



CLASSIQUES  
GARNIER

« Avant-propos », in BROWN (Llewellyn) (dir.), *La Revue des lettres modernes*.  
*L'ascèse du sujet*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16793-8.p.0013](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16793-8.p.0013)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2010. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

DANS un monde où les discours prolifèrent en rhizome, où se multiplient les objets qui sollicitent et parasitent, où le consensus et l'optimisme tendent à étouffer toute parole vraie, l'œuvre de Samuel Beckett vient faire exception de manière saisissante. Dans ses livres et ses créations théâtrales, le sujet se retrouve seul face au sans nom qui fait le socle de son être. L'œuvre apparaît ainsi comme le produit d'une ascèse, où Beckett rapetisse son écriture sur les signifiants qui forment l'os d'une structuration.

Le sujet que l'écriture de Beckett met en œuvre est radicalement exclu des discours, du monde des "vivants". Il se définit par sa rencontre avec ce qui relève de sa singularité absolue, corrélée à *l'impossible* dans lequel le désir puise sa substance : ce dont l'écriture, en inscrivant un bord avec ce réel, trace l'expérience.

L'écriture de Beckett semble issue de la volonté de donner corps à ce que l'auteur appelle l'« *objet pur* » (MP, 30). L'esthétique est ainsi corrélée au réel de la Chose innommable, témoignant d'une fidélité du sujet à son être pulsionnel, dans une résistance à la mort. On dit qu'à la question « Pourquoi écrivez-vous ? », Beckett répondit : « Bon qu'à ça ». Dans cet aveu d'une extrême humilité, l'auteur s'affirme "bon qu'à" traiter la question de son être, c'est-à-dire... l'essentiel. Une telle rigueur dénuée d'affectation ne peut qu'interpeller le désir du lecteur.

Refusant de céder au leurre d'une adéquation possible entre signifié et signifiant, entre le mot et la chose, Beckett fait de son écriture le lieu d'un « mal dire ». L'expression de ce qui *cause* le désir de l'écriture en est rendue plus palpable, témoignant d'une

adhésion inconditionnelle aux mots dans leur caractère contingent, dans leur nature écornée et ce, sans espoir de se voir récompensé par l'accès à un quelconque savoir.

Cet attachement à la vérité de l'être témoigne donc de l'« *indomptable* » désir proustien<sup>1</sup>, nous invitant à relever la question : Comment s'inscrit et se manifeste le désir, dans l'écriture de Samuel Beckett ? C'est ce que les études, réunies dans ce volume, entreprennent de faire.

L'ascétisme s'inscrit dans une longue tradition déterminée par une structure dualiste, et dont l'objectif consiste à diminuer la présence du sujet au monde, dans lequel il se sent comme exilé. Cet effort suppose notamment un travail de réduction de la place du corps, afin que l'esprit ou l'âme soient libres de regagner le "vrai monde". Ce thème est abordé par la première série d'études. La scission corps/esprit se retrouve chez Beckett, comme le démontre l'étude de Natália Laranjinha. En soulignant la séparation éprouvée par les personnages beckettians à l'égard de leur corps, cet auteur établit un nombre de liens avec la philosophie de Platon. Selon la pensée platonicienne, le corps représente une menace pour l'activité de l'esprit. Il doit donc faire l'objet d'une mortification, pour que le sujet puisse accéder librement au monde des Idées. *Murphy* s'inscrit dans cette filiation. Cette étude porte pour l'essentiel sur la "*Trilogie*" romanesque, où le corps des personnages se voit atteint par la déchéance ; cependant, ceux-ci parviennent à parler de cette dégénérescence physique de manière singulièrement détachée. Au fil des pages de la "*Trilogie*", une inertie grandissante s'empare du corps et de l'espace extérieur, par contraste avec le dynamisme qui anime la pensée. Pour Beckett comme pour Platon, le monde sensoriel est foncièrement défectueux et il éloigne le sujet de sa vérité. Cette perception se démontre notamment dans les domaines de l'alimentation et des plaisirs charnels. Ainsi, par exemple, Beckett peuple ses romans de personnages anorexiques qui négligent leur corps. Cependant, l'expérience n'est pas identique, dans l'œuvre du philosophe et dans celle de l'écrivain. D'une part, l'annulation

du corps, dans *L'Innommable*, ne rapproche pas le personnage de la réalité des archétypes : le langage manifeste un caractère aphasique, et les voix conservent une corporéité phonique. Enfin, à la différence de Platon, Beckett n'envisage pas la mort comme la libération tant attendue.

Katerina Kanelli aussi adopte une approche comparatiste, mais au lieu de suivre une filiation, elle opère un saut : son étude met l'œuvre de Beckett *Mal vu mal dit* en rapport avec *Ascèse : Salvatores Dei* de l'écrivain grec Nikos Kazantzakis. Chez ces deux auteurs, la notion centrale de l'ascèse porte sur la dimension du corps. L'on remarque la perception selon laquelle la naissance marque l'entrée dans la mort. Cependant, l'étude de ces deux auteurs permet de percevoir combien les démarches divergent, autour de l'objectif qu'ils partagent. Chez Kazantzakis, l'ascèse conduit à une conception de l'homme debout, tourné vers le monde et vers l'action. Chez Beckett, en revanche, l'espace et l'action du personnage demeurent restreints : nous voyons la vieille femme exécuter des allers et retours et, en même temps, demeurer immobile. Alors que l'homme, chez Kazantzakis, embrasse l'univers ; chez Beckett, l'inertie prévaut. Toutefois, chez les deux auteurs, l'ascèse représente une démarche destinée à permettre au sujet d'affronter le malheur de manière clairvoyante.

Chiara Montini étudie, à partir de *Molloy*, l'aspiration des personnages à abolir le désir, à travers une certaine mortification du corps, qui reste reliée à la question du statut de l'écriture. Le choix, fait par Beckett, de changer de langue, après *Watt*, conduit à une désincarnation et à une sublimation du corps. L'écrivain adopte alors l'attitude surmoïque d'un observateur critique, consacrant la mise à l'écart de la langue maternelle avec son caractère instinctuel. La mutilation du corps des personnages de la "*Trilogie*" romanesque témoigne de cette amputation, subie par Beckett, de sa langue maternelle. Dans cette démarche, la pulsion devient "déssexualisée", et l'écriture jouit d'une plus grande liberté : le corps n'est plus charnel mais devient textuel. Ce qu'il en reste, c'est la voix, qui fonctionne comme un « objet transitionnel » et

qui donne expression à une attitude moqueuse à l'égard des connaissances des personnages. On en trouve un exemple chez Molloy, qui évoque l'idée d'une castration : les références philosophiques servent alors à exalter l'esprit au détriment du corps meurtri. L'on conçoit la castration ici comme l'acceptation de la frustration à l'égard de ses pulsions. Le personnage beckettien cherche à maîtriser son désir, afin d'atteindre le peu de liberté qui reste permise à l'homme, et d'éviter le "parricide", qui serait le "désastre".

Si l'on a souligné que la mort ne représente pas, aux yeux de Beckett, la possibilité d'une libération, il n'empêche qu'elle offre un motif qui invite à la problématisation. L'idée du désir d'en finir de la vie fait donc l'objet des deux études suivantes.

L'étude de Anthony Uhlmann porte sur la dernière "Trilogie" de Beckett (*Compagnie*, *Mal vu mal dit* et *Cap au pire*), examinant ses rapports avec la philosophie grecque. Ces livres mettent en scène un processus d'amoindrissement, dans une recherche pour approcher au plus près possible le point final de non-être, sans jamais l'atteindre. Selon les rationalistes (Descartes, Geulincx), notre volonté est infinie, étant limitée seulement par ce qui est plus grand (Dieu). À leurs yeux, il est donc possible de désirer sa fin, contrairement à ce qu'affirme Spinoza. En revanche, Beckett exprime le désir de la fin mais désormais, il n'existe aucun Dieu pour s'opposer à un tel désir. Comme d'autres avant lui, Beckett portait un grand intérêt à la démonstration négative de l'Un, faite par Parménide (dans un effort, pourtant pour la répudier). Le rien ou le vide sert — chez Parménide et chez les Stoïciens — à marquer une limite. Dans la "Trilogie" aussi, il est question d'imaginer une limite, de concevoir une fin possible. Alors que la limite entre vie et mort reste obscure, *Mal vu mal dit* multiplie limites et seuils, apparitions et disparitions ; en revanche, le vide constitue une limite dans *Cap au pire*. Dans ce dernier texte, l'idée d'une fin ultime, d'un rien qui exclut tout, semble inconcevable. Cependant, de manière soudaine et inexplicable, toutes les choses finissent par atteindre une limite.

L'étude de Dirk Van Hulle — reposant sur l'examen des manuscrits — aborde explicitement le problème du suicide, en commençant toutefois par interroger l'obligation de s'exprimer, et la question de son origine. L'urgence de s'exprimer se traduit, comme chez un nombre d'autres auteurs, par la métaphore de l'excrément. Les manuscrits de *Molloy* révèlent que l'énoncé « *Non, je ne dirai rien* » désigne un passage élagué, et qui traite de la richesse des habitants de Ballyba, qui vient du commerce organisé autour de leurs excréments. On peut voir, dans ce motif, des liens intertextuels à Rank et à Sade, mais aussi à la *libido* freudienne (Beckett a pris beaucoup de notes à partir des travaux de Ernest Jones). Van Hulle note ensuite qu'une citation de Goethe, dans *Watt*, transforme le mot *Erde* — prononcé par Faust, au moment où il décide enfin de ne pas se suicider — en *Merde*. Or le thème du suicide se retrouve dans un passage supprimé du texte définitif de *En attendant Godot* : où la question « *Est-ce la peine* » se trouve émiétée dans un long dialogue entre Vladimir et Estragon. Chez Beckett, une telle question reste fondamentalement sans réponse. Cette partie de l'échange fut peut-être supprimée par l'auteur en raison des liens trop voyants avec des thèmes existentialistes. Cependant, la question est posée, et les coupures — « *punctuation of dehiscence* » — qui apparaissent dans ce passage peuvent désigner la rupture entre vie et mort, comme source fondamentale de l'impulsion créatrice de Beckett. On retrouve ce point crucial dans le passage des « *voix mortes* » de la même pièce. Le mot « *rustle* » / « *bruissent* » suggère un lien avec le personnage de Septimus Smith (*Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf) qui, entendant les voix de ses camarades tués à la guerre, finit par se donner la mort. Chez Beckett, en revanche, on contemple la possibilité du suicide, sans passer à l'acte.

La rencontre avec ce point extrême de l'existence — où la vie côtoie la mort — traduit un refus de céder à la mort. À cet endroit, Beckett affirme avec force ce en quoi le sujet se manifeste comme point de résistance, dans sa dimension ineffaçable. C'est cette question que les quatre études suivantes s'emploient à traiter.

Nadia Louar étudie l'ascétisme à partir du *je*, ce pronom déictique qui dessine une ligne de fuite, bouleversant le sens de l'écriture. Alors que Beckett proclamait vouloir écrire sans style, celui-ci reste la marque même du sujet, qui ne peut ni le choisir ni l'éliminer. Le style témoigne à la fois de l'accès du sujet à la parole et de sa dépendance de celle-ci. Puisqu'il est impossible d'effacer le sujet, l'écrivain fera le choix de "faillir", d'"échouer". Ainsi, quand les narrateurs beckettien tentent de taire la langue, ils s'enlisent dans la prétériorité, en sorte qu'ils ne peuvent ni finir ni continuer. Dans cette démarche, les frontières s'estompent et, contrairement aux personnages des romans éponymes, ceux qui apparaissent sur scène connaissent l'effacement. Dans un effort pour se détourner du signe linguistique, qui se manifeste comme mort-né, Beckett préfère la musique et la peinture, aspirant à une littérature du non-mot, qui écarterait le *je*. Dès lors, les pronoms déictiques ne servent qu'à marquer la place d'un sujet dissout. *Worstward Ho* illustre ce processus : l'auteur y abandonne toute quête du sens pour se concentrer sur la forme (« *form is content* ») et épuiser le paradigme grammatical. L'auteur cherche à abolir l'espace de l'écriture pour atteindre la blancheur du motif imaginaire du crâne.

L'étude de Franz Kaltenbeck porte sur *Solo / A Piece of Monologue*, et démontre comment Beckett construit le caractère à la fois singulier et universel du sujet. Le personnage de cette pièce se montre comme solitaire, soucieux des « *morts et en allés* », qu'il refuse d'oublier. Notamment, il résiste à la tentation énoncée par la voix du Récitant de « *Passer à autre chose* ». Les répétitions inlassables et l'interprétation du Récitant (suppléant aux mots « *êtres chers* », que le personnage ne prononce pas) — dont la véracité reste indécidable — situent dans une dimension intemporelle ce personnage qui se tient à l'instant même entre sa naissance et sa mort. La structure mélancolique, manifeste ici, donne à voir un deuil impossible ; mais au lieu que le personnage s'attache aux images de sa famille, il les détruit, pour se trouver devant le vide. Le vieil homme s'obstine, face au noir impénétrable, produisant son discours afin de rivaliser avec sa propre

perte. De même, il résiste à l'injonction, formulée de manière équivoque par le Récitant, de trépasser. Il reste tenaillé par la seule question qui vaille : celle de « l'inexplicable », qui a trait à la disparition des morts. À cet endroit, se rencontre cette lumière qui, comme la libido, peut faiblir mais ne meurt pas.

Isabelle Ost étudie comment l'élimination du désir sexuel favorise l'émergence d'un désir textuel. Le désir se traduit par les figures de la répétition, de la ritournelle et les permutations : autant d'agencements "machiniques" de l'écriture, animés par un *ça pense, ça parle*, situé à l'extérieur du sujet. Celui-ci ne s'y trouve pas nié mais il perd son identification individuelle. Le *ça*, en question, émane du *vide*, que chaque texte aspire à rejoindre, sans jamais y parvenir. Pourtant, les œuvres pour la télévision montrent des tentatives de construire un langage sans défaut, par le procédé de la combinatoire. Le sujet, ayant évacué tout affect, n'y est plus divisé par la demande de l'Autre. Dans ces œuvres — d'où l'ironie est désormais absente —, Beckett fragmente et systématise l'espace, en neutralisant les éléments qui le composent, visant un état d'*épuisement*. Cependant, même dans cet état extrême, l'on constate la présence d'une faille, qui empêche la neutralisation d'être totale. Surgit un réel radicalement non représentable, au sein même d'une structure qui se voulait absolument close.

Pour notre part, nous nous proposons de mettre en perspective la perception de l'œuvre de Beckett comme inhumaine et imperméable au désir : une telle conception repose sur un idéal, et sur la demande rassurante d'une *world view*. De même, le désir est souvent associé à l'union avec un partenaire affecté de valeurs positives : il est conçu comme visant un objet spécularisable. Cependant, une telle conception du désir demeure tributaire d'un Autre qui lui sert de garant. Or l'art et le désir doivent toucher au réel. Le roman *Murphy* montre le désir à un degré caricatural : tous les personnages désirent atteindre Murphy qui, lui, tient à s'élever au-dessus de sa nature charnelle, à s'extraire de l'univers collectif (« *big world* »). Dans les autres œuvres, le sexuel rencontre systématiquement l'échec. Au fond, pour traiter du désir,



il est indispensable de prendre en compte la *cause* qui, elle, tient à l'angoisse et à l'impossible, le roc de l'être. À ce titre, les personnages beckettien font l'expérience de l'absence de l'Autre. Le créateur aussi reste aux prises avec le réel : son œuvre se forge à partir du sujet "autiste", totalement coupé de l'Autre symbolique. Ce que nous trouvons ici n'est pas la sagesse à laquelle aspirent les ascètes, mais l'affrontement continu et inlassable à la Chose insupportable.

Les études qui composent ce volume dessinent un parcours qui, partant de la volonté, propre à la démarche d'ascète, de s'affranchir d'un corps déchu, passe par l'affrontement avec la tentation d'une fin pour, enfin, voir en celle-ci la part du sujet de l'écriture qui donne corps à sa résistance acharnée contre la mort. Ainsi, ces textes visent à donner quelques aperçus de ce qui fait le désir du créateur Beckett, et ce qui nous interroge dans son œuvre.

Llewellyn BROWN

ÉDITION CITÉE

MP *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*. Paris, Minuit, 1990.

\*

1. Dans *La Prisonnière*, le narrateur associe ce désir au personnage d'Albertine : « [...] dès qu'elle était rentrée, sur la porte même de ma chambre, [...] j'avais vu le désir inconnu, rétif, acharné, indomptable. » (Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, vol. V : *La Prisonnière* [Paris, Gallimard, « Folio classique », 1999], p. 79).