



CLASSIQUES
GARNIER

BROWN (Llewellyn), CAMPBELL (Julie), CORDINGLEY (Anthony), GODEAU (Florence), GUILBARD (Anne-Cécile), HOUPPERMANS (Sjef), HUNKELER (Thomas), JEANTROUX (Myriam), LARANJINHA (Natália), LECOSSOIS (Hélène), LOUAR (Nadia), MÉVEL (Yann), MONTINI (Chiara), « Comptes rendus », *in* BROWN (Llewellyn) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Les "dramaticules"*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16800-3.p.0280](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16800-3.p.0280)

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.

© 2012. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

A Companion to Samuel Beckett. S. E. GONTARSKI ed.
Chichester, Wiley-Blackwell, 2010. 424 + xv p. (Coll.
« Blackwell Companions to Literature and Culture ; 63 »).

Le titre de ce livre important peut prêter à confusion : le terme *companion* désigne généralement un ouvrage destiné à accompagner un lecteur dans son approche d'un domaine artistique. Il recouvre partiellement le terme *dictionnaire*, en français (on songe notamment au récent *Dictionnaire Beckett* publié par Marie-Claude Hubert), qui se distingue par son ordonnancement alphabétique : tel est, par exemple, celui publié par Chris Ackerley et Stanley Gontarski à la fois chez Grove et chez Faber. *The Cambridge Companion*, en revanche — un ouvrage collectif édité par John Pilling —, prend la forme d'une série d'articles traitant l'œuvre de manière chronologique, avant d'aborder certains aspects d'ordre général. Ainsi, le mot *companion* désigne à chaque fois un ouvrage offrant une forme d'introduction — mais dont la qualité lui permet de servir aussi de référence à un public de spécialistes — à l'œuvre dans sa globalité.

Le propos de cet ouvrage est quelque peu différent. Certes, ce volume sera d'une utilité indéniable à celui qui veut découvrir l'œuvre mais, dirions-nous, à défaut d'être un "dictionnaire", il offre un panorama passionnant des enjeux des études beckettiennes aujourd'hui. Dans son introduction, Stanley Gontarski propose ce livre non seulement comme un moyen de célébrer le centenaire de la naissance de l'auteur, mais aussi comme l'opportunité de procéder à une réévaluation, notamment depuis la biographie publiée par Knowlson en 1966, et à la suite d'autres travaux critiques visant à historiciser ou à contextualiser l'œuvre. Cette dernière approche constitue ce que Gontarski appelle « une nouvelle pragmatique ou un retour aux archives, en parallèle avec l'explosion du travail théorique fait sur Beckett pendant les décennies des années Soixante-dix et Quatre-vingt » (p. 3). Il s'agit donc de poursuivre « l'exploration du potentiel de l'œuvre de Beckett dans un siècle nouveau, parmi de nouvelles cultures, des économies changeantes, et sur une scène mondiale, transnationale » (p. 9).

La première partie traite de la vie de Beckett, en tant qu'homme de lettres, commençant par un texte (« A Writer's Homes — A Writer's Life ») dans lequel James Knowlson décrit le rapport de l'auteur à ses domiciles à Paris et à Ussy. Aux moments où il se trouvait « inondé parfois de rendez-vous » (p. 15), Beckett se réfugiait à Ussy. Knowlson souligne : « La meilleure partie du travail lent, patient et méticuleux d'auto-translation de ses romans les plus importants eut lieu dans le silence de Ussy. ». C'est ici aussi qu'il retrouvait son équilibre et qu'il pouvait explorer son univers intérieur.

Le travail de publication auprès de son éditeur américain, Barney Rosset de Grove Press, est abordé dans deux textes. D'abord, Stan Gontarski

(« Within a Budding Grove : Publishing Beckett in America ») signale les différences de caractère entre l'auteur et l'éditeur. Rosset joua un rôle considérable, se dévouant à la distribution de l'œuvre, faisant le travail d'un agent théâtral et, enfin, poussant Beckett à produire en anglais. Cependant, il dut vendre Grove Press en 1985, à la suite d'attaques livrées par les syndicats et par le mouvement féministe. Enfin, l'écart se creusa entre la maison d'éditions et la Beckett Estate après le décès de l'auteur.

Barney Rosset prend la parole (« Begining to End : Publishing and Producing Beckett ») pour expliquer le déroulement de divers projets. Il décrit comment il entra en contact avec Beckett, par le biais de Sylvia Beach en 1953, et détaille la manière dont il incitait l'auteur à produire : la traduction de *En attendant Godot*, le projet avorté d'une version filmée de cette pièce, la production de *Film*. Après avoir relaté des anecdotes personnelles, Rosset finit par le récit des derniers jours de l'auteur.

Sur un autre registre, Lois Gordon (« Samuel Beckett and *Waiting for Godot* ») examine les rapports entre l'action humanitaire de Beckett, sa qualité de témoin du malheur humain, et les situations jouées dans *En attendant Godot*. Elle décrit l'enfance protestante de Beckett — témoin du tragique soulèvement de Pâques 1916, de la situation d'infériorité sociale imposée aux catholiques — et son activité dans la Résistance. Le tableau proposé est intéressant, mais elle finit par rabattre la création esthétique sur ces considérations humanistes. Gordon communique l'impression que *Godot* serait l'expression du destin de l'humanité, de valeurs humaines. Cette orientation occulte la forme littéraire : par exemple, la manière dont la beauté formelle des répliques peut exprimer un sens d'humanité : la tendresse, l'humour, l'ironie. Ainsi, ce texte demeure prisonnier de la notion d'un Beckett porteur d'un message ; une telle approche utilitariste — ou "engagée" — achève d'appauvrir notre perception de l'œuvre.

La deuxième partie se donne pour tâche de "cartographier des territoires" (« Charting Territories ») : ceux des savoirs et ceux des langues. John Pilling (« Critique of Aesthetic Judgment ») aborde la question des fins et des moyens qui, pour Beckett, touchait aux questions de genre. Au milieu de 1932, Beckett rencontra des difficultés avec la construction romanesque : les nouvelles lui paraissaient exiger moins d'effort. Toutefois, en 1933, il s'est plongé dans la lecture de livres d'ordre historique, et s'intéressait à des questions de « lignes de vie » : éléments qui se montrent déterminants dans *Murphy*, mais que Beckett rejetait dans ses textes critiques. Cette dissonance entre les fins et les moyens rend le roman complet, et publiable. Alors que, contrairement à Kant, Beckett affirme qu'il n'y a pas de finalité, et pas de moyens pour l'atteindre, le cadre kantien lui était nécessaire pour mener ce roman à son terme. La poésie lui paraissait une forme plus appropriée, mais il restait incertain quant à la valeur des vers qu'il écrivait.

H. Porter Abbott (« The Legacy of Samuel Beckett : An Anatomy »)

soulève la question de comment l'œuvre perdure aujourd'hui. Il note que les deux exécuteurs testamentaires veulent préserver l'œuvre en tant qu'« Absolu », alors que l'auteur lui-même refusait de figer ses créations, ne cessant de les réviser. Une manière de « reprendre » ou « refaire » du Beckett consiste à « recombinaison » l'œuvre : c'est du Beckett « consommé sans entrave » (p. 75), l'effet de « l'instrument infiniment flexible de la culture ». Un tel « brouhaha de la recombinaison » paraît inévitable dans une culture vivante. Une autre approche consiste à voir la manière dont l'œuvre « révèle ou renouvelle des formes de compréhension qui sont rarement — voire jamais — disponibles ailleurs » (p. 77). De cette façon, les représentations prennent vie selon des manières inaccessibles à un discours analytique, voire, qui ne cessent de perturber celui-ci. Tel est, par exemple, l'emploi vertigineux des déictiques par Mahood, où le sujet ne se laisse pas cerner. En revanche, la tendance à vouloir « recombinaison » l'œuvre traduit une certaine angoisse devant l'inconnu, car « le savoir est dans l'expérience du texte, à tel point que nous ne pouvons même pas l'approcher de l'extérieur » (p. 81). Cette étude est une très grande pertinence, contribuant à mettre en perspective nos prétentions d'universitaires.

Deux textes traitent des liens entre Beckett et la philosophie. Celui de Anthony Uhlmann (« Beckett and Philosophy ») analyse des différents rapports entre l'écrivain et ce domaine du savoir qui est d'une importance cruciale pour l'œuvre. Sans avoir suivi un enseignement formel, Beckett s'est formé en matière de philosophie et, malgré son statut de poète, il s'intéressait aux mêmes questions que les philosophes. Pour étudier les rapports entre l'œuvre et la philosophie, certains critiques examinent les références présentes dans l'œuvre et les concepts dans les écrits critiques de Beckett. Ce domaine est en pleine expansion, notamment depuis l'ouverture des archives de Trinity College Dublin, en 2002. Ici, le lecteur doit être sensible à la manière dont Beckett utilise ses sources. Quant à ceux qui étudient les domaines partagés entre la création littéraire et la philosophie, ils doivent déterminer si les idées sont bien présentes dans l'œuvre, non imposées de l'extérieur. D'autres critiques s'intéressent au contexte intellectuel de l'époque — tel l'existentialisme —, même si Beckett n'engageait pas ouvertement un débat avec lui. Enfin, Uhlmann note que non seulement les philosophes ont « utilisé » Beckett, mais leur œuvre a été influencée par lui ; tel est le cas de Foucault et de Derrida, par exemple.

Jean-Michel Rabaté, pour sa part (« Philosophizing with Beckett : Adorno and Badiou ») fait une comparaison entre Adorno et Badiou qui, tous deux, estiment que Beckett « appartient intégralement à l'histoire de la philosophie » (p. 97). Pour Adorno, dont la perception de l'œuvre repose sur le concept de la négativité, Beckett représente la résistance au totalitarisme. Badiou, en revanche, opère une répartition de l'œuvre, opposant la fin du solipsisme cartésien avec *Textes pour rien*, et une ouverture à l'Autre avec *Comment*

c'est. Reprenant l'idée lacanienne de « ne pas céder sur son désir », il fait l'éloge d'un courage qui « découle des mots eux-mêmes, dans la mesure où ils maintiennent un lien avec la vérité » (p. 111). Cependant, Rabaté note que la stratégie de Badiou consiste à « citer les termes fournis par Beckett et de les réarticuler au sein de ses propres catégories logiques. » (p. 112). L'analyse fine que nous offre Rabaté met en évidence la démarche idéologique de Badiou, insuffisamment soulignée en général. En effet, la fréquence avec laquelle les critiques citent Badiou ne peut que laisser perplexe : jusqu'à citer le titre de son livre, comme si le philosophe en avait inventé la formule¹. En revanche, les deux philosophes « comprennent que l'acte de penser est proche de la musique pour Beckett » (p. 116), plutôt qu'une pensée déterminée par son contenu.

Shane Weller (« Beckett and Ethics ») brosse un panorama de la pensée autour de Beckett et la question de l'éthique. Il observe : « Dès les années Cinquante, on a lu Beckett non seulement en rapport avec l'éthique, mais comme un écrivain dont l'œuvre est essentiellement de nature éthique. » (p. 119). À cette lumière, il aborde aussi Adorno et Badiou, notant toutefois que ces lectures négligent une complication chez l'écrivain. Certes, on peut voir toute l'œuvre comme un « long travail de négation » (p. 123), dimension que Beckett a découverte chez Schopenhauer, Thomas à Kempis, Geulincx et Gorgias de Leontini. Cependant, on y trouve aussi une éthique de l'affirmation, en sorte que les deux exigences se résument dans le palindrome *no/on*. Ainsi : « [...] cette expérience des impératifs concurrents ne produit ni l'éthique ni l'inéthique, et même pas la non-éthique, mais plutôt ce que l'on pourrait désigner comme l'*anéthique*, mot dans lequel le préfixe "an" signale à la fois un mouvement vers (comme dans le latin *an-*) et un mouvement d'éloignement (comme dans le grec *an-*) les pôles d'éthique et d'inéthique. » (p. 128). Weller touche ici à une structure au cœur de l'œuvre.

Mark Nixon (« Beckett and Germany in the 1930s : The Development of a Poetics ») explore les années Trente, époque à laquelle Beckett parcourut l'Allemagne pendant six mois. Parmi les rencontres décisives, on trouve celle avec Peggy Sinclair (la relation prit fin en 1928), la philosophie de Schopenhauer (1930) et la musique de Schubert. La lecture de Goethe lui apporta, en tant que motif littéraire, l'impératif d'avancer, et lui montra l'importance de la brièveté. À la fin des années Trente, Beckett réfléchissait à la nature du langage, et à l'impuissance des mots. Sa lecture de Hölderlin (1938-1939) eut un grand impact, car c'est aux moments où il persévère et où ses poèmes affichent leur échec qu'il réussit. Enfin, c'est avec la montée du nazisme que Beckett rejeta le rationalisme, qu'il considérait comme un mensonge, face à l'« *individual chaos* » (« chaos individuel » (p. 140)).

Notant les liens qui attachent Beckett à la science, la religion, la philosophie, avec un sens de l'absurde, et sa méfiance à l'égard de la raison, Chris J. Ackerley (« Samuel Beckett and Science ») en réalise, de manière

éminemment érudite et magistrale, une synthèse, envisageant « comment la conscience beckettienne aurait pu structurer le monde naturel » (p. 144). Cela, à partir de « “composantes réfractaires” de ses divers écrits qui s’intègrent, fût-ce à contrecœur, à une “composition” ». Il s’agit donc d’une entreprise risquée, mais qui est déterminée par l’affinité de Beckett avec les savoirs constitués, et dont l’intelligence, pourtant, consiste à ménager la part indispensable de l’esprit réfractaire propre au créateur.

Ackerley procède en composant une série d’axes qui finissent par composer une cartographie de l’univers beckettien. Ici, nous ne pouvons donner qu’une idée fort schématique de cette étude très dense. Le premier axe, horizontal, s’étend entre les deux pôles de la géologie (les sciences inertes) et les mathématiques (l’univers des Idées) ; et, en même temps, reflète la venue à l’existence : entre le devenir (*genesis*) et l’existence (*ousia*). Rangé en dessous du pôle de l’Idéal, on trouve l’univers newtonien (marqué par la stabilité et une tendance vers l’entropie) et, en dessous, le pôle du devenir.

Une nouvelle opposition prend forme : du côté de la géologie, deux éléments qui tendent vers le particulier : les *phenomena* (seuls les éléments particuliers sont réels) et le nominalisme (poussé jusqu’à la perte du langage, ce qui fait de chacun « Un avec les autres » (p. 152)) ; en face, deux éléments qui tendent vers l’universel : les *noumena* (ce qui existe seulement dans le domaine conceptuel) et le réalisme (où l’universel * « “contient en lui-même le particulier” » (p. 152)). Un axe vertical commence à se dégager : au-dessus, Ackerley range le macrocosme (le « *grand monde* » de *Murphy* (M, 14)), et au-dessous, le microcosme. L’ensemble forme une disposition symétrique qui est perturbée par l’axe mémoire/temps : « l’identité ainsi constituée est dans un état de changement perpétuel » (p. 159). Ackerley se livre à une dernière opération, en transformant la forme plane en une sphère, avec la physique, au centre (p. 160), dessinant ainsi un monade qui doit, pour être valable, prendre en compte l’irrationnel.

Brett Stevens étudie *Quad* (« A Purgatorial Calculus : Beckett’s Mathematics in “Quad” »), partant d’une vue d’ensemble sur les rapports entre Beckett et les mathématiques, où il note que souvent Beckett introduit des erreurs dans les calculs de ses personnages ou narrateurs. Il entreprend ensuite une étude des permutations gouvernant les mouvements des figures muettes dans *Quad*, et où deux types de mathématiques entrent en jeu : la géométrie et la combinatoire. Les lignes dessinent des « centres de masse » (p. 170), formant une spirale et qui se rapprochent du centre : « *E supposé zone de danger.* » (Q, 14). Aussi, le schéma de Beckett, tenant compte du centre à éviter, dessine un cube en trois dimensions, tandis que les combinaisons font un cube en quatre dimensions. La suite de l’étude concerne la combinatoire : toutes les combinaisons doivent se réaliser exactement une seule fois, chaque transition représente l’entrée ou la sortie d’un seul joueur.

Évoquant le « Code de Gray » qui sert à éviter les erreurs en informatique, Stevens note que le « *Beckett-Gray code* » représente un intérêt aussi pour l'informatique : « un ordinateur qui s'en servirait fonctionnerait avec deux fois plus d'efficacité qu'un ordinateur qui utiliserait d'autres méthodes. » (p. 179). L'une des qualités de cette étude très précieuse consiste à mettre bien en évidence la singulière affinité de la création beckettienne avec les sciences : une *faire* qui traite bien moins avec l'imaginaire qu'avec le *réel*, en tant que réfractaire à l'imagination.

Les deux dernières études de cette partie abordent la question des territoires nationaux. David Pattie (« Beckett and Obsessional Ireland ») avance l'idée que « les références explicites à la vie et la culture en Irlande dans les premières œuvres de Beckett manifestent un total rejet de la culture qui l'entourait pendant son adolescence » (p. 184). Ainsi, « la relation entre Beckett et l'Irlande n'est pas simplement celle entre l'exilé et sa patrie mais plutôt entre l'artiste individuel et le territoire mouvant que son œuvre tente de définir » (p. 184). Pour ce protestant qu'était Beckett, l'Irlande était un monde statique, fait qui lui posait problème. Le paysage fondateur, dans la fiction de sa maturité (*Textes pour rien*, par exemple), est composé de tourbières et de landes, ayant une vue sur la ville en bas et la mer au-delà. C'est l'époque de l'acceptation de l'échec, où l'œuvre devient plus personnelle et où l'auteur ne reste plus à distance du monde physique. À partir de *Watt*, le lieu est « simultanément proche et inconnaissable ; une extension du soi, et en même temps une présence physique immanente, au lieu d'être tenue à distance du protagoniste » (p. 193).

Sinéad Mooney (« Beckett in French and English ») explore la relation de l'auteur aux deux langues. Beckett faisait partie d'un groupe d'écrivains opposés au modernisme de la Renaissance irlandaise (*Revival*) et qui, rejetant l'insularité, s'ouvrait à la traduction à partir des langues européennes. Dès la « *Trilogie* » et *Godot*, « Beckett commence à habiter intégralement un espace quasi bakhtinien dans lequel l'écriture dans une langue étrangère [...] constitue une partie importante des effets littéraires de l'œuvre » (p. 202). On y trouve une « infection » mutuelle de la traduction et de la composition, le « refus fréquent d'équivalence » (p. 203) dans les auto-traductions : des incongruïtés, des lacunes, des déviations. À tel point que ni la version anglaise ni la version française ne constitue la version pleine et entière : les deux sont « secondaires ». Enfin, les auto-traductions tardives manifestent un goût pour ce qui est pâle et réduit, montrant le chemin vers la cessation du langage. En effet, quand un texte dans une langue s'est approché du silence, l'auto-traduction réveille la voix tue, mais sous une forme affaiblie.

La troisième partie (« Acts of Fiction ») traite des œuvres : poésie, roman et théâtre. Elle commence par l'étude pénétrante de Marjorie Perloff, consacrée à l'évolution des rapports de Beckett à la poésie. L'auteur détaille les

influences poétiques rencontrées par le jeune Beckett : les “grands” poètes anglais, puis Dante et la poésie provençale, enfin le discours philosophique de Descartes et de Spinoza. Le poème « *Enueg* » (une forme provençale) montre le travail malaisé d’adaptation des références littéraires. Le poème « *je suis ce cours de sable qui glisse* » (*CPo*, 56), est plus traditionnel. En revanche, les textes en prose (*Textes pour rien*) et fictions brèves révèlent une forme intermédiaire, où la prose est marquée par un rythme et contient des éléments dissonants. Enfin, « *Comment dire* » marque le retour à la forme versifiée. Pourtant, Beckett sentait peu d’affinités avec cette forme, qui ne correspondait pas à son goût pour la dislocation et la disjonction.

Sean Lawlor (« The “Dream” Poems : Poems in Personæ ») poursuit la réflexion sur la poésie, se concentrant sur les quatre poèmes qui figurent dans *Dream of Fair to midding Women*. Étudiant en détail la forme et les allusions littéraires de ces textes, il note que ces derniers sont attribués à un personnage, et ont tous une vie en dehors du roman ; fait qui témoigne d’une hésitation, à l’égard du chemin à suivre. Ainsi, deux poèmes, subissant des révisions successives, quittent le domaine de la poésie “sérieuse”, alors que Beckett continue à préparer « *Pelican* » pour un public plus large. Il est ironique que les éditeurs aient choisi de publier seulement les deux poèmes que l’auteur lui-même avait abandonnés.

Dirk Van Hulle (« Figures of Script : The Development of Beckett’s Short Prose and the “Aesthetics of Inaudibilities” ») traite de la prose brève et de l’« *aesthetic of inaudibilities* » (*DF*, 141) ; « esthétique des inaudibilités »). Il part de l’idée beckettienne de l’impuissance à créer, à laquelle sa première nouvelle, « Assumption », donne une forme mélodramatique. Il ajoute que l’hésitation entre les femmes et la création devient un dilemme constant chez l’auteur. Dante est important, à partir des années Trente, notamment par la phrase « *chi per lungo silenzio pareo fioco* »², que Van Hulle met en parallèle avec le “non-moi” à peine conscient — figure d’aphasie ou d’inaudibilité — évoqué par Max Nordau. Diverses figures traduisent l’inaudibilité : les « *traits de désunion* »³ (p. 252), les « Faux départs » (*CSPr*, 271-3) remplacent la structure départ/retour ; dans le dernier texte (« *Comment dire* » / « *What is the word* »), prévaut l’interruption. L’étude de Van Hulle est très riche, dans le nombre de références qu’il mobilise pour traiter le thème de l’impossibilité à dire.

Il n’en va pas de même pour les deux textes suivants. Patrick A. McCarthy (« *Molloy, or Life without a Chambermaid* ») part de l’idée qu’en « passant de l’anglais au français et de la troisième à la première personne, Beckett cherchait une forme d’expression qui serait plus près de son expérience pénible [*uncomfortable*] et perplexe [*bewildered*] du monde, que de la littérature. » (p. 263). Prenant l’exemple de *Molloy*, il développe les points de similitude ou les parallèles entre les personnages de Molloy et de

Moran. Cependant, cette comparaison très longue n'aboutit pas à une démonstration ayant un sens : on voit difficilement à quoi elle sert. L'assertion — d'ordre "psychanalytique" — concernant un souvenir refoulé de l'assassinat par Moran de son père paraît tout à fait étrange, à défaut d'une justification. Au fond, il manque ici une véritable démonstration : un approfondissement, et la formulation d'une conclusion quant à la lecture que l'auteur propose de ce roman.

Susan Mooney (« *Malone Dies* : Postmodernist Masculinity ») prend pour modèle le *Bildungsroman*, qui se donnait pour mission de montrer le cheminement vers un état de complétude et d'accomplissement, marqué par la domination masculine. Or *Malone Dies* « récrit la masculinité à la fois comme possibilité et échec, comme une subjectivité qui oscille entre la domination et la soumission » (p. 276). Ainsi, Beckett joue avec les « idéaux bourgeois modernes » (p. 277), dans un « *Bildungsroman* hybride » (p. 279), où moderne et postmoderne se chevauchent. L'erreur de ce texte consiste à remplacer l'analyse littéraire par une discussion idéologique. L'opposition binaire est terriblement simpliste : d'un côté, la modernité fondée sur la « masculinité bourgeoise » (p. 276), avec la conception de « l'Histoire comme progrès » ; de l'autre, l'idéologie post-moderne qui conteste ces notions. La conception de la psychanalyse mobilisée est très schématique et plaquée : elle relève de l'utilitaire. Dans cette étude, la littérature est reléguée à la seconde place, derrière une signification d'ordre social et référentiel. L'on se demande quel peut bien être le sens d'une telle démonstration, quand on pense à la production ultérieure de Beckett : que faire de ces conceptions sociales, quand il n'y a plus de société ? On trouve une partie de la réponse à cette question dans le texte de Shane Weller, évoqué précédemment.

Laissons de côté le texte de Gontarski et de Ackerley (« "The Knowing Non-Exister" : Thirteen Ways of Reading *Texts for Nothing* ») qui, tout en étant très instructif, est repris de *The Grove Companion*. Dans son texte, Paul Shields (« What We are Given to Mean : *Endgame* ») n'offre guère plus qu'une liste de "significations", de moralités qui traduisent le "sens" du texte, comme s'il y en avait un (ou deux) : il persiste à parler de *meaning*, et de l'impossibilité supposée de l'éliminer, alors qu'il semble clair que l'œuvre de Beckett est éminemment réfractaire aux significations. De surcroît, Shields fait une compilation d'avis formulés par d'autres critiques, sans offrir d'analyse personnelle ou tirer des conclusions. À nouveau, nous nous trouvons devant une lecture idéologique qui écrase la qualité spécifique de l'œuvre. Le texte de William Hutchings (« *Happy Days* in the 'AfterBeckett' ») se lit comme une exemplification de la "*recombination*" évoquée par H. Porter Abbott : il passe en revue — énumérant, de manière lassante — les diverses productions de *Happy Days*. Au lieu d'être une étude, ce texte paraît dénué d'axe de réflexion, d'orientation intellectuelle, et finit par se réduire à une compilation historiciste : l'auteur n'offre aucune

réflexion ou interprétation personnelle. Au mieux, le lecteur peut s'en servir comme ressource.

La quatrième partie, « Acts of Performance », traite des questions de mise en scène. David Bradby (« Beckett's Production of *Waiting for Godot* (*Warten auf Godot*) ») offre étude détaillée à partir du travail de Beckett pour la production de *Godot* au Schiller Theater, à Berlin en 1975. En effet, à partir des années Cinquante, Beckett se montrait très attentif à la qualité visuelle des mises en scène, qui devenait inséparable du texte. Manifestant un sens musical aigu, il alternait les « points fixes d'attente » (p. 338) et des éclats d'activité. Il cherchait ainsi à donner forme à la confusion. Comme le souligne Pierre Chabert, il s'agit d'une forme d'écriture en trois dimensions (p. 344).

Le grand spécialiste Enoch Brater (« The Seated Figure on Beckett's Stage ») livre un texte décevant, faisant un long détour — étoffé de d'érudition dans le domaine de l'histoire littéraire (où l'on retrouve Tchekhov, Shakespeare, Ibsen) — pour enfin livrer des éléments très peu éclairants sur les personnages assis dans le théâtre de Beckett.

Mary Bryden (« Clowning with Beckett ») commence par une réflexion générale sur l'art du clown, au cours de laquelle elle évoque des éléments présents dans l'œuvre de Beckett : la fiction, la mise en scène... Elle relève des figures célèbres comme le Suisse Grock, que l'on retrouve dans *Dream of Fair to middling Women*, ou l'Anglais Max Wall. Elle met en valeur diverses qualités du clown : l'agilité pour traduire l'absence d'assurance, l'importance de la répétition, qui peut aussi confiner à la cruauté. Cette étude est très intéressante, mais on peut regretter que l'œuvre y paraisse excentrée, au lieu d'être au cœur de son analyse.

Xerxes Mehta (« Beckett's Spirals ») part de l'idée qu'un « cercle est, par sa nature, une forme statique et didactique » (p. 372). Ce jugement permet de mettre en valeur la spirale, comme forme géométrique qui gouverne le théâtre beckettien. En effet, contrairement au cercle, la spirale met en œuvre l'asymptote. Même si cette dernière figure est souvent évoquée à propos de Beckett, l'étude de Mehta demeure d'un grand intérêt. Au moyen de la spirale, Beckett mobilise une intensification des silences, un raccourcissement des scènes, une dégradation, qui jamais ne deviennent statiques mais qui peuvent continuer à l'infini. D'autres pièces, en revanche — telles *A Piece of Monologue* —, sont marquées par de « fausses conclusions, des clôtures transparentes » (p. 379). Chez Beckett, la conscience ne s'arrête pas, quelle que soit la condition des personnages ou leur statut de spectres. Dès lors, les personnages ne sont pas livrés à une maligne force extérieure. La spirale englobante émane toujours de la question vitale, qui trouve son origine dans l'esprit des personnages et dans leurs mots.

Auteur d'un livre important sur les pièces pour film et pour la télévision, Graley Herren (« Beckett on Television ») trace l'histoire de Beckett et la

télévision à partir de *Eh Joe*, en 1965, qu'il rapproche des découvertes freudiennes concernant la mélancolie. Il aborde la série écrite pour la BBC en 1975 — *Ghost Trio* (*Trio du fantôme*) et *...but the clouds...* (*...que nuages...*) — et qui mettent en scène le même personnage. Herren met en valeur les références littéraires de Beckett : le Yeats d'avant le Prix Nobel (*...but the clouds...*), Schubert et Dante (*Nacht und Träume*). Enfin, la collaboration avec Marin Karmitz, pour *Quoi où*, montre un Beckett qui s'adapte une nouvelle fois à son medium, au lieu de faire une simple transposition de sa pièce de théâtre.

La réception fait l'objet du texte de Antonio Rodríguez-Gago (« Staging Beckett in Spain : Theater and Politics »), qui met en évidence le statut "marginal" de Beckett en tant que dramaturge en Espagne. Si la mise en scène de *Godot*, à la fin des années Cinquante, attira toutes les forces anti-fascistes, les directeurs préféreraient souvent un théâtre protestataire et engagé jusqu'au début des années Soixante-dix. Avec l'arrivée de la démocratie, on commençait à considérer Beckett comme un maître du langage théâtral ; on découvrait alors davantage de beckettiens que l'on n'avait imaginé. Comme souvent, chez les critiques espagnols, on considérait Beckett comme un réaliste pur et dur, en soulignant des liens entre *Fin de partie* et le passé politique récent.

Si quelques-unes de ces études peuvent paraître décevantes, ce livre offre au lecteur un panorama vaste et extrêmement riche, cartographiant des aires capitales des études beckettiennes, et offrant de nombreuses pistes aptes à relancer nos recherches et à nourrir notre réflexion.

Llewellyn BROWN

SIGLES ET ÉDITIONS CITÉS

- CC *Comment c'est*. Paris, Minuit, 1992.
 CPO *Collected Poems in English and French*. New York, Grove Press, 1977.
 CSPr *The Complete Short Prose : 1929-1989*. New York, Grove Press, 1995.
 DF *Dream of Fair to middling Women*. Dublin, The Black Cat Press, 1992.
 M *Murphy*. Paris, Minuit, 2009.
 Q *Quad* [...] suivi de « L'Épuisé » par Gilles DELEUZE. Paris, Minuit, 1992.

*

1. Le qualificatif *incroyable* se trouve d'abord dans *Comment c'est* (« *incroyable frère* » (CC, 116)). On le retrouve ensuite chez Albert Simon : il ne fut pas forgé par Badiou. Simon parle des personnages beckettien sur scène qui, contrairement aux marcheurs des fictions, atteignent leur immobilité finale. Ainsi, après Vladimir et Estragon, « *les autres se sont tout de suite trouvés enfermés, coincés, immobilisés, témoignant sans défaillance que le crevé est incroyable* » (Albert SIMON, « Du théâtre de l'écriture à l'écriture de la scène », *Revue d'esthétique*, n° h.s. : "Samuel Beckett" [Éd. Jean-Michel Place], 1990, pp. 71-83 [p. 81]).

2. Voir, dans ce volume, l'étude de Jean-Pierre FERRINI, « Beckett, lecteur de Dante », pp. 219-52.

3. Terme que Beckett utilise pour désigner les tirets dans « *Comment dire* ».

SHAW, Joanne. *Impotence and Making in Samuel Beckett's Trilogy Molloy, Malone Dies and The Unnamable and How It Is*. Amsterdam-New York, Rodopi, 2010. 200 p. (Coll. « Faux titre » ; 344).

Le livre de Joanne Shaw s'intéresse à l'intrication de l'"impuissance" et du "faire" dans l'œuvre de Beckett, plus spécifiquement dans la "*Trilogie*" et dans *Comment c'est*. Le *making* du titre anglais est ici à entendre comme « création », « fabrication » d'un objet concret, et non pas seulement d'un objet conceptuel. En reprenant de façon systématique la question du rapport entre le corps et l'esprit — revue et subvertie par Beckett (le "*cogito ergo sum*" cartésien devenant un "*je pense, donc il est*" (p. 47)) —, l'auteur confirme le fait que la réflexion sur la création, dont l'œuvre beckettienne est le théâtre, anticipe sur les philosophies déconstructivistes, notamment celle de Jacques Derrida, qui fut un grand lecteur de Beckett (p. 14). Le projet consiste à faire valoir la dimension concrète, charnelle, de la création beckettienne, où les "narrateurs" produisent « *a real being* » (« un être réel ») (p. 7), « *an actual bodily self* » (« un vrai moi corporel ») (p. 11), « *a fætus* » (p. 15), même si ces expressions, entendues au sens littéral, peuvent sembler iconoclastes pour évoquer une œuvre littéraire, c'est-à-dire une *mimesis* dont le rapport au "réel" est constamment biaisé et symbolique. Shaw se propose, par ailleurs, d'analyser le lien inextricable entre deux tendances antagonistes de l'œuvre beckettienne, opposant l'impuissance à faire, à dire, à écrire, et l'affirmation d'une absolue nécessité, celle d'*essayer encore* (de faire, dire, écrire), ce va-et-vient conférant au projet beckettien sa dynamique paradoxale. De fait, cette œuvre n'est-elle pas une immense prétérition, où se reedit, sans cesse, l'impossibilité de (se) dire et sa pressante nécessité, avatar moderne, sans fin et sans finalité, du *conatus in suo esse perseverandi* de Spinoza ?

Shaw, dont le propos s'appuie avec beaucoup d'honnêteté sur les travaux de ses prédécesseurs — au premier rang desquels Angela Moorjani, Phil Baker, Mary Bryden et Julia Kristeva —, recourt principalement à un substrat de références philosophiques et psychanalytiques. Les références à la psychanalyse freudienne et lacanienne — dont Beckett fait un usage ludique et distancé — sont prolongées par les perspectives ouvertes par l'approche "féministe" de Kristeva, par les analyses de Didier Anzieu sur le "moi-peau", et s'accompagnent de rappels biographiques. La lecture de Jung, l'expérience psychothérapique avec Bion, le conflit avec la mère et avec l'Irlande, la place du père — en relation cette fois avec la posture joycienne —, la confrontation avec le nazisme — dès les années Trente, lors du voyage en Allemagne —, mais aussi les déboires avec les éditeurs ou encore le mariage tardif avec Suzanne : autant d'éléments qui, selon Shaw, font l'objet d'une transposition tout à la fois ludique et mélanco-

lique. En lieu et place d'une figure paternelle absente ou défaillante, et d'une *imago* maternelle prégnante et castratrice associée à des espaces symboliques ambigus, telle la chambre — tout à la fois matrice et tombe, refuge et prison — ou l'urne-chrysalide, les "narrateurs" beckettien s'inventent vaille que vaille une progéniture, dont ils "accouchent" par la tête, à moins qu'ils ne l'expulsent ou l'excrètent sous des formes tour à tour innommables ou nominales, les Malone, Macmann et autres Mahood, mal dits, mal faits dérivés d'un "sujet" qui se dit et se dénie en un même mouvement. Accouchement difficile, ou variation ironique sur le thème de l'inspiration créatrice, qui se joue de la mythologie romantique, celle de l'amour aussi bien que de la création.

Si les analyses proposées ne sont pas toutes radicalement nouvelles (entreprise de toute façon difficile, lorsqu'on aborde une œuvre très fréquentée), la méthode est originale, jusque dans sa systématique : les deux premières parties de l'ouvrage sont en effet structurées par des oppositions binaires, dépassées et subsumées, dans les deux parties suivantes, par la notion d'"ambiguïté", qui permet d'articuler des termes d'abord envisagés séparément. L'auteur, nous l'avons dit, s'appuie principalement sur la "Trilogie", à laquelle sont explicitement consacrés les deux premiers chapitres, et sur *How Is it (Comment c'est)*. Dans la "Trilogie" sont étudiés tout d'abord les « corps impuissants » (« *impotent bodies* » (I.1)) des « créatures » (« *creatures* ») et des « dieux » (« *gods* ») : l'emploi du pluriel souligne la faillite de toute "foi" en un Verbe divin, auquel s'oppose le verbe trop humain, qui relève de la sécrétion autant que de la pensée pure, et qui fait de l'Innommable et des narrateurs beckettien s des "fils" en mal de "père", mais aussi des figures animées d'un besoin de s'inventer une parole, en manière de "sujet". Est ensuite analysée la "fabrique" des corps (« *making bodies* »), où sont également distingués les "créatures" et les "dieux" ainsi conçus, en l'absence de figure féminine autre qui ne soit ni sénile, ni stérile (I.2). Le second chapitre est construit de manière similaire, l'étude des « mots impuissants » (« *impotent words* »), auxquels s'oppose la fabrique des mots (« *making words* ») succédant à celle des corps. Reprenant l'opposition entre « corps » (chap. III) et « mots » (chap. IV), tout en proposant cette fois un dépassement de l'opposition fondatrice, les chapitres III et IV soulignent l'ambiguïté caractéristique de ces *fondements* de la création beckettienne, en vertu de leur fécondité paradoxale. Le dernier chapitre, consacré à *Comment c'est*, associe pour finir "corps" et "mots", et montre comment, en dépit de leur impuissance apparente, ces derniers fécondent, engendrent et produisent un *alter ego* tout à la fois possible et impossible. Ce chapitre a donc valeur de synthèse, et reprend à cette fin les conclusions antérieures.

Le choix du *corpus* (complété et corroboré par de nombreuses autres références à d'autres textes de Beckett) est justifié de manière originale.

Shaw explique, en effet, qu'entre la "Trilogie", dont la poétique est extrêmement complexe, et la « *simple poetic prose* » (« simple prose poétique ») (p. 8) de *Comment c'est*, Beckett a écrit essentiellement pour le théâtre, et s'est confronté, *on stage*, à la difficile question de la représentation de l'intériorité. *Comment c'est* représente donc, à cet égard, la quintessence d'une recherche qui tend vers l'épure, au terme d'un long cheminement et d'une série d'expériences multiples.

Comme en témoignent les nombreuses citations et l'ampleur de l'index (œuvres de Beckett citées dans l'ouvrage, noms des auteurs et des critiques mentionnés, notions abordées), Shaw connaît excellemment l'œuvre de Beckett ainsi que la critique publiée en langue anglaise. L'approche essentiellement psychanalytique justifie cette perspective "monolingue", dans la mesure où le thème principal ici abordé (à savoir, l'ambiguïté, l'indécidabilité, le va-et-vient constant entre des tendances contradictoires...) n'est pas envisagé selon une approche "poéticienne", qui exigerait une étude à part entière. Néanmoins, il pouvait être utile de rappeler le principe doublement économique mis au point par Beckett *via* l'usage du français : peu de mots, certes, mais dotés d'une étonnante capacité de "reproduction", à l'instar des paronymes, qui s'enchaînent à l'envi les uns derrière les autres. Par ailleurs, les "doubles sens" — si l'on s'en tient à l'expression la plus immédiatement sensible de cette ambiguïté — sont constants chez Beckett, en français comme en anglais. Ils n'en sont pas moins différemment "conçus", en vertu des propriétés distinctes de l'une et l'autre langue : *How It Is* ne suggère pas la double entente du titre français (*Comment c'est / commencer*), mais, à l'inverse, *dumb, dump, tomb* forment une série autrement plus féconde que leurs homologues français (*muet, trou, tombe*). Est cependant commenté l'emploi, dans la version française, des mots *impuissance* et *impuissant*, dans leur double acception intellectuelle et sexuelle, et le fait que l'équivalent anglais le plus fréquemment utilisé par Beckett, *impotence*, est le plus proche du français, et englobe plusieurs sens distingués en anglais par trois mots différents.

L'ouvrage de Shaw, informé et sérieux, constitue donc une mise au point utile sur le lien entre "impuissance" (ou défaite, dérouté et défection) et création (ou fabrication, bricolage et façonnage) dans l'œuvre de Beckett. Compte tenu de ses présupposés théoriques et de sa méthode, il pourra intéresser aussi bien les spécialistes de l'œuvre de Beckett que des chercheurs travaillant dans d'autres domaines des sciences humaines, la philosophie et la psychanalyse, notamment.

Florence GODEAU

MICHEL, François-Bernard. *Proust et Beckett : deux corps éloquents*. Arles, Actes Sud, 2011. 186 p. (Coll. « Un endroit où aller » ; 223).

Loin de la critique universitaire spécialisée, cet essai est l'ouvrage d'un médecin, écrivain et poète, membre des académies des Beaux-Arts et de Médecine ainsi que de l'Institut de France. François-Bernard Michel est spécialiste des maladies respiratoires et sensible à la manière dont le corps des écrivains, sa vulnérabilité, se lit au travers de leurs œuvres. Cet ouvrage s'inscrit dans la recherche singulière et passionnée, depuis trente ans, de l'inscription d'un lien entre respirer et écrire dont il a déjà observé l'expression chez des auteurs du début du xx^e siècle (Proust, Valéry, Rilke ou encore Gide).

C'est donc à ce titre — au-delà de l'écriture par le jeune Beckett de son *Proust* en 1930 — qu'il relit les deux œuvres, mettant en regard, dans un style élégant, les discours du corps de chacun des auteurs dans leur œuvre. L'ambition explicite de l'ouvrage consiste à mettre en évidence une continuité de l'œuvre de Proust dans celle de Beckett, au titre d'un humanisme commun que l'auteur va puiser dans leur biographie, leur correspondance, les personnages qu'ils créent ou même la facture de leurs phrases. Pour Michel, le « *soma perturbé par une psyché tourmentée* » (p. 90) des deux écrivains confère essentiellement à leur œuvre sa portée universelle, justifiant, sinon les moyens mis en œuvre, du moins la singulière compréhension de la condition humaine à laquelle leur propre vulnérabilité leur a, selon l'essayiste, donné accès.

L'asthme de Proust, le « *cœur folâtre* » (p. 59) de Beckett. Les deux maladies sont d'abord rapportées au contexte médical du temps — thérapies et interrogations sur l'origine de ces symptômes — avant d'être liées, de manière décisive pour l'ouvrage, à leur rapport à la psyché des deux auteurs. Proust avant Freud (l'auteur de *La Recherche* meurt quelques années avant que parviennent en France les premières traductions du père de la psychanalyse) ; Beckett après — et son travail avec le Dr Bion, l'amitié depuis Trinity College avec le médecin Geoffrey Thompson, la conférence de Jung, la curiosité des textes abondant philosophie aussi bien que psychologies théorique et clinique... De ces rapports à la psychanalyse — en avance chez l'un et consommé chez l'autre —, l'auteur tire les communautés thématiques repérables dans les deux œuvres : l'enfermement (le rapport à la mère, la maladie, la solitude, l'écriture), l'incommunicabilité (les limites du langage, les syntaxes proustiennes et beckettiennes), les mécanismes de la mémoire (le travail de la métaphore proustienne *versus* *La Dernière bande*). Beckett se trouve ainsi donné comme « *continuateur de Proust* » ainsi que l'affirmait Édith Fournier¹ (citée p. 88), dans une radicalisation d'un même projet qui, pour l'auteur, relève du « *coresprit* » (p. 95) souffrant de

l'écrivain se livrant lui-même, à la recherche de son identité, et exprimant ainsi une analyse aiguë de la condition humaine au travers des fictions qu'il invente et des moyens de l'écriture qu'il met en œuvre.

Pour le lecteur assidu de Beckett, qui a lu l'indispensable biographie de James Knowlson, l'éclairage psychanalytique de Anzieu et les articles fondateurs de la bibliographie française, le bienveillant livre de François-Bernard Michel n'apportera guère d'informations nouvelles², mais son *Proust et Beckett* retrace ce savoir et celui de l'œuvre d'un regard singulier et profondément humaniste, visée dont le poète médecin revendique pour aujourd'hui la nécessaire actualité.

Anne-Cécile GUILBARD

1. Introduction à la traduction de *Proust* de Beckett, aux Éditions de Minuit, traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, juin 1990.

2. On pourrait lire plutôt, pour cela, le *Beckett and Proust* de Nicolas Zurbrugg (Londres, Colin Smythe, 1988) et le *Proust, Beckett and narration* de James Reid (Cambridge, CUP, 2003) et, parmi de nombreux articles, particulièrement ceux de Luc Fraise, Sjef Houppermans, Guillaume Thouroude, Olivier Vogel et Éric Wessler. Quant au rapport de Beckett avec la psychanalyse, on lira avec le plus grand intérêt les travaux de Jean-Michel Rabaté, Phil Baker, Évelyne Grossman, Angela Moorjani et Ciaran Ross.

KIM, Rina. *Women and Ireland as Beckett's Lost Others : Beyond Mourning and Melancholia*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010. 224 p.

Même après lecture, le titre de l'ouvrage de Rina Kim peut susciter une certaine perplexité. On peut, en effet, se demander dans quelle mesure cette étude, chronologique, de l'œuvre va bien « *beyond mourning and melancholia* » (« au-delà du deuil et de la mélancolie ») — pour cette raison d'abord, que la question du travail de deuil traverse cette analyse. Un autre problème est celui posé par l'expression « *lost others* » (« autres perdus »), pour laquelle la perte semble un fait admis, même si l'ouvrage s'attache à montrer qu'elle est l'objet d'une dynamique, d'un arrachement suivi d'une réparation. Pour Rina Kim, la perte qui sous-tendrait l'œuvre serait réductible à deux objets liés l'un à l'autre, la femme et l'Irlande, cette dernière occupant, cependant, une place moindre dans la démonstration. En cela surtout, selon l'auteur, « *Beckett's 'poetics of grieving' [...] is not merely limited to the 'melancholy' without any cause or event, nor is it completely independent from one of the key events in his life — exile* » (p. 3) (le terme *limited* semble ici quelque peu paradoxal) (« la "poétique de deuil" beckettienne [...] n'est pas seulement limitée à une "mélancolie" sans cause ou indépendante de tout événement, elle n'est pas non plus complètement

indépendante de l'un des événements clefs de sa vie : l'exil»). La lecture que propose cet ouvrage, qui repose sur de nombreux va-et-vient entre l'œuvre et la biographie — ce qu'annonce déjà le titre —, se veut essentiellement psychanalytique.

Dans sa conclusion, l'auteur affirme que les textes de Beckett « *need to be understood beyond the melancholic tradition in which, as Schiesari claims, melancholic males turn their 'woman lost' into the abstract principle of [their] loss* » [...] » (p. 183) (« doivent être compris au-delà de la tradition mélancolique dans laquelle, comme l'affirme Schiesari, les hommes mélancoliques transforment leur "femme perdue" "en le principe abstrait de [leur] perte" [...] »). De fait, il est moins question ici de tradition que de la singularité d'une trajectoire et d'un travail psychique. On s'étonne que la bibliographie aille si peu au-delà de Freud dans son appui sur une théorie et une clinique de la mélancolie (et, en dehors d'une référence à Julia Kristeva, ne s'aventure presque jamais dans le champ de la psychanalyse en langue française, pas plus qu'elle ne le fait dans celui de la critique beckettienne francophone). Ayant pris le parti de s'éloigner d'une lecture "mélancolique" de l'œuvre, en affirmant que l'objet de la perte beckettienne serait aisément nommable, l'ouvrage a peu à dire des "romans" de Beckett (en particulier de... *L'Innommable*, pourtant un sommet de l'œuvre), et plus généralement de l'œuvre écrite d'abord en langue française (toujours abordée ici dans sa version en langue anglaise, sans que ce choix soit expliqué). Les analyses relatives au théâtre tardif — dans lequel une figure féminine accède davantage à la parole — sont précises et rigoureuses, mais donnent parfois l'impression de projeter sur l'œuvre une théorie kleinienne, bien que l'une des ambitions de l'ouvrage soit de rendre compte de la manière dont Beckett aurait lui-même utilisé, dans son travail de création, les instruments de la psychanalyse. À cet égard, cet ouvrage, bien informé sur la genèse de l'œuvre, les textes préparatoires ou inaboutis, a le mérite de faire référence — en prenant appui sur les travaux de Matthew Feldman — aux « Psychology Notes » conservées à Trinity College — Dublin. On observera pourtant qu'il arrive que l'analyse en la matière soit un peu rapide, ainsi lorsque l'auteur affirme que « *Beckett's transcriptions from Otto Rank's The Trauma of Birth (1929) [...] indicate that his early French fiction is his attempt to accomplish mastery of the severance with his mother, which he felt was incomplete* » (p. 63) (« Les transcriptions réalisées par Beckett à partir de *The Trauma of Birth* (1929) par Otto Rank [...] indiquent que sa première œuvre fictionnelle en français représente son effort d'atteindre une maîtrise de la séparation d'avec sa mère, qu'il ressentait comme incomplète. »). Cet ouvrage, qui se veut empirique, n'échappe pas à l'interprétation. Malgré ces réserves, il n'en reste pas moins d'une lecture stimulante, notamment dans sa discussion des rapports masculin/féminin quant à la mélancolie et au travail de deuil.

Yann MÉVEL

Beckett and Death. Steven BARFIELD, Matthew FELDMAN and Philip TEW eds. London, Continuum, 2009, 230 + x p. (Coll. « Continuum Literary Studies »).

L'œuvre de Beckett est traversée par la question de la mort : ses personnages y sont plongés dès leur naissance voire, leur "vie" paraît n'être que le moyen de mieux éprouver cette mort dans la durée. Il n'est donc pas étonnant que ce thème puisse susciter l'intérêt des lecteurs, et donner lieu à des études aussi variées que celles réunies dans ce recueil, qui offre nombre de perspectives originales et stimulantes.

Le volume ouvre sur une préface critique, où chacun des éditeurs propose une présentation du thème. Steven Barfield donne un aperçu du traitement antérieur du sujet : les premiers critiques voyaient, dans la fin de la vie, un thème aux résonances existentielles. À leurs yeux, l'art représentait une fuite devant l'absurdité de la mort. Par la suite, on estimait que la mort écrite fonctionnait comme un *memento mori* pour les vivants ; elle pouvait aussi manifester une forme de nihilisme salutaire. Partant du titre « Imagination morte imaginez », avant de s'adresser au texte, Philip Tew note que Beckett y crée un état intermédiaire, une transition qui demeure incomplète, sans transcendence et sans rédemption : un état de non présence. Enfin, Matthew Feldman nous rappelle l'appréciation de Bataille, selon laquelle Beckett réussit à ôter à la mort son déguisement. Il note que le comité du Prix Nobel trouva en Beckett une lumière noire, qui montrait jusqu'où l'homme pouvait aller dans la déchéance, tout en y résistant. Feldman donne enfin un aperçu du recueil, montrant la cohérence de l'ensemble.

Mark Nixon (« "Writing myself into the Ground" : Textual Existence and Death in Beckett ») relie la question de la mort à l'acte d'écrire. Il note que Beckett concevait l'écriture comme un "*work in progress*", plutôt que dans la perspective de l'ouvrage achevé : écrire, c'est vivre, à tel point que Malone disparaît pendant quarante-huit heures quand il perd son crayon. Cette solidarité entre l'écriture et la vie a conduit l'auteur à chercher à « incorporer l'imminence de sa propre disparition dans la génération compositionnelle de ses propres textes » (p.24). C'est ce qui le pousse, en 1981 — pour la première fois depuis les années Trente —, à nourrir son écriture de ses lectures. Celles-ci — par exemple, celle de *King Lear* — concernent précisément la mort. Beckett espérait aussi finir afin de n'avoir plus à écrire. Cependant, les mots pour tout dire et pour tout finir manquent. En suivant ainsi les lectures de Beckett et les manuscrits, Nixon met en évidence la *scission* qui traverse la matérialité des mots, en sorte que jamais le nom ne sera adéquat pour dire le réel, ce néant qu'est la mort.

Shane Weller (« "Orgy of False Being Life in Common" : Beckett and the Politics of Death ») explore la dimension politique de l'œuvre. Dans ce domaine, Adorno et Terry Eagleton avait déjà traité la négativité beckett-

tienne dans sa portée politique. Ces deux auteurs présentent un Beckett dont les choix politiques seraient acceptables par une pensée de “gauche” : pour ceux qui considèrent que le capitalisme et le totalitarisme sont responsables de notre souffrance. Cependant, loin d’exprimer une position partisane, Beckett affirme la radicale solitude de l’individu. Alors, l’idée de “communauté” n’apparaît que dans des combinaisons contingentes qui, elles, auraient une portée politique. La première de ces combinaisons serait celle de l’amour romantique, qui apparaît soit comme un « *agglutinant mortel* » (*MM*, 148), soit comme un amour impossible. Ensuite, le « *pseudocouple* » (*I*, 16), dont la relation repose sur le principe “*nec tecum nec sine te*”. La troisième combinaison est la famille, où le père se révèle défaillant. Cependant — et selon une combinaison ultime —, Beckett exprime un amour sans réserve pour son père. Il s’agit alors d’une « communauté sans communauté » (p. 43) qui n’annule pas la solitude irrémédiable propre à chacun. Tandis que la violence est dirigée contre la mère, le père offre une forme de compensation. Une qualité non négligeable de cette étude particulièrement pénétrante et éclairante, est de se centrer sur les questions de création littéraire, au lieu de les dissimuler derrière des préoccupations idéologiques.

Sean Lawlor (« “O Death Where Is Thy Sting ?” : Finding Words for the Big Ideas ») traite des premières œuvres en vers et en prose. Il démontre que le refus de la mort s’exprime dans les récits « *Yellow* », « *Draff* » et « *Echo’s Bones* », qui forment une “séquence funéraire” dans *More Pricks Than Kicks*. D’un autre côté, les poèmes « *Malacoda* », « *Da Tagte Es* » et « *Echo’s Bones* » composent une sorte de *Todesschrift* dans *Echo’s Bones and Other Precipitates*. Alors que dans les nouvelles, Beckett esquive la mort de son père, dans les poèmes, il s’y réconcilie. Le poème « *The Vulture* », enfin, inaugure l’œuvre de la maturité. Lawlor livre ici une étude extrêmement dense, qui analyse la construction des textes et leurs allusions littéraires. Cependant, le lecteur peut s’y perdre, par moments. Notamment, la construction de ces deux séries se trouve explicitée seulement à la fin, alors que placée au début, et rappelée au fil de sa démonstration, elle aurait servi à guider le lecteur.

Partant des allusions à Descartes et à saint Augustin, dans la phrase « *Fallor, ergo sum!* » (« *Whoroscope* »), Elizabeth Barry (« Beckett, Augustine, and the Rhetoric of Dying ») note l’attention que Beckett accordait à la grammaire de Augustin. Cette sensibilité trouve son origine dans sa lecture de Robert Greene, et de sa phrase évoquant le sort — à la symétrie divergente — des deux larrons. En suivant le modèle de augustinien, Beckett soulève des questions profondes dans un langage terre à terre.

Ensuite, Barry note que pour Beckett et Augustin, la mortalité pèse sur nous à chaque instant de notre existence : idée exprimée par l’expression augustiniennne « pas encore » (*nondum*). Si, chez le théologien, la *distentio* (tension ou distraction angoissée, privée d’orientation) s’oppose à l’*attention*,

turnée vers la vie éternelle, elle représente une esquive dénuée de sens, pour les deux auteurs. Barry note que ces derniers écrivent dans le sillage des Stoïciens et des Présocratiques comme Zénon, pour lesquels le temps ne peut être mesuré, ce qui empêche d'isoler un moment précis correspondant à celui de la mort. Ce qui a peut-être attiré Beckett chez les Présocratiques était que le Je se réalise au moment de sa dissolution dans une forme d'unité primordiale.

David Addyman (« Inane Space and Lively Place in Beckett's Forties Fiction ») part des conceptions développées au xx^e siècle (Whitehead, Husserl et Merleau-Ponty) qui critiquent la préoccupation — propre aux cartographes depuis Galilée — avec les espaces “morts” ou “inanimés”. Cette dernière perspective conçoit l'espace comme abstrait et homogène, au point d'exclure le sensoriel qui, lui, n'est pas mathématisable. Or au xx^e siècle, on affirme qu'il faut un corps qui pénètre et qui occupe un espace, afin d'en avoir connaissance. Addyman suggère que Watt, confronté à du nouveau, « remplace le réel par l'imaginaire » (p. 93), pour ne pas s'affronter à la maison de Mr Knott dans sa réalité imprévisible : il tente d'exorciser le lieu en le rendant abstrait. *Mercier et Camier*, en revanche, « ridiculise toute tentative d'affirmer une maîtrise sur le lieu en l'appropriant au moyen de formules théoriques » (p. 95). Au lieu qu'un lieu soit univoque, il contient « autant d'espaces que d'expériences spatiales distinctes » (p. 97). Enfin, cette étude souligne la difficulté éprouvée par les personnages, devant « la tâche ardue d'incorporation » (p. 99). Leur échec, en ce sens, produit un processus continu de désintégration.

Dans cette étude, un flottement dans les termes évoqués rend certains points difficiles à situer. Notons que l'espace mathématisable relève du discours de la science. Si le propre de celui-ci est d'annuler la singularité du sujet, il aborde bel et bien le réel en tant qu'inconnu (on en voit les effets dans la technologie). Tel n'est pas le cas de Watt qui, selon Addyman, veut tout assimiler au connu. En revanche, l'espace “vivant” est habité par un sujet susceptible d'engager un lien dialectique avec l'inconnu mais, de ce fait, ce sujet va aussi assimiler ce dernier à sa propre vision. Cette position n'est pas celle des personnages beckettien à qui — comme au narrateur de *L'Innommable* — on demande l'impossible (I, 85). À ce titre, la démarche de Watt n'est en rien “erronée” ou “fautive” : elle témoigne plutôt du fait que Mr Knott et sa maison sont totalement inconnaisables, et que rien ne saurait, ici, faire médiation pour le personnage. En cela, “l'abstraction” beckettienne est... extrêmement concrète !

Erik Tønning (« Beckett's Unholy Dying : From *Malone Dies* to *The Unnamable* ») note que dans *Malone Dies*, Beckett prolonge sa réflexion préparatoire sur *Human Wishes*, la pièce qu'il consacrait à la mort de Samuel Johnson. Cependant, alors que celui-ci espérait le salut de son âme, le roman offre une parodie de la mort pieuse, telle qu'elle est décrite dans le livre

de Jeremy Taylor : *The Rule and Exercises of Holy Dying* (1651). En effet, le narrateur aspire à “naître” dans la mort, mais le langage religieux ne cesse de faire irruption dans son texte, parce qu’il ne peut atteindre à un état d’indifférence et maîtriser le processus de l’agonie, pas plus que le chrétien moribond.

Si Beckett s’est intéressé au livre de Taylor, c’est que pour celui-ci, au lieu d’être une action, la vie n’est qu’une longue agonie, comme elle l’était pour Schopenhauer. Cette vision est exemplifiée dans *The Unnamable*, où la damnation englobe tout : tandis que pour Johnson, la divinité offre des antidotes à proximité des poisons, pour l’Innommable, la Création est le poison : un antidote qui peut conduire à Dieu ; il faut donc tout rejeter.

En conclusion, Tønning note avec justesse que le “*unholy dying*” de Beckett provient du cri de Job *Pourquoi ?* ; et que la réponse de Dieu à ce dernier est une non-réponse. Cependant, la conclusion paraît problématique : « [...] c’est dans sa reconnaissance intransigeante du mystère irréductible de la souffrance qui, enfin, fait de Beckett un écrivain religieux. » (p. 121). Cette assertion rattache Beckett à une religiosité et à une conception métaphysique que toute son œuvre récuse.

En remarquant le caractère récurrent du thème de l’amnésie dans l’œuvre, Peter Fifiield (« Beckett’s Amnesiacs, Neuropsychology, and Temporal Moribundity »), souligne qu’il s’agit d’une forme de mort dans la vie. Il note que les personnages manifestent des symptômes que l’on trouve régulièrement dans des cas cliniques, tel le syndrome de Korsakoff, évoqué dans *Murphy*. Quant à Malone, il souffre d’une amnésie « rétrograde », et ses souvenirs de narrateur pourraient être inventés. Estragon, en revanche, souffre d’une amnésie « antérograde », qui élimine sa mémoire des choses récentes.

Cette étude — très détaillée, par ailleurs —, soulève une question fondamentale de méthode. Dans sa conclusion, Fifiield affirme : « L’activité de penser à travers la détresse des créations beckettiennes, souffrant d’une mémoire défectueuse, en termes de déficit mental donne substance et équilibre à une dissolution qui, bien que d’ordre résolument textuel, manifeste une qualité suffisante de “vraie vie” pour ressembler à cette négation particulière : la mort. » (p. 143). Malgré des passages consacrés à l’analyse du texte, cette démarche paraît réductrice, dans la mesure où elle consiste à mettre en parallèle une série de catégories cliniques, pour noter la manière dont les personnages s’y conforment. De même, souligner le caractère “défictaire” de l’amnésie suppose la supériorité d’une norme. Une telle approche paraît antinomique avec l’étude d’une œuvre de création dont le propre est de donner consistance à la *singularité* d’un sujet. À ce titre, il conviendrait d’inverser le propos et d’affirmer que la création est la « vraie vie » : la seule chose qui soit intéressante est de savoir ce que c’est que *cette amnésie-là*, ce qu’elle est *pour un sujet donné*. En effet, la *parole*

du patient et l'œuvre du créateur instruisent infiniment plus sur l'amnésie que ses diverses catégories. Comme le souligne Jean-Claude Milner, celles-ci — fussent-ils des structures nosographiques — sont autant de « *classes paradoxales* », où « *le lien qui, selon toute apparence, est construit par le nom commun, n'a de substance que ce qui sépare à jamais les liés* »¹.

L'étude de Julie Campbell (« *A Voice Comes to One in the Dark. Imagine.* » : Radio, the Listener, and the Dark Comedy of *All That Fall* ») s'attache à la première pièce de Beckett pour la radio (1957), et à la manière dont « l'obscurité » de ce médium — fondé sur la voix — est liée à la mort. En effet, elle note que la préoccupation de Beckett avec le pouvoir du son remonte à son livre *Proust*, où il évoque l'épisode où Marcel entend sa grand-mère au téléphone, comme une voix morte. L'auditeur d'une pièce radiophonique se trouve transporté vers un espace d'obscurité, loin de la clarté du monde visible. Il recrée l'univers évoqué, remplissant les vides du code radiophonique. Alors que la narration romanesque tend à évoquer les voyages de manière rétrospective, et que l'efficacité de la scène repose sur l'immobilité, la radio permet à l'auditeur de les vivre au présent. L'auditeur se trouve — avec les personnages « *non nés* » — dans un état intermédiaire, entre existence et inexistence. Le récit d'un voyage se centre sur les sons du voyage, au lieu de mettre celui-ci en valeur, de manière secondaire, en tant que dispositif narratif. Cette étude offre un nombre de réflexions très riches pour l'approche de cette part importante de l'œuvre.

Paul Stewart (« *Sterile Reproduction : Beckett's Death of the Species and Fictional Regeneration* ») part aussi de la pièce *All That Fall*, pointant l'ironie du titre, selon laquelle Dieu soutient ceux qui tombent et... les oblige à continuer, malgré leur profonde aspiration à ne plus se relever. De surcroît, le destin des trois vraies morts de ce texte est lié à l'extinction potentielle de l'espèce, comme dans d'autres œuvres de Beckett. À la suite de Barry, Stewart évoque Augustin, qui voyait, dans la naissance, l'entrée dans l'état mortel, ce qui peut justifier l'idée gnostique de l'abstinence, évoquée par Schopenhauer et qu'on trouve reprise dans *Fin de partie*. Si, dans ce texte, le motif de l'enfant signe la substitution de l'adoption à la reproduction, l'œuvre de Beckett replace la reproduction de l'espèce par la création fictionnelle : l'auteur crée ainsi un monde *ex nihilo*. Dans la dernière prose des années Quatre-vingt, Beckett finit par éliminer la reproduction sexuelle.

Comme Nixon au début de ce recueil, Steven Matthews (« *Beckett's Late Style* ») aborde les questions d'"empirement", cette fois en lien avec la dernière "Trilogie" et les derniers poèmes, qui offrent des exemples du « style tardif » de Beckett. Ce style repose sur des constantes présentes tout au long de l'œuvre, mais qui se trouvent ici intensifiées et poussées à l'extrême sur le plan de l'invention linguistique. Dans ses annotations consignées dans le « *Sottisier Notebook* », Beckett reprend de Shakespeare (*King*

Lear) l'idée de *worse*, qu'il met en lien avec le dire. Ainsi, les nombreux oxymores de *Worstward Ho* expriment l'idée qu'on ne peut dire le pire qui, lui, se tient toujours au-delà du dit. Les textes mettent en œuvre la dimension posthume, se construisant selon l'idée que les lecteurs viennent après que le pire a été dit ou dédit (« *unsaid* »), une fois que les personnages sont morts. Prenant appui sur Derrida, Matthews note que pour Beckett, parler, c'est devenir posthume à soi-même, et que parler constitue un acte de deuil pour le sujet, puisque son nom lui survit. Sur le plan de l'autobiographie, est révélée pour la première fois la nécessité, face à la mort, de parler de soi-même en parlant de l'autre. Ainsi, l'œuvre met en évidence la radicale solitude du sujet, dimension qui se trouve accentuée dans les dernières pièces de théâtre.

Enfin, Chris Ackerley (« *Afterword : Samuel Beckett's Cemeteries* ») apporte une conclusion, récapitulant les contributions successives pour en dégager la cohérence. Il reprend ensuite les idées étudiées en lien avec les cimetières dans l'œuvre. Ces derniers, très présents dans les premiers textes, deviennent plus rares dans les dernières fictions — et tout particulièrement dans le théâtre —, au profit d'une évolution vers la création d'êtres fantomatiques. Dans ces pages, Ackerley éclaire bon nombre d'allusions cachées, dans *Murphy*, *Premier amour* et *Textes pour rien*.

Ainsi, les auteurs de ce recueil abordent la mort écrite sous de multiples facettes : la mort dans la vie de l'auteur (celle de ses proches ou l'imminence de la sienne propre), les modes de non présence des personnages (la spectralité, le médium de la radio), la négativité au sein des relations entre personnages — sur fond de solitude radicale, la manière de vivre l'espace —, marquant les ruptures — comme l'amnésie —, ou les ruptures stylistiques, la scission à la faveur de laquelle le néant traverse le dire. La mort — telle qu'elle se trouve creusée et élaborée dans l'œuvre — manifeste son caractère radical : elle engage l'espèce humaine, certes, mais elle ne se limite plus à un événement ponctuel, étant omniprésente. Avant tout, ces lectures se détachent de toute perspective métaphysique, montrant la mort à l'œuvre dans la scission qui traverse le langage et le dire. Elles montrent la mort comme opacité au cœur de l'écriture beckettienne, au point que nous pourrions peut-être dire que la mort y fonctionne comme la métaphore de ce réel inassimilable.

Llewellyn BROWN

SIGLES ET ÉDITIONS CITÉS

I *L'Innommable*. Paris, Minuit, 1992.
MM *Malone meurt*. Paris, Minuit, 1995.

*

1. Jean-Claude MILNER, *Les Noms indistincts* (Lagrasse, Verdier, « Verdier poche », 2007), p. 110.

BEAUJEU, Arnaud. *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett : autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'«autre-là»*. Oxford, Peter Lang, 2010. 363 +XIV p. (Coll. « Modern French Identities »).

L'ouvrage de Arnaud Beaujeu est sans conteste une remarquable synthèse critique portant sur deux modalités essentielles de la "théâtralité" beckettienne, qui s'incarne en une "matière" visible, dont l'in-signifiante "triviale" est traversée, sculptée par le travail du dramaturge sur la lumière. Celle-ci, thématifiée dans le texte théâtral, est porteuse d'une signification spirituelle que sa mise en scène — et donc sa mise en question — interroge à nouveaux frais. Corps, objets et lumière, chorégraphiés dans l'espace abstrait que devient souvent l'aire de jeu dans le théâtre de Beckett, esquissent — autour d'un vide fondamental, à partir de quelques figures simples — une combinatoire gestuelle et textuelle traduisant non une "action dramatique", mais la faillite ontologique et langagière à laquelle se voit condamnée toute existence humaine : entre comédie et tragédie, nécessité et empêchement.

Comme le titre l'annonce, l'ouvrage se divise en deux grandes parties d'environ 150 pages chacune. La première, intitulée « Trivialité de la matière », s'intéresse à cinq des premières pièces (*En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Tous ceux qui tombent*, *La Dernière bande* et *Oh les beaux jours*), tandis que la seconde, « De l'esprit et de la lumière », couvre l'ensemble de l'œuvre théâtrale, télévisuelle et radiophonique, ainsi que les courts-métrages. Si la bibliographie primaire mentionne non seulement l'œuvre écrite en français, mais aussi les versions anglaises, c'est essentiellement à l'œuvre en français que se consacre Beaujeu. On ne trouvera donc pas, dans ce livre, de comparaisons entre les versions française et anglaise, bien que soient évoquées des mises en scène réalisées en France aussi bien qu'au Royaume-Uni.

Le concept d'« autre-là » — forgé par Beaujeu, à la croisée ("triviale", au sens étymologique) des chemins heideggeriens (« être-là », *dasein*), et chrétiens (« au-delà ») — est présenté et justifié dans une introduction brillante, originale dans sa forme et stimulante par ses contenus. L'ombre ironique du luthier florentin, familière à tout lecteur de Beckett, vient ici rappeler l'importance du carrefour, chez le « Divin Comique » (Dante bien sûr, que désignaient ainsi Joyce et Beckett). Sont ensuite développés les principes fondamentaux de cette "théologie négative" dont l'auteur de *Godot* n'est pas si éloigné qu'il n'y paraît. L'œuvre, en effet, décline à l'envi un paradoxe fondamental, qui réside dans l'association entre l'exactitude mathématique la plus obsessionnelle et le goût pour les "obscurités", minant malignement l'esprit cartésien (obscurités au nom desquelles Beckett fut longtemps étiqueté — comme, avant lui, Kafka — d'écrivain de l'« Absurde »). Or, comme le montre bien Beaujeu, la densité et l'intensité

du travail théâtral, chez Beckett, ont précisément pour visée la recherche d'un "autre-là", d'une voie et d'une voix autre, par delà le désenchantement existentiel, le renoncement à toute croyance, et la décrépitude du corps : une éthique et une esthétique du dénuement, un « *réalisme mystique* » (p. 334) confirmant la profonde humanité de cette œuvre, et sa puissance suggestive, analogue à ce qu'a pu produire le travail pictural des frères Van Velde, dont Beckett se sentait si proche.

La première partie est tout à fait convaincante par sa précision et sa systématisme. L'auteur montre comment, par une théâtralité fluide, mouvante, la "matière" se voit progressivement comme pulvérisée. Le corps, décrépité, malade, impotent, se défait, comme les mots qui le disent ; à travers des images scéniques dont l'absolue pertinence n'échappe à aucun spectateur : le fauteuil de Hamm, les poubelles de Nagg et Nell, le mamelon enserrant Winnie, et ainsi de suite. De réduction en réduction, l'humain s'animalise, voire se "*végétalise*" (selon l'heureux néologisme forgé par Beaujeu). Tout se passe comme si le théâtre, pour Beckett, était le lieu par excellence où donner corps et substance à ce qui, dans le texte narratif, demeure le plus souvent à l'état de simple métaphore, d'image virtuelle offerte à l'imagination du lecteur. La dimension concrète de la représentation, sa "trivialité", traduit, dès lors, en images, la réflexion abstraite qu'elle vient non seulement illustrer, mais rendre à son ancrage sensible et phénoménologique, avec autant de lucidité que d'humour.

Dans la seconde grande partie, saluons tout particulièrement les développements du second chapitre (« Passages »). Il s'agit là d'une remarquable synthèse, passant en revue toutes les possibilités explorées par Beckett pour "figurer" l'infigurable (tels le reflet, le double, le fantôme, le passage d'un état vers un autre, l'écart et la proximité du rêve et de la réalité...). Ce travail permet, en outre, de préciser la manière tout à fait singulière dont Beckett s'empare d'une thématique ancienne (celle de l'errance entre deux mondes), reprise par les Romantiques, avec lesquels l'auteur irlandais instaure implicitement un dialogue philosophico-esthétique tout à fait passionnant. Dialogue entre les arts, aussi, sous une forme dépouillée et sobre aux antipodes des recherches d'"effets" (le Romantisme français). Celle, en l'occurrence, des écrivains (Novalis), musiciens (Schubert) ou peintres (K. D. Friedrich), qui fascinent Beckett, à l'instar de Héraclite, Dante, ou Pascal, et qui appartiennent à une même lignée mélancolique et sceptique, par-delà les cloisonnements de l'histoire littéraire.

La méthode suivie croise approches thématique, philosophique, et — plus secondairement — psychanalytique : Beaujeu cite avec pertinence les ouvrages de ses prédécesseurs, au premier rang desquels les travaux de Évelyne Grossmann, Pascale Casanova, Hélène Cixous, mais aussi de François Noudelmann, Nathalie Léger et Jean Onimus. D'une manière plus générale, l'ouvrage révèle une connaissance intime de l'œuvre et de

l'importante bibliographie critique qui lui est consacrée. Cette connaissance se traduit non seulement par une incontestable aisance dans la façon dont sont sollicitées les citations, mais aussi par un style que l'on peut qualifier d'"empathique". Inventif, riche en jeux de mots mâtinés de citations, le commentaire est toujours intimement relié à son objet. Cette circulation constante — entre le texte de Beckett, les occurrences extraites d'ouvrages critiques, et les analyses de Beaujeu lui-même — peut néanmoins, parfois, dérouter le *common reader*, les occurrences entre guillemets n'étant pas systématiquement référencées (par exemple, l'adverbe « *génériquement* » (p. 86), mis entre guillemets, n'est assorti d'aucune référence précise, et où le terme « *désespéré* » est bien renvoyé à *Comment c'est*, mais sans indication paginale). L'emploi de guillemets supérieurs pour signaler des formulations personnelles aurait peut-être permis de réguler ces équivoques. De manière analogue, on regrette que certaines références critiques ne soient pas assorties d'une note de bas de page mentionnant l'ouvrage cité ainsi que la pagination (par exemple, les citations de Marie-Claude Hubert et de Pascale Casanova (p. 33)).

On peut aussi trouver plus amusante qu'utile l'omniprésence, dans la première partie, de la modalité exclamative, relayée, dans la seconde partie, par un emploi non moins systématique des points de suspension. Excès véniels, d'autant que l'on ne relève par ailleurs que fort peu d'erreurs factuelles (« *On était faits comme des rats !* » n'est pas la « *première phrase de Voyage au bout de la nuit* » (p. 95)), d'incorrections grammaticales (emploi incorrect de *mettre à jour*, en lieu et place de *mettre au jour* (p. 163)), ou d'analyses discutables ou confuses. On peut douter, par exemple, que les yeux comme des « *chrysolithes* » (DB, 21) de la jeune femme évoquée dans *La Dernière bande* en fassent pour autant une « *Méduse* » (p. 147), une « *femme-pierre* ». L'exclamative « *Les yeux qu'elle avait !* » (DB, 27), et l'expression d'extase sur le visage de Krapp sont à cet égard explicites : l'effet lexical "recherché" est l'expression d'une fascination amoureuse ; loin de "pétrifier" celui qui les contemple, ces yeux, d'un vert mordoré, le "laissent entrer", image dont la vertu érotique ne fait aucun doute. La dérive amoureuse est une de ces — bien rares — "heures exquises" auxquelles les personnages de Beckett cherchent à se raccrocher. Ce qu'ils ont eu de meilleur, comme l'eût dit Flaubert, mais qui ne "revient" que pour mieux souligner la décrépitude actuelle, en un contrepoint ironique, cruellement délicieux. Cet ouvrage est donc le fruit d'une lecture convaincante, informée et utile, de l'œuvre théâtrale : il figurera certainement en bonne place dans la bibliothèque des spécialistes de cet auteur, ainsi que dans les bibliographies d'autres encore.

Florence GODEAU

SIGLE ET ÉDITION CITÉS

DB *La Dernière bande* suivi de *Cendres*. Paris, Minuit, 2007.

BOXALL, Peter. *Since Beckett : Contemporary Writing in the Wake of Modernism*. London, Continuum, 2009. 233 p. (Coll. « Continuum Literary Studies »).

Peter Boxall nous offre une analyse érudite, extrêmement minutieuse et remarquablement documentée, de l'œuvre romanesque, qu'il fait entrer en résonance avec un vaste réseau de textes. Dans sa lecture des écrits en prose (les derniers, tout particulièrement), il convoque à la fois des auteurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles et des auteurs de la seconde moitié du XX^e et du début du XXI^e siècles, pour mettre au jour les traces de traditions "mineures" ou "secondaires" — la métaphore qu'il utilise est celle du chemin détourné — dans l'écriture de Beckett.

Le texte beckettien est appréhendé, de façon très convaincante, comme un point focal où viennent converger ces diverses traditions, que Boxall traque d'abord au plus près du lieu où s'origine l'œuvre, en Irlande puis, en suivant des cercles concentriques contigus, en Europe, en Amérique du Nord et enfin dans le monde entier. L'intérêt des analyses intertextuelles que propose Boxall vient de ce qu'elles mettent les romans en regard d'œuvres avec lesquelles la critique ne les rapproche habituellement pas. Il vient aussi de ce que la filiation de Beckett est envisagée sous toutes ses facettes : l'écrivain est ainsi perçu à la fois comme l'héritier d'esthétiques aussi variées que celle d'une Maria Edgeworth ou d'un Heinrich von Kleist, et comme le père fondateur d'une nouvelle esthétique, qu'il lègue à de jeunes romanciers, tels John Banville, Don DeLillo ou J. M. Coetzee.

Le titre de l'ouvrage, *Since Beckett*, évoque la lecture que fait Derrida des "spectres de Marx". C'est, en effet, à « *un maintenant des spectres* »¹ de Beckett qu'il nous convie. La mise en résonance du texte en prose beckettien et de ses "spectres" passés et futurs s'organise autour de trois axes :

– une tradition irlandaise "secondaire" qui va de Edgeworth à Banville, en passant par Bowen, et met l'accent sur une poétique du retour et de la hantise ;

– une tradition européenne — germanique plus spécifiquement — qui relie Beckett à Kleist, Wittgenstein, Kafka, Bernhard et Sebald, et insiste sur la manière commune qu'ont ces auteurs d'appréhender le temps comme un continuum que, paradoxalement, seule une forme radicale de discontinuité peut exprimer ;

– une tradition mondiale qui convoque Joyce, Bellow, DeLillo et Coetzee, qui souligne la porosité des frontières qui séparent les peuples et les espaces, et qui invite à inventer de nouvelles utopies.

Peter Boxall témoigne d'une grande culture et d'une grande sensibilité littéraires qu'il met au service d'une lecture fine et très personnelle de l'œuvre romanesque. Il nous propose ainsi, par exemple, une analyse très

intéressante de *Ill Seen Ill Said* (pp. 157-65) qu'il relie à Henry James, à l'art sacré égyptien, à Shakespeare, à Joyce et à d'autres textes beckettians (*How It Is*, *Worstward Ho*, «Something there», pour n'en citer que trois).

La théorie que propose Boxall nous semble, cependant, moins convaincante lorsqu'elle s'attache à ancrer les analyses littéraires dans un contexte culturel et politique plus large. Nous regrettons ainsi que les réflexions sur la mondialisation, la déliquescence de l'État-nation ou la démocratie ne soient pas plus poussées (même s'il convient de souligner qu'elles ont le mérite d'amorcer un débat intéressant).

Hélène LECOSSOIS

1. Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale* (Paris, Éditions Galilée, 1993), p. 21.

YAPAUDJIAN-LABAT, Cécile. *Écriture, deuil et mélancolie : les derniers textes de Samuel Beckett, Robert Pinget et Claude Simon*. Paris, Classiques Garnier, 2010. 701 p.

Cette excellente étude fort détaillée est d'une grande importance pour trois raisons majeures : elle montre tout d'abord que dans la dernière période de leur vie créatrice, les trois auteurs en question ont pris une direction toute particulière qui, bien que la voie choisie soit une continuation de leurs œuvres précédentes, constitue une étape singulière et remarquable de leur écriture et qui peut servir en plus à préciser l'évolution de la vie littéraire vers la fin du deuxième millénaire dans un sens plus général. Le deuxième mérite principal du travail de Cécile Yapaudian-Labat est qu'elle permet de reconsidérer certaines notions clefs de la critique littéraire et de sa méthodologie, surtout dans ce domaine que favorise la recherche française et où se rencontrent l'esthétique, la philosophie et la psychanalyse. En effet, non seulement nous trouvons des mises au point et des définitions reformulées des concepts fondamentaux que sont le deuil et la mélancolie, suivant leur développement historique et systématique, mais ces concepts — et d'autres dans leur prolongement — s'enrichissent largement par leur rôle et leur exploitation dans les textes des trois auteurs considérés suivant leur cheminement propre. Et c'est dans ce contexte qu'il faut souligner l'importance d'un troisième aspect de l'étude, à savoir l'analyse précise, méticuleuse et avant tout fort judicieuse des livres sélectionnés : analyse — *close reading* aussi bien qu'exégèse — qui montre le constant désir de Beckett, Pinget et Simon d'aller vers l'essentiel et de dresser ainsi non seulement un bilan de

leur vie et de leurs efforts de créateur, mais encore de gratifier ceux qui restent après leur disparition d'un testament esthétique et éthique qui puisse servir de viager au XXI^e siècle. Et c'est finalement dans cette dimension éthique qu'on découvrira également le principal élan synthétisant du présent travail.

Après une introduction qui esquisse les grandes lignes de cette rencontre entre l'écriture et les expériences existentielles élémentaires du deuil et de la mélancolie, tout en inventoriant les principaux résultats des recherches faites dans ce domaine auparavant, l'ouvrage se divise suivant trois parties principales. «Inventaire des pertes, inventaire des restes» (première partie) est suivi de «Des mots et des images, du deuil du monde à l'invention des formes» (deuxième partie) et de «D'une esthétique à une éthique, "pseudo-principes" pour une écriture endeuillée» (troisième partie). Pour chacun des chapitres qui subdivisent cet ensemble, une vue panoramique des trois auteurs considérés entoure la lecture des textes suivant leurs caractéristiques individuelles, ce qui permet de diversifier les approches et de démontrer qu'une attitude comparable devant les exigences de l'art littéraire peut (et doit) mener à des formes d'écriture fort spécifiques. Pour Beckett, la seconde "Trilogie" (*Compagnie, Mal vu mal dit, Cap au pire*) — avec *Soubresauts* en supplément clef — constitue l'aboutissement et le perfectionnement d'une recherche acharnée de dire l'essentiel de l'échec humain et de l'impossibilité d'en finir, exprimée par le biais d'une approche asymptotique interminable de cette fin tant désirée. Ce deuil en perpétuelle souffrance nourrit la mélancolie dans toute sa noire brillance, non sans laisser apparaître, en lumineuse transparence, des fulgurations affectueuses. Par contours et dérives, l'étude présente réussit à transmettre au lecteur cette exigence fondamentale et cette doléance infinie.

Simon est l'auteur qui, dans la dernière période de sa vie créatrice — après des étapes précédentes marquées par une vision "baroque" et une exploitation multiple des processus formels —, vise à unifier la saga familiale tout autant que l'aventure personnelle d'une part, et l'épopée historique du XX^e siècle d'autre part (combinée avec le récit parallèle du Général de 1800). Après la vaste toile historique des *Géorgiques*, la recherche acharnée des origines dans *L'Acacia* et la multitude existentielle et esthétique du *Jardin des Plantes*, c'est peut-être exemplairement dans le modeste *Tramway* que finalement s'exprime le mieux ce sentiment de perte et d'effacement que peut consoler seulement le lustre du style au seuil de la chambre ardente. Grandeur et misère d'une existence et d'une vie d'artiste que l'étude sait comprendre au point douloureux et sublime où la lettre rejoint l'aspiration essentielle de l'auteur.

Pinget est avant tout l'écrivain des égarements, du cœur et de l'esprit certes, mais encore des fils et des pères, des papiers et des refrains, des amours éphémères et des tendresses de passage. Dans ses derniers textes

les notes s'éparpillent, les cheminements de l'écriture se fourvoient et se fragmentent. *Théo*, qui représente un véritable testament littéraire, projette dans la relation avunculaire les virtualités de l'héritage affectif et culturel au plus grand avantage du lecteur flânant parmi les fleurs et les citations pseudo-confessionnelles.

Si c'est donc par la force du triptyque déplié et refermé par alternance que les nuances et les variantes des processus du deuil ainsi que les poses et les méditations de la mélancolie se déterminent et se complètent, ici je me limiterai aux séquences consacrées à Beckett afin d'apporter quelques précisions.

Dans la partie qui dresse l'inventaire des formes du deuil où les avatars de l'existence renvoient en dernière instance à la perte originelle, l'accent est mis sur la raréfaction qui caractérise l'écriture beckettienne. Les mots s'évanouissent et cèdent la place à quelques rares images résiduelles. Une forme ultime de désindividualisation se met en place, où le deuil vous déshérite, mais prépare aussi spéculairement une ouverture à l'autre. L'auteur peut alors conclure : « *Les dernières œuvres de Beckett renvoient chacune à un même et double deuil, celui de la fin qui ne vient pas et celui d'une conscience apaisée, stable, s'éprouvant dans la plénitude et qui coïnciderait avec cette fin.* » (p. 156). Ce tour des restes et des ruines fait surgir « la conscience mélancolique » (p. 177), et c'est sous le signe de « Têtes mortes, imaginez » (p. 200) — en sous-chapitre — que se profile le crâne comme contour matériel de l'image, image lui-même. C'est la Chose lacanienne qui se dégage ici des arrière-fonds où les doublures indiquent la rencontre intime de la vie et de la mort. Ce tableau des vanités mène austèrement à un univers désindividualisé. Cécile Yapaudian-Labat signale fort judicieusement la place de la mélancolie dans ce cadre : « *La mélancolie beckettienne, d'un côté, n'est possible — supportable, vivable — que parce qu'elle prend forme dans l'œuvre, seule preuve que le rien — le mélancolique — existe. L'œuvre, d'un autre côté, est la projection pure et simple de l'espace mental du créateur, elle est mélancolie.* » (p. 225).

Dans la partie centrale, sont étudiées successivement « la voix endeuillée », les teintes de la mélancolie, les images dans leur relation avec le temps et ses intermittences et la figure emblématique du tombeau. La voix, dans son errance, où le Je notamment se dilue, évolue vers l'impersonnalité et témoigne ainsi du fait que chez Beckett « *l'enjeu de l'énonciation est ontologique* » (p. 266). La notion de ressassement, repris de Blanchot (dont l'apport dans ce livre est capital), se traduit chez Beckett dans les formules du "moindre" et de l'épuisement interminable où règne la fameuse épanorthose. La prime de plaisir serait à chercher dans cette « *musique bégayante* » (p. 297) qui prend ainsi naissance et rythme. Pour ce qui concerne les couleurs, c'est le noir et blanc qui règne avec sa valorisation de la perte, inséparable toutefois de la trace de l'écriture sur la page.

Les images de crânes et de larmes sont sujets de désolation, mais elles se relèvent aussi en « *images-affection* [Deleuze] » (p. 369), témoins d'une écriture "com-patissante" (p. 373). La relation avec le temps est d'abord générateur de mélancolie pour Beckett : alors que l'univers se réduit de plus en plus, « *la temporalité est lente* », ralentissement mélancolique, « *en attente de dégel* » peut-être, « *comme les larmes dans Mal vu mal dit* » (p. 432). Le motif du Tombeau pareillement paraît vouloir figer le temps, tout en s'appuyant sur la tradition chrétienne. Ce motif a tendance en outre à prendre un air plutôt spectral dans les derniers textes de Beckett, et cette "spectralité" colore mélancoliquement l'indiscernable frontière entre la vie et la mort.

La troisième partie du livre veut montrer que les recherches esthétiques sont indissolublement liées à une vision éthique. C'est une vision tragique qui promeut une « *incertitude active* » (p. 475). *L'Unheimliche* comme figuration y parle de l'impossible et inévitable distanciation ; de langue en langue, de fragment en fragment, de chute en chute, le lecteur est pris dans le mouvement de la mélancolie, à l'ombre de la croix. « *Entre néant et recherche de l'autre* » (p. 535) s'intitule la pénultième « Stase » (ainsi que s'intitule le chapitre), et c'est là que, sans être explicitement mentionnée, on sent la présence de Lévinas, surtout en rencontrant une formule telle celle qui compose ce sous-titre : « Le visage de l'autre sur fond de ténèbres » (p. 573). C'est un « *poème de l'amitié* » (p. 559) qui s'ébauche de la sorte, et ce seront d'autres noms encore qui scellent le pacte, ceux de Jacques Derrida et de Paul Celan plus particulièrement, faisant surgir des profondeurs de l'histoire cette "*rose de personne*" — selon le titre d'un recueil de Celan — qui est comme un écho des mélancoliques absences beckettiennes (comme encore l'air du violoniste de la *Winterreise* qui accompagne partout les images de Beckett). L'auteur résume ainsi sa pensée : « *Les dernières proses de Beckett ont la puissance énigmatique du poème et tentent, dans l'exigence de la parole poétique, d'instaurer le dialogue avec l'être cher, le disparu, l'autre. Bribes de paroles ruinées par un dialogue impossible, elles quittent l'humain, se placent hors de lui, et se tiennent dans cet espacement — celui de l'émotion lyrique —, dans ce néant qui n'est pas encore la mort, cette communauté impossible des morts.* » (p. 601).

Le chapitre final porte le titre « Tragique moderne et éthique de la mélancolie ». Il s'ouvre sur une exergue de Kierkegaard qui semble résumer toute la thématique de Beckett : « *La conception tragique voit la contradiction et désespère d'en sortir.* » (p. 603). Ce tragique achève une longue tradition passant par Œdipe, Le Roi Lear et Hölderlin, entre autres. Le tragique de Beckett, c'est la fin de tout tragique, telle que Lacan la prévoit chez Claudel. Désormais la solitude règne et son signe majeur est le seau de Saturne.

Dans la conclusion, l'auteur redéfinit alors la place de la mélancolie au point nodal de l'œuvre : « *La mélancolie devient le seul point de rencontre*

ou de passage possible entre l'écriture et la vie, puisqu'elle apparaît d'une certaine manière comme le lieu d'un savoir, mais aussi comme le trope de tous les tropes : le lieu premier qui indique la perte en se substituant à elle. » (p.658). Telle œuvre suscite, en deçà de tout *catharsis*, la douce mélancolie du lecteur, quand l'air d'une Serena (Beckett retrouve, selon Cécile Yapaudian-Labat, l'inspiration de cette forme datant de *Echo's Bones*) procure la sérénité. C'est sur ce message que se clôt cette très belle étude qui ne témoigne pas seulement d'une grande érudition et d'une profonde connaissance des textes, mais encore — ce qui est plus rare — d'un véritable *agalma*¹ des lettres réellement vivantes.

Sjef HOUPPERMANS

1. Repris par Lacan du *Banquet* de Platon, dans son Séminaire *Le Transfert*, ce terme s'entend comme suit : « *L'agalma est cet objet dont le sujet croit que son désir le vise, et où il porte à l'extrême la méconnaissance de l'objet comme cause du désir.* » (Jacques Lacan, *Des Noms-du-Père* [Paris, Seuil, « Champ freudien ; Paradoxes de Lacan », 2005], p. 83).

WEST, Sarah. *Say It : The Performative Voice in the Dramatic Works of Samuel Beckett*. Amsterdam-New York, Rodopi, 2010. 277 p. (Coll. « Faux titre » ; 352).

Sarah West emprunte l'expression *performative voice* (« voix performative ») de Enoch Brater, qui définit le terme dans *The Drama in the Text : Beckett's Late Fiction*¹. Elle précise (p. 11) qu'il l'utilise d'une manière tout à fait distincte du terme de J. L. Austin *énoncés performatifs* (p. 12, note 1). Comme West l'explique, Brater affirme « que le langage de Beckett est "performatif" dans le sens où il réclame une voix qui le prononce : sa prose réclame qu'on la lise à voix haute » (p. 12). L'objectif de l'étude de West consiste à réfléchir sur ce concept de la *performative voice* dans le contexte de l'œuvre théâtrale où, bien sûr, le langage est spécifiquement composé pour qu'on le lise à voix haute : son « objectif est de discerner la voix performative dans l'œuvre théâtrale de Beckett, de montrer comment elle fonctionne, et de déterminer le rôle qu'elle joue dans les pièces » (p. 12).

Comme le suggère le titre de son livre, Brater se concentrait sur la dernière fiction, mais il faut remarquer qu'il abordait aussi le théâtre. Par exemple, le Chapitre 2 de son livre, intitulé « Acts of Enunciation » (pp. 14-571), traite de la voix performative dans l'œuvre pour la radio. Il décrit Beckett comme créant des « *partition[s] pour la voix humaine* » dans un médium sonore où « *être, c'est littéralement être entendu* » (p. 141). Il aborde

ensuite l'utilisation de la "voix performative", affinée dans les pièces pour la radio, dans la dernière fiction.

West aborde aussi les pièces pour la radio, qui ont été négligées dans les études beckettiennes, mais elle fait aussi de nombreuses références à la fiction en prose. Elle traite, dans le chapitre 3, *Krapp's Last Tape*, *Embers* et *Eh Joe* ; dans le chapitre 4 : *Cascando*, *Not I* et *Ghost Trio*, dans le chapitre 5 : *A Piece of Monologue*, *Ohio Impromptu* et *Company* (se concentrant sur des adaptations théâtrales de ce dernier texte). Tout au long du volume, elle traverse l'ensemble de l'œuvre et établit de nombreux liens et des comparaisons concernant les diverses manières dont la voix se présente, et le caractère central de son rôle performatif dans les œuvres théâtrales.

West conduit une analyse agréable et convaincante, à bien des égards. La présentation sur la quatrième de couverture décrit comment ce livre « engendre de nouveaux aperçus », et l'auteur fait des observations très utiles et originales au sujet des diverses présentations des voix théâtrales dans l'œuvre. En même temps, on y trouve une forte dépendance sur le matériel critique existant, ce qui est manifeste à l'égard de Brater, par exemple, mais il est important de reconnaître qu'elle utilise le livre de celui-ci comme un point de départ, poussant ses idées plus loin et dans une nouvelle direction : en lien avec les pièces pour le théâtre et pour la télévision, aussi bien qu'avec les adaptations de *Company* pour le théâtre.

L'impact visuel du théâtre beckettien est extrêmement puissant et inoubliable, avec les images visuelles — telles celles des deux hommes à côté de l'arbre squelettique, du vieux couple dont la tête sort des poubelles, de la femme enterrée jusqu'à la taille puis jusqu'au cou dans un mamelon, ou de la bouche désincarnée dans l'obscurité ambiante — imprimées dans le souvenir du spectateur. Cependant, West déplace le point de mire de la perception visuelle à la perception auditive, introduisant son livre par l'assertion : « Les actes de parler et d'écouter sont primordiaux dans l'œuvre théâtrale de Beckett : il ne suffit pas de voir. » (p. 11). Elle soutient ce changement de perspective de manière convaincante et, dans le Chapitre 2, « Genesis of the Performative Voice » (« Genèse de la voix performative »), elle explore les manières « dont la voix se manifeste dans la fiction en prose pré-théâtrale » (p. 28), soulignant comment la voix et l'écoute sont souvent présentées comme confinées dans un crâne (p. 28-9), et insistant aussi sur la persistance de la voix : le désir du silence accompagnant l'incapacité d'empêcher la voix de parler (p. 35). Elle montre l'importance de la voix pré-théâtrale dans la genèse de la voix performative, et elle décrit son développement vers ce qu'elle décrit comme la voix « vraiment performative » dans les dernières pièces (p. 39).

Cette étude manifeste beaucoup de qualités. Cependant, on peut émettre des réserves concernant la dépendance excessive, qui apparaît par moments, sur les ouvrages critiques existants, ce qui signifie que parfois l'analyse des

mises en scène souffre dans le sens où elle se fait un peu à distance. Par exemple, l'analyse de *Ohio Impromptu* repose entièrement sur Jonathan Kalb et son compte rendu de deux acteurs jouant le rôle du Lecteur (pp. 209-14). On trouve une nouvelle occurrence de cette dépendance dans l'étude de trois adaptations pour la scène de *Company*. Cependant, cette fois, l'expérience directe de Kalb dans une mise en scène et son entretien avec l'acteur est associée à des réponses fournies par d'autres commentateurs, comme S. E. Gontarski en lien avec sa propre mise en scène (pp. 227-38). Cette comparaison des adaptations est utile, mais il manque une réponse de première main de la part de West. Il eût été précieux d'y apporter une évaluation bien plus directe, même s'il est clair que cela implique de réelles difficultés : West a dû se trouver dans l'impossibilité d'assister à des mises en scène de la pièce, ou à des adaptations de l'œuvre en prose au moment d'écrire le livre. Cependant, en ce qui concerne l'analyse les premières versions de *Not I*, qui repose exclusivement sur l'étude de S. E. Gontarski, datant de 1985, cette partie aurait certainement pu bénéficier d'une évaluation de première main du manuscrit « Kilkool », à la lumière de sa perspective particulière ; il s'agit d'une occasion manquée, de la part de West (p. 130-132). Mais il est vrai aussi que tout au long de son étude, elle inclut les références critiques dans ses analyses de manière efficace, ce qui lui permet d'évaluer différentes approches en lien avec sa perception spécifique de la voix performative, et cette méthode peut se révéler très éclairante. Elle sera d'une très grande utilité pour des étudiants qui abordent les études beckettiennes pour la première fois.

L'étude de West est intéressante et persuasive, et je recommanderai assurément ce volume à mes élèves. Ce livre offre une étude accessible, informative et détaillée de la voix dans l'œuvre ; ce que l'article « VOICE », dans *The Faber Companion to Samuel Beckett* décrit comme « son invention littéraire la plus profonde, originale et complexe »². L'apport de ce livre est le bienvenu dans les études beckettiennes, et il va certainement encourager l'exploration des complexités liées aux activités de la parole et de l'écoute dans cette œuvre.

Julie CAMPBELL

[trad. L.B.]

1. Enoch BRATER, *The Drama in the Text : Beckett's Late Fiction* (New York - Oxford, Oxford University Press, 1994).

2. C. J. ACKERLEY and S. E. GONTARSKI, *The Faber Companion to Samuel Beckett* (London, Faber & Faber, 2006), p. 614.

Beckett's Proust/Deleuze's Proust. Mary BRYDEN and Margaret TOPPING eds. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009. 248. + IX p.

Cet ouvrage collectif, publié sous la direction de Mary Bryden et de Margaret Topping, est pour l'essentiel le fruit d'une conférence réalisée en 2006 à Cardiff, à l'occasion du centenaire de la naissance de Samuel Beckett. Proust constitue le centre gravitationnel autour duquel Beckett et Deleuze sont convoqués (en consonance ou en dissonance). Toutefois, il ne s'agit pas seulement de faire appel à Deleuze ou à Beckett comme grilles de lecture de Proust mais, surtout de confronter Beckett et Deleuze, entre eux d'une part, et avec la *Recherche*, d'autre part. Ces dialogues s'enrichissent également grâce à l'introduction d'autres auteurs tels que Burroughs, Leibniz, Nietzsche, ou du réalisateur Raoul Ruiz. En dépit de la variété et de la profusion des sujets abordés, ce recueil montre la parfaite maîtrise des chercheurs internationaux à l'égard de cette riche trilogie Proust/Beckett/Deleuze. Les textes ouvrent des perspectives traversées par la littérature, la philosophie, le cinéma ou la musique.

L'ouvrage se divise en trois parties, chacune d'elles portant sur une "rencontre". La première partie (« Rencontres de lectures ») s'articule autour de la question des signes, notamment chez Proust et Deleuze. Cette première "rencontre", composée de six articles, débute par Mary Bryden qui, à partir de Burroughs, réalise une lecture de Proust et de Beckett portant sur le temps, les noms et les personnages. Les noms, dans la *Recherche*, représentent pour Burroughs les personnages eux-mêmes ; Beckett partage la position de cet auteur quant aux noms / personnages chez Proust, alors que pour Deleuze, ces derniers se révèlent comme des signes demandant à être déchiffrés. Selon Burroughs, l'univers de Beckett, dénué de noms et hors temps, porte à une "absence" de personnages. Malgré les croisements ou les divergences entre Burroughs, Proust, Beckett et Deleuze, la question de la mémoire est mise en perspective chez chacun d'entre eux.

L'article de Christopher Drohan aborde la relation du signe aux différents "mondes". Le signe nous affecte, il nous incite à chercher son sens, à sonder le monde auquel il appartient. Il ne trouve pas sa place dans notre compréhension, ni dans notre monde connu, et c'est ainsi que chacun marque le point de départ d'une *recherche* dans un monde nouveau. En explorant la *Recherche*, l'auteur trace les relations entre les différents signes (matériels et immatériels) et les différents mondes.

L'article de Erika Fülöp porte sur l'Essence, à savoir, la question de l'incompatibilité entre l'essence chez Proust et la différence chez Deleuze. Reprenant la lecture leibnizienne de Proust faite par Deleuze — où les essences rejoignent les monades et où chacune se définit par « le point de

vue à partir duquel elle exprime le monde [...] le point de vue étant la différence même » (p. 54) —, l'auteur soutient que l'essence qui constitue l'objet de la *Recherche* ne peut s'affirmer ni comme une monade, ni comme les relations entre les monades. On peut de cette façon trouver dans les signes une unité, où toute différence est abolie. L'auteur termine en rapprochant l'Essence chez Proust de l'Absolu chez Schelling.

L'article de Joe Hughes analyse les signes tels qu'ils sont définis par Deleuze. La typologie des signes fait une distinction entre les signes matériels (mondains : ceux de l'amour et des qualités sensibles) et les signes de l'art (immatériels), que l'auteur met en rapport avec les images chez Deleuze (dans *Cinéma I et II*). C'est le cas, par exemple, de "*l'image affection*" qui, comme les signes des qualités sensibles, place le virtuel au centre du matériel.

L'avant-dernier article, par Philippe Mengue, traite de la distinction opérée par Deleuze dans les trois éditions de *Proust et les signes*. Il interroge notamment la position deleuzienne, dans l'édition de 1970, abordant la *Recherche* en tant que "*machine*". Par définition, le signe signifie, tandis que l'ambiguïté et la multiplicité marquent le sens. En revanche, la "*machine*" produit, sans poser la question de ce dernier. Or, la question de la mémoire réside dans cette opposition et elle fait objet d'analyse.

La première partie se termine par un article de Anthony Uhlmann sur l'image de la pensée présentée par Deleuze. L'une des interprétations de cette notion se révèle être dogmatique et fermée, alors qu'une autre interprétation ouvre des possibilités pour l'élaboration des pensées ; cette dernière, selon Deleuze, est celle qu'expose Proust. Pour Leibniz, si Dieu choisit "le meilleur des mondes possibles", c'est celui-ci qui se réalise, tandis que les autres mondes n'ont qu'une existence virtuelle. À l'existence virtuelle des possibles non réalisés (existant dans la pensée en relation avec la monade), il convient d'ajouter la littérature qui produit, elle aussi, des existences virtuelles. Avec l'exhaustion de toutes les possibilités de points de vue, Beckett se rapproche de Leibniz par le concept deleuzien d'*épuisement*. L'auteur boucle son texte en revenant à l'image de la pensée non dogmatique apportée par la littérature.

Les six articles de la deuxième partie (« Rencontres visuelles cinématiques et soniques ») explorent l'image, le cinéma et la musique. Dans le premier article de Garin Dowd, un riche dialogue s'établit entre Proust, Beckett, Deleuze et Ruiz, tandis que l'auteur aborde, entre autres, la question du visage dans Proust à partir de Deleuze et Beckett, ainsi que l'adaptation à l'écran de *Le Temps retrouvé* par le réalisateur Ruiz.

L'article de Patrick French analyse l'influence de Proust sur Deleuze à propos du « temps à l'état pur » (p. 104), surtout dans *Cinéma II*. L'expérience du spectateur, au cinéma, provoque une suspension du monde qui, d'une certaine manière, est source de pensée (les pensées y deviennent plus

visibles). En lui se réveille « l'automate spirituel » (p. 105), le penseur, dont les pensées viennent de cette paralysie même de la pensée. L'automate spirituel est un fragment du « temps à l'état pur » qui ressemble au narrateur de la *Recherche* quand il se réveille au milieu de la nuit, sans savoir où il se trouve.

L'article qui suit, par Clark Lunberry, évoque les inoubliables bottes dans *En attendant Godot*, les reliant à celles du narrateur Marcel, dans la chambre du Grand Hôtel à Balbec. Les bottes de Estragon, que celui-ci retire avec l'aide de Vladimir, et le déchaussement de Marcel par sa grand-mère, illustrent la douleur et la peine. Il reste le regard sur le vide et la mort. Ces objets, pour Proust, tout comme pour Beckett, remettent en scène la disparition et le silence. Cet article — à la forme dramaturgique, puisque divisé en actes — partage l'espace avec des photographies à la tonalité fantasmagorique (bien à l'unisson avec le sujet du texte) de Steven Foster.

Franz Maier, dans son article, fait appel à la composition musicale (quand Swann entend le “dialogue” entre le piano et le violon) qui provoque l'*autarkeia* et le rachat de la solitude, alors que Beckett appréhende l'art en tant qu'« *apothéose de la solitude* » (Pr, 76).

La notion d'« *heccéités* » marque le texte de Carol Murphy, où sont traités concept et affect. Cet article s'achève par un appendice où sont décryptés affects, percepts et lignes de fuite, à la fois dans la *Recherche* et dans *La Dernière bande*.

Une lecture, faite par Jim Reid, du narrateur de la *Recherche* — à partir de l'analyse de Deleuze au sujet de la différence et du temps défini dans *Proust et les signes* — conclut la deuxième partie.

La troisième partie (« Rencontres corporelles ») présente quatre articles sur le corps. L'intérêt de Deleuze pour Proust concerne sa production d'une nouvelle image de la pensée ; toutefois, Proust, aussi bien que Beckett, forcent la pensée autant que le langage à s'ouvrir à un nouvel espace. C'est aussi le cas, selon Jennifer Jeffers, des personnages tels que Charlus et Molloy, qui mettent en cause la question des genres, avec l'homosexualité du premier et « l'indéfinition » (p. 177) du second, et où tout deux échouent face au caractère conventionnel des rôles.

L'article de Ian Pace examine Proust à partir de Deleuze, au sujet de la question de la sexualité, tout en analysant les concepts du sadisme, du masochisme, du “*bondage*” ou de la domination. La volonté d'être soumis ou dominé peut être perçue en tant que manifestation des “*machines-désirantes*”.

L'avant-dernier texte, par Margaret Topping, reprend la *Recherche* chez Deleuze, lue comme une toile qui fait du narrateur un narrateur-araignée. Les personnages comme Albertine et Charlus deviennent des pantins contrôlés par le texte-toile.

Le dernier article aborde les “clins d'œil” — comme le dit Adam Watt

— faits à Proust dans *Murphy*. Les regards portés sur les détails du quotidien, la répétition des gestes de plaisir provenant de la mémoire ou des sensations, ou bien de la construction d'images composites — chimie, géologie, chez Proust ; astrologie, mathématiques, chez Beckett — qui tissent une aire commune.

L'ouvrage se clôt par un épilogue (« Une rencontre imaginaire entre Proust, Beckett et Deleuze »), aussi charmant que captivant : trois lettres puisées dans l'imaginaire de Jérôme Cornette, à qui ce collectif rend également hommage. Par l'épistolaire, l'auteur emprunte la vocalité de Proust en répondant à Deleuze et à Beckett. Notre lecture se termine ainsi par une "véritable" rencontre.

Natália LARANJINHA

SIGLE ET ÉDITION CITÉS

Pr Proust, Édith FOURNIER trad. Paris, Minuit, 1990.

La Licorne n° 91 : "*Beckett, le mot en espace : autour du premier théâtre*". Françoise DUBOR et Anne-Cécile GUILBARD eds. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010. 145 p.

Cet ouvrage collectif, publié à la suite de la journée d'étude organisée le 19 décembre 2009 à l'Université de Poitiers, se propose d'explorer le mouvement de réduction à l'œuvre dans trois pièces de Beckett : *En attendant Godot*, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours*. De quelle manière le théâtre rend-il compte de cette fameuse esthétique du presque rien ? Que devient le mot transposé sur la scène ? Comment sa mise en espace tend-elle vers la figuration du silence ?

Le recueil se divise en trois parties : « Écriture », « Dimension » et « Jeu », qui déploie différentes catégories de l'espace dramatique : la page, la scène, et enfin la voix des professionnels du spectacle.

Dans la première section, Jean-Michel Rabaté, Isabelle Ost et Stéphane Bikialo envisagent ce mouvement vers le moindre au sein de l'écriture dramatique.

Jean-Michel Rabaté revient d'abord sur les liens qui unissent la dialectique négative de Adorno à l'écriture de Beckett. Le philosophe et l'écrivain se croisent à plusieurs reprises et, malgré ses réticences premières à parler de son œuvre, Beckett finit par évoquer lui-même une « *positivité contenue dans la négativité* » (p. 23). Dès lors, Adorno voit en Beckett l'incarnation de sa propre théorie d'une négation productive : son œuvre proposerait non pas une absence de signification, mais un procès critique intenté aux signi-

fications données. Chez l'écrivain, la négation déterminée du contenu devient donc le principe même de la forme, et ce processus de soustraction (plus que d'abstraction, nous dit Adorno), est particulièrement sensible dans *Fin de partie*.

Isabelle Ost s'attache ensuite à montrer que le style beckettien illustre les conceptions deleuziennes de l'épuisement et de la minoration. C'est surtout le théâtre, résolument autoréflexif, qui permet à l'écrivain de radicaliser son projet esthétique avec une action ostensiblement minimale et une immobilisation assumée. Isabelle Ost reprend la thèse développée par Bruno Clément dans *L'Œuvre sans qualités* : le caractère volontairement chaotique et informe de l'œuvre donne à voir un théâtre qui expérimente scéniquement ses propres possibles, qui met en crise plutôt qu'en scène. C'est en cela que *Quad* constitue un accomplissement dans l'œuvre beckettienne : cette succession de « *petits riens* » (p.44) rendent le vide tout à la fois désirable et inaccessible, dans un décentrement permanent qui rappelle la définition du style selon Deleuze : « *Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue.* »¹.

Dans « Au commencement était l'adverbe », Stéphane Bikialo s'intéresse à ce laissé-pour-compte de la grammaire, qu'on définit généralement par le rôle facultatif qu'il occupe au sein de la phrase. Or, chez Beckett l'adverbe, de par sa nature précisément hétérogène et incertaine, constitue un élément privilégié de l'esthétique du moindre. Parfois seul constituant de la phrase (« *Si... Pas trop.* », répond par exemple Estragon à Vladimir qui lui demande si on ne l'a pas trop battu (*G*, 10)), l'adverbe constitue à la fois l'ellipse d'un contenu lexical plus complet et le maintien d'une parole minimale entre les personnages. C'est également lui qui permet l'inscription physique dans l'espace de la scène, ici ou là, et qui impose donc l'existence d'une situation d'énonciation.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage, « Dimension », Luc Vigier, Guillaume Gesvret et Mireille Raynal étudient la logique de réduction dans l'espace matériel de la scène.

Luc Vigier propose une étude de la didascalie (« *Un temps.* ») dans *En attendant* et *Godot* et *Oh les beaux jours*. Envisagée comme une mise en scène typographique de la voix sur la page, la didascalie se fait présence plastique sur la scène, où elle devient une durée observable. La parenthèse (« *Un temps.* ») figure donc l'espace du mot beckettien, pris dans la double impossibilité du silence et du dire : la didascalie est à la fois coupure de la parole, et par là-même menace d'un silence définitif, et restitution d'une absence/présence du personnage à lui-même, la pause dans le discours constituant en effet un espace de mémoire, une écoute de soi, une passerelle qui mène vers l'autre scène, celle de l'imaginaire et de l'inconscient.

Guillaume Gesvret questionne quant à lui la plasticité de la surface dans *Oh les beaux jours*, et envisage cette réplique de Winnie, « *faire surface* »

(OBI, 11), sous une triple acception. Il s'agit d'abord d'émerger physiquement et affectivement, c'est-à-dire de résister à la double aspiration du mamelon et de la mélancolie. Mais « *faire surface* », c'est aussi faire corps avec la surface. Cette pulsion mortifère n'étant jamais pleinement réalisée, Winnie est littéralement prise en étau dans ce double mouvement de fusion et de séparation avec la terre. « *Faire surface* » peut enfin s'entendre comme « produire de la matière », et Guillaume Gesvret propose ici un parallèle avec les peintures de Robert Ryman, avec lequel Beckett avait collaboré pour l'illustration de *Nohow On*. Le travail de Ryman sur l'épaisseur semble rejoindre les préoccupations scéniques de Beckett quand il imagine le décor de *Oh les beaux jours* : une mise en crise du support, entre affect et plasticité.

Dans « Beckett panoramique », Mireille Raynal s'intéresse aux rapports de l'image et du réel sur la scène de *En attendant Godot*. Médiatisée en permanence par le jeu du caché / montré, l'image matérielle de la scène se donne finalement à voir comme l'espace mental des personnages, un imaginaire hétéroclite et contradictoire qui permet à Beckett de poser la question de la représentabilité, et qui amène le spectateur à s'interroger sur les mécanismes mêmes de son adhésion au monde.

La dernière section de l'ouvrage, consacrée au point de vue des praticiens du théâtre, reprend trois textes déjà publiés : le célèbre « Dire oui à la boue » de Peter Brook², un double entretien du metteur en scène Joël Jouanneau³ et l'émouvant hommage de ce dernier à l'acteur David Warrilow⁴.

Joël Jouanneau évoque les liens profondément autobiographiques qui le lient à l'œuvre beckettienne, et revient sur son expérience de metteur en scène, qu'il envisage comme une relation intime et exigeante avec l'auteur. Son témoignage est l'occasion d'évoquer enfin *La Dernière bande*, dont le reste de l'ouvrage fait totalement abstraction alors que cette pièce avait chronologiquement et esthétiquement sa place dans cette étude du « premier théâtre ».

Le metteur en scène rend enfin un très bel hommage à David Warrilow, considéré comme l'acteur beckettien par excellence. De leur rencontre bouleversante sur le plateau de l'adaptation filmique du *Déplépleur* est née une grande complicité théâtrale et amicale jusqu'à la disparition de David Warrilow, quelques mois seulement après la fin des représentations de *Compagnie*, leur dernière collaboration.

Malgré ce que suggère son sous titre, *Autour du premier théâtre*, cet ouvrage est donc presque exclusivement consacré aux trois pièces *En attendant Godot*, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours*. *Acte sans paroles I et II*, *Fragments de théâtre I et II*, et *La Dernière bande*, dont les parutions sont antérieures à celle de *Oh les beaux jours*, auraient pourtant trouvé une place de choix dans cette étude consacrée à la représentation du moindre. La date de la publication nous renseigne sur les raisons de cette absence : comme

beaucoup d'ouvrages collectifs édités chaque année, l'édition de ce recueil semble avoir été principalement motivée par les programmes scolaires de l'année 2009-2010 : *Fin de partie* pour le baccalauréat, *En attendant Godot* et *Oh les beaux jours* pour l'agrégation de Lettres Modernes.

Cela explique sans doute également les redites de la troisième partie, ainsi que les doublons des deux premiers articles : Jean-Michel Rabaté publie ici la version francophone de son article paru dans *A Companion to Samuel Beckett*⁵, et Isabelle Ost propose un résumé de plusieurs chapitres de son essai *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*⁶.

Myriam JEANTROUX

SIGLES ET ÉDITIONS CITÉS

G *En attendant Godot*. Paris, Minuit, 2004.
OBJ *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*. Paris, Minuit, 1975.

*

1. Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues* (Paris, Flammarion, « Champs », 1996), p. 10.

2. Publié en 1976 dans *Les Cahiers de l'Herne* (Peter BROOK, « Dire oui à la boue » in *Samuel Beckett* [Paris, L'Herne, « Livre de Poche », 1986], pp. 233-8). Il ne semble pas nécessaire de revenir sur ce texte déjà bien connu des beckettiens...

3. Le premier entretien a été mené par Brigitte Prost et publié dans l'ouvrage collectif : *Lectures de Engame / Fin de partie de Samuel Beckett*, Delphine LEMONNIER-TEXIER, Brigitte PROST et Geneviève CHEVALLIER eds (Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Didact anglais », 2009), pp. 79-87. La deuxième rencontre, inédite, est proposée par Françoise Dubor.

4. Publié par Joël Jouanneau dans l'ouvrage collectif : *Warrilow-Solos* (Arles, Actes Sud, 1996), pp. 31-43.

5. « Philosophizing with Beckett : Adorno and Badiou », pp. 97-117 in *A Companion to Samuel Beckett*, S. E. GONTARSKI ed (Oxford, Wiley-Blackwell, 2010).

6. Isabelle OST, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture* (Bruxelles, Saint-Louis Facultés universitaires, « Lettres », 2008).

HARVEY, Robert. *Witnessness : Beckett, Dante, Levi and the Foundation of Responsibility*. New York, Continuum, 2010. 176 p.

Le titre énigmatique de ce livre, *Witnessness* (“témoinité”), illustre d’emblée que Harvey, avec Beckett, veut jouer avec les langues et construire, à l’aide de suffixes et de mots composés, un lexique qui lui permettrait une lecture éthique, originale et personnelle de *Worstward Ho* en tant qu’œuvre exemplaire de la “témoinité”. La “témoinité” dont il sera question tout au long de l’essai est, selon la définition de Harvey, la capacité d’«ouvrir ses oreilles mentales au *différend* entre un témoin intégral (mort ou muet) et le témoin vivant et loquace que je suis en passe de devenir»¹.

Quant au sous-titre : *Beckett, Dante, Levi and the Foundation of Responsibility* («Beckett, Dante, Levi et le fondement de la responsabilité»), ne nous laissons pas induire en erreur : Harvey analyse seulement l’œuvre de Beckett à la lumière des deux autres écrivains, Dante et Levi. Le premier — muse inspiratrice pour l’imagination inépuisable de Beckett — renforce la thèse selon laquelle *Worstward Ho* serait un texte éthique qui se manifeste en tant qu’essence même (-ness) de l’être témoin (*witness*) : la “témoinité”. Car, qui d’autre plus que Dante a été témoin — imaginaire et réel en même temps — d’un au-delà où l’histoire est projetée dans un monde fictif régi par des règles morales ? Levi, en revanche, représente le témoin exemplaire, qui est aussi le témoin de la contradiction. En effet, Harvey fait remarquer, entre autres, que si dans *Si c’est un homme*, il affirme avoir “touché le fond”, dans *Les Naufragés et les rescapés* — livre qui précède et, pourrait-on dire, anticipe le suicide de l’écrivain —, Levi dit ne pas avoir touché le fond, contrairement aux *Musulmänner*, des morts vivants dont la mort avait commencé avant leur corps. Eux, ils avaient touché le fond sans plus pouvoir revenir à la vie : leur mort précède la mort biologique. Les *Musulmänner* sont les témoins intégraux, d’après Levi, qui se définit lui-même comme un témoin par proximité, parce que vivant.

La référence aux horreurs de la Shoah, qui traverse tout l’essai, renvoie explicitement à la question soulevée par Lyotard : Qu’en est-il du témoin après Auschwitz ? D’après Harvey, *Worstward Ho* serait l’exemple d’une écriture éthique qui peut encore s’exprimer après les horreurs du nazisme, sans pour autant en faire abstraction ; et ce, grâce à la “témoinité”. Voici donc l’hypothèse que l’auteur dévoile et développe en suivant un schéma en trois parties, introduites par une préface (0.0) et divisées en neuf (de 1.0 à 1.8), huit (de 2.0 à 2.7), et huit (de 3.0 à 3.7) courts chapitres respectivement. Le titre de chaque chapitre reprend le vocabulaire de Beckett, avec certaines modifications, dont l’ajout de suffixes — comme le -ness du titre —, ou la création de mots composés : *afterwit*, *witnesswork*, *witnessworks*, etc.

Grâce à la répétition de ces mots composés, de ces suffixes et préfixes,

Harvey joue sur la structure de la langue anglaise, tout en renvoyant parfois au français, en sorte de rendre son livre difficilement traduisible et tout en faisant écho, en ce sens, à *Worstward Ho*, œuvre que Beckett lui-même considérait comme intraduisible. Intraduisible, insiste Harvey, car déjà traduite, puisque déjà contenant en puissance l'une et l'autre langue, sans compter la « babel d'autres langues » (p. ix). *On*, par exemple — le premier mot de *Worstward Ho*, et son *Leitmotif* — fait interagir l'anglais et le français : *on*, dans le sens de « continuer » en anglais, mais aussi le palindrome *no(n)*, et donc encore et surtout *on* (français) pour *everyman*, *l'homme*-, *l'uom* de Dante. L'intraduisible vient bien de là : du déjà traduit, partagé par les autres, par l'*on*, *everyman*. *On* est donc un mot clef dans l'économie du texte de Beckett, car il contient en puissance l'expérience de tout le monde, et donc la possibilité d'une éthique fondée sur l'empathie. De même, l'étymologie du mot phare de ce texte, *witness*, renvoie à sa traduction, « témoin », qui vient du latin *testis* ou *terstis*, le troisième : celui qui est entre le martyr et le bourreau car il a vu la violence, il a touché le fond, mais il s'en est remis pour aller de l'avant (*on*) et, éventuellement, raconter son expérience.

La première partie du livre est fondée sur les différentes interprétations et implications du mot *witness*, racine du néologisme composant le titre *Witnessness*. Le témoin est celui qui a pu voir — par l'imagination ou dans la réalité — et qui, tout en voyant, a pu acquérir une sagesse, une ouverture, une intelligence et un esprit : un *afterwit*. *Afterwit* est le nom du chapitre qui clôt la première partie tout en renvoyant au mot *wit*, qui ouvre la deuxième partie.

Wit : esprit, lumière, compréhension, car, pour être témoin, il faut être réveillé, avoir un esprit prêt à voir et à saisir ce qui s'est passé pour pouvoir le raconter. Mais pour que l'esprit soit réveillé, on passe aussi par des moments de *witlessness*, d'idiotie. Il faut, une fois de plus, comme Levi et comme les personnages-narrateurs beckettien, avoir touché le fond (*to go worstward*) et pouvoir aller quand même de l'avant. À ce propos, l'auteur renvoie à *Critique de la Raison Pure*, où Kant, en faisant référence au travail de l'éthique, parle d'une perte temporaire de la *rationalité*. Ensuite, dans *Critique du Jugement*, il montre comment l'expérience du sublime implique aussi un moment où les pouvoirs vitaux sont *arrêtés* pour revenir plus puissants qu'avant. En d'autres termes, l'idiotie (*witlessness*) permet de faire retour à l'intelligence de l'esprit (*wit*) (p. 95). Il est alors évident que la «*témoinité*» n'implique pas forcément une présence, mais l'aperception des faits au travers de l'imagination, avec la conséquente perte momentanée des «pouvoirs vitaux». On retrouve ainsi la notion d'entre-deux (*betweenness*, le titre du chapitre central), d'entre la mort et la vie, d'entre l'intelligence de l'esprit et la perte de ses capacités. Perte de soi, donc, qui mène à l'*imagination*, à quelque chose qui est dans la tête, mais qui n'est pas sans rapport

avec l'autre et avec le monde extérieur. Harvey insiste que la notion de l'impossible à traduire se situe bien là : « [...] déjà traduit, partagé par tous, appartenant à "on" [...] » (« [...] *already translated, shared by all, owned by l'on* [...] »). Un *on* qui semble renvoyer au timide *nous* de Lyotard contre le pessimisme d'Adorno : « Le *nous* composé au moins de *moi* qui écris et de *toi* qui lis. »².

Witnessness est le mot qui conclut la deuxième partie et ouvre la troisième, où Harvey insiste sur le rôle fondamental du « travail de l'imagination » (p. 113 sqq) aux fins de l'élaboration de l'image, en citant Georges Didi-Huberman : « *Une image sans imagination, c'est tout simplement une image sur laquelle on ne s'est pas donné le temps de travailler. Car l'imagination est travail, ce temps de travail des images sans cesse agissant sur notre propre activité de savoir et de pensée.* »³. Ce qui renvoie, encore une fois, à la «*témoinité*» : « Mais assister à sa propre absence n'est pas si simple : cela demande au regard tout un travail gnoséologique, esthétique et éthique dont dépendra la lisibilité de l'image. » (p. 113). De son côté, Beckett, dans *Worstward Ho*, suggère « de lire l'autre comme s'il était inscrit à l'intérieur de notre crâne » (« *to read the other as if he were inscribed inside our skull* » (p. 112)) en créant une relation entre l'imaginaire et l'empirique. Car le paradoxe de l'éthique est dû au fait que tous ses bénéfiques doivent être lisibles « dans le monde empirique des choses, personnes et événements, tandis que ses fondements sont religieux, psychologiques, imaginaires », affirme Harvey. Ainsi, si l'image doit être élaborée par l'imagination, Beckett a créé ses images dans l'espace scénique d'un crâne, à l'intérieur duquel des acteurs en miniature sont en train de se déplacer.

Être doué de la capacité de la «*témoinité*» n'implique donc pas l'expérience directe, qui peut être suppléée par l'imagination en élaborant les traces qui nous restent des faits, mais elle peut exister par proximité, comme le dirait Levi (qui fut d'ailleurs un véritable témoin), par empathie. Dans *Worstward Ho*, Beckett ferait vivre l'autre en relation avec lui, en manifestant l'essence même de l'être témoin (*witness*), et donc l'esprit (*wit*) et la présence d'esprit (*-ness*) qui permettent d'imaginer et en même temps d'entrer en empathie avec l'autre, tout en créant ce *nous* lyotardien qui est entre « le *moi* qui écris et le *toi* qui lis », où les ombres du moi et de l'autre fusionnent :

I shade into you and you shade into me : this is the lesson Beckett drew from Dante's story of shades. This shading of one into the other for our one true safety that we call our spirit — an *esprit*, for the bilingual bicephalous Beckett, a witless spirit, a spirit going on in witnessness, an *esprit-témoin*, a model-wit. The model-wit is the bilingual nexus where wit (*esprit*) and witness (*témoin*) settle together in the « seat and germ of all » for this to work for everyone. (p. 140)

(« Je fonds dans ton ombre et tu fonds dans la mienne : telle est la leçon que Beckett a tirée de l'histoire des ombres dans Dante. Fondre l'un dans l'autre pour notre seule et véritable sécurité que nous appelons notre *spirit* — esprit, pour le Beckett bilingue et bicéphale, un esprit sans intelligence, un esprit qui persévère dans la témoinité, un *esprit-témoin*, un esprit-modèle. L'esprit-modèle est le nœud bilingue où l'esprit (*wit*) et le témoin (*witness*) s'installent ensemble dans le "seat and germ of all" afin que cela fonctionne pour tout le monde. »)

C'est là l'empathie mise en scène dans *Worstward Ho*. S'inspirant des théories des philosophes français — Deleuze, Derrida, Didi-Huberman, Lyotard, et d'autres comme Adorno et Kant —, Harvey a voulu montrer qu'il est toujours possible d'être témoin après Auschwitz, et donc aussi d'écrire, en se servant de l'imagination, de l'esprit, et en sublimant la relation empathique à l'autre dans toutes ses contradictions⁴.

Mais nous nous demandons si, en avouant que la lecture de *Worstward Ho* — qu'il cite cependant tout au long de son essai — n'est pas nécessaire à la compréhension de la notion de *witnessness* (p. xii), Harvey, plutôt que d'interpréter le texte beckettien, n'aurait pas cherché à appliquer ses propres théories au texte. Car *Worstward Ho*, dans son ambiguïté parfois indéchiffrable et intraduisible, semble bien se conformer à ses exigences herméneutiques. Cela nous fait aussi penser que les textes de Beckett se laissent lire et interpréter d'une multitude de façons. Beckett aurait-il alors trouvé le moyen de s'adapter à des situations différentes, en transmettant un message universel ? Son génie consisterait alors à laisser ouverte toute problématique liée à l'homme et à sa relation empathique à l'autre — "*the seat and germ of all*" — comme l'a fait Harvey dans cet essai.

Chiara MONTINI

SIGLE ET ÉDITION CITÉS

TPR *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris, Minuit, 1991.

*

1. Nous reprenons ici la définition de Harvey lui-même dans « La Témoinité », *Europe*, 2008, vol. 86, n° 949, pp. 284-96.

2. Jean-François LYOTARD, *Le Différend* (Paris, Minuit, 1983), p. 195.

3. Georges DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout* (Paris, Minuit, 2003), p. 149.

4. Contradictions présentes dans l'œuvre de Beckett : « *Reading Texts for Nothing in reverse — jumping back from No. 12 to No. 1, we almost find the anxious question posed decades later in Worstward Ho : "who's this speaking in me, who's this disowning me, as though I had taken his place, usurped his life ?" (1995-, 150) — and almost Worstward Ho's answer : "we're of one mind [...]*

we're fond of one another, we're sorry for one another" (1995, 102). *Almost, but not quite. For this answer at which he arrived in the mid -1950s is accompanied by a helpless "there it is, there's nothing we can do for one another."* » (p. 141) (« En lisant les *Textes pour rien*, à l'envers — sautant en arrière du n° 12 au n° 1, nous trouvons presque la question angoissée posée des décennies plus tard dans *Worstward Ho* : « *qui me parle ainsi, et qui me nie ainsi, comme si j'avais pris sa place, comme si j'avais usurpé sa vie* » [TPR XII, 198] — et presque la réponse de *Worstward Ho* : « *nous sommes d'accord [...] nous nous aimons bien, nous nous plaignons bien* » [TPR I, 119]. Presque, mais pas tout à fait. Puisque cette réponse à laquelle il arriva au milieu des années Cinquante s'accompagne de l'expression d'impuissance « *le voilà, il n'y a rien que nous puissions faire l'un pour l'autre.* » »).

BERNE, Marie. *Éloge de l'idiotie : pour une nouvelle rhétorique chez Breton, Faulkner, Beckett et Cortázar*. Amsterdam-New York, Rodopi, 2009. 289 p. (coll. « Faux titre »).

Dans ce livre, Marie Berne se propose de redéfinir le terme *idiotie* dans ses diverses déclinaisons thématiques, médicales, linguistiques, rhétoriques et éthiques, pour en faire l'examen méticuleux dans quatre œuvres littéraires du xx^e siècle : *The Sound and the Fury* de Faulkner, *L'Innommable* de Beckett, *Rayuela* de Cortázar et *Nadja* de Breton. À partir de la définition que propose Clément Rosset dans son traité sur l'idiotie¹, l'auteur s'engage à « réhabiliter » le mot en se concentrant sur deux caractéristiques du personnage et/ou narrateur « *idiot* » dans ces romans : son unicité et la portée philosophique de ses incapacités cognitives. L'auteur examine ainsi, de manière exhaustive, toutes les formes de déficience, d'arriération et de retard physiques et mentaux représentés dans les œuvres choisies pour montrer que « *l'émergence du personnage idiot sous diverses formes [...] véhicule et incarne une esthétique indissociable d'une éthique idiote révélatrices du xx^e siècle* » (p. 28). L'art et la manière de voir et/ou de dire du personnage « *idiot* » — parce qu'il est aussi le narrateur — auraient pour résultat de contaminer le récit et révélerait alors une esthétique singulière, identifiée par Marie Berne comme une « *morale du regard* » (p. 23).

Dans son chapitre sur *L'Innommable*, l'auteur interroge le fondement de l'œuvre romanesque de Beckett à travers l'animalité et « *une certaine forme d'idiotie* » (p. 137). Elle examine le roman selon trois étapes successives qui vont du cas clinique, à l'analyse linguistique puis aux représentations animalisées du personnage et du narrateur beckettien ; d'abord sous forme du pou, puis du perroquet.

Le lecteur passe ainsi, écrit-elle, « *de l'animalité à l'art d'écrire en passant par le langage selon une méthode par induction* » (p. 138) qui vise à détruire le savoir, par le biais de l'éloge d'une certaine « *idiotie* ». Elle confronte, à cet égard, les termes *idiot*, *idiotisme* et *idiome* tels qu'ils se

combinent dans le roman pour rendre compte d'une langue « *particulièrement teintée d'ignorance et 'impossible à traduire'* » (p. 27), langue unique utilisée par le personnage/narrateur “*idiot*”. C'est précisément grâce à son “*idiotie*” extrême que l'écriture beckettienne parvient à se rendre savante et devient alors plus savante que le savoir lui-même. La pratique de la prétériorité et de l'inversion — pour résumer, par ces deux termes, le célèbre “non style” beckettien — est glosée une nouvelle fois ici pour décrire la stratégie rhétorique par laquelle l'altération et la détérioration linguistiques propres au personnage et narrateur “*idiot*” permettent de construire « *la morale du regard idiot sur le monde* » (p. 20). Le “jeu de mot” — ou, plus précisément, selon Carla Taban dans son récent ouvrage, « *la modalité poétique* »² — ne participerait pas seulement d'une entreprise ludique mais plus sérieusement d'un sentiment tragique, dans la mesure où ces modalités désécrivent l'écriture narrative du roman traditionnel dans un « *[s]ouci de vérité dans la rage de dire* » (I, 21). En ce sens, l’“*idiotie*” tiendrait d'une exigence éthique. Marie Berne conclut que malmener le langage est une des finalités du roman : une finalité d'ordre éthique dans la mesure où la langue “*idiotie*” du personnage et/ou narrateur “*idiot*” transcende les limites inexpressives de la langue normative pour adéquatement “*mal dire*” le “*mal être*” du XX^e siècle.

Nadia LOUAR

SIGLE ET ÉDITION CITÉS

I *L'Innommable*. Paris, Minuit, 1992.

*

1. Clément ROSSET, *Le Réel : traité de l'idiotie* (Paris, Minuit, 1977).

2. Carla TABAN, *Modalités po(i)étiques de configuration textuelle : le cas de Molloy de Samuel Beckett* (Amsterdam, Rodopi, 2009).

The International Reception of Samuel Beckett. Mark NIXON and Matthew FELDMAN eds. London-New York, Continuum, 2009. 309 p. (Coll. « Continuum Reception Studies »).

La réception de l'œuvre beckettienne constitue aujourd'hui, on le sait, un fait culturel pour ainsi dire global qui se joue non seulement des frontières nationales, mais aussi du cloisonnement respectif des domaines académique, théâtral et plus généralement artistique. Aussi le premier mérite du volume que Mark Nixon et Matthew Feldman ont consacré à la réception internationale de l'œuvre — des pays anglo-saxons (États-Unis, Angleterre, Irlande, Australie, Nouvelle-Zélande) à l'Extrême-Orient (Chine, Japon) en

passant par la France et l'Allemagne, mais aussi les pays de l'Europe du Nord, de l'Est et du Sud — est-il peut-être de témoigner, au-delà des listes inévitables de traducteurs, de chercheurs et de mises en scène, de l'extraordinaire productivité de cette œuvre : des enjeux dans lesquels elle a été mise à contribution ; des appropriations — souvent osées, parfois infidèles — dont elle a fait l'objet ; de la force de création, mais aussi d'émancipation dont elle a été et dont elle continue à être porteuse. Sans surprise, ce sont souvent les anecdotes — singulières mais significatives — qui permettent de mieux saisir la fascination que l'œuvre, *Godot* en tête, exerce depuis plus de cinquante ans sur des penseurs, des écrivains et des artistes du monde entier. On ne résistera pas au plaisir de citer ici, à titre d'exemple, telle remarque du critique polonais Jan Kott qui affirmait, à propos de l'importance de Bertolt Brecht sur la scène de son pays, que ce dernier était choisi quand on voulait de l'imagination, tandis que *En attendant Godot* était choisi quand on voulait du réalisme. On comprend aussi le fou rire des spectateurs polonais en 1981 — moment particulièrement difficile en termes de pénurie de biens de la vie quotidienne — quand Clov prononce, lors d'une mise en scène de *Fin de partie*, son célèbre "Il n'y a plus de...".

À la lecture des quinze essais recueillis dans ce volume, il est en tout cas intéressant de constater, avec Nixon et Feldman, qu'une œuvre comme celle de Beckett, souvent perçue comme exprimant des valeurs humanistes et universelles, a souvent — et en même temps ! — fait l'objet d'autant de lectures marquées par des spécificités nationales, voire régionales ou locales, comme dans le célèbre cas de la mise en scène de *Godot*, par Susan Sontag, à Sarajevo en 1993, en pleine guerre de Bosnie, ou encore dans le cas des nombreuses mises en scène de la même pièce dans des prisons. On connaissait la célèbre mise en scène du San Francisco Actor's Workshop à San Quentin en 1957, sous la direction de Herbert Blau ; moins connue en revanche est l'évasion de plusieurs prisonniers-acteurs lors d'une représentation de la même pièce à Göteborg en Suède, en 1984, et le courage du metteur en scène Jan Jönson, qui décida le même jour de remplacer la représentation de la pièce par un entretien lors duquel il évoqua son expérience théâtrale et ses contacts avec Beckett. Ce dernier se montra d'ailleurs, plus tard, très curieux d'apprendre comment les hommes s'étaient échappés.

L'ouvrage ne se réduit certes pas à la simple évocation d'anecdotes similaires. Il fournit en premier lieu une utile mise en perspective de la recherche académique et des principales représentations dans les pays mentionnés, avec de riches bibliographies. Dans la plupart des contributions, il propose également des informations sur des écrivains et artistes qui se sont inspirés, à des degrés divers, de l'auteur ; souvent d'ailleurs en faisant enfin arriver Godot, comme dans le cas de *Yattekita Godot* (« Godot qui est arrivé ») du dramaturge japonais Minoru Betsuyaku en 2007, ou encore en écrivant un contre-texte (comme dans le cas d'un projet, jamais réalisé, que

Brecht forma dès 1953) ou une suite à la pièce (comme la dramaturge suisse Sylviane Dupuis, avec *La Seconde chute ou Godot, acte III*, de 1993).

Le seul regret qu'on se permettra de formuler concerne l'absence — certes compréhensible en l'état actuel des travaux sur la réception de Beckett —, non seulement de nombreux pays, mais de sphères culturelles bien plus larges, et qui seraient sans doute particulièrement intéressantes, comme le monde arabe, l'Afrique ou encore l'Amérique du Sud. La bibliographie fournit quelques rares références à ce sujet ; mais beaucoup reste à faire. En 2012, la carte du monde de la réception beckettienne comporte encore de nombreux terrains presque vierges.

Thomas HUNKELER

Samuel Beckett : History, Memory, Archive. Seán KENNEDY and Katherine WEISS eds. Palgrave, Macmillan 2010. 236 p. (Coll. « New Interpretations of Beckett in 21st C »).

Les dix essais que nous proposent les éditeurs de ce volume participent de l'effort déployé ces dix dernières années par la critique beckettienne (principalement anglophone) pour envisager Beckett et son œuvre dans leur dimension historique, c'est-à-dire, « *soumis au temps, le temps de l'existence et de l'histoire* » (*Littérature*). Il s'agit ici de se distancer d'une lecture philosophique unificatrice (souvent métaphysique) et de resituer Beckett et son œuvre dans leurs divers contextes historiques et politiques. Comme l'annonce Sean Kennedy dans son introduction, c'est l'image complexe d'un Beckett pris dans les rets de l'histoire européenne du xx^e siècle que chaque auteur de cette collection s'applique à restituer (p. 3).

L'œuvre, ainsi relue sous des angles critiques d'inspiration matérialiste et historiciste, trace le portrait d'un Beckett politiquement engagé « qui a complètement intériorisé les suites les plus dérangeantes issues des événements de son temps »¹. Cette intériorisation est envisagée dans sa dimension psychanalytique par Kennedy, qui envisage le narrateur des *Textes pour rien* comme un sujet mélancolique incapable de faire le deuil d'une Irlande qui s'incarne dans ses paysages (mémoires). Deux autres contributions (Weiss, Boulter) abordent également la question d'un deuil non résolu et la rémanence traumatique d'épisodes historiques et biographiques dans les textes dramatiques. Garrison et Blackman, pour leur part, reviennent inscrire l'œuvre beckettienne (*L'Innommable* et *Fin de partie*) dans les études sur le traumatisme de la Shoah (dans le cadre des *Holocaust Studies*) ; la première va jusqu'à envisager *L'Innommable* comme un témoignage historique (« *testimonial art* » (p. 91)) et le second voit en Beckett l'image du survivant (p. 83, note 12). L'essai de Reginio s'affilie à ces études du trauma, mais problématise la fonction de l'archive dans sa visée testimoniale.

Sur la question du rôle de l'archive, le travail de Mark Nixon demeure incontournable. Dans le présent recueil, son étude des carnets de voyage de Beckett en Allemagne durant les années 1936 et 1937 révèle la profonde influence que les événements historiques eurent sur l'homme et son œuvre. Nixon nous présente les carnets comme de véritables documents d'archives historiques et, en accord avec James McNaughton, considère leur rédaction comme un discours subversif à l'égard du régime nazi. Dans sa remarquable étude, ce dernier réconcilie formalisme et historicisme, et présente *Watt* comme un livre de guerre (« *war book* » (p. 51)) critiquant la neutralité irlandaise et l'apathie bourgeoise face à la menace nazie. Le travail de Dirk Van Hulle est également capital lorsqu'il s'agit d'études génétiques. Dans son essai, le critique revient sur la complexité méthodologique de la discipline dont il est expert, et nous propose de reconsidérer l'œuvre comme « une longue genèse textuelle » (p. 179) plutôt que d'imposer une visée téléologique au travail de composition. Matthew Feldman conclut cette collection par un excellent essai sur la profonde influence de l'œuvre schopenhauerienne sur le jeune Beckett. Cet ouvrage éclaire d'une lumière nouvelle une œuvre inlassablement commentée et contribue à problématiser les relations complexes que l'auteur irlandais francophone tisse dans son œuvre bilingue.

Nadia LOUAR

1. [Trad. de :] « [...] *fully internalized the more uncomfortable implications of the events of his times.* » (p. 2).

Beckett and Phenomenology. Ulrika MAUDE and Matthew FELDMAN eds. London, Continuum, 2009. (Coll. « Continuum Literary Studies »).

La question de Beckett et la phénoménologie est une banalité qui ne vaut plus le détour : tel était l'avis de nombreux chercheurs pendant les trois dernières décennies. En effet, pendant les années Soixante et Soixante-dix, l'écriture de Beckett semblait s'inscrire nettement dans le courant post-sartrien : une littérature qui avait absorbé l'existentialisme pour en faire un "nouveau roman". La démarche consistant à lire Beckett en rapport avec — ou comme un avatar de — l'existentialisme a donc dominé des lectures critiques jusqu'au moment où cette interprétation est devenue non plus une évidence mais une hérésie : l'idée d'un Beckett "existentialiste" a été rejetée — toujours avec plus de force chez les critiques anglophones qu'en France — comme une appellation réductrice qui aplatissait la complexité de son écriture. Il est donc curieux que dans la nouvelle génération de critiques anglophones, certains souhaitent revenir sur cette question.

Bénéficiant de plus de recul — et en s'appuyant sur des sources biblio-

graphiques dénichées depuis des années Quatre-vingt-dix —, les auteurs de ce recueil visent à préciser quelle phénoménologie (Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty) a pu influencer Beckett, avec quelle forme de phénoménologie celui-ci partage le plus d'affinités, et comment une pensée phénoménologique peut nous permettre de mieux lire son œuvre. D'emblée, ce volume nous propose deux pistes : celle de l'"influence" et celle de l'"interprétation" ; orientations qui se reflètent dans la division du livre en deux parties : « Beckett and Phenomenology » — le rapport de Beckett avec la phénoménologie de son époque —, et « Beckett's Phenomenologies », les univers "phénoménologiques" fictifs de Beckett, sa façon de concevoir ses mondes phénoménologiquement.

Sur le plan de l'"influence", ce livre apporte des nuances plutôt que des nouveautés. Sartre reste le point de passage privilégié entre les lectures de Beckett et des textes sur la phénoménologie. Mais quel Sartre ? Telle est la question que Matthew Feldman se pose, en observant que Beckett a lu et apprécié *La Nausée* dès sa parution en mai 1938 et, ensuite, *L'Imagination* (1936), où Sartre aborde les idées de Husserl. Feldman considère que le Sartre connu par Beckett n'était pas celui de la phénoménologie existentielle, mais seulement celui de la phénoménologie husserlienne. Les arguments à l'appui de cette dernière influence sur *Watt* sont convaincants et pertinents, même si Husserl reste seulement une influence parmi les nombreuses sources philosophiques que les critiques ont déjà identifiées, en rapport avec la manière dont Beckett conçoit les rapports intérieur/extérieur et sujet/objet dans ce roman.

Toutefois, Feldman est moins convaincant quand il affirme que Beckett n'était pas influencé par le "Sartre existentialiste". Il cite James Knowlson, selon lequel Beckett aurait vigoureusement exprimé son accord avec les objections, formulées par ce dernier, à l'égard de la notion de la liberté chez Sartre. Cependant, le fait que Beckett ait pu exprimer cet avis quelques décennies après *En attendant Godot*, par exemple, ne révèle rien de concluant sur son avis concernant l'idée de la « liberté théorique » élaborée par Sartre dans la période immédiatement après la guerre. Mais plus révélateur est le fait que l'objection de Beckett était toujours — selon Feldman lui-même —, « enthousiaste », et que Beckett était toujours au fait des principes de la philosophie sartrienne. Cela ne démontre pas que Beckett ait lu *L'Être et le néant*, par exemple, mais confirme que les idées du "Sartre existentialiste" étaient fortement discutées par les intellectuels du Quartier Latin à cette époque.

Le besoin d'une preuve à l'appui d'une influence directe à travers des lectures relève ici d'une méthodologie inappropriée, ou plutôt mal appliquée. En fait, Knowlson continue à citer Beckett, qui déclare : « *I should be very glad to help you and could introduce you to Sartre & his world.* » (« Je serais très content de vous aider, et je pourrais vous présenter Sartre

et son monde. » (p. 16)). Cette remarque confirme la proximité entre les deux écrivains et rend presque inconcevable l'absence d'une influence exercée par le "Sartre existentialiste".

Le deuxième argument est fondé sur la réponse que Beckett fit, par lettre, à Morris Sinclair en octobre 1945, à propos de l'écriture d'une éventuelle thèse sur Sartre : « *His [Sartre's] adhesions would be in your barrow. Husserl- ? (Das Schloss, Der Prozess).* » (« Ses adhésions se trouveraient dans votre charrette. Husserl- ? (*Das Das Schloss, Der Prozess*). » (p. 16)). Il est pourtant évident qu'un doctorant qui écrit sur Sartre doit se familiariser avec les influences husserliennes ; ainsi, cette "preuve" nous montre seulement comment Beckett l'ex-universitaire n'avait pas oublié les principes de sa formation.

L'absence de contextualisation des sources est dangereuse parce que, à partir de ces preuves "vérifiables", Feldman avance des thèses catégoriques qui ont des implications sérieuses pour la critique beckettienne, par exemple : « *Beckett's engagement with phenomenology around mid-1938 marked the conclusion of his search for philosophical answers, particularly regarding the subject-object relation in art.* » (« L'intérêt de Beckett pour la phénoménologie vers le milieu de 1938 marqua la fin de sa recherche de réponses philosophiques, surtout concernant le rapport sujet/objet dans l'art. » (p. 22)). Ce qui suggère que Beckett ne s'intéressait plus à la philosophie après ses lectures des années Trente et, par implication, qu'il se désintéressait de l'évolution des idées philosophiques qui l'entouraient.

Or, même si Beckett était moins passionné par la pensée de Sartre, cela n'exclut pas la possibilité qu'il ait pu la contester, ou qu'il ait pu parodier les théories existentialistes. La méthodologie de Feldman repose sur le postulat qu'il maîtrise toutes les preuves possibles, comme si aucune autre ne pouvait plus jamais se présenter. Or non seulement on sait que Beckett a lu d'autres œuvres philosophiques depuis 1938 — tel le *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein —, mais cette thèse est aussi mise à mal par sa correspondance réunie dans les archives de Trinity College Dublin. Le 4 mars 1960, Beckett écrit à Barbara Bray qu'il a demandé à Jérôme Lindon d'envoyer à cette dernière un livre qu'il identifie comme "son *Husserl*"¹. Il mentionne aussi Lévinas², tout en précisant qu'il n'a pas encore lu ce livre, mais qu'il pense qu'il l'intéressera. L'ajout d'un *Umlaut* au nom de Husserl reflète non seulement la prononciation courante à Paris à cette époque, mais il confirme surtout que ce nom résonnait encore autour de Beckett au début des années Soixante. D'autres lettres à Bray suggèrent que celle-ci a encouragé Beckett à lire ces textes sur Husserl. Nous ne pouvons pas être sûrs que Beckett ait finalement lu le texte, mais il prit sans aucun doute partie aux discussions phénoménologiques de son temps, même si c'était à contrecœur, ou en résistant aux idées ou au langage de ses contemporains.

Shane Weller, en revanche, est plutôt mû par la volonté de comprendre Beckett dans son contexte quand il s'interroge sur la signification du fameux jugement négatif de Beckett dans *L'Innommable*, au sujet de « *all their balls about being and existing* » (U, 351) ↔ « *leurs histoires d'être et d'existence* » (I, 103). C'est dans des écrits de Beckett que Weller trouve les échos du discours philosophique qui lui permettent d'évaluer les rapports de l'auteur avec l'existentialisme de Sartre et avec la philosophie du néant de Heidegger. On entend ainsi la présence de ces deux philosophes dans *En attendant Godot* quand Estragon remarque, par exemple : « *We always find something, eh Didi, to give us the impression we exist ?* » (G, 44) ↔ « *On trouve toujours quelque chose, hein Didi, pour nous donner l'impression d'exister ?* » (G, 97) ; et dans la remarque de Vladimir : « *In an instant all will vanish and we'll be alone once more, in the midst of nothingness !* » (75) ↔ « *Dans un instant, tout se dissipera, nous serons à nouveau seuls, au milieu des solitudes.* » (113). Weller explore ces options, même si l'absence de preuves concrètes aurait pu nous faire penser que « l'on ne peut parler ici ni de l'influence de Heidegger sur Beckett, ni même d'une réelle familiarité de la part de Beckett avec les œuvres de Heidegger. En effet, en ce qui concerne ce second point, il existe des indices qui suggèrent précisément le contraire. » (p.44). Mais, Weller préfère affirmer une « proximité textuelle » (p.46) entre ces auteurs, et la possibilité d'influences indirectes (notamment par l'intermédiaire de Jean Beaufret, ami de Beckett et interlocuteur de Heidegger). Le comparatiste estime que « l'attaque livrée par Heidegger contre la pensée évaluative anticipe, de manière frappante, le rejet beckettien de tout "jugement de valeur" » (p.49). Or cette proximité permet de différencier Beckett – pour qui toute négation comme toute affirmation représentent un échec – de Heidegger, qui affirme la négation.

Nous passons de Heidegger à Sartre avec la contribution de Steven Connor, qui nous offre un résumé succinct de l'histoire du couplage de Beckett et Sartre, trouvant ensuite une convergence particulière entre les deux auteurs dans leur traitement de l'idée de la "nausée". La célèbre condition d'ennui, dans la philosophie de Sartre, se manifeste d'une façon très similaire chez Beckett, quand « la nausée est aussi intégrée de manière positive dans le projet annihilant de la non-coïncidence avec soi, qui constitue l'écriture beckettienne » (p.63). Là où, autrefois, des critiques auraient ciblé des notions sartriennes comme la liberté ou l'aliénation, Connor retrouve la nausée sartrienne dans les corps beckettien — exsangues, enterrés ou émaciés —, mais aussi dans la séparation entre les consciences et les voix (« nausée verbale » (p.66)). Connor identifie donc une « tonalité cognitive » commune à la pensée des deux écrivains, et dans laquelle la nausée devient « une sorte de mélodie de la maladie » (p.74). Il affirme la pertinence de Sartre dans la capacité que montre celui-ci d'*expliquer* ce que Beckett ressent. Connor écrit : « Mais peut-être seule la version

sartrienne de la phénoménologie nous permet de comprendre l'impossibilité de la coïncidence avec soi, la révolusio proximale à l'égard de ce qui est le plus proche, dans cette partie de moi de laquelle je ne puis jamais me détacher, que Beckett trouve dans ce noyau. » (p.74). Cette affirmation est évidemment reliée aux autres phénoménologies du corps, notamment celle de Merleau-Ponty, et la tendance des textes critiques récents de rapprocher Beckett avec la philosophie de la corporalité chez Merleau-Ponty, ce que Connor regarde avec suspicion comme « une explication holistique rassurante de l'inhérence de l'homme dans "la chair du monde" » (p. 57).

En revanche, le chapitre suivant — « Beckett, Merleau-Ponty and Perception » par Ulrika Maude — est consacré à Merleau-Ponty. Mais même si Maude s'intéresse principalement à la suspicion des sens partagée par Merleau-Ponty et Beckett, leur passion commune pour la peinture, et leur préoccupation avec une conception "incarnée" de la vision, celle-ci n'est pas d'ordre holistique et positif ; elle ne garantit plus le détachement du spectateur à l'égard du monde. Beckett et Merleau-Ponty subvertissent donc les préjugés occidentaux concernant la vision, considérée comme le seul sens qui respecte la séparation entre sujet et objet. Pour Maude, la phénoménologie de la perception se retrouve dans l'intérêt de Beckett pour Cézanne et son « intégrité des paupières qui se baissent avant que le cerveau ait pris conscience du sable dans le vent » (p. 90).

La première partie du livre se compose donc de quatre chapitres sur les quatre principaux philosophes de la phénoménologie : Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty. La seconde partie du livre est consacrée au deuxième objet des éditeurs : les phénoménologies de Beckett. Il demeure que le fait même que l'écriture de Beckett soit si "phénoménologique" devrait nous inciter à nous interroger quant aux origines de cette orientation. Certes, dans sa contribution, « What Remains of Beckett : Evasion and History », Daniel Katz commence à montrer comment on pourrait penser le terme d'"influence" (même si ce n'est pas son objectif principal) en situant Beckett dans le contexte post-Shoah. Mais parmi les onze articles, seuls ceux de Weller et de Feldman — malgré leur opposition méthodologique — abordent l'objet de ce livre à l'égard de la question de l'"influence". Cependant, pour réaliser une étude plus précise, il aurait fallu élargir le champ aux zones de contact entre Beckett et la force intellectuelle que représentait la pensée phénoménologique dans le Paris d'après-guerre, et adopter une méthodologie pertinente héritée de l'histoire culturelle et / ou de la sociologie.

Cela étant dit, aucun autre livre ne dépasse celui-ci en ce qui concerne l'exploration des rapports de l'écriture beckettienne avec les différentes phénoménologies de son époque. Il démontre comment on peut accéder à la pensée beckettienne par la voix des philosophes majeurs de la phénoménologie ; et à ceux déjà cités, on pourrait ajouter les noms de Ricœur,

Lévinas, Arendt, Agamben, Badiou, et des thèmes comme le sommeil et l'immaturation. Les contributions sont, dans leur ensemble, d'une qualité remarquable, écrites par des chercheurs respectés. Ce livre nous dresse un passionnant état des lieux de la place de Beckett parmi les divers philosophes de la phénoménologie. Ce portrait, présentant de multiples facettes de Beckett, devrait permettre de relancer un débat capital.

Anthony CORDINGLEY

SIGLES ET ÉDITIONS CITÉS

- I* *L'Innommable*. Paris, Minuit, 1953.
CDW *The Complete Dramatic Works*. London, Faber & Faber, 1990.
G *En attendant Godot*. Paris, Minuit, 1952
G *Waiting for Godot* in *CDW*.
U *The Unnamable* in *Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. London, John Calder, 1959.

*

1. Il est probable qu'il fasse référence ici au livre : *Husserl* [Troisième colloque philosophique de Royaumont, 23-30 avril 1957] (Paris, Minuit [« Cahiers de Royaumont, Philosophie n° 3 »], 1959). Je tiens à remercier Peter Fifield pour son aide à trouver cette édition.

2. Les lettres de Beckett que nous évoquons se trouvent au Manuscripts Department, Trinity College Dublin Library.