



CLASSIQUES
GARNIER

BROWN (Llewellyn), « Avant-propos », in BROWN (Llewellyn) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Parole, regard et corps*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16795-2.p.0009](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16795-2.p.0009)

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.

© 2011. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

CHEZ Beckett, l'écriture — au sens structurel, quel que soit le *medium* à travers lequel elle se réalise — articule intimement la dimension esthétique à la question de l'implication subjective du créateur. Dans le premier volume de cette Série (intitulé "*L'Ascèse du sujet*"), nous avons abordé quelques aspects de la question de ce qui, en tant qu'enjeu, paraît informer l'impulsion créatrice de Beckett, et que nous avons nommé *désir*. Ce deuxième volume nous donne l'opportunité de poursuivre un thème qui lui est proche, mais en opérant un changement de perspective. Les études qui suivent s'attachent à situer certains effets esthétiques au sein d'une triangulation structurante. Ainsi, notre parcours commence par la fonction discriminante du signifiant, sous la forme de la parole articulée, et en tant que voix qui, sous la forme du silence, l'excède. La question de l'image est abordée ensuite, en rapport avec ce qui sous-tend le visible sous la forme du regard. Enfin, le nouage de ces deux faces se confirme à l'endroit même où l'écriture s'éprouve dans l'irréductible matérialité du corps.

Dans la première partie (intitulée « La Musique et le silence »), Julia Siboni étudie le silence, chez Beckett, à la lumière de cette « *césure de civilisation* » que constitue la Shoah. Celle-ci entraîna un bouleversement qui mit la posture d'énonciation en perpétuel déséquilibre. Il ne s'agit pas tant de l'inexprimable mais de silences de l'empêchement appartenant aux possibilités même du

dire. Dans l'écriture, il est désormais question de réduire l'expressivité, de montrer comment le silence creuse le mot. On peut distinguer plusieurs formes de silence chez Beckett. Dans l'*ineffable*, d'abord, l'obstacle est surmonté puisque assumé. L'*imprononçable* relève d'une impuissance physique à dire. Quant à l'*innommable*, il désigne ce qui dépasse l'entendement, ce dont le nom s'est effacé. L'auteur opère ici une distinction entre l'*innommé*, qui reflète la stupéfaction qui entrave toute nomination, et l'*innommable*, qui suppose une prise de conscience et l'effort de dire. L'indicible — l'écart entre le mot et la chose (que Robert Antelme appelle « *disproportion* »), entre signifiant et signifié — est caractéristique de l'écriture du témoignage ; on en trouve un exemple dans *Watt*. Enfin, dans notre modernité, le sujet est privé d'identité, son nom passé sous silence, comme dans de nombreux textes de Beckett. Le dire ne cesse d'être perturbé par une voix étrangère, extérieure ; par des voix mortes.

Karine Germoni se livre à une étude génétique des étapes successives de la composition de *Comédie / Play*, montrant comment l'auteur a progressivement élaboré la qualité musicale, fondamentale à ces textes. La démarche de Beckett allait dans le sens de l'accélération, travaillant les mots comme une matière sonore. Initialement, chaque personnage avait son rythme propre, et le texte était ponctué de pauses. Ensuite, Beckett a disposé l'ensemble de son texte à la manière d'une partition musicale, afin de synchroniser la diction des interprètes. Puis, il s'agissait de faire débiter le texte le plus rapidement possible. Progressivement, les pauses et les répliques étaient fragmentées. Beckett a multiplié les ellipses et instauré une pluralité de rythmes. La réaction au projecteur devenait immédiate, produisant des interruptions au rythme syncopé. Le monologue tricéphale qui en résultait excluait tout silence, du point de vue du spectateur. L'on voit, ainsi, que le travail de l'auteur entre texte et scène, d'une langue à l'autre, a permis l'évolution de cette dyade, en sorte que le spectateur, se trouve captivé comme par la musique.

Chris Ackerley explore un écart entre texte écrit et musique qui est doublé par un paradoxe manifeste entre innovation et conser-

vatisme. Lorsque Beckett explorait les possibilités offertes par de nouveaux media, il “recyclait” des motifs et des thématiques de sa production antérieure. Cette démarche peut s’observer dans de nombreuses œuvres : *En attendant Godot*, *All That Fall*, *Krapp’s Last Tape...*. Ainsi, la composition de *Words and Music / Paroles et musique* se situe à un moment où la prose beckettienne renonçait au motif du voyage, au profit de l’évocation d’espaces fermés. Dès lors, cette pièce radiophonique incorpore à la fois l’idée de progression et la tendance vers l’immobilité. Beckett innovait en faisant, de la musique, un acteur autonome, mais ne réalise pas de synthèse entre les éléments disparates : la musique ne parvient pas à dépasser les paroles à connotation érotique. Dans les œuvres suivantes, en revanche, Beckett procède en éliminant la parole, et en s’appuyant sur de grands chefs-d’œuvre musicaux.

Les trois études qui suivent abordent la question du regard et du visuel. Sjef Houppermans étudie la communauté de préoccupations entre l’œuvre des frères Abraham et Gerardus van Velde, et les textes de Beckett. Il y eut des contacts particulièrement intenses entre Bram et Beckett au cours des années 1940 et 1950, même si les deux créateurs ont peu travaillé ensemble. Au cours de cette étude, l’auteur souligne la divergence dans la démarche des deux frères. D’abord, Bram était plutôt expressionniste, tandis que Geer était attiré par le symbolisme. Alors que Geer apportait un sentiment d’harmonie à Beckett, celui-ci était aussi fasciné par la violence exprimée dans les tableaux de Bram. Il affirmait néanmoins le caractère distinct de ces deux œuvres. L’univers de Bram paraît figé, orienté vers l’exploration d’une vision interne. Chez Geer, en revanche, l’on observe un monde marqué par un mouvement héraclitien. Bram et Beckett manifestaient, tous deux, l’acceptation de la dimension d’échec dans la création. Enfin, une dernière opposition se remarque chez les deux frères : animé par le courage et le désespoir, la création de Bram touche à l’endroit où vie et mort se rejoignent : en déconstruisant les surfaces lisses, Bram cherche à atteindre l’impersonnel, la Chose. Geer, en revanche, dessine le glissement métonymique du désir.

Guillaume Gesvret porte son regard sur les courts textes des années Soixante jusqu'aux dernières œuvres. Dans ce corpus, il note que l'échelle est constamment mise en cause chez Beckett. Ainsi, l'on éprouve la perte d'une référence constante et fixe, qui traduit l'expérience d'un affect angoissé et d'un travail critique : le sens est désormais troué de non-sens. Ainsi, l'on constate la présence d'un principe de disproportion : le corps beckettien est toujours plus grand ou plus petit que ce qu'indiquerait l'échelle réaliste. Cet écart est conjugué à un mouvement constant, selon lequel la mesure la plus petite risque à chaque instant de basculer dans la démesure : le crâne et le cosmos fonctionnent ici comme deux repères aux pôles opposés. L'œuvre se trouve ainsi marquée par un dynamisme autour des seuils, des passages d'un lieu ou d'une échelle à une autre. Les contours aussi sont instables ou vibrants. L'angoisse, une jouissance oppressante, sont moteurs de la création, causant les scansion des pas et de la voix. Ainsi, l'écrivain travaille de manière matérielle, à l'endroit de la défaillance des représentations : entre mots, images et espace. À cet endroit, la création émane de ce qui simultanément constitue le sujet et le désaisit.

Pour notre part, nous nous attachons au terme *besoin*, utilisé par Beckett, et qui pourrait sembler étrange, parce que réducteur. Or dans le texte « Les Deux besoins », le *grand besoin*, a trait au noyau central de l'humain. Dans son analyse de la création, Beckett met en valeur une scission entre une dimension marquée par l'achèvement, et une autre marquée par le chaos. Ainsi se fait jour une béance que la belle forme ne résorbe pas. Or dans un tableau du Caravage, nous trouvons un modèle topologique où, comme chez Beckett, le monde vraisemblable — soumis aux lois géométrales — se trouve écarté, pour révéler la profonde unité de la lumière éblouissante et l'obscurité profonde. L'obscurité s'entend désormais comme la dimension du regard de l'Autre et qui opère un effet d'anamorphose sur le visible. Pour les personnages, l'aire habitable perd de sa substance et de son étendue, demeurant sans ancrage dans le réel. La dimension du regard signe l'absence d'un Autre symbolique, susceptible d'inaugurer

une dialectique, et l'envahissement du vide, altérité inentamée. Les personnages intériorisent l'injonction de l'Autre du regard, s'acheminant vers l'état d'*objet pur* : ils aspirent à rejoindre le point d'impossible.

Partant du constat de l'importance du regard chez Beckett, Yann Mével rappelle que la tête et le visage touchent à l'identité de l'homme, rappelant son caractère à la fois éphémère et permanent. Le visage manifeste une étonnante expressivité : l'on trouve des figures éloignées du statut reconnaissable de l'homme, d'autres qui témoignent de la marque du temps, enfin, celles qui apparaissent comme des lieux de désolation. Une dimension ascétique prend forme dans la manière de décliner les possibilités du corps, d'exprimer le mépris ou le rejet du corps. En même temps, Beckett donne à voir la résistance à la disparition. Au fond, il s'agit de déceler, dans le regard, la forme paradoxale d'une ascèse : non pour se libérer du corps mais le rejoindre ; trouver son propre visage et celui de l'autre. L'auteur explore le travail incessant d'un regard fasciné par l'absence de visage : un désir de survie, parce que sans objet fixe ni centre de gravité.

La troisième partie traite du corps et son espace, en lien avec le sujet beckettien. L'étude de Myriam Jeantroux montre comment la correspondance éclaire les conditions et les modalités d'écriture de Beckett. On découvre une coïncidence étonnante entre cheminement de l'homme et logique esthétique ; une adéquation entre écriture, acte de création et personnage, objet de création. Beckett avait besoin de solitude, et sa maison d'Ussy lui apportait cette condition indispensable à son écriture. En effet, la scène beckettienne ressemble à cet espace, mais on note aussi la fréquence, dans l'œuvre, du lexique de la claustration (*trou, fossé...*). Le sentiment d'impuissance de l'écrivain s'exprime dans les mêmes termes : Beckett se dit souvent *coincé, desséché, au point mort*. L'écriture apparaît comme déjection douloureuse et l'écrivain s'éprouve comme semblable au corps agonisant de ses personnages. Écrire prend la forme d'un combat avec les textes et pourtant, cesser d'écrire s'apparente à une agonie : l'exigence viscérale d'écrire répond à la mort par la création.

Marie Jejcic note une divergence manifeste entre l'exemple de Proust, qui sacrifie le corps et fuit l'impureté, pour se consacrer à la pureté de l'œuvre, et celui de Beckett. Partant de cette observation initiale, cette étude suit une série d'étapes, au cours desquelles le corps occupe une place centrale dans la construction du sujet. Au début de *Watt*, Hackett se trouve face au vide, et doit trouver un appui pour son corps. Ensuite, Molloy trouve un ancrage dans le signifiant de *circulation* — allié au calcul des cailloux —, qui fait barrière à l'horreur d'être livré à l'imaginaire et au morcellement. *L'Innommable* ouvre à un espace à trois dimensions : le sujet n'a plus affaire à son semblable, à la peur imaginaire, car son centre de gravité est intérieur. Vidé de la pensée, le corps plonge dans un espace ouvert qui supporte l'inscription réelle, sans croyance en Dieu. Le sujet est désormais ouvert à un désir de vivre.

Ces études offrent ainsi un panorama de certains enjeux qui structurent l'écriture beckettienne dans sa dimension esthétique.

Llewellyn BROWN