifixion* (1962, huile et sable sur toile), New York, Salomon R. Guggenheoim Museum. Disponible sur : https://www.guggenheim.org/artwork/293.