



CLASSIQUES
GARNIER

BOUSQUET (Mireille), CAMPBELL (Julie), OST (Isabelle), SIBONI (Julia),
« Comptes rendus des parutions de l'année 2008 », in BROWN (Llewellyn)
(dir.), *La Revue des lettres modernes. L'ascèse du sujet*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16793-8.p.0188](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16793-8.p.0188)

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.

BRANIGAN, Kevin. *Radio Beckett: Musicality in the Radio Plays of Samuel Beckett*. Bern, Peter Lang, 2008. 268 p.

La publication d'une monographie entièrement consacrée aux pièces pour la radio de Samuel Beckett ne peut qu'être saluée et susciter un vif intérêt, étant donnée la moindre notoriété de cette partie de l'œuvre. C'est aussi à partir d'un point de vue très précis que Branigan se propose d'aborder ces œuvres "mineures" : son étude se focalise sur le rôle essentiel et déterminant qu'y occupe la musique, en particulier dans ses rapports complexes avec le langage et le silence. Un des mérites de l'ouvrage de Branigan est de rappeler le contexte historique dans lequel se développe cette expérimentation. Il en propose une analyse fouillée aussi bien du côté français que britannique. L'œuvre de Beckett est mise en perspective de manière lumineuse avec celles de Louis MacNeice, mais aussi Robert Pinget et Nathalie Sarraute. Branigan évoque en particulier le bouleversement qu'a entraîné la création d'Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, en 1947, et sa très difficile réception qui aboutit à sa censure. L'éclairage apporté sur les conventions radiophoniques qui étaient de mise dans les années Quarante montre à quel point la nature expérimentale et l'absence de concessions que dénote l'œuvre de Beckett rendent sa réception difficile pour le grand public. Mais c'est aussi à travers les difficultés posées par les conditions de production de ces œuvres qu'on peut mesurer l'importance novatrice et radicale de ce travail.

Kevin Branigan se propose de démontrer que si le travail pour la radio révèle un langage en cours de désintégration, le rôle de la musique serait d'insuffler un peu d'optimisme en contrepartie. On retrouve ici, malheureusement, la vieille opposition entre le langage et les autres sens, reposant sur une conception du langage pensé comme outil de communication défectueux. Le rôle assigné à la musique est par conséquent de suppléer les manquements supposés du langage : « [...] *the central role of music represents an escape from the sterility of words.* » (p.130-1).

L'ouvrage est divisé en huit chapitres. Le premier chapitre, très court, analyse les rapprochements et les distinctions entre l'œuvre de Louis MacNeice, fondateur du mouvement Mute Radio, et celle de Beckett. Le deuxième chapitre propose une longue analyse de *Embers* et s'efforce de mettre en évidence de façon originale certains éléments de proximité avec le théâtre Noh. Le troisième chapitre explore l'influence de la musique de Schubert sur les pièces de Beckett et son utilisation inattendue dans la structure même de la pièce *All That Fall*. Le quatrième chapitre fait la part belle à l'importance croissante de l'intégration du silence dans cette forme de théâtre. La mise en perspective avec les pièces de Robert Bolt, Nathalie Sarraute et Robert Pinget permet de dévoiler la diversité des usages que Beckett peut faire du silence dans son théâtre. En particulier, Branigan

montre comment l'utilisation du silence et des pauses sert une esthétique de la fragmentation. L'isolation qui caractérise les discours aussi bien que les personnages s'en trouve renforcée. Dans *Embers*, la qualité fantomatique de la pièce repose en grande partie sur cette imprégnation. Dans le cinquième chapitre, l'étude sur les rapports de Beckett avec l'œuvre de Mauthner repose en grande partie sur l'analyse qu'en a proposé Linda Benzvi. La parenté évoquée entre Mauthner et Beckett quant à leur conception négative du langage prend néanmoins en compte les caractéristiques différentes de ces œuvres. Le sixième chapitre entreprend l'analyse comparée de *Rough for Radio II* de Beckett, avec *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, d'Antonin Artaud. La comparaison peut sembler surprenante, elle est à tout le moins audacieuse. La difficulté d'interprétation, la prédominance de la forme sur le contenu sont des aspects communs à ces deux œuvres, ainsi que leur radicalité, qui peut les rendre difficiles d'accès à un large public. Cette qualité d'obscurité de l'œuvre de Beckett rend sa production délicate, et explique que l'auteur ait pu être très insatisfait de la réalisation qu'en a proposé Esslin. À partir de cet exemple, Branigan plaide pour une plus grande multiplicité d'interprétations à l'avenir, plutôt que le strict respect de l'intention de l'auteur. Au cours du septième chapitre, Branigan poursuit son analyse de *Rough for Radio I*, qu'il considère comme l'une des œuvres les plus extrêmes de Beckett, entre autres par son dénuement, et le degré d'isolement qu'elle révèle des personnages. Il analyse sa mise en musique par le compositeur Richard Rijnvos comme la création d'une œuvre à part entière. Le dernier chapitre examine le rôle essentiel de l'auditeur dans la réception de l'œuvre, à partir des pièces *Words and Music* et *Cascando*. C'est pour Branigan l'occasion de proposer d'autres modèles d'interprétation, plus novateurs que ceux jusqu'ici maintenus dans un strict respect des intentions de l'auteur. L'exemple original de la chanson arabe qui consiste en une approche collective et une réappropriation de l'œuvre ouvre des pistes novatrices pour de nouvelles lectures et écoutes de l'œuvre de Beckett.

Un des effets de l'utilisation de la musique dans les pièces pour la radio est de renforcer leur capacité à se montrer critiques de toute prétention au réalisme et à la représentation. L'utilisation de la musique par Beckett contribue bien au projet expérimental et radical. À partir d'exemples précis exposant les problèmes rencontrés lors de la production des pièces, Branigan montre l'influence que Beckett a pu avoir sur les choix techniques de mise en scène et pose la question de la légitimité de la toute-puissance de l'auteur sur les conditions de représentation de son œuvre. Question qui est bien d'actualité et vivace aujourd'hui pour le théâtre de Beckett. La bibliographie recense les différentes productions radiophoniques sur lesquelles s'appuie l'étude. C'est dans l'attention très précise à ces détails historiques, et pour cette recherche fouillée, que l'étude de Branigan prend toute sa force et son

intérêt. Il est regrettable néanmoins que son analyse repose sur une théorisation négative du langage, réduit à un instrument de communication déficient, auquel l'ajout de la musique permettrait de restituer une certaine positivité.

Mireille BOUSQUET

GROSSMAN, Évelyne. *L'Angoisse de penser*. Paris, Éditions de Minuit, 2008. 156 p. (Coll. « Paradoxe »).

Ce dernier ouvrage d'Évelyne Grossman se construit sur le modèle du rhizome, conformément à la pensée de Deleuze et Guattari, développée dans *Mille plateaux*. Les chapitres entrent en résonance les uns par rapport aux autres, incitant le lecteur à tracer sa propre voie impropre dans ce paysage en perpétuel mouvement. Oscillant entre réflexions de fond et étude minutieuse des textes, Évelyne Grossman initie, avec cet essai, une plongée dans « *l'angoisse de penser* », (d') après Derrida, Lévinas, Lacan, Beckett, Foucault, et Blanchot. Les chapitres 4, 5 et 6 plus particulièrement sont consacrés à Beckett.

Dans le chapitre liminaire, Évelyne Grossman examine la notion d'angoisse en tant que « sortie de soi ». Pour ce faire, elle retrace l'origine, le fonctionnement et les implications littéraires et philosophiques de l'angoisse de penser. De la « fatigue » à « l'extase », en passant par le processus de décréation et recréation, l'angoisse revêt différents aspects concomitants, et pose ainsi la question de l'identité précaire et instable du sujet, toujours exposé à l'invasion de l'autre en soi, et donc à l'expérience de la folie. Chez tous les penseurs de l'angoisse étudiés ici — Derrida, Blanchot, Lévinas, Beckett, Lacan, Foucault —, le mouvement, la tension et l'écart maintenu entre *je* et *moi*, président à la définition du sujet moderne.

Le quatrième chapitre, intitulé « Il n'y a pas de métalangage », propose un rapprochement entre la pensée de Lacan et celle de Beckett. Évelyne Grossman y analyse la notion de dénégation psychanalytique dans son rapport au discours littéraire. Elle s'attache à souligner l'articulation entre affirmation et négation, non-lieu par définition aporétique : « *je suis... peut-être* », dit le « *sujet éphémétique* » de *L'Innommable*. Différents points de comparaison entre Lacan et Beckett sont ainsi soulevés : la méprise en psychanalyse à laquelle feraient écho « *les multiples figures du ratage, de l'effacement, de la rétractation chez Beckett* » ; l'usage du *malentendu*, prôné par les deux auteurs ; enfin, le parallélisme entre le potentiel d'ouverture propre à la dénégation, et « *le mouvement qui creuse l'absence dans la présence, la réussite dans le ratage* » (p.87), dans l'œuvre beckettienne.

Dans le chapitre suivant, « Qu'est-ce qu'une archive ? », Évelyne

Grossman repère les points de croisement entre les textes de Foucault et ceux de Beckett. La posture adoptée par ces deux auteurs prend la forme d'une « *pensée du dehors* », outil visant à « *saisir ce qui serait à la fois de l'ordre de l'impensable et de l'innommable* » (p.95). En effet, la sortie de soi constitue un préalable à la présence du sujet dans la disparition. Ainsi, dans *Pour finir encore*, Beckett n'en finit pas d'effacer ses traces ou, plus précisément, de tenter de rendre le mouvement de l'effacement des traces. L'archive, au sens où l'entend Foucault, se trouve pleinement réalisée, précisément à travers le processus d'effacement de ce « *petit corps* » qui se fond — comme malgré lui, mu par une puissance de dissolution qui l'excède — dans *« l'espace anonyme du discours et de l'écriture » (p. 104). La question de l'archive engendre alors une « *exploration des bords de la parole et de l'écriture* » (p.105), reprise au chapitre suivant sous un angle quelque peu resserré.

Dans le chapitre 6, « À la limite... », l'auteur propose une lecture fine et minutieuse du “*dramaticule*” de Beckett, *Cette fois*, placé sous le signe du paradoxe. Comme toujours chez Beckett, il s'agit de tenir ensemble deux positions opposées. Ainsi la dialectique traditionnelle entre silence et parole est-elle sapée, au profit d'une relation d'inclusion et de réversibilité. Partant, Évelyne Grossman conduit une analyse de détail du dispositif scénique et vocal de *Cette fois* : le *Souvenant*, seul sur scène, écoute les bribes de trois voix, A, B et C. Le flottement, ou « *principe d'incertitude* », semble alors régir l'ensemble du “*dramaticule*” : flottement des souvenirs indistincts, de la temporalité, de la tête du *Souvenant* (suspendue à trois mètres au-dessus du sol), et de la syntaxe.

Face à ces écritures mouvantes, dites de *« l'expérience-limite », aux confins de la folie, le lecteur, par mimétisme, ne peut que se trouver (é)mu.

Julia SIBONI

MÉVEL, Yann. *L'Imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2008. 433 p. (Coll. « Faux Titre »).

Fruit d'un travail approfondi — celui d'une thèse de doctorat, et d'une connaissance très vaste de l'œuvre de Beckett — ce livre n'est pas simplement un livre de plus dans la critique beckettienne, mais un ouvrage qui a pour ambition de combler une lacune : la notion de *mélancolie*, dont l'auteur tentera de montrer la grande affinité avec le texte beckettien, semble avoir été jusqu'ici peu remarquée et exploitée. Généralement tenu pour flou, ou encore teinté de romantisme, ce concept se voit ici réélaboré par l'auteur, à l'appui de nombreuses références, qui se situent à mi-chemin entre iconographie, critique des imaginaires et psychanalyse clinique. Coupant la tête

à une notion qui, quant à elle, est au contraire trop souvent associée à Beckett, celle de l'absurde, Mével évite le travers attendu de proposer un diagnostic des personnages ou de l'écrivain : ainsi qu'il le dit lui-même, il ne s'agit pas de « *considérer les signes textuels comme des symptômes* », mais bien de prendre la mélancolie pour ce qu'elle est avant tout, à savoir « *un langage* » (p. 10).

Ainsi l'introduction vise, brièvement, à explorer le concept de mélancolie, à l'articuler à d'autres concepts voisins — la schizophrénie par exemple — et encore à établir un premier lien avec certaines fonctions du langage, telles que l'ironie. D'importantes références théoriques, qui sous-tendront l'ensemble de l'étude, viennent étayer ce premier défrichage du terrain : Marie-Claude Lambotte et son *Discours mélancolique*, Starobinski, Minkowski pour l'analyse phénoménologique, etc. Métapsychologie (ou psychopathologie) et phénoménologie rencontreront ensuite ce que l'auteur appelle « *une mélancolie archaïque, pittoresque* » (p. 21), mêlant texte et image : car l'hypothèse majeure de Mével consiste à soutenir que l'imaginaire beckettien puise largement dans un imaginaire culturel regroupant diverses représentations de la mélancolie, dont on verra que l'écrivain joue abondamment. Dans cette optique, l'ouvrage-somme de Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, est épinglé comme ayant exercé une influence majeure sur l'écriture du "jeune" Beckett, ce que l'auteur aura effectivement le mérite de démontrer de façon approfondie au fil de l'analyse serrée de son corpus — le roman beckettien, en anglais ou en français, des années Quarante.

La démonstration se divise alors en trois parties. La première, intitulée « *Archaïsmes et pittoresque de la mélancolie* », se consacre à l'influence de l'iconographie mélancolique sur la genèse de la fiction chez Beckett. C'est ici que les liens avec le livre de Burton, mais aussi avec certaines représentations picturales comme celles de Dürer, par exemple (dont l'ouvrage nous offre les reproductions), sont le mieux exploités. De chapitre en chapitre, on voit se dessiner un ensemble de traits, de signes physiques et physiologiques, de figures et de motifs communs, tels que la pose du personnage mélancolique tête penchée, qui évoque la posture de l'écrivain et du travail d'imagination, la figure de Saturne semblable à Molloy, figure du génie mélancolique, ou encore celle de Démocrite, figure nihiliste de l'ironie. Les objets et les lieux sont également analysés en détail : si les objets, à mi-chemin entre perte et reliques, sont cibles de l'obsession d'ordre, de méticulosité et d'accumulation du mélancolique, les lieux quant à eux inversent les valeurs topiques (*locus horridus*), Mével montrant bien comment ils s'inscrivent toujours dans une tentative de reconstruire un espace identitaire émietté. Encore faut-il voir de quelle façon Beckett joue de ces codes et topoï : à cet égard, l'auteur de l'ouvrage ne se contente pas d'énumérer les traits communs, mais met en lumière l'humour grinçant et

l'ironie avec lesquels Beckett use de ces archétypes, entre imitation et décalage constant.

La deuxième partie, intitulée « Mesure et démesure d'un imaginaire », se situe sur le plan de l'imaginaire de la mélancolie et cerne de près la faculté d'auto-critique du personnage beckettien, dans un discours à la fois réflexif et volatil, s'effaçant constamment lui-même et rappelant par là la « fuite des idées » étudiée par Binswanger ainsi que Lambotte. Dans ce discours caractérisé par la plainte, ressassant constamment la souffrance et la douleur du personnage qui lui tiennent lieu d'identité, on sent percer à la fois l'angoisse (sous l'influence de Freud et Rank que Beckett avait lus) et une pulsion de sado-masochisme : à juste titre, Mével fait remarquer combien l'imaginaire de Beckett est, selon le concept deleuzien, "anomal", c'est-à-dire propre à remettre en cause, par ses représentations de maladies physiques ou mentales, le clivage entre santé et maladie. Par ailleurs, on retrouve le désir d'ordre, de rigueur et d'exigence envers soi, l'amour de la géométrie et de ses structures rassurantes, qui sont à la fois le symptôme de la mélancolie et le garde-fou contre elle : contre l'angoisse de dissolution du moi et l'envahissement de la Chose. Garde-fou qui forme toutefois une structure complexe et paradoxale avec la quête d'absolu du personnage mélancolique, l'obsession de totalité du réel : tout savoir, tout engloutir.

Enfin, dans la troisième partie intitulée « Mélancolie et altérité », centrée sur la psychopathologie, Mével passe en revue, sous ses différents aspects, le rapport toujours ambivalent du personnage beckettien à l'Autre, dans une hésitation entre fusion et résistance, due à une défaillance de la construction identitaire du sujet au stade du miroir : ainsi l'ensemble de cet imaginaire littéraire serait sous-tendu, selon Mével, par une « *faille spéculaire* » (pp.377, 388) qui crée *a contrario* l'importance de l'image et du regard de l'Autre, entre image de soi vacillante et absence de cet Autre désiré-repoussé. En ce sens, la mère, figure emblématique, est à la fois figure idéale et figure de mort, soutenant toutes les tensions et les doutes du personnage quant à l'objet, voire l'existence, de son désir — en particulier quant au rapport à la femme et à l'impossible fixation du mélancolique sur son désir sexuel. Tout est alors traversé par cette même dualité : la tentation de l'acédie, de l'ailleurs et de l'errance, due à l'ennui fondamental du personnage et, d'autre part, l'angoisse de l'étranger et le désir de clausuration ; la volonté de cannibalisme, d'ingestion du monde, mais aussi de vomissement (à l'image du discours du personnage) et de désappropriation ; la pose de l'écrivain, le désir de s'auto-mythifier et de s'identifier à des figures comme celles du Christ, mais aussi la charge d'ironie qui y est rapportée et le jeu sur les stéréotypes de la mélancolie. Autant d'éléments liés par une même ambivalence et qui pointent vers une « *aspiration au rien* » (p.366) du mélancolique (ou de n'importe quoi) ; désir présidant à toute cette logique de la négation — celle du corps entre autres — et à

une esthétique appelée à juste titre, par Deleuze et Rabaté, esthétique de “l'épuisement”.

L'ensemble de l'ouvrage témoigne incontestablement de grandes qualités de rigueur dans les analyses et d'un sens de l'approfondissement remarquable : on reste impressionné par la dimension d'érudition de l'étude (voir la très vaste bibliographie), l'abondance de la documentation, des références et des connexions établies à travers les siècles, quoiqu'on ne perde jamais de vue les textes de Beckett et leur singularité. Toutefois, on regrettera peut-être l'absence relative d'esprit de synthèse et de mise en lumière des lignes de force de l'ouvrage, moins présents que le travail du détail. On peut notamment s'étonner de la conclusion finale qui, plutôt que de proposer une récollection des acquis et une mise en perspective de ceux-ci, opère deux rapprochements qui semblent contestables et peu opératoires, l'un avec le grotesque et son esthétique du masque — grotesque auquel il est fait allusion plusieurs fois dans le livre, mais qui risque alors de devenir une catégorie vague et “fourre-tout” — et l'autre avec la notion de “*imprésentable*” chez Lyotard et la post-modernité, rapport à nouveau trop flou et trop peu étayé dans l'ensemble de l'ouvrage pour être réellement significatif. Par ailleurs, si la question de savoir ce que l'imaginaire de la mélancolie a apporté au travail du “premier” Beckett est traitée dans toute son ampleur, peu est conclu sur la façon dont l'œuvre de Beckett, quant à elle, peut nous amener à considérer autrement les théories de la mélancolie. Malgré ces remarques, cette étude de Yann Mével reste un ouvrage majeur sur cette question, voire une somme, qui intéressera non seulement l'ensemble de la critique beckettienne, mais aussi toute recherche sur la mélancolie, laquelle devient progressivement mieux connue, et que ce travail contribue incontestablement à éclairer sous ses multiples aspects.

Isabelle OST

Ost, Isabelle. *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*. Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, 2008. 444 p.

L'ouvrage d'Isabelle Ost est le fruit de son travail de thèse consacré au rapprochement entre Samuel Beckett et Gilles Deleuze. En effet, ces derniers « *montrent comment littérature et philosophie s'appellent mutuellement comme limite réciproque, dedans et dehors l'une de l'autre* » (p. 12). Isabelle Ost soutient l'existence d'un pli « *illocalisable* », entre littérature et philosophie, qui relie et distingue tout à la fois. Elle souligne également, dès l'introduction, ce qui motive son étude comparative, à savoir l'énergie tensionnelle libérée par le processus illimité d'évidement. De surcroît, il

s'agit de réduire pour atteindre l'essence, « *diminuer en quantité pour augmenter en intensité* » (p.18).

Dans son premier chapitre (« Épuiser jusqu'au rien »), Isabelle Ost explique que le vide est un « *point névralgique* » (p.25), en ce sens qu'il imprime un mouvement et constitue dans le même temps l'écueil principal de la représentation. Paradoxalement, les mots sont l'outil employé à des fins d'assèchement des mots : « *Il faut donc que la création du vide, le vide en acte, soutenu par le point du "presque rien", soit en même temps constamment relancé par ce point même — visée et moteur à la fois du processus.* » (p.60-1). Par conséquent, la fin est infiniment différée et le sujet se situe toujours « *au bord de la disparition* » (p.68), car il subsiste bien un reste irréductible : « *[...] il reste toujours, pour enrayer et relancer à la fois l'"empirage", un fragment de ruine ou un rai de clarté, un geste microscopique, un souffle [...].* » (p.74). Ce processus d'"empirage" illimité rehausse la tension générée par l'entre-deux : l'interstice ou intervalle est précisément le lieu d'exercice de la tension.

Isabelle Ost distingue ensuite la notion de désir — par essence inassouvi, révélateur de l'absence de sujet — de celle du manque, appelé à être satisfait, témoignant de l'absence d'objet à combler. Dans cette optique, l'angoisse découlerait davantage de l'excès que du manque, car l'objet du désir précède le sujet, motive sa poussée désirante. Estragon constate : « *Ce n'est pas le vide qui manque.* » (G, 92).

Dans le deuxième chapitre (« L'un — le moi. Trouer la représentation »), l'auteur s'attache à analyser la figure de l'écart, dans la pensée de Beckett et Deleuze. Entre déconstruction et reconstruction, décréation et recréation, défiguration et refiguration, le texte est soumis à un mouvement incessant, qui n'épuise jamais totalement et / ou définitivement la matière. La temporalité fait également l'objet d'un geste de creusement, si bien que « *le texte, l'hic et nunc du récit, vient occuper l'entre-deux — l'écart, la faille entre deux ailleurs impossibles* » (p.133). De ce fait, le langage se met à « *tourne[r] à vide* » (p.140), comme dans *Quoi où* de Beckett, où la révélation attendue ne se produit jamais, engendrant ainsi une répétition de la question, relançant indéfiniment le processus d'épuisement. Ce qui importe ici, c'est bien le mouvement induit par la question en devenir. Selon Deleuze, « *le désir n'est pas confiné au manque (d'un objet), il est au contraire le moteur d'une production* » (p.165).

Dans son troisième chapitre (« Le deux — le sujet. Démultiplier les voix »), Isabelle Ost poursuit son étude par l'examen attentif de la relation du sujet à l'autre, car l'ontologie est nécessairement posée, chez Beckett comme chez Deleuze, dans son rapport à l'altérité : « *Ainsi le moi n'existe que traversé par l'altérité ; et l'Autre est la voix qui fait du "je" un "tu", fait du moi l'autre de lui-même.* » (p.186). Dans les textes beckettien, les nombreux cas d'absence — ou d'occultation — de la première personne,

indicible, témoigneraient de l'aliénation du sujet et de sa « *hantise [...] de ne pas s'appartenir à soi-même* » (p.188). À la lumière du concept deleuzien de déterritorialisation, l'autre, chez Beckett, devient l'outil de « *différenciation de soi* » : « *Pour le dire autrement, "l'autre" est en réalité le dehors de mon intériorité.* » (p.244). Or la relation de réversibilité entre Je et l'Autre nous ramène à la question du pli, examinée plus haut : où localiser cette frontière entre le dedans et le dehors ?

Dans son quatrième chapitre (« Le trois — le crâne. "Minorer" l'œil et le mot »), l'auteur revient sur le processus de minoration, à la fois du visible et du dicible. Sur ce point, *Mal vu mal dit* s'érige en modèle, proposant une intrication du voir et du dire : « [...] *la parole dit l'invisible que voit la vue et la vue voit l'indicible que dit la parole.* » (p.275). Isabelle Ost souligne ensuite la « *tension énergétique* » inhérente à la création de l'image, jamais achevée : « *"L'image n'est pas un objet", dit en ce sens Deleuze, "mais un processus".* » (p.285). De fait, l'image, en voie d'évidement, convoque une énergie « *dissipative* », propre à déséquilibrer la représentation. De même, le « *bégaiement créateur* » qui sature le poème de Beckett, « *Comment dire* », est analysé par Deleuze (dans « Bégaya-t-il », *Critique et Clinique* (p.140)), comme étant « *ce qui fait pousser la langue par le milieu, [...] ce qui met la langue en position de déséquilibre perpétuel* ».

Dans le dernier chapitre (« La pénombre. Espacer le temps »), l'étude de l'interstice permet de repenser l'espace mais surtout le temps chez les deux écrivains. En effet, l'interstice spatio-temporel, en tant que mouvement perpétuel, libère une formidable puissance énergétique :

Un temps qui est, littéralement, "espacé" : dans la pénombre, le vide creuse des intervalles, "vastitudes de distance" entre les ombres — c'est-à-dire, d'une ombre à l'autre (point de vue spatial), mais aussi entre une ombre et sa forme changée, soit empirée (point de vue temporel). Dès lors, le rapport entre immuabilité et changement nous met en demeure de penser le temps de la pénombre comme une éternité non statique, un chaos d'où jaillissent les différentes directions temporelles qui se croisent. (p. 334)

Dans cette perspective, l'être se fait l'équivalent du devenir, processus jamais figé ni achevé : « *être, c'est toujours devenir ce que l'on ne sera jamais, en quittant ce que l'on n'a pas tout à fait été* » (p.334), écrit Isabelle Ost.

En définitive, l'énergie potentielle contenue dans le reste alimente sans relâche un processus « *plus créateur que destructeur* » (p.397). Finir, c'est toujours continuer, recommencer à l'infini.

Julia SIBONI

ÉDITION CITÉE

G *En attendant Godot*. Paris, Minuit, 2004.

VAN HULLE, Dirk. *Manuscript Genetics, Joyce's Know-How, Beckett's Nohow*. Gainesville, University Press of Florida, 2008. xvi–230 p.

La comparaison entre les œuvres de Joyce et Beckett n'est certes pas nouvelle, mais l'étude qu'en propose Dirk Van Hulle est très originale. S'appuyant sur la méthodologie de la critique génétique, qui reste relativement méconnue, il offre une lecture à la fois précise, riche, claire et pédagogique. Si le titre prétend reprendre l'opposition dans laquelle on tend traditionnellement à maintenir les œuvres respectives de Joyce et Beckett, Van Hulle veut montrer que le « *nohow* » et le « *know-how* » ont davantage de points communs qu'on ne le croit habituellement. L'attirance pour l'impasse (« *dead end* ») qui caractérise le processus poétique de Beckett n'est pas séparable d'un *know-how*, d'un « savoir comment faire » qui caractérise aussi l'œuvre de Joyce. Un des points communs entre Joyce et Beckett est, pour Van Hulle, le fait que le procédé — on pourrait dire la manière — est une partie intégrale du produit final. Si les objectifs des deux écrivains sont différents (le projet joycien de narrer l'histoire du monde s'opposant en effet à l'objectif beckettien d'une focalisation sur l'individuel), il est d'autant plus fascinant que les chemins empruntés pour y parvenir soient parfois comparables.

L'ouvrage se compose de trois parties. La première offre une présentation générale de la critique génétique, ses méthodes et son rapport à la poétique. La deuxième partie est consacrée à l'œuvre de Joyce et la troisième à celle de Beckett.

Pour les non initiés à la critique génétique, il fait tout d'abord une présentation de la méthodologie qui s'avère très éclairante. La critique génétique se trouve à la croisée de nombreuses questions qu'elle partage avec d'autres approches théoriques. Souvent perçue comme un travail nécessaire à l'établissement d'une édition scientifique, elle ne se limite pas à cet objectif. La critique génétique ne prétend pas non plus rendre compte des intentions de l'auteur. Un des enjeux auxquels elle doit se confronter est, bien entendu, la limite de l'interprétation. À la croisée de tous ces débats, Van Hulle montre qu'il y a bien un apport spécifique de la génétique. Par conséquent, c'est aussi la défense d'une poétique au sens fort qui est en jeu ici : en attrapant l'œuvre par la question de sa manière, son « comment faire », et en lui restituant ce *faire* à travers la légitimité de ses versions multiples, et de sa capacité à refaire, et à produire une infinie variation de sens, Van Hulle arrache la théorisation de l'œuvre à la sclérose à laquelle la condamnent les vieilles oppositions qui fondent trop souvent les différentes approches théoriques. C'est un geste critique fort qui mérite d'être souligné.

Cette méthode s'efforce d'intégrer dans son analyse des éléments paratextuels aussi différents que des notes de lecture ou des versions manuscrites

successives et, dans le cas de Beckett évidemment, les différentes versions de traduction et de mise en scène. Van Hulle manipule tous ces éléments complexes avec une intelligence délicate. En montrant, par exemple, comment des caractéristiques thématiques ou linguistiques de l'œuvre se retrouvent répétées de manière confinante à l'obsession, il n'impose pas une interprétation. Ce refus de trancher lui vaudra sans doute malheureusement des détracteurs, quand il sert pourtant parfaitement sa démonstration que l'œuvre de Beckett travaille l'échec, l'ambiguïté ou le principe de "undoing" comme l'a montré Stanley Gontarski.

La deuxième partie s'attache à la reconstitution des étapes de création de *Finnegans Wake*. L'impossibilité d'une vraie restitution chronologique n'empêche pas de rendre compte de la complexité de la création chez Joyce, un processus ininterrompu au cœur même des étapes de prépublication. C'est à partir de petites sections et sur une très longue durée (1923–1939) que s'élabore le "Work in Progress", en dehors d'un plan général systématique, comme le montre le dossier génétique. Van Hulle souligne que l'intégration de notes paratextuelles chez Joyce s'opère via un travail de décomposition. L'écrivain détourne et retourne, par exemple, les commentaires critiques de Wyndham Lewis à son encontre. Dans un deuxième temps, c'est par un processus de recomposition et de combinaison que Joyce poursuit l'écriture en s'attachant à un travail sur des mots, comme le terme *obscene* qui est, à l'époque, un des adjectifs avec lequel la critique va fréquemment qualifier son œuvre. Les notes de Joyce recensent l'abondance de ces commentaires mais, même lorsque les critiques lui sont plutôt favorables, Joyce n'incorpore dans son œuvre que les remarques négatives. Ces reprises ou citations sont, d'autre part, totalement décontextualisées et rapprochées d'autres citations sans aucun rapport, ce qui donne à l'écrivain la possibilité de créer de nouvelles associations. Le travail sur les mots, qui passe aussi par le principe d'utiliser plusieurs langues et de créer de nouveaux mots pour dire de nouveaux phénomènes, Van Hulle montre bien comme il s'oppose à une conception de l'œuvre comme la meilleure représentation possible d'une idée préexistante, ce qui était la conception proposée par Wyndham Lewis. Dans le cas de Joyce, l'œuvre prolifère de manière autonome entre les mots.

L'analyse minutieuse des versions manuscrites constitue évidemment un apport précieux pour l'étude de l'œuvre. Il s'agit de montrer les chemine-ments de la poétique de Beckett et de Joyce. Van Hulle propose de considérer l'œuvre comme un élément vivant dont on pourrait observer la croissance. La question d'une version finale, hautement problématique chez Beckett, en est particulièrement ébranlée. La prise en compte des éléments paratextuels de toute nature contribue en ce sens en une redéfinition bienvenue et nécessaire de la notion d'œuvre. Qu'est-ce que l'observation du *comment* apporte finalement à la critique ? Dans le cas de Beckett qui

occupe la troisième partie, l'étude montre, entre autres, que le processus de création est un acheminement systématique vers la production du maximum d'ambiguïté, ce qui remet relativement en cause les volontés critiques qui ont pu vouloir faire tendre son œuvre vers l'une ou l'autre interprétation. Le procédé d'effacement, la tension vers le moindre et le rien y contribuent évidemment. Le travail sur les ellipses dans *Not I*, comme l'inflation des pauses dans l'élaboration de *Krapp's Last Tape* (elles passent de 43 à 84 au fur et à mesure des versions) tendent vers le même effet. Mais une autre stratégie caractérise l'écriture de Beckett : celle de tourner autour du pot (le *pot* de *Watt*, entre autres) comme l'annonçait le titre programmatique de la première version de *Mercier et Camier* : « Voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les Bosquets de Bondy ». Van Hulle retrace l'intégration de diverses citations et références à Dante, dont « *chi per lungo silenzio pareo fioco* » dont la transmutation dans l'œuvre beckettienne montre comment s'y effectue la coïncidence entre le dire et le voir.

Qu'il s'agisse de Joyce ou Beckett, deux écrivains dont l'œuvre se prête particulièrement bien à la critique génétique, Van Hulle montre de manière convaincante que le processus créateur, le phénomène de l'élaboration se situent au cœur même de leur poétique. Ce travail patient et méticuleux de reconstitution des étapes de la création poétique a quelque chose de l'enquête du détective, et l'écriture agréable de Dirk Van Hulle rend la lecture de cet ouvrage presque facile malgré la complexité du sujet.

Mireille BOUSQUET

POTHAST, Ulrich. *The Metaphysical Vision: Arthur Schopenhauer's Philosophy of Art and Life and Samuel Beckett's Own Way to Make Use of It*. New York, Peter Lang, 2008. XIV + 246 p.

Le livre de Ulrich Pothast offre une exploration approfondie et érudite des théories esthétiques de Schopenhauer et des manières dont Beckett les utilise dans son œuvre : les façons dont il les a très souvent redéfinies, transformées et adaptées à ses propres objectifs esthétiques, et à ses idées sur la nature et les effets de l'art. Cette étude est convaincante dans l'ensemble, et elle est écrite avec une limpidité qui séduit le lecteur et lui fait partager l'attachement si ouvertement manifesté par l'auteur. Il s'agit d'une analyse réellement intéressante et réfléchie des idées de Schopenhauer sur la manière dont l'art peut engendrer la forme et faire accéder à une "vision métaphysique" de ce qui se cache derrière les formes de la perception empirique ; comment Beckett s'aligne sur les perceptions de Schopenhauer, comment il s'en éloigne de manière significative et

éclairante, et comment, selon l'évaluation qu'en fait Pothast, il réussit à créer un art qui « se rapproche de manière étonnante de ce que Schopenhauer pensait être seulement l'objet d'une *vision métaphysique*, non une vision centrée sur quelque espèce idéale, mais centrée sur la vérité compréhensive de ce qu'est réellement la vie, considérée d'un point de vue métaphysique » (p.228). Pothast reconnaît que « Schopenhauer ne connaissait aucune forme d'art qui fût susceptible de représenter le contenu de ses perceptions métaphysiques concernant la vanité et la souffrance de la vie » (p.228), et il suggère que Beckett réalise quelque chose qui s'en approche de très près, quelque chose qui s'accorde, en grande partie, avec les recommandations de Schopenhauer. Il considère que « il faut comprendre les pièces de Beckett comme présentant une essence compréhensive de la vie que le philosophe eût qualifiée de "plus vrai" que toute sorte de tragédie traditionnelle » ou forme d'art qu'il connaissait (p.228). Il s'agit, assurément, d'une assertion tout à fait étonnante, et pourtant, le chemin qui conduit vers cette conclusion contient des éléments très convaincants.

L'admiration que Beckett nourrissait pour l'œuvre de Schopenhauer, et sa "parenté" avec sa philosophie, sont bien documentées (p.6). Beckett lisait Schopenhauer juste avant, et vraisemblablement pendant qu'il travaillait sur *Proust* (pp.4, 95). Le chapitre II, intitulé « La vision philosophique de Beckett sur l'art et sur la vie dans *Proust* » (pp.95-139) est, à bien des égards, la partie la plus intéressante et la plus lumineuse du livre. Pothast met en valeur les nombreux endroits de ce livre où Beckett fait allusion à, et est manifestement influencé par, les théories esthétiques de Schopenhauer. Parfois, Beckett fait directement référence à Schopenhauer, mais il est proprement saisissant de noter la fréquence avec laquelle, comme Pothast le démontre, les idées du philosophe apparaissent : elles constituent très certainement une structure cruciale pour les réponses que Beckett apporte à Proust et pour son interprétation de l'entreprise esthétique de ce dernier, sans qu'elle soit ouvertement liée à Schopenhauer. Cette dette manifeste à l'égard du philosophe, cette reprise de tant d'idées métaphysiques de ce dernier sur l'art et sur la vie, diminuent progressivement dans l'œuvre de Beckett, mais Pothast signale la présence de Schopenhauer dans les dernières œuvres de fiction, tout en reconnaissant que Beckett s'éloigne de l'immédiateté de sa première relation, à une relation dans laquelle les idées de Schopenhauer sont réévaluées et redéfinies par rapport à l'évolution des idées de Beckett concernant ses propres préoccupations esthétiques.

La partie la plus forte et plus convaincante de cette étude est le travail réalisé sur *Proust*. Les analyses de *Murphy*, *L'Innommable*, *En attendant Godot* et *Fin de partie* sont certainement très intéressantes, mais moins attirantes ou séduisantes, et moins convaincantes à bien des égards. Cependant, la discussion portant sur Moran fonctionne extrêmement bien. De ce fait, le lecteur se trouve encouragé à réévaluer *Molloy*, surtout la seconde

partie. Quand le « moi phénoménal, “normal” de Murphy est oublié [...], comme l’est aussi le monde empirique », Pothast le décrit comme « peut-être comparable au sujet artistique de Schopenhauer qui se perd dans la contemplation, étant devenu identique à son objet artistique » (p. 149). Cette remarque est perspicace, et cohérente. Cependant, c’est quand Moran devient un artiste, dans le sens où l’entend Schopenhauer, qu’une réévaluation passionnante et significative a lieu. Manifestement, Moran, dans un certain sens, devient identique à son objet, Molloy, et perd par conséquent son sens d’un moi assujéti à sa volonté. Pothast suggère que « il se considère comme à la fois l’artiste qui fait l’expérience d’une réalité inconnue jusqu’à présent, et l’artisan qui rédige le compte rendu de cette expérience » (p. 159). De cette manière, l’on peut interpréter Moran en termes de l’idée schopenhauerienne du “vrai” artiste, « sans intentionnalité et sans désir, c’est-à-dire dans une attitude dénuée de volonté » (« *will-lessness* » (p. 164)). Ce Moran a vraiment fait beaucoup de chemin depuis l’époque de celui que l’on rencontre au début de la seconde partie de *Molloy* :

« L’injonction de rédiger un compte rendu prend fin après quelque temps, devenant l’ordre émanant d’un patron ou d’un employeur ou quelque chose de ce genre, et Moran le ressent comme un ordre émanant de quelque chose à l’intérieur de lui-même. La voix ressemble à une entité directrice ou légiférante à l’intérieur de la personne de Moran et qui, pourtant, en tant que telle, n’a aucun caractère propre. Elle n’a pas de trait de personnalité, pourrait-on dire. Par conséquent, on ne le reconnaît pas comme la voix propre de Moran. Elle devient plus forte au fur et à mesure que Moran se désintègre. De la même manière, Moran devient de plus en plus à même de la comprendre. » (p. 165)

On peut relier cette idée à celles de Schopenhauer concernant le “vrai” artiste, et aussi aux préoccupations beckettiennes avec la voix : les voix qui dictent à un personnage ce qu’il doit faire (comme dans *Molloy*) ; les complexités concernant celui qui parle dans *L’Innommable* — que Pothast étudie — et qui s’efforce d’écouter et de transmettre ce que dit la voix intérieure. Ce sont tous des motifs qui occupent une grande partie de l’œuvre de Beckett.

J’ai trouvé cette discussion passionnante et toujours très stimulante. Beckett évoqua, dans une lettre à Thomas MacGreevy, « la justification intellectuelle [*élaborée par Schopenhauer*] du malheur — la plus grande que l’on ait jamais entreprise » (« *intellectual justification of unhappiness — the greatest ever attempted* » (p.4)). Je dois aussi admirer l’écriture de Schopenhauer. Lire son œuvre me fait penser à celle de Beckett. Tous les deux ont le courage d’affronter la vie, et la souffrance qu’elle apporte avec elle. Que l’art puisse être un produit de la souffrance me paraît receler une vérité : l’art ne représente pas une consolation pour la souffrance endurée, mais une voie de transcendance ; selon la formulation de Pothast, l’art produit un « état rare de conscience » et la contemplation d’une œuvre d’art par le lecteur, le spectateur ou l’auditeur, « [nous] met en contact avec une réalité plus profonde et essentielle » (p.38). Pothast cite la phrase de

Beckett concernant « *l'extase déconcertante* » (*Pr.*, 88) ↔ « *baffled ecstasy* » dans *Proust* (*Pr.*, 76). À sortir cette phrase de son contexte, il réussit à lui donner une vraie force : « *l'extase déconcertante* » de l'artiste et de l'auditeur — « "déconcertante" parce que l'on perd toute orientation rationnelle dans le monde empirique, et "extase" parce que, même si elle est très gratifiante, on doit gagner la vision de la vraie réalité par l'abandon de son moi normal dans le processus du dépassement de ses limites » (pp. 38-9). Ce fut un vrai plaisir de lire cette étude qui porte sur deux grands écrivains, de même que le traitement érudit entrepris par Pothast et sa connaissance approfondie de la philosophie de Schopenhauer sur l'art et sur la vie, analysée en lien avec l'œuvre de Beckett, ont enrichi mon appréciation de ces deux écrivains.

Julie CAMPBELL
[trad. L. B.]

ÉDITIONS CITÉES

- Pr.* *Proust*. Édith FOURNIER trad. Paris, Minuit, 1990.
Pr. *Proust and Three Dialogues*. London, John Calder, 1987.