



CLASSIQUES
GARNIER

BARON (Scarlett), BROWN (Llewellyn), CORDINGLEY (Anthony), DOW (Suzanne), DOWD (Garin), LOUAR (Nadia), MURPHY (Carol), OST (Isabelle), RAVEZ (Stéphanie), SINOIMERI (Léa), SUZUKI (Teppei), « Comptes rendus des parutions de 2009 », in BROWN (Llewellyn) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Parole, regard et corps*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-16795-2.p.0188](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-16795-2.p.0188)

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

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

A vueltas con Beckett. Lourdes CARRIEDO, Maria Louisa GUERRERO, Carmen MÉNDEZ et Fabio VERICAT eds. Madrid. Eds. La Discreta, 2009. 360 p.

Le titre espagnol de ce livre repose sur un jeu de mots : « *A vueltas* » signifie aussi bien « tourner une question dans sa tête » que « serrer un tour d'écrou ». Avec l'explosion des publications sur Beckett pendant les décennies récentes, on se demande si une telle publication, sans problématique précise, ne nous fait pas précisément tourner... en rond. Ce livre rassemble des textes rédigés en trois langues (neuf en français, sept en espagnol et trois en anglais), provenant du colloque madrilène « Las Lenguas de Beckett » de mars 2007, et de plusieurs journées d'étude organisées par les départements de lettres françaises et anglaises de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) et de l'Institut Français de Madrid. Ce recueil d'articles est notamment le lieu d'un dialogue entre deux institutions très différentes, dont proviennent plus de la moitié des textes : la vénérable Complutense et la jeune et idéaliste Université de Paris 8. Parmi les beckettien(ne)s de cette dernière, il y a une forte présence des spécialistes du croisement entre la littérature et la philosophie, notamment Alain Badiou, Bruno Clément et François Noudelmann. L'ouvrage est néanmoins hétéroclite, pour ne pas dire incohérent : le choix d'une thématique susceptible d'embrasser l'intégralité de l'œuvre bilingue et multigenre de Beckett — « la pratique de Beckett face aux langues » — le condamne à n'être qu'un assemblage de travaux divers. Ce qui importerait peu si les analyses présentées étaient novatrices et stimulantes...

Cela dit, deux des articles de cette collection se détachent très nettement du lot. Dans « Jeu(x) et enjeu(x) du pastiche proustien chez Beckett », un sujet dont on n'espérait plus rien de neuf, Karine Germoni évoque les influences stylistiques proustiennes de Beckett, plutôt que d'étudier leur préoccupation commune avec la mémoire et l'auto-fictionnalisation. Son analyse des longues phrases de Beckett est attentive, pointue et très réussie. Elle démontre notamment à quel point Beckett avait « compris » la méthode de construction, voire la pratique, de Proust. Elle détecte dans la prose beckettienne, en français comme en anglais, un pastiche du style proustien : une véritable critique littéraire en acte.

Autre article porteur d'une nouvelle vision, « Groves of Blarney: Beckett's Academic Reception », de Ronan McDonald, est consacré à la position de Beckett dans les « Irish Studies ». L'auteur y parle de l'accueil de Beckett par les universitaires irlandais : l'écrivain semble faire l'objet d'une attraction-répulsion de la part de ses compatriotes intellectuels. Il est très souvent ignoré par la nouvelle discipline des « Irish Studies » et, contrairement à ce qu'on observe dans l'étude de l'œuvre de James Joyce, le conflit entre le national et l'international chez Beckett n'a toujours pas été résolu

par une lecture post-coloniale. Il est en effet facile d'interpréter son œuvre comme un désengagement ontologique qui met Beckett en quarantaine de l'Histoire. Cet article est particulièrement puissant quand il analyse la façon dont Beckett est exclu du discours de progrès national dans les études littéraires d'« Irish Studies ». McDonald affirme que cette discipline est susceptible de s'inscrire dans une narration du destin, et de voir son évolution d'un père autoritaire (Yeats) à un fils libéral (Joyce) en sachant qu'entre les deux, il n'y a pas beaucoup de place pour un troisième élément (Beckett).

À propos de *Mal vu mal dit*, Alain Badiou révèle un autre discours caché chez Beckett, ce qu'il appelle le « *poème latent* » (p.21) et qu'il détecte après *Comment c'est*. Pour un lecteur ignorant de la philosophie de Badiou, les idées de cet article pourraient sembler elles aussi... "latentes", lourdes de sens mais difficiles à appréhender. C'est la force et la faiblesse de cet article : sans une solide connaissance des concepts et du vocabulaire de Badiou, il ne peut être apprécié en profondeur, mais cette absence de vulgarisation lui permet dans le même temps de pousser son raisonnement encore plus loin. Le lecteur novice comprendra que Badiou parle d'un sujet absent, ou plutôt de « *l'être à l'apparaître* » (p.22) ; il comprendra aussi la « *ténacité dans la tenue des traces* » (p.29) dans un texte comme *Mal vu mal dit*, mais le sens profond de ce texte poétique lui échappera. À moins que le lecteur ne s'aperçoive que Badiou appelle Beckett à la rescousse de son ontologie.

Dans « Comment achever le xx^e siècle avec Beckett », François Noudelmann entend derrière Beckett les fous rires de la scène de « Pour en finir avec le jugement de Dieu » d'Artaud. Mais, en dépassant les "fins" simplement performatives et programmatrices sur la scène, Beckett met en œuvre non seulement la réalisation de la fin, mais une fin sans fin, la pluralité des fins. L'idée prend force quand Noudelmann fait le lien entre le concept de la fin et les logiques destructrices du xx^e siècle. Ce rapprochement suggère un renouvellement de la célèbre interprétation d'Adorno sur Beckett, et aussi un croisement potentiel avec les nouvelles lectures, par plusieurs critiques anglophones, de la force anti-téléologique chez Beckett. Cette problématique s'étend à la question de l'œuvre bilingue de Beckett, où la pluralité des versions trouble toute fin et toute version définitive. C'est le sujet de « Bilingue ? » de Bruno Clément, un article qui livre une esquisse du bilinguisme chez Beckett, plus profondément exploré dans *L'Œuvre sans qualités*, un classique en la matière.

Dans une étude très ciblée, « "On" dans *Worstward Ho* (*Cap au pire*) : fonction et valeur », Robert Harvey affirme que puisque Beckett était « *parfaitement bilingue et éminemment ambidextre* », le lexème *on*, dans *Worstward Ho*, « *doit sonner des deux manières — c'est-à-dire, évoquer dans l'esprit du lecteur le vocable dans les deux langues, quel que soit le contexte linguistique dans lequel l'auteur se produit* » (p.73). Tant qu'il

n'analyse qu'un seul mot de cette façon, *on*, sa thèse ne peut être démontrée. Néanmoins, c'est un mot clé dans le texte, et Harvey utilise la différence entre la notion de présence dans la préposition anglaise *on*, et la pluralité et impersonnalité/pluralité du pronom français *on*, pour lire l'un des textes les plus difficiles de Beckett de manière très optimiste, en y voyant une réconciliation du sujet, « *la réintégration de l'être scindé en deux* » (p.82). Si cela avait été le cas, Beckett aurait fini son œuvre sur une note triomphante et apaisée. En revanche, avec « *Perfectly Intelligible et Perfectly Inexplicable: Dehiscence and Language in Samuel Beckett* », Carmen Méndez García reprend la conclusion habituelle : « *Beckett found no clear answers in his own texts [...]* » (p.100) (« Beckett ne trouva pas de réponses claires dans ses propres textes [...] »), pas plus qu'elle-même n'en trouve d'ailleurs. La thématique ressurgit dans « *La Estética de la omisión en Come and Go* », par Anna Fernández-Caparrós Turina, qui considère le refus de révéler le secret central dans ce texte — le sujet autour duquel les femmes de la pièce tournent — comme la mise en scène d'un refus de la nécessité canonique de fournir des conclusions. Elle utilise avec subtilité des sources et des références bien connues pour mettre en perspective la situation de cette pièce, peu connue, dans l'œuvre et l'esthétique de Beckett.

Dans son analyse de *Souffle*, la pièce de théâtre probablement la plus courte de l'Histoire — pendant une minute, un acteur inspire et expire une seule fois —, Francisco Torres Monreal semble contraint par son souci de ne pas sur-interpréter cet acte primitif pour donner sens à la pièce. Le souffle est bien sûr la vie, le symbole de l'esprit, hérité des Grecs et de la Bible ; mais Torres s'écarte des interprétations métaphysiques pour se focaliser sur la matérialité de la scène, sur la mise en scène du geste dramatique. L'analyse séduit, tout en nous laissant sur notre faim : n'intervenant qu'à la fin de son texte, son idée centrale aurait méritée un plus ample développement. Il aurait, par exemple, pu suivre plus longuement la dernière piste évoquée : la référence à quelques interprétations de *Souffle*, d'autant plus pertinente qu'il cherche davantage à interpréter la représentation de la pièce que le texte lui-même (il évoque même une interprétation pornographique de *Souffle* !).

Les dialogues écrits pour la radio sont le sujet d'un article solide de Fabio L. Vericat, « *Dramatized Vivisection of Somatic Experience: Beckett's Media Experiments in Audiovisual Dissociation* ». Vericat pointe la textualité latente dans les voix de radio, malgré la dissociation des voix et du texte écrit perçue par l'auditeur : « *The listener's need to see becomes a desire to read the words of an absent author.* » (« Le besoin de l'auditeur de voir devient un désir de lire les mots d'un auteur absent. ») (p.314). La présence textuelle dans les voix de radio amène l'auditeur à visualiser le texte plus que la scène décrite. La position de l'auditeur rappelle ici celle de l'Innommable, et Vericat montre bien comment Beckett exploite la

technologie radiophonique pour travailler encore les écarts entre la voix, le sujet et la perception. De plus, Vericat décrit avec constance la disjonction entre ces problématiques et la psychologie béhavioriste, souvent évoquée par Beckett comme le fantasme d'un être capable, tel un standardiste, de connecter entre elles les mémoires, les perceptions et les voix.

Lourdes Carriedo s'intéresse à la présence des éléments poétiques dans les dialogues théâtraux de Beckett. Comment traiter ce sujet sans donner au lecteur la sensation de "déjà vu" ? À force d'allusions multiples (Dante, la psychologie, Jung, Camus), sa problématique devient floue. Chacune ayant une historiographie complexe dans la critique beckettienne, leur évocation superficielle ne fait pas avancer son argumentation. L'on se doit aussi de traiter avec beaucoup de précaution certaines affirmations discutables au sujet de l'influence de Jung dans les dialogues de *En attendant Godot*. En effet, aucun compte n'est tenu de l'expérience par Beckett de la psychothérapie de Bion, de son étude de Freud, du béhaviorisme, du gestaltisme, et de sa lecture de Melanie Klein.

Manuel Ángel Vázquez Medel fait le lien entre le film de Beckett, *Film*, et le thème de la traduction pour affirmer que Beckett n'a jamais eu pour ambition de livrer un travail universalisant. Le croisement entre pratique et théorie chez Beckett aurait pu être exploré plus concrètement pour démontrer la signification de l'usage ironique de la philosophie de Berkeley. L'analyse en reste donc à un niveau poétique : certes agréable à lire, mais trop flou et dangereusement proche d'une réélaboration des vieux clichés de la critique beckettienne. En outre, l'essai aurait grand besoin de la main d'un éditeur : presque sept pages sont consacrées à réciter la narration de *Film* et à expliquer ses rapports avec la philosophie de Berkeley, des faits certainement déjà appréciés par les lecteurs de ce livre.

Marie-Claude Hubert traverse, dans « Beckett, un théâtre de romancier », les pièces de théâtre après *Oh les beaux jours*, pour montrer la spatialisation de la mémoire des personnages beckettians ; c'est la volonté chez Beckett de "romancer" le théâtre, et de transposer ainsi au théâtre « *le roman autobiographique* » (p. 146). Ce romanesque se trouve dans les voix multiples qui interrogent et racontent un sujet. C'est finalement le roman ou plutôt le romanesque qui semble remplacer l'idée initiale du « roman autobiographique », une problématique que ne résout pas cet article. Les voix des critiques beckettians semblent enfermées dans une chambre d'écho où rebondissent toujours les mêmes idées. Ainsi la thèse de Hubert refait surface un peu plus loin dans le livre, dans l'article de Fabio L. Vericat qui cite un texte d'Everett Frost paru il y a vingt ans :

It was in the novel that Beckett discovered that the drama of consciousness was not necessarily a literary affair — or, if you will, that it was possible to make theatre out of the very thing that playwrights had always left behind when they adapted their stories and novels to the stage — that is, the omniscient act of recollection itself, of the past rehashing as a skein

of words coming out of a ubiquitous third-person “I” who was everywhere and nowhere ; everyone and no one. (FROST cité, p. 318)

(« C’est dans le roman que Beckett découvrit que le drame de la conscience n’était pas nécessairement une affaire littéraire — ou, si l’on veut, qu’il était possible de faire du théâtre à partir de la chose même que les dramaturges avaient toujours laissée derrière eux quand ils adaptaient leurs histoires et leurs romans pour la scène — à savoir, l’acte omniscient de la réminiscence même, du passé qui se rejoue comme un écheveau de mots sortant d’une omniprésente troisième personne *je* qui était à la fois partout et nulle part ; tout le monde et personne. »)

Certes, le critique beckettien nous met parfois dans une bibliothèque borgésienne, mais il reste tout de même quelques problèmes fondamentaux dans l’édition de ce volume. Au-delà des fautes d’orthographe ou de syntaxe, et des incohérences de la mise en page (par exemple, l’usage impropre des majuscules pour les titres des articles en anglais dans la table des matières), les éditeurs ont publié de nombreux articles de qualité inférieure à ce que l’on peut attendre d’une publication universitaire. L’article sur les croisements des vies de Beckett et Joyce est un travail intéressant pour les non-initiés, mais quel intérêt de lire un tel texte dans un livre censé présenter des recherches originales ? La comparaison intéressante et méritoire entre Beckett et Gödel est singulièrement affaiblie par la banalité et l’insuffisance des éléments mathématiques que l’auteur “révèle” dans l’œuvre de Beckett. L’article aurait pu aller plus loin si l’auteur avait consulté un ouvrage de référence, par exemple l’article « MATHEMATICS » dans *The Faber Companion to Samuel Beckett* par C. J. Ackerley et S. E. Gontarski. *Idem* pour le texte qui décèle dans *Molloy* la présence de Descartes. Cette “influence” est le sujet d’un débat long et intense qui dure depuis près d’un demi-siècle. Pour résumer cette discussion, l’auteur se contente de faire référence à un article, sans jamais exploiter la complexité et la profondeur des recherches déjà menées. Son argumentation va de Descartes à Sartre en passant par Nietzsche, deux autres auteurs qui ont fourni à la critique beckettienne d’inépuisables sujets d’étude, royalement ignorés ici. Le travail sur Dante et Beckett est certainement le pire des cas. L’auteur, qui se dit non-spécialiste de Beckett, constate que les critiques de ce sujet connaissent habituellement très bien l’œuvre de Beckett, mais pas vraiment celle de Dante. Elle se contente de citer quelques références marginales issues de cet énorme corpus de recherche, et de découvrir un certain nombre de faits soit déjà très bien connus, soit discutables, et étudiés de façon encore plus poussée depuis dix ans. La fin de l’article est particulièrement malheureuse : l’auteur termine en encourageant un jeune chercheur ou un enthousiaste à suivre ses pas... C’est aux directeurs d’édition de protéger les auteurs, et les livres, de telles sottises.

Anthony CORDINGLEY

BROWN, Llewellyn. *Beckett, les fictions brèves — voir et dire*. Caen, Lettres Modernes Minard, 2008. 232 p. (Coll. « Bibliothèque des lettres modernes », n° 46)

Dans son livre, Llewellyn Brown explore les systèmes de représentation dans l'écriture beckettienne. Plus précisément, il s'intéresse à ce qui est de l'ordre de l'irreprésentable, à ce qui résiste à la représentation dans, et par, le langage. Son exploration fait appel aux registres lacaniens du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire qui représentent les trois pôles d'un triangle théorique à partir duquel l'auteur aborde la clinique du Réel du sujet dans l'œuvre.

Brown s'appuie sur la forme et la structuration du langage des fictions brèves pour rendre compte des processus d'exclusion du sujet de ses propres représentations. Dans cet essai, il nous expose le sujet comme le noyau obscur de l'œuvre qui échappe à la signification et à la nomination. Il explique alors que le sujet n'est pas entièrement pris dans une représentation subjective mais demeure une entité objective associée au *Vide*. Le problème fondamental qu'il examine dans la fiction beckettienne est justement l'absence d'ancrage du sujet dans une chaîne de représentations qui permettrait de le situer « *parmi ses semblables* » (p. 18). En d'autres termes, il étudie le processus d'écriture qui empêche le sujet de se doter de traits spécifiques qui mèneraient le lecteur à l'identifier.

Le sujet est néanmoins *représenté* dans le discours littéraire puisqu'un Je fait nécessairement *acte de présence* dans la mimétique d'interlocution de la création littéraire. Brown montre en effet que le *je* fictionnel chez Beckett ne renvoie pas à la personne/sujet : il n'est pas le tenant lieu symbolique de la personne (comme l'est généralement le pronom personnel) mais se matérialise souvent dans le texte comme « *image spectrale* » (pp. 153sq.), présence dynamique que l'auteur situe entre *Image* et *Énonciation*. Cette matérialisation textuelle, c'est-à-dire la translation de la parole à l'image, est le processus complexe que l'auteur analyse dans ses *Fictions brèves*. Il écrit : « *Chez Beckett, le sujet attribue une identité impersonnelle — marquée par le pronom de la troisième personne — à la Chose qui le tourmente et qui cause sa parole.* » (p.42). Ainsi, au lieu d'instaurer une structuration *je/tu*, l'interlocution fictionnelle instaure une structuration *lui/moi*.

L'essai se divise en quatre chapitres dans lesquels l'auteur procède à une exploration des modalités de marquages langagiers. Chaque chapitre, comme le suggère leur titre respectif, traite d'une dimension de l'énonciation : I. Structure de l'écriture, II. Énonciation, III. Image, IV. Objet Pur. Ces chapitres offrent une analyse détaillée et érudite des œuvres de fiction en français et de *Worstward Ho* (texte non traduit par Beckett). Le corpus inclut ainsi *Nouvelles et Textes pour rien* et toutes les œuvres de fiction

écrites subséquemment. Chacun de ces textes, que l'auteur qualifie de « *prose poétique* », concourt à produire un « *objet inédit* » (p.10), explique-t-il, parce qu'il ne renvoie pas à une réalité extralinguistique vraisemblable mais à sa propre matérialité.

À partir d'un schéma d'inspiration lacanienne, il propose ainsi une structuration géométrique de l'espace fictionnel beckettien et pose un triangle pour décrire les relations complexes qui s'établissent (ou manquent de s'établir) entre les trois pôles de l'écriture. Ce schéma engage les trois éléments, *Énonciation* / *Image* / *Vide*, qui reflètent la tripartition lacanienne : Symbolique, Imaginaire, Réel. Dans ce schéma, *Image* s'associe à la personne délocutive (*lui*), *Énonciation* à *je*, tandis que *Vide* représente la dimension innommable qui imprègne la *voix*, et dont la matérialité de l'écriture comme déchet peut, à l'occasion, venir occulter le caractère incessant. La situation d'énonciation liminaire est ainsi schématisée, et associe *Énonciation* à « *l'endroit* » — c'est-à-dire, la part qui accède à la représentation —, tandis que *Vide* est associé à « *l'envers* » et au radicalement « *hors représentation* ». Une autre division *endroit/envers* oppose les modalités du *voir* (*Image*) et du *dire* (*Énonciation*). Cette schématisation des rapports entre les différentes instances du discours littéraire beckettien représente le point de départ d'une analyse éclairante qui littéralement met en images les détours linguistiques du sujet dans la prose beckettienne.

Dans le premier chapitre, l'auteur identifie la scission dans l'écriture beckettienne, entre les dimensions du *Voir* et du *Dire*, ainsi que l'annonce le titre de l'ouvrage. Il identifie le lieu de la rupture dans le caractère double de la voix, dans le sens où celle-ci « *excède la clôture signifiante, étant hors sens et hors audibilité* » (pp.43-4). Ce que l'auteur nomme le registre de l'*Énonciation* représente un pur dire, privé de la ponctuation finale dont la fonction est double : conférer une signification aux énoncés, et une identité au sujet (p.25). Ce dernier se trouve dans cet état où, comme l'exprime Beckett, « *tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait* » (*MP*, 35). Du côté du *Voir*, le registre de l'*Image* apparaît coupé du mouvement de l'énonciation, prenant l'apparence d'une représentation impersonnelle et stéréotypée, excluant toute expression subjective. Cet « *espace parcourable* » (*TPR*, 132) montre « *image d'un monde doté d'une signification, mais où la subjectivité de l'énonciateur ne trouve pas à s'inscrire, à se représenter* » (p.25). La scission est, ici, aussi bien structurelle que thématique ; en termes beckettien on dirait qu'elle concerne aussi bien le fond que la forme¹.

Dans le deuxième chapitre, l'auteur s'appuie d'abord sur *Compagnie* pour montrer que la situation d'énonciation dans les œuvres beckettiennes n'inscrit en aucun cas la relation *je/tu* mais a toujours recours au monologue pour établir la communication. La voix du texte ne saurait donc s'identifier comme personnage mais comme altérité irréductible, comme une

« extériorité angoissante située au cœur du sujet » (p.49). La pratique de la citation dans de nombreux textes, notamment dans *Comment c'est*, s'explique par le fait que la parole du narrateur est habitée par cette voix impersonnelle qui ne renvoie pas à la personne mais à l'opacité du vide (p.55). L'auteur écrit que « le sujet reste [donc] confiné dans le pôle de l'Énonciation, face au Vide, sans espoir d'habiter le plan de l'Image » (p.61).

Dans le troisième chapitre, nous passons du *Dire* au *Voir*. Après s'être heurté au Réel lacanien, c'est-à-dire, à la Chose, à ce qui ne peut être représenté — ni dans, ni par — le langage, l'auteur décrit l'accès à l'imaginaire : « *Étant fondée sur la nomination, l'image consacre le sentiment d'être parvenu à donner une forme au monde et d'avoir réussi à taire la voix incessante.* » (p. 100). En inaugurant l'espace des images — que l'on doit comprendre ici comme l'entrée dans l'univers visuel des choses identifiées —, le récit beckettien substitue, à une indicible subjectivité (un sujet d'énonciation qui renvoie au *Vide*), une représentation objectivée (une image qui permet l'effet de signification ou, en d'autres termes, l'instauration du vraisemblable). L'avènement de l'image signifie donc la fin de la parole subjective. L'auteur note que « *l'image achevée exclut le dire* » (p. 117).

Ayant passé du tourment de l'énonciation, à la clôture contraignante de la représentation, l'auteur s'attache, dans son quatrième chapitre, à circonscrire « *l'objet pur* » (MP, 30) de la création beckettienne. Prenant appui sur *Le Monde et le pantalon*, il s'agit de la dimension de l'image coupée de l'univers vraisemblable, en lien avec l'invisible, telle que Beckett en décrit la dynamique : « *Forcer l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même devienne chose [...].* » (41). Cet objet peut apparaître sous la forme imagée de la boîte crânienne, motif iconique dans le recueil des *Têtes-mortes*. L'innommable beckettien, que Brown assimile au *Vide* dans son schéma de base, *donne* finalement à *voir* le portrait du sujet tel qu'il se produit dans l'écriture : « [...] *à la fois comme mortifié, inanimé et comme le produit de l'énonciation.* » (p. 191).

Les Fictions brèves est un ouvrage original et audacieux. Il incite le lecteur à la réflexion en proposant un parcours inédit pour suivre étape par étape l'avènement du sujet du langage dans l'espace fictionnel beckettien. Les adeptes de la psychanalyse lacanienne retrouveront des concepts familiers qui permettent ici à l'auteur de circonscrire son propre propos dans un cadre théorique identifiable et précis. Support textuel précieux, il permet au lecteur de suivre le fil de l'argumentation experte de l'auteur qui mène de la scission de l'écriture beckettienne à la production de l'"*objet pur*".

Nadia LOUAR
→

- Dsj* *Disjecta*. London, John Calder, 1983.
MP *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*. Paris, Minuit, 1990.
TPR *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris, Minuit, 1991.

*

1. Ainsi que Beckett l'énonce au sujet de Joyce : « *Here form is content, content is form.* » (*Dsj*, 27).

BIGNELL, Jonathan. *Beckett on Screen: The Television Plays*. Manchester, Manchester University Press, 2009. 230 p.

L'intérêt de Beckett à l'égard des possibilités offertes par l'image en mouvement est antérieur à ses premiers succès d'écrivain ainsi qu'à l'invention de la télévision. Au cours de son étude fouillée sur les contextes (essentiellement) "institutionnels" à l'intérieur desquels se sont inscrites la production, la diffusion et la réception des *pièces pour la télévision* ou *pièces pour l'écran* (« *screen plays* ») de l'auteur irlandais, Jonathan Bignell nous rappelle d'ailleurs que les premières expériences télévisuelles datent de 1936. Dans ce livre, il s'attache, d'une part, à montrer le rôle joué par Beckett dans l'essor du caractère institutionnel de la production et de la diffusion télévisuelles, d'autre part, à examiner la réception des pièces pour la télévision par la critique beckettienne en tant qu'institution elle-même. Beckett occupe une place à la fois centrale et marginale dans l'histoire de la télévision comme médium et comme entité institutionnelle, à l'image de ses textes pour la télévision qui s'inscrivent dans la lignée du reste de son œuvre fictionnelle et théâtrale tout en s'en écartant. Bignell est parfaitement qualifié pour envisager l'œuvre à l'aune de ces deux contextes. Professeur de cinéma et de télévision à l'University of Reading, il fait appel à des notions et des connaissances qui pourront sembler ésotériques à de nombreux spécialistes de Beckett, spécialistes dont il s'empresse de louer les efforts innovants mais, au final, aberrants à ses yeux lorsqu'il s'agit d'interpréter les *pièces pour la télévision*. Les critiques sont, d'après lui, bien trop inféodés à la figure de l'auteur Beckett, et ont tendance à considérer le caractère subversif de son œuvre pour la télévision comme relevant d'une disjonction radicale à l'égard du médium télévisuel, envisagé, en gros, comme flot d'images destinées à un spectateur en quête de consommation passive plutôt que d'interprétation de textes audio-visuels exigeants (sans

compter leur vision réductrice d'une production télévisuelle assimilée uniquement à la culture populaire coupée de la sphère intellectuelle).

Étant donné son goût exhaustif pour toutes les formes d'art, et l'étendue de sa collaboration avec des artistes et des techniciens, il n'est guère surprenant que Beckett se soit intéressé à la radio et à la télévision. Mais l'identification initiale de Beckett comme romancier et dramaturge explique en partie un certain flou critique concernant les œuvres pour la télévision. C'est cette carence que Bignell cherche à corriger.

L'ouvrage a un double objectif : d'une part, resituer Beckett au sein d'une histoire de la télévision et, en particulier (mais pas exclusivement), de la télévision en tant que service public ; d'autre part, montrer dans quelle mesure un réexamen complet des pièces pour la télévision, envisagées dans le contexte précis et unique défini par cette histoire, sert à la fois à enrichir l'interprétation de son œuvre pour la télévision et à mettre en lumière une histoire alternative du théâtre télévisuel qui, jusqu'à présent, a échoué à reconnaître la place unique qu'y occupe Beckett. Le livre vise donc à exposer une histoire qui rende compte d'un pan proportionnellement marginal mais significatif du développement du théâtre télévisuel que les histoires "officielles" ont largement, sinon complètement, ignoré, et que les beckettians ont été, pour leur part, incapables de reconnaître pour des raisons tout à fait différentes, bien que ces derniers rejoignent les historiens de la télévision dans leurs préjugés concernant l'auteur irlandais.

Le premier chapitre est consacré à la spécificité du médium télévisuel, et décrit admirablement l'expérience singulière générée par l'existence chez soi d'une boîte émettrice de rayons cathodiques. Bignell s'attache également à décrire l'expérience personnelle de Beckett dans les studios de la SDR à Stuttgart en train d'improviser le découpage de *Quad* que lui inspire la qualité médiocre de l'image en noir et blanc affichée sur le moniteur. Celle-ci est en réalité une image couleur reproduite sur le matériel de studio de l'époque. Pour l'auteur de *Beckett on Screen*, « *Quad* devient une pièce "sur" le temps du fait d'une manipulation temporelle et de l'utilisation des outils d'enregistrement et de rembobinage que les studios télévisés ont rendus possibles » (p.31). Bignell s'avère tout aussi convaincant dans son récit (étayé par les archives) de la pratique du matériau audio-visuel par Beckett lors de la création de *Ghost Trio (Trio du fantôme)* et de *...but the clouds... (...que nuages...)* aux studios de cinéma à Ealing.

Le deuxième chapitre s'appuie sur un élément déjà évoqué dans l'introduction — à savoir, le rôle joué par les comités de sélection des programmes de la BBC —, pour décrire la spécificité de l'œuvre télévisuelle de Beckett. Sa programmation fit en effet l'objet d'une mise en perspective critique par les commentateurs et les grands noms de la télévision à l'époque, tels Martin Esslin ou Melvin Bragg (pp.61-2)¹, destinée à faciliter sa réception.

Le chapitre suivant, intitulé « Autorité et institutions », est celui où

l'ambition correctrice de l'auteur est la plus visible. La volonté de renouveler l'interprétation canonique des pièces pour la télévision est particulièrement sensible dans le long passage consacré à *Film*, initialement prévu pour la télévision. Le cœur de l'argumentation repose sur la façon dont un film, dont Beckett n'est pas le réalisateur, en est venu à être désigné et identifié comme « *Film* de Beckett » (c'est ce qu'on peut lire en tout cas au générique). Cet exemple sert d'illustration à l'hypothèse de Bignell selon laquelle les critiques beckettien ont eu tendance à surinvestir la notion d'auteur comme « stratégie de contrôle » (p.124).

Le quatrième chapitre s'intéresse à la dimension intertextuelle des *pièces pour la télévision*, tandis que le chapitre « Évaluations » revient sur le contexte spécifique des programmes de service public, ceux de la BBC en Angleterre et de la SDR en Allemagne de l'Ouest, dans lequel elles ont été créées.

L'intention de l'ouvrage est clairement didactique, et l'auteur ne fait pas mystère de son parti pris. Beckett y est envisagé exclusivement à travers les paramètres fixés par les *television studies*. Aussi l'auteur déclare-t-il en exergue que « les préoccupations propres à la *television theory* permettent de reformuler avec profit les interprétations qui circulent habituellement dans le discours de la critique beckettienne à propos des œuvres pour la télévision » (p.2). Bignell emporte l'adhésion lorsqu'il soutient que *Film* et les adaptations des pièces de Beckett pour l'écran dans *Beckett on Film*² non seulement méritent d'être considérés comme des exemples de "Beckett à l'écran", mais exigent également d'être discutés en prenant en compte l'idée de commande, la spécificité du médium, la politique en matière de diffusion et les institutions culturelles. Bien que l'auteur déclare ouvertement que son intention n'est pas d'expliquer les œuvres pour la télévision à la manière de textes littéraires, les analyses qu'il fait de quelques adaptations de *Beckett on Film* et de *Film*, contiennent des remarques d'ordre textuel, certes pertinentes, et qui enrichissent la somme critique déjà existante sur le sujet, mais qui manifestement contredisent son postulat initial. En ayant finalement recours aux deux approches, l'ouvrage trahit une certaine hésitation.

En insistant sur la spécificité du médium, et en affichant ouvertement son scepticisme à l'encontre de ce qu'il décrit comme les habitudes élitistes et altièrès de la critique beckettienne, et bien qu'il l'appelle de ses vœux, Bignell ne peut légitimement ignorer les effets de continuité qui caractérisent le passage de Beckett d'un médium à un autre. La réflexion sur la spécificité du médium ne peut en soi se substituer entièrement à d'autres types d'analyse, même s'il est vrai que les critiques ont eu tendance jusqu'à présent à ne pas prêter suffisamment attention à l'esthétique télévisuelle et aux contextes institutionnels. De même, le fait de traiter à part la technique télévisuelle n'est pas suffisant pour geler le jeu des signifiants circulant de

part et d'autre des pièces pour la télévision et du reste de l'œuvre. C'est pourquoi la décision de l'auteur d'inclure dans son corpus le projet *Beckett on Film* fragilise quelque peu sa thèse. Ses interprétations sont pourtant valides : le passage concernant les transpositions, notamment, est à la fois concis et original en soi. Mais l'autre versant de sa critique visant l'approximation de ses prédécesseurs et l'accent mis sur la spécificité du médium audio-visuel le détournent de la question de savoir si ces adaptations en elles-mêmes méritent d'être envisagées comme *œuvres* de Beckett. Le prosélytisme de l'auteur en faveur du médium télévisuel l'autorise à traiter sur le même plan *Quad* et la version de *Play (Comédie)* réalisée par Anthony Minghella pour *Beckett on Film*³, ainsi que d'autres tentatives, sans doute tout aussi ratées sur le plan artistique, comme *What where (Quoi où)*, qui figurent dans le même projet. Fidèle aux préceptes d'une branche particulière des *media studies*, Bignell témoigne d'une certaine résistance à tout ce qui ressemble de près ou de loin à de l'élitisme, ce qui le pousse à considérer toutes ces productions sur le même plan. D'autres commentaires relatifs à *Beckett on Film* sont également discutables. En ramenant la totalité du projet à la volonté de produire une certaine image de l'"irlandicité", Bignell omet de prendre en considération les versions de *Ohio Impromptu*, *Krapp's Last Tape (La Dernière bande)* et d'autres pièces qui dérogent à sa description. Ce qui ne change rien au problème initial, à savoir que ces réalisations ne sont pas des œuvres télévisuelles de Samuel Beckett. Or Bignell fait exactement comme si c'était le cas. En assimilant dans son discours les productions télévisuelles et ces travestis hybrides (certains films du projet se revendiquent à l'évidence de cette transgénéricité) il laisse — manifestement volontairement — sans réponse des questions essentielles concernant, par exemple, la valeur, l'authenticité ou l'autorité.

L'écriture du livre est inégale par endroits, et la manière dont les chapitres ont été conçus conduit parfois à des répétitions fâcheuses. On regrettera surtout les raccourcis concernant les questions de classe, l'élitisme culturel, le modernisme et l'avant-garde qui exigeraient de plus amples développements et des formulations plus rigoureuses. Les généralisations à propos du travail critique sur les *pièces pour la télévision* peuvent paraître justifiées, mais leur extrapolation à l'ensemble des études beckettiennes est nettement exagérée, comme lorsque l'auteur déclare que la quasi-totalité des lectures intertextuelles de Beckett traitent invariablement les sources comme étant des clefs interprétatives stables (p. 126).

L'œuvre de Beckett pour la télévision méritait indéniablement un ouvrage à elle seule. La contribution de Jonathan Bignell sur le sujet est enrichissante, bien qu'inégale. Que le livre soit à la hauteur des ambitions de son auteur ne fait aucun doute. Les spécialistes de Beckett trouveront certaines de ses mises en garde profitables. Ainsi chaque chapitre pris individuellement justifie sa place parmi les ouvrages de référence de la

critique beckettienne. Ceux-là constituent cinq “émissions” de très grande qualité, à défaut d’être une “série” passionnante.

Garin DOWD

Traduit de l’anglais par Stéphanie RAVEZ

1. À l’inverse de Martin Esslin, Melvin Bragg est peu cité par la critique beckettienne. *Ghost Trio* et *...but the clouds...* furent conçus dans le cadre d’une série d’émissions de la BBC intitulée *Shades: The Lively Arts*, présentés par Bragg. Celui-ci a fait un entretien avec Esslin — qui travailla comme producteur à BBC Radio dans le domaine des arts et de la culture — dans le cadre de ces dispositifs contextuels destinés à faciliter la diffusion télévisuelle des deux pièces.

2. Série d’adaptations filmées des dix-neuf pièces pour le théâtre de Samuel Beckett (à l’exception de *Eleutheria*) produites par RTE, Channel 4 et The Irish Film Board et réalisées par, *inter alia*, Anthony Minghella, Atom Egoyan, Charles Sturridge, Conor McPherson et Damien O’Donnell.

3. Cette version de *Play* fut diffusée, ainsi que les autres adaptations de *Beckett on Film*, en Angleterre sur Channel 4 et en Irlande sur RTE. Cette diffusion justifie, aux yeux de Bignell, de les traiter comme des œuvres télévisuelles.

MAUDE, Ulrika. *Beckett, Technology and the Body*. Cambridge, Cambridge University Press, 2009. 222 p.

Dans la dernière décennie, la critique littéraire a porté son attention avec un intérêt croissant sur les esthétiques de la perception liées au “high-modernism”, et sur ses intersections avec les évolutions technologiques du début du xx^e siècle (ex. Armstrong 1998, Danius 2002). Grâce à une approche historique et culturelle, ces études ont souligné l’importance du corps humain comme lieu privilégié de l’esthétique moderniste et ont exploré les nouvelles subjectivités immanentes et “incarnées” mises en place par ces écritures. L’étude de Ulrika Maude s’inscrit dans cette perspective, en plaçant Beckett, et la dialectique que son œuvre entretient avec le matérialisme, dans le contexte moderniste où elle trouve ses racines.

Comme l’auteur l’affirme elle-même au début de son ouvrage, celui-ci est une étude qui veut restaurer l’importance centrale du corps et de l’expérience corporelle dans l’œuvre de Beckett. En analysant les œuvres de la maturité, Maude examine toutes ces « modalités fondamentales de la corporéité » (p.4) que la critique a souvent négligées. Pour surmonter les lectures existentialistes du corps, mais aussi pour aller au-delà « des limites du discours » poststructuraliste, Maude adopte une approche matérialiste qui fait de la philosophie de Merleau-Ponty le fond théorique avec lequel faire résonner l’écriture beckettienne (p.5).

Structuré comme un voyage fascinant à travers les sens, la mémoire et le mouvement, ce livre illustre l'émergence et la consolidation d'une esthétique matérialiste dans l'œuvre de Beckett. Avec rigueur philologique et intelligence critique, Maude relie cette esthétique à la crise des sens et de la subjectivité humaine qui inaugurent la modernité, et dont l'art, la littérature et la philosophie de la première moitié du xx^e siècle se font l'expression. La question de la centralité du corps, de ses différentes formes de mouvement et de ses perceptions sensorielles, sont analysées dans un corpus allant des nouvelles des années Quarante aux pièces pour la télévision des années Quatre-vingt. Cependant, et en s'appuyant sur un excellent et précieux travail d'archive, Maude ramène l'origine de l'intérêt de Beckett pour la corporéité et l'expérience sensorielle à ses premiers écrits critiques, à la correspondance avec MacGreevy et aux journaux, notes et traductions des années Trente.

Il serait possible de commencer la lecture du livre par la fin, et par son dernier chapitre, « Seeing Ghosts », qui suggère une historicisation de la corporéité chez Beckett, en montrant comment les drames pour la télévision des années Quatre-vingt découlent d'un souci typiquement moderniste. Sous l'impulsion des nouvelles technologies de la perception, ces drames interrogent la nature subjective, sensuelle et esthétique de la perception humaine et mettent en discussion ces mythes occidentaux qui associent la vision à la connaissance et à l'idée d'une subjectivité autonome et incorporelle. Mise au premier plan avec la crise sensorielle provoquée par l'apparition des technologies du début du siècle, l'expérience du corps vient occuper une place centrale dans l'œuvre de Beckett, comme à la même époque dans l'œuvre de Merleau-Ponty.

Le rapprochement entre Beckett et Merleau-Ponty s'inscrit également dans le contexte historique du Paris des années Trente, et en particulier à l'École Normale Supérieure, où Beckett et le philosophe français enseignaient et travaillaient dans les mêmes années. Dans le premier chapitre, Maude analyse les similitudes et les différences entre la théorie du phénomène du membre fantôme chez Merleau-Ponty et la mémoire involontaire étudiée par Beckett dans son essai sur Proust. Tisser un tel réseau de correspondances permet ainsi à l'auteur de donner une interprétation novatrice de *La Dernière bande* et des nouvelles formes d'incorporation "virtuelle" que la pièce met en scène.

Le deuxième chapitre, consacré au sens de la vue, étudie la manière dont les textes de Beckett mettent en œuvre la dissolution du lien entre connaissance et vision et décrivent une subjectivité "sensorielle" où les frontières entre intérieur et extérieur disparaissent. Encore une fois, si c'est dans les nouvelles des années Quarante, et surtout dans *Film*, que la question de la perception visuelle devient prédominante, Maude retrouve dans la correspondance entre Beckett et MacGreevy dans les années Trente, les bases de

cette esthétique de *l'empêchement* de la vision que Beckett renforcera dans les années à venir.

Les troisième et quatrième chapitres — respectivement consacrés au sens de l'ouïe et du toucher — se lient l'un à l'autre dans une complémentarité intéressante, qui analyse la voix humaine et la peau comme deux supports différents de communication que Beckett explore pour insister sur la nature physique et sensorielle de la subjectivité humaine. Si les pièces radiophoniques (*All That Fall* et *Embers*) et le théâtre pour la voix (*Krapp's Last Tape* et *That Time*) mettent l'accent sur le potentiel du son de la voix à transgresser les limites de l'espace et du temps, si mémoire humaine et technologies d'inscription semblent fonctionner dans ces œuvres selon des mécanismes similaires, Maude analyse comment, à l'inverse, les textes en prose des années Soixante-dix abandonnent toutes les formes de la communication verbale pour se concentrer sur le sens du toucher. Revenant sur les thèses de Didier Anzieu, Maude explore la façon dont la peau devient un véritable "système nerveux", registre d'expérience qui, dans sa superficialité et sa bidimensionalité, divise et confond à la fois le sujet et le monde environnant.

Dans « Come and Go » — peut-être l'un des chapitres les plus intéressants du livre —, Maude lit le corps abject et grotesque dans *En attendant Godot* et la "Trilogie", en reconstruisant l'influence de Rabelais et de la tradition du grotesque chez Beckett et en établissant des analogies intéressantes entre les personnages de Beckett et les cas d'automatisme ambulatoires, très fréquents en France entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle (p. 88). En s'appuyant sur les théories d'Adorno sur l'horreur et l'abjection, la lecture avancée par Maude montre comment le corps — et son mouvement amorphe et convulsif — devient chez Beckett à la fois menace et refuge pour la subjectivité humaine.

En dernière analyse, cette lecture du corps en fait une source de dissidence et d'intensité qui constitue aussi l'argument convaincant de l'ouvrage de Maude. Si l'auteur insiste, à juste titre, sur les différences entre Beckett et Merleau-Ponty, en montrant comment le corps chez Beckett rejette toute forme de transcendance, elle trouve dans la sensualité qui se dégage des textes une nouvelle, quoique subtile, « *source of value* » (p. 137).

Lea SINOIMERI

Beckett and Phenomenology. Ulrika MAUDE et Matthew FELDMAN eds. London, Continuum, 2009. 212 p.

Quand Gilles Deleuze prit pour point de départ de son analyse de *Film* de Beckett le *«Esse est percipi aut percipere» de Berkeley, ce fut pour relever à quel point le personnage principal de ce court-métrage et le philo-

sophe irlandais cherchent en tâtonnant la sortie d'une seule et même impasse : celle d'être un objet perçu pour l'autre. Et si ce « devenir imperceptible » s'avère d'autant plus désirable de par son impossibilité dans *Film, percevoir* constituée, pour le personnage beckettien, une donnée inéluctable de l'existence, quand bien même l'objet, lui, ne cesse de se faire de plus en plus insaisissable. Bref, en passant de la volonté de « l'absence (pour abuser d'une distinction raffinée), moins du percipere que du percipi » (M, 206) de *Murphy* en 1938 à *Mal vu mal dit* de 1981, l'œuvre de Beckett atteste d'une inlassable mise en question de la *Ding an sich* kantienne, tout en affirmant l'existence d'un Je (mal) parlant/percevant.

Étant donné ce lien de parenté évident entre les préoccupations de l'œuvre de Beckett et celles de la phénoménologie, il est pour le moins surprenant que celle-ci n'ait pas figuré davantage dans la critique jusqu'à présent. Or, comme le notent les éditeurs de cet excellent volume, cette omission s'explique surtout par l'accouplement plus habituel du nom de Beckett avec l'existentialisme d'une part et, plus récemment, le poststructuralisme de l'autre. L'histoire de la réception de l'œuvre (surtout dans le monde anglophone) se répartit dans deux phases distinctes : celle des premières critiques telles que celles de Martin Esslin, lesquelles nous livraient un Beckett au fond sartrien, dramaturge de l'absurdiste ; puis, à partir des années Quatre-vingt, les interprétations poststructuralistes, qui nous faisaient découvrir un Beckett foucauldien ou derridéen, dont les textes semblaient témoigner de l'effacement de l'auteur, du signifiant qui l'emporte toujours sur le signifié, de l'absence de hors-texte.

Si la prédominance de ces deux approches mérite d'être soumise à ré-examen, c'est surtout, comme les contributions de ce recueil l'attestent, pour ce que ces deux perspectives d'interprétation doivent à un patrimoine intellectuel commun, à savoir la phénoménologie husserlienne. Les essais contenus dans ce volume ont donc un double objectif : mettre en exergue ce que la tradition phénoménologique a pu contribuer, par des voies d'influence plus ou moins directes, à l'œuvre de Beckett, ainsi que de démontrer en quoi une approche elle-même informée par cette tradition pourrait éclairer ses textes dont la résistance à une interprétation philosophique quelconque est notoire.

Ainsi, la première partie du volume est consacrée à Beckett et à la pensée phénoménologique du point de vue de l'intertextualité. Dans ces quatre essais d'une rigueur remarquable de Matthew Feldman, Shane Weller, Steven Connor et Ulrika Maude, le lecteur découvrira un Beckett "phénoménologue" grâce à une sorte de "scène primitive" philosophique qu'il puisa dans ses lectures de Husserl, de Sartre, ou de Merleau-Ponty dans les années Trente, et qu'il ne se lassera pas de rejouer dans ses fictions par la suite. C'est cette mise en scène d'un Je conscient et incarné, aux prises avec la représentation d'un objet non pas en tant que tel, mais en tant que perçu,

qui constitue le noyau de la pertinence de la phénoménologie à l'œuvre de Beckett. Que ce soit la problématisation des processus de signification dans *Watt* (FELDMAN), le statut ontologique du *rien* (WELLER), de la nausée sartrienne provoquée par la prise de conscience de l'en-soi (CONNOR) ou encore la contamination de l'objet perçu par le sujet percevant dans les écrits esthétiques (MAUDE), c'est avant tout la quiddité de la perception qui fournit la toile de fond des écrits du jeune Beckett. Dans cette première partie du volume est donc reconstruite une relation entre Beckett et la phénoménologie beaucoup plus enfouie que celle, plus familière mais aujourd'hui quelque peu démodée, entre celui-ci et l'existentialisme.

Dans la seconde partie du volume, l'on passe à des lectures de Beckett s'appuyant sur une méthodologie phénoménologique prise au sens large du terme, c'est-à-dire non seulement celle de Husserl ou de Merleau-Ponty, mais aussi celle de leurs héritiers, Georg Gadamer, Wolfgang Iser ou encore Giorgio Agamben. Dans ses essais, il est question d'éclairer certaines problématiques beckettiennes dont : le rapport entre le monde et l'art (Mark NIXON), l'esthétique de la perception dans les *juvenilia* (Jean-Michel RABATÉ), l'altérité et la corporalité (Steven MATTHEWS), l'histoire (Daniel KATZ), la spectralité (Paul SHEEHAN), la lecture et le savoir (Paul STEWART, Chris ACKERLEY). Quoique cette seconde partie du volume soit peut-être moins cohérente, en raison de la diversité des questions abordées, ainsi que celles des approches adoptées, elle réussit admirablement à convaincre le lecteur de l'utilité pour la critique d'une reprise des préoccupations de Beckett à la lumière de la phénoménologie, laquelle ne cesse de mettre en cause, tout comme lui, le rapport sujet/objet.

Ce volume constitue un outil indispensable à tout lecteur de l'œuvre de Beckett s'intéressant à la relation de celle-ci à la philosophie post-kantienne. Il offre une perspective d'une grande richesse sur la dette intellectuelle, largement négligée, de l'auteur envers la phénoménologie, ainsi que sur la valeur d'un renouveau de la critique "phénoménologique" de l'œuvre beckettienne. S'il y a une omission à regretter, c'est le peu de place accordé à la phénoménologie du théâtre de Beckett. Néanmoins, d'autres lectures viendront sûrement combler cette lacune ; et ce sera indubitablement grâce au chemin habilement frayé par ce premier volume d'articles sous la direction de Maude et Feldman.

Suzanne Dow

ÉDITION CITÉE

M *Murphy*. Paris, Minuit, 2009.

MORIN, Emilie. *Samuel Beckett and the Problem of Irishness*.
Palgrave, Macmillan, 2009. 240 p.

Emilie Morin soulève la possibilité d'identifier une spécificité historique et culturelle dans l'œuvre de Beckett, surtout en ce qui concerne sa relation avec l'Irlande post-coloniale. Analyse nuancée, érudite et consciente des difficultés conceptuelles impliquées dans l'étude d'un Beckett anglo-irlandais-protestant et non celle, plus conventionnelle, d'un Beckett moderniste-postmoderniste, le livre de Morin vise néanmoins à problématiser la relation de Beckett à l'Irlande. Depuis la mort de l'auteur, et surtout aux alentours du centenaire de sa naissance en 2006, Morin note un effort croissant de récupération de Beckett, ne serait-ce que mercantile, fait par certaines institutions irlandaises. En plus, elle remarque plusieurs publications récentes résultant d'un travail d'archives important qui permettent la réévaluation des influences historiques, politiques et culturelles sur l'œuvre. En particulier, elle cite la livraison 2005 de la revue *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, sous la direction de Sean Kennedy, intitulée "*Historicising Beckett*" ("Historiciser Beckett").

L'étude de Morin ne se propose pas, bien sûr, d'identifier un Beckett nationaliste, mais plutôt de faire une relecture critique du rôle de l'Irlande — en échos, en vestiges, en traces — dans l'œuvre. Pour Morin, le caractère labile de tout label nationaliste qu'on voudrait attribuer à Beckett — soit anglais, soit irlandais, soit français — déclenche justement une forte résistance à de telles tentatives. Son livre va passer en revue des nombreuses influences sur l'œuvre comme autant de réfractions du moment politique, historique et artistique — s'étendant de la relation de Beckett au mouvement littéraire de la renaissance irlandaise (*dit* « Irish Literary Revival ») jusqu'à celui de l'avant-garde européenne. Pour justifier son analyse d'une prise de position politique — bien qu'en sourdine — dans l'œuvre, Morin nous rappelle son état civil incertain comme citoyen irlandais résidant dans une France d'après-guerre et en situation de décolonisation. Dans ce contexte, Morin suggère que la présence des mises en scène et autres références vaguement irlandaises (dans la "*Trilogie*" et *En attendant Godot*, par exemple) confirme le statut d'étranger ("*outsider*") de Beckett, qui se contente de critiquer la situation politique obliquement (en dépaysant les lieux et les noms de personnages de ses romans) plutôt que de se lancer dans des commentaires politiques directs. Pour appuyer cette idée, Morin évoque les débats entre Adorno (*Aesthetic Theory*) et Sartre (*Qu'est-ce que la littérature ?*) sur le rôle de la littérature et de l'art dans une période d'après-guerre et après la Shoah. Pour elle, Adorno a vu clair dans le parti pris de Beckett de s'engager sans s'engager : « [...] *it is precisely Beckett's ability to reject meaning that differentiates him from a Sartre who attempts to inject meaning into his plays.* » (p. 20) (« [...] c'est précisément la capacité

de Beckett de *rejeter* le sens qui le distingue d'un Sartre qui tente d'*injecter* du sens dans ses pièces. ». Morin nous rappelle ainsi que pour Beckett, comme pour d'autres artistes de l'époque valorisant l'autonomie de l'œuvre d'art, il n'y a pas d'opposition nette à dresser entre résistance politique et recherche de nouvelles formes expressives.

En plus de l'« Introduction », le livre se constitue de quatre chapitres traitant des rapports de Beckett avec Yeats, Synge et d'autres Irlandais du « Revival » (« Renaissance ») (Chapitre 1), de la traduction comme principe de composition chez Beckett (Chapitre 2), du rôle de plus en plus important de l'abstraction dans l'œuvre — dans « Representing scarcity » (« Représenter la pénurie »), au Chapitre 3 —, et de l'écriture beckettienne comme travail d'effacement — dans « Writing disappearance » (« Écrire la disparition »), au Chapitre 4. Au départ, Morin nous rappelle comment la renaissance irlandaise au théâtre a séduit le jeune Beckett. Yeats a eu une influence formative sur la mise en scène dramatique beckettienne avec son emploi de la danse et de la chanson. À Synge, Beckett a emprunté des rythmes hiberno-anglais qu'il a ensuite déployés dans sa pièce radiophonique *All That Fall*. En même temps, cependant, Morin souligne que Beckett a vigoureusement refusé la notion d'une littérature nationaliste et essentialiste épousée par « Yeats et compagnie », insistant plutôt sur la capacité qu'avait Beckett de reconfigurer certains aspects de la renaissance irlandaise dans un contexte mondialisé (p.54). Pour renforcer cet anti-nationalisme beckettien, Morin analyse certaines notions importantes dans l'œuvre — la pénurie, l'abstraction, la disparition, parmi d'autres — en dialogue avec des idées et pratiques de multiples philosophes, écrivains et artistes de l'époque, provenant de l'Europe et ailleurs (Brecht, Sartre, Lukács, Joyce, Giacometti, Kandinsky, Schönberg, Man Ray, etc.).

Dans sa conclusion, Morin réitère le fil conducteur de son argument, c'est-à-dire que Beckett, en tant qu'artiste de l'avant-garde, s'est engagé avec le contexte irlandais tout en le déplaçant : « *It is in the tension shaping Beckett's anti-essentialist practices that the fundamental problems raised by the residual presence of an Irish cultural and historical landscape in his work can be located.* » (p.162) (« C'est dans la tension façonnant les pratiques anti-essentialistes de Beckett que l'on peut situer les problèmes fondamentaux soulevés par la présence résiduelle d'un paysage culturel et historique irlandais de son œuvre. »). Travail ambitieux, original et très réussi.

Carol MURPHY

MURPHY, P.J. *Beckett's Dedalus: Dialogical Engagements with Joyce in Beckett's Fiction*. Toronto - Buffalo - London, University of Toronto Press, 2009. 268 + XIV p.

Ce livre propose une analyse de l'influence exercée par l'œuvre de James Joyce sur l'ensemble des écrits de Samuel Beckett. Les grandes ambitions articulées dans l'introduction — qui se veut « prologue à toute future recherche » beckettienne — sont représentatives d'une étude qui s'annonce « révisionniste ». L'auteur se veut en effet contestataire de certains mythes dont ce champ critique se trouve, à ses yeux, malencontreusement accablé. Murphy prend, par exemple, position contre l'idée reçue assez répandue selon laquelle l'art de Beckett serait un art de la défaite. Mais l'argument principal avancé ici concerne l'impact qu'eut Joyce sur Beckett, et la conception trop restreinte qui en subsiste aujourd'hui. Murphy cherche à montrer que l'importance de cette influence a été gravement sous-estimée, tant dans les biographies de Richard Ellmann (1959) et de James Knowlson (1996) que dans les recherches de traqueurs de sources tels que John Pilling (voir son *Companion to "Dream of Fair to middling Women"*, 2004) et Chris Ackerley (voir ses *Demented Particulars: The Annotated "Murphy"*, 1998).

Comme Pilling et Ackerley (dont les conclusions quant à l'importance de Joyce pour Beckett diffèrent cependant des siennes), Murphy revendique la valeur d'une attention minutieuse aux « réalités textuelles spécifiques » de l'œuvre beckettienne, annonçant d'entrée son refus de se contenter des « vagues généralisations » qui découlent parfois d'une adhésion à la théorie littéraire. Mais s'il évite, pour la plupart, de recourir à des théories abstraites, Murphy fait néanmoins appel à certains appuis critiques privilégiés. Ainsi le rôle que pourrait jouer « l'anxiété d'influence » dans les procédés de création littéraire, telle que décrite par Harold Bloom en 1973, est évoquée à maintes reprises, pour la raison qu'elle permet à Murphy d'assimiler même les plus incontestables divergences de Beckett à l'égard de Joyce à un système d'influence. De manière analogue, les allusions que fait Beckett à Proust, à Meredith, à Dante, ou à Keats sont récupérées en faveur de Joyce, Murphy croyant fort à la « triangulation littéraire » — procédé de référence intertextuelle « par lequel un tiers parti joue le rôle d'intermédiaire entre les deux autres ». De telles stratagèmes interprétatifs ne convainquent hélas que rarement, d'autant plus que l'auteur lui-même semble parfois en avouer la précarité. Murphy manie ainsi avec juste précaution une allusion à Meredith, dont il finit par dire qu'elle constitue peut-être « une référence très détournée à Joyce ».

Murphy a aussi régulièrement recours à la *Theory of Parody* (1984) de Linda Hutcheon. Selon Hutcheon, la parodie peut constituer à la fois un hommage et une critique, un rapprochement et une prise de distance.

Quoique Murphy préfère parler de relation dialogique que de parodie, cette notion polyvalente du concept sous-tend l'un des refrains de son étude : selon lui, Beckett mobilise toujours ses références joyciennes de façon double, chacune lui permettant tout à la fois de saluer et de s'écarter de son précurseur.

Et derrière la rengaine dominante de ce livre, qui veut que Joyce ait plus ou moins rendu possible Beckett, se profile aussi la voix d'un autre critique. En effet, si trois antécédents à l'enquête entreprise dans *Beckett's Dedalus* sont cités dans l'introduction — *Beckett and Joyce: Friendship and Fiction* (Barbara Gluck, 1979), *Re: Joyce n' Beckett* (JEWINSKI ed., 1992), et *In Principle, Beckett is Joyce* (Friedhelm Rathjen, 1994) — c'est à un critique qui ne fait son entrée explicite que bien plus tard que Murphy ressemble le plus. Le modèle sous-jacent est celui des *Stoic Comedians: Flaubert, Joyce, Beckett* (1962), dans lequel Hugh Kenner avait proposé l'hypothèse d'un courant d'influences menant d'un maître prosateur à l'autre. De grandes différences séparent *Beckett's Dedalus* et les *Stoic Comedians*, mais Murphy adopte, de manière assez frappante, le schéma et la terminologie de Kenner, déployant par exemple tout un réseau de tournures qui mettent l'accent sur la continuité entre les deux œuvres, dressant le portrait d'une relation littéraire dans laquelle Joyce est point de départ, boussole et tremplin. Aussi lit-on, entre autres, que « Beckett reprendra de façon complexe la cause de Stephen [Dedalus] », qu'il « pousse les termes joyciens jusqu'à leur point de rupture », ou encore que « là où s'arrête le voyage de Joyce, commence celui de Beckett ».

Telle est l'idée fixe de cette étude. Selon Murphy, Joyce guide, inspire, et obsède Beckett tout au long de sa vie d'écrivain, dès « Dante... Bruno. Vico.. Joyce » (1929) jusqu'à son dernier poème, « *Comment dire* » (1989). Quasiment tout, donc, chez Beckett, est fonction de Joyce — que l'auteur l'ait su ou non, voulu ou non, admis ou non, et que les textes en question en portent trace ou non. Dans son *Dream of Fair to middling Women* (composé en 1932, publié en 1992), Beckett incorpore une multitude de fragments textuels dérivés de sources éparses, mais pour Murphy, « de telles références ne servent principalement qu'à masquer et à camoufler la relation très étendue et omniprésente entretenue avec *Portrait* ». Les excès de cette approche quelque peu monomaniacale sont assez souvent en évidence. Murphy va, par exemple, jusqu'à dire que les passages de *Dream* qui ne font pas allusion à Joyce sont inférieurs pour cette raison même : « C'est lorsque l'influence de Joyce ne fonctionne pas de cette manière formative que le style de *Dream* se détériore de la manière la plus aiguë, laissant le lecteur confronté à une prose véritablement horrible [...]. Sans points de référence joyciens, la prose, indulgente et prétentieuse, perd son sens. ».

Parmi les œuvres du corpus joycien, Murphy s'intéresse presque exclusivement au *Portrait de l'artiste en jeune homme* (1916). *Ulysses* (1922) et

Finnegans Wake (1939) sont à peine évoqués, ce qui a lieu de surprendre, vu que ce fut durant la période de composition de cette dernière œuvre que Joyce et Beckett devinrent amis, et même à l'occasion collègues, Beckett ayant assisté Joyce à la fois comme lecteur et comme scribe. Pour Murphy, quasiment toute l'œuvre de Beckett est le fruit d'une relation dialogique profonde et constante avec le *Portrait* ; et, en particulier, avec les théories esthétiques de Stephen Dedalus. Celles-ci, notamment celles ayant trait à la valeur esthétique de la *stasis* aristotélicienne, constitueraient une amorce de pensée et de créativité décisive pour Beckett qui s'attellerait, dès ses premiers écrits, à tester et à montrer les limites de l'épiphanie comme moment de révélation et comme unité d'écriture, cherchant à prouver que la Beauté peut aussi être affaire de *kinesis*.

Ces thèses d'ordre esthétique et philosophique sont fragilement soutenues par le catalogue chronologique de références joyciennes qu'a assemblé Murphy. Les échos identifiés sont souvent indécélables ou incertains. Certains rapprochements interpellent mais, dans la majorité des cas, le lien suggéré ne convainc pas. En somme, le lecteur ne peut que rester dubitatif lorsque Murphy conclut son analyse en appelant à ce que la relation de Beckett à Joyce soit reconnue comme « le cas d'influence littéraire le plus important et le plus compréhensif du vingtième siècle ». Il se peut que ce soit vrai, mais *Beckett's Dedalus* n'en démontre pas autant.

Scarlett BARON

SARDIN, Pascale. *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2009. 134 p. (Coll. « Couleurs anglaises »)

Cette étude, brève mais dense et agréablement écrite, cherche à nouer la thématique de l'œuvre de Beckett aux questions de forme littéraire et à des préoccupations d'origine psychanalytique.

Le premier versant composant la thématique se centre sur la question de la mère. Non seulement le goût de Beckett pour les langues étrangères témoigne d'une séparation inaccomplie, mais l'auteur note que la mère est souvent associée au corps déchu et à l'excrément. Un centrage sur le motif de l'utérus — étymologiquement à l'origine du terme *hystérie* — permet de souligner l'importance d'une mise en évidence du motif fœtal chez Beckett, qui a relevé chez Otto Rank de nombreux symboles de ce lieu originnaire.

Sur son second versant, ce livre met la question de la « *passion maternelle* » en lien avec l'hystérie, que Pascale Sardin promeut comme modèle

déterminant pour la création littéraire de Beckett. Partant des analyses de symptômes — notamment des phénomènes de conversion hystérique —, élaborées par Freud et Breuer (et des notes prises par Beckett lui-même), Sardin conclut : « [...] *tout porte à croire que Beckett ait choisi d'adopter l'hystérie, consciemment ou non, comme paradigme de création.* » (p.35). Elle poursuit, affirmant qu'avec l'hystérie comme « *“moyen suprême d'expression”* », Beckett se mettra « *à créer une littérature proprement hystérique dans son rapport fond / forme* » (p.75).

Pour soutenir sa thèse, l'auteur convoque les phénomènes de « *dédoublement mental* » et de « *dissociation de la personnalité* » (p.82), responsables d'une rupture entre le sujet et le monde, entre l'esprit et le corps, entre « *audition et vision* » (p.86). Ou encore, elle remarque une tendance affirmée vers l'indétermination sexuelle, déclarant que l'hystérique reste « *fixé au seuil de l'expérience de la castration, à un stade infantile de son développement, il demeure figé dans un fantasme où le monde n'est pas partagé entre hommes et femmes sexués* » (p.89).

Cependant, un tel effort d'analyse se révèle bien périlleux, dès lors qu'il s'appuie sur une mise en équivalence purement imaginaire d'épiphénomènes, et non sur une approche structurée. En effet, les manifestations de l'hystérie ont bien évolué depuis 1895 (date de publication des *Études sur l'hystérie*), comme tout ce qui relève de l'humain : nous ne nous trouvons plus confrontés à des phénomènes massifs de conversion. Par conséquent, des comparaisons superficielles ne peuvent qu'être trompeuses. Par exemple, en ce qui concerne l'indétermination sexuelle, qu'y a-t-il de commun entre Beckett, Duras avec ses *voix off* (*India song*, *La Femme du Gange*) ou son Vice-consul « *porteur de ce féminin* »¹, ou encore les travestis d'un Jean Genet (pervers) ? Rien du tout, semblerait-il, si ce n'est une part d'indétermination propre à chaque sujet, quelle que soit sa structure psychique.

Surtout, il est nécessaire d'adopter une approche fondée sur une conception un peu rigoureuse de l'hystérie. Celle-ci est avant tout une *structure* — observable dans la vie de tous les jours —, non un ensemble de phénomènes caractérisant un sujet jugé déviant par rapport à une “normalité” comportementale. Il faudrait noter, par exemple, que l'hystérie suppose la *division* subjective (non une *scission*) structurée par l'adresse à l'Autre. L'hystérique dit *je*, faisant monstration de ses symptômes au maître (dirigeant politique, pédagogue, médecin/psychanalyste...) réclamant que celui-ci lui nomme la cause de sa souffrance, quitte à lui démontrer ensuite son impuissance, à pointer l'endroit où son savoir défaille. L'hystérique entre donc dans une dialectique avec le maître, et ses symptômes restent porteurs d'une *signification* qu'elle met l'Autre en demeure de déchiffrer.

Or chez Beckett, on ne remarque rien de cet ordre, ce dont témoigne, entre autres, l'aspect et le ton impersonnels de son œuvre. En effet, rien

n'est plus problématique pour le sujet beckettien que le pronom *je*, ce qui pousse le narrateur de *Malone meurt* à déclarer : « *Je ne dirai plus je.* » (MM, 183). Le sujet beckettien éprouve de la manière la plus aiguë l'« *absolute absence of the Absolute* » (Dsj, 33) : la radicale inexistence de l'Autre symbolique. Ainsi, la perception, chez Beckett, d'une expérience « intra-utérine » traduit la conscience d'une solitude radicale, alors que, comme le précise Lacan, « *l'hystérie, c'est toujours deux* »².

Enfin, pourquoi vouloir imposer de force à l'œuvre de Beckett le paradigme hystérique ? D'autant que, quelque temps auparavant, Sardin avait trouvé des traits de psychose chez Beckett³ ! Manifester successivement la structure psychique de la névrose et de la psychose est du même ordre qu'être tour à tour homme et femme ! Ou, dans les mots du personnage de Murphy : « *What could it not do ? Gas. Could it turn a neurotic into a psychotic ? No. Only God could do that.* » (M, 110) (« Que ne pouvait-il pas faire ? Le gaz. Pouvait-il transformer un névrosé en un psychotique ? Non. Dieu seul pouvait le faire. »). À moins de revendiquer une affinité avec la chauve-souris de La Fontaine... !

De surcroît, dans le cas de Beckett, on risque toujours de simplifier — voire de déformer — l'œuvre en lui imposant les schémas œdipiens qui gouvernent la structure des névroses (qui sont au nombre de deux : hystérie et obsession). Sur le plan universitaire, l'application des schémas « freudiens » n'a pas plus de valeur que le recours à un quelconque dictionnaire de symboles : l'écriture et la construction littéraire finissent inévitablement par être oubliées. Deleuze a pourtant largement ouvert la voie à une analyse à partir de la schizophrénie⁴, éclairage précieux dont certains beckettien ont bien su se saisir, pour notre plus grande satisfaction intellectuelle.

Le livre se clôt sur la question de la mélancolie qui, selon Beckett, doit se dire « *dans un style d'une "élégance simple", mais aussi, et surtout, avec une "ironie légère"* » (p. 119). Peut-être nous faudrait-il lire ce livre avec une pointe... d'ironie ?

Llewellyn BROWN

SIGLES ET ÉDITIONS CITÉS

- Dsj *Disjecta*. London, John Calder, 1983.
M *Murphy*. London, Faber and Faber, 2009.
MM *Malone meurt*. Paris, Minuit, 1995.

*

1. Marguerite DURAS, « Notes sur *India song* » pp. 14–22 in *Marguerite Duras*, François BARAT et Joël FARGES eds (Éditions Albatros, « Ça / cinéma », 1988), (p. 18).

2. Jacques LACAN, *Le Séminaire*, Livre XXIII : *Le Sinthome* (Paris, Seuil, « Champ freudien », 2005), p. 106.

3. Pascale SARDIN, « Excentricité et auto-traduction chez Samuel Beckett », *Études Britanniques Contemporaines*, n° 15, 1998 [Presses universitaires de Montpellier], pp. 25–33.

4. L'on pourrait aussi se référer à Damian Love, au sujet de la question de la schizophrénie dans l'œuvre de Beckett : « [...] la prise en compte de la schizophrénie réelle sert d'un point de repère légitime pour lire ses œuvres et éclaire son utilisation de la théorie psychanalytique comme un dispositif structural plutôt que comme une donnée psychologique. » (Damian LOVE in C. J. ACKERLEY et S. E. GONTARSKI eds [New York, Grove Press, 2004] [article : « SCHIZOPHRENIA »]).

TABAN, Carla. *Modalités po(i)étiques de configuration textuelle : le cas de Molloy de Samuel Beckett*. Amsterdam - New York, Rodopi, 2009. 360 p. (Coll. « Faux-Titre »)

Une recherche doctorale extrêmement pointue sur un sujet à la fois restreint et précis : l'étude de ce que Carla Taban commence par appeler les « *jeux de mots* » (l'expression va s'affiner par la suite) dans le *Molloy* de Beckett, passés au crible des outils de la linguistique. Deux mots clefs sont à retenir : l'un, « *po(i)éticité* », est un terme forgé par l'auteur pour désigner la conjonction du travail poétique du texte et du travail poétique d'une structure textuelle à niveaux de signification multiples, et l'autre, « *méthode intégrative/contextualisante* », nomme la méthode d'investigation grâce à laquelle elle entend mettre pleinement en évidence la dynamique signifiante de *Molloy*. Démontrer la force opératoire de cette méthodologie — implicitement structuraliste — constitue d'ailleurs l'un des principaux enjeux de ce travail, autant que d'apporter une pierre à la critique beckettienne, non seulement en ce qui concerne *Molloy*, mais même l'ensemble du corpus beckettien pour lequel cette étude prétend être pertinente. Quant à la *po(i)éticité* du texte, elle constitue l'objet de recherche ; objet que ce concept contribue à construire en postulant qu'un texte se configure grâce aux dispositifs structurants que sont, par exemple, les *jeux de mots* de *Molloy*. Partant, le concept de *po(i)éticité* a l'avantage de se substituer à la notion de style, notion imprécise et controversée.

Si *Molloy* continue de susciter autant d'interprétations critiques différentes, c'est donc grâce à la configuration du texte — autrement dit, sa *po(i)éticité* —, à savoir au potentiel signifiant de ses unités lexicales et sub-

lexicales que cette « *architecture* » exploite au maximum. Pour analyser ce travail signifiant, il convient de rapporter ces *jeux de mots* à leur environnement textuel plus ou moins restreint ou étendu, c'est-à-dire de faire jouer la méthode contextualisante à plusieurs niveaux : intra-textuel (à l'intérieur du *Molloy* français), intra-inter-textuel (par rapport au *Molloy* anglais), auto-textuel (par rapport aux œuvres beckettiennes précédant *Molloy*) et inter-textuel — l'étude prenant ainsi en compte l'inscription du texte dans le corpus polyglotte de Beckett et dans le corpus littéraire en général. À l'exception du premier chapitre, les quatre autres proposent dès lors des séries de « *microlectures intégratives* » rapportant ces *jeux de mots* à des contextes de plus en plus larges et ce, afin de mettre en lumière leurs différents niveaux de po(i)éticité. Quant au premier chapitre, il entend faire le point sur les multiples études se rapportant à *Molloy*, principalement pour faire étalage de leurs lacunes : si la plupart tombent dans le piège du supposé « degré zéro » de l'écriture beckettienne — dont Taban prend le contre-pied exact —, quelques-unes prennent en considération la fonction *poétique* des *jeux de mots*, mais manquent cependant la contextualisation qui ferait apparaître leur portée proprement *poiétique*. Si la plupart de ces *jeux de mots* ont donc déjà été épinglés par la critique, aucune de ces critiques, selon l'auteur, n'aurait jusqu'ici dépassé une analyse isolée pour considérer l'ensemble des récurrences textuelles et contextualisées de ces unités.

Le deuxième chapitre entre dans le vif du sujet en s'attaquant aux détournements que Beckett fait subir aux idiotismes, généralement considérés comme emblématiques de cette écriture, ici perçus comme unités « *textuellement configuratrices* » par excellence. Dans un premier temps, se plaçant à un niveau d'intra-textualité restreinte, Taban travaille en détail le cas de l'expression modifiée par Beckett « des verts et des pas mûrs », pour montrer comment celle-ci constitue le nœud d'un tissu textuel fait de multiples réseaux. D'où l'intérêt, au-delà de l'analyse de chacun des éléments ainsi que de l'ensemble de l'unité, de mettre en perspective l'expression afin de souligner l'interdépendance de celle-ci avec les procédés exercés sur d'autres unités lexicales, et, par conséquent, son rôle de multiplication des niveaux de sens. Dans un second temps, on se place sur le plan de l'intra-textualité étendue, avec deux exemples de cas de remplacement d'une unité lexicale en collocation obligatoire par un mot antonymique (« *agoniser aux crochets de quelqu'un* » et « *dans toute sa hideur* ») : refusant toute interprétation thématique, Taban montre qu'il ne s'agit plus de simples *jeux de mots* — grâce auxquels Beckett soulignerait la matérialité du langage — mais de figures poétiques qui exercent une double fonction de « *dé-familiarisation linguistique* » et une fonction po(i)étique génératrice/différenciatrice de significations et configuratrice de texte. (Il est à noter, toutefois, qu'au lieu d'opposer l'expression détournée « dans toute sa hideur » à l'expression figée « dans toute sa splendeur », Taban la ramène à

« dans toute sa beauté », ce qui fausse légèrement cette « *microlecture* »).

Le troisième chapitre est consacré à la métaphore et sa fonction configuratrice à la fois poétique et poïétique, la conjonction de ces deux aspects, l'un conceptuel et l'autre linguistique, ayant vraisemblablement échappé aux critiques jusqu'à présent. Or *Molloy* se sert précisément de la métaphoricité à différents niveaux, qui se conditionnent mutuellement, ce que Taban démontre en analysant deux exemples d'isotopies : celle de la végétation et celle de la mer. À travers ces deux cas, elle met en évidence la double nature linguistico-conceptuelle de la métaphore dans *Molloy*, son double fonctionnement po(i)étique, la richesse de sa variété opérationnelle ainsi que la construction de réseaux métaphoriques à portée pan-textuelle et de réseaux inter-isotopiques. Après avoir relevé les différentes occurrences des métaphores végétales et marines, elle montre que ces isotopies, n'étant pas isolées et accidentelles mais interconnectées et constantes, n'opèrent pas seulement comme domaines sources concrets qui conceptualisent des domaines cibles abstraits, mais qu'elles valent tour à tour comme domaines sources et cibles. C'est pourquoi des réseaux pan-textuels peuvent se créer : prenant l'exemple de l'isotopie marine — à savoir les métaphores maritimes et navales —, elle étudie comment celle-ci s'étend à l'ensemble du texte (les métaphores sont donc partagées par Molloy et Moran/Jacques), même lorsqu'elles sont moins manifestes. *In fine*, l'approche contextualisante de la métaphore dans *Molloy* permet de mettre en lumière sa complexité — dont le conditionnement réciproque de la linguisticité et de la conceptualité, les transferts entre domaines sources et domaines cibles, etc. —, sa diversité — engendrant le fonctionnement dans ce texte d'une poïétique thématique, structurale, mais aussi métaphorique du rapport — et sa portée configuratrice — fruit de son intégration en réseaux intra- et inter-isotopiques, pan-textuels. Il en résulte que la configuration textuelle par la métaphore forme une dimension à la fois ouverte et structurée par un « *champ de relations* ».

Le rapport entre po(i)éticité et auto-traduction fait ensuite l'objet du quatrième chapitre : étudier le *Molloy* anglais révèle « en creux » (à la manière du négatif d'une photographie) la portée configuratrice de certains éléments du texte français, laquelle resterait peu visible en lecture unilingue. Selon son habitude, Taban commence par passer en revue la diversité des études sur l'auto-traduction beckettienne, pour constater que, menant avec un succès variable des approches « *décontextualisantes* », aucune ne met réellement en évidence la véritable po(i)éticité du processus d'auto-traduction — à peine si certaines considèrent implicitement ce phénomène comme « *textuellement configurateur* ». Pour pallier cette lacune, l'auteur se penche sur la po(i)éticité intra-/inter-textuelle de *Molloy/Molloy* (version française et version anglaise définitives), d'abord séparément puis considérés dans leur interaction. Plus précisément, il s'agit pour Taban d'analyser en détail

un fragment anglais précédant la version définitive, publié dans la revue *Transition Fifty*, et de l'utiliser comme outil pour procéder à une comparaison contrastive des passages correspondants dans les versions anglaise et française définitives ; tous ces extraits étant reproduits selon une disposition fort éclairante dans les annexes. Se révèle alors la valeur proprement heuristique de l'auto-traduction : Taban développe plusieurs exemples d'éléments qui activent dans le texte cible des potentialités simplement latentes dans le texte source, ces « *divergences* » devant être resituées dans leur système po(i)étique propre, à savoir dans les réseaux poétiques qu'elles contribuent à former dans leur langue. Aussi apparaît-il que si, d'une langue à l'autre, les manières de configurer po(i)étiquement les éléments sont différentes, les principes qui les sous-tendent sont, en revanche, partagés. Qui plus est, en faisant intervenir le fragment inédit comme tiers de comparaison et en avançant des éléments de génétique des textes, on observe comment l'interaction textuelle et linguistique entre les versions consiste non pas à transposer des contenus sémantiques d'une langue source à une langue cible, mais bien à transposer des rapports signifiants : si certaines unités lexicales se voient po(i)étisées dans le passage de *Transition Fifty* au *Molloy* anglais, ou du français à l'anglais, d'autres au contraire sont dé- et re-po(i)étisées autrement, ce qui ne peut nous apparaître que sur fond des autres versions.

Enfin, le cinquième et dernier chapitre s'attarde sur les modalités po(i)étiques des dimensions auto-textuelles et inter-textuelles. Après avoir déploré que la critique beckettienne se centre quasi exclusivement sur les aspects thématiques de la question, tentant d'identifier divers hypo-textes plutôt que de comprendre le fonctionnement même de l'auto-/intertextualité — qui se situe sur un mode sémiotique et non « éidétique » —, l'auteur choisit de se concentrer sur un extrait de la seconde partie de *Molloy*, retenu parce qu'il offre un développement maximal de son potentiel de significations. Elle y repère, d'une part, dans le glissement du signifiant *névralgie* à celui de *neuralgia*, une dimension auto-textuelle configuratrice par rapport au *Proust* de Beckett et, d'autre part, une dimension inter-textuelle par rapport à la *Recherche* de Proust, fonctionnant comme commentaire méta-discursif de l'auto-textualité de *Molloy*. Se met ainsi en place un mouvement de retour constant au texte "source" puis d'effacement de celui-ci ; effacement qui s'auto-signe, la reproduction du mode d'énonciation proustien se dénonçant elle-même. C'est pourquoi le texte beckettien inscrit sa propre généalogie à même sa po(i)éticité ; po(i)éticité configurée par un processus d'auto-/inter-textualité méta-discursif qui n'est pas linéaire mais rhizomique, ce qui explique que la recherche d'hypotextes mène à de multiples possibilités.

Outre le constat selon lequel les prétendus *jeux de mots* de *Molloy* nous apparaissent en définitive non comme accessoires mais comme de

véritables « *modalités po(i)étiques de configuration textuelle* », la conclusion de Taban se centre sur les mérites de sa méthodologie, l'approche intégrative/contextualisante, apparus au fil de l'investigation : ce n'est que sous l'angle d'une recherche attentive à la moindre différence signifiante, jusque dans les plus infimes détails, que peut se manifester pleinement la dynamique signifiante du texte — le fait que *Molloy* maximise le potentiel signifiant et le fonctionnement po(i)étiquement configurateur de bon nombre de ses unités (sub-)lexicales. Grâce à cette hypothèse heuristique, postulant que n'importe quelle lexie exerce potentiellement une ou plusieurs fonction(s) po(i)étique(s), Taban conclut en réfutant au moins trois « *préjugés* » de la critique beckettienne : les prétendus *jeux de mots* de *Molloy* provoquent des modifications de sens importantes à même le vocabulaire de base (et pas seulement dans un vocabulaire spécifique ou dans la syntaxe) ; qualifier de « *degré zéro de l'écriture* » un texte comme *Molloy* est un contre-sens, parce que ce texte maximise au contraire les potentialités expressives et configuratrices même des termes les plus « *in-signifiants* » (donc moins facilement repérables) ; le métadiscours du narrateur ne participe qu'en apparence à un « *mal dire* » de l'œuvre, cette composante performative de la métadiscursivité pointant en réalité vers des nœuds po(i)étiquement essentiels du texte.

La conclusion s'achève sur plaidoyer pour le développement de nouveaux outils de recherche pour la critique beckettienne, dont des éditions bilingues (encore inexistantes) et génétiques, ainsi que la création sur support numérique d'un « *répertoire hypertextuel* » (en parallèle avec une numérisation du corpus), rassemblant par exemple les unités lexicales à fonctionnement po(i)étiques, les isotopies, etc. — outil qui servirait de base pour de futures lectures « *intégratives* ». Or, si la démonstration méthodologique de Taban semble faire ses preuves au fil de l'étude, on peut néanmoins se demander dans quelle mesure certaines de ses analyses extrêmement pointues et techniques font encore réellement droit à la singularité du texte de Beckett, et dans quelle mesure ce texte n'est pas, par moments du moins, un répertoire de cas exemplaires et finalement un prétexte à tester l'opérativité des outils et méthodes de la linguistique. Malgré cela, on retiendra de ce travail une étude qui, par ses choix théoriques et méthodologiques, se distingue de la plupart des travaux critiques sur Beckett, pour chercher avec la plus grande rigueur à mettre en lumière les micro-mécanismes signifiants de *Molloy*.

Isabelle OST

WESSLER, Éric. *La Littérature face à elle-même : l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*. Amsterdam - New York, Rodopi, 2009. 461 p. Coll. « Faux Titre »

Voici un ouvrage qui fera date dans les études beckettiennes. Dans ce livre dense, épais, Éric Wessler, qui enseigne à l'Université de Strasbourg, réussit un tour de force critique en proposant une solution au paradoxe qui a tant divisé la critique consacrée à l'auteur irlandais : comment concilier un art replié sur lui-même, anti-référentiel, voire nihiliste et une écriture qui par ailleurs semble tant se préoccuper de l'humain ? La thèse principale de Wessler c'est que les jeux spéculaires à l'œuvre dans les textes beckettien ne débouchent pas sur un formalisme vain mais renvoient à une série de questions d'ordre philosophique portant sur la légitimité de la parole du créateur et sur le statut et la fonction de la littérature comme praxis. À ce titre, son étude est symptomatique du tournant éthique pris par les études littéraires, y compris beckettiennes, depuis quelques années. Mais cette relecture a ceci d'original qu'elle évite l'écueil des approches humanistes traditionnelles en insistant précisément sur les tensions et les difficultés d'une sortie hors de la littérature qui s'avère pour Beckett *in fine* une planche (certes "savonneuse") de salut.

Comme son double titre l'indique, ce livre en contient deux, ce qui fait sa richesse passionnante et peut à la fois rendre sa lecture ardue. Dans la première moitié (correspondant aux deux premières parties d'un ouvrage qui en compte quatre), Éric Wessler établit un panorama historique de la notion de spécularité, de l'Antiquité à nos jours, en insistant plus particulièrement sur les moments d'intensification du phénomène, à savoir la période baroque et le romantisme allemand. Dans la seconde, il étudie l'œuvre narrative et théâtrale de Beckett dans ses rapports avec la tradition autoreprésentative. Éric Wessler prend d'ailleurs bien soin, en introduction, de définir rigoureusement les différents concepts critiques afférents à la spécularité : réflexivité, autoréflexivité, autoréférence, autoreprésentation, mise en abyme, métathéâtre, métafiction, métatextualité, etc. Ces "éclaircissements lexicaux", à propos de notions souvent confondues les unes avec les autres, s'avèrent utiles pour discerner la variété des phénomènes spéculaires et de leurs incidences dans l'œuvre de Beckett, mais également dans celle des nombreux auteurs étudiés dans ce livre (Shakespeare, Cervantès, Tieck, Nerval, Proust, pour ne citer que les principaux) ; en outre, ils permettent au lecteur de faire le point sur une pratique séculaire et, pour tout dire, consubstantielle à la littérature. Wessler a surtout recours aux notions d'autoréflexivité, de spécularité et d'autoréférence pour définir la réflexivité en littérature. La première, liée principalement à la littérature romantique et postromantique, désigne la reproduction du mouvement réflexif de la conscience jusque dans la forme de l'œuvre. De même que la conscience

réflexive se prend elle-même pour objet, de même, le texte autoréflexif attire l'attention sur ses propres signifiants en les thématissant sur un mode ironique. Le texte spéculaire, quant à lui, génère une interprétation métaphorique et non plus nécessairement critique de l'œuvre, élargissant sa portée réflexive à des « *réalités humaines essentiellement extralittéraires* » (p.31). Enfin, l'autoréférence (concept issu de la Théorie des ensembles) représente « *le mouvement de l'œuvre qui se désigne elle-même, qui devient, par ce geste, un membre du tout qu'elle constitue* » (p.32). Là où l'autoréflexivité pouvait être envisagée comme « *dédoublement clairvoyant* », l'autoréférence se présente comme impossibilité logique ou aporie. Elle se distingue également de la réduplication spéculaire au sens où elle ne donne pas lieu à une figuration délimitée (mise en abyme) dans un segment textuel. Toutefois, Wessler précise que ces trois notions restent très proches, et tendent à se recouper. Au fil des pages, notamment dans la seconde moitié de l'ouvrage consacrée à Beckett, cette taxonomie tend d'ailleurs à s'estomper, en tout cas dans l'esprit du lecteur, concentré sur les subtilités rhétoriques et logiques des dispositifs autoréflexifs. Ainsi la spécularité ou l'autoréflexivité désignent tantôt une catégorie générique englobant tous les mécanismes réflexifs, tantôt l'un de ses constituants. Mais ces glissements sémantiques, sans doute motivés par un manque synonymique, ne nuisent pas fondamentalement à la lecture de l'étude.

Le choix de confronter l'auteur de *Molloy* et de *Oh les beaux jours* à l'histoire des avatars littéraires de la spécularité se justifie par le dialogue incessant que Beckett entretient avec la tradition littéraire (avant de devenir écrivain, Beckett est un spécialiste des lettres et langues indo-européennes et son entrée en littérature se fait par le truchement de la critique et de l'érudition). Si, à première vue, celui-ci s'en dégage par une posture avant-gardiste de rupture et d'opposition, il n'en constitue pas moins, au regard de l'histoire du phénomène spéculaire en littérature, un "point d'aboutissement". Le roman spéculaire, de *La Divine comédie*, qui promeut l'acte narratif au premier rang de l'aventure, aux romans picaresques qui radicalisent l'attitude cervantine où un récit se réfléchit lui-même et désigne sa propre origine en faisant figurer l'auteur dans la diégèse, trouve évidemment plus d'un écho chez l'auteur de *Watt* et de la "*Trilogie*". Nerval et Proust, par leur usage de la mise en abyme, préfigurent, quant à eux, l'intérêt de Beckett et des Nouveaux romanciers pour le roman comme lieu où se reflète avant tout le travail de l'écriture. Au théâtre, Beckett se réapproprie la tradition spéculaire du *théâtre dans le théâtre* et du *theatrum mundi* en complexifiant toujours plus les phénomènes d'enchâssement et de dédoublement du jeu (en particulier dans les "*dramaticules*").

Héritière, l'écriture beckettienne peut se lire également comme l'"abstraction" de la littérature définie comme système autonome et autotélique depuis le romantisme allemand. C'est ce que démontre la deuxième partie du livre,

axée principalement sur l'évolution autoréférentielle des genres littéraires. La place que l'œuvre beckettienne occupe dans l'histoire favorise certes « *une saisie rétrospective de la littérature comme système culturel clos et autonome, capable de se générer soi-même par le jeu des genres et de l'intertextualité* » (p.153). Mais surtout, il n'y a pour Beckett de littérature qu'autoréférentielle (ce qui rend caduc le clivage traditionnel entre littérature référentielle et anti-référentielle) au sens où, à l'image du narrateur de la *Recherche* dans l'épisode de la bibliothèque, l'écrivain ne cherche pas tant à se situer par rapport à d'autres écrivains que par rapport au concept même de littérature. Les rapports entre l'art et la vie sont au cœur de toute écriture autoréférentielle qui vise à interroger la place de l'œuvre dans le monde. Beckett ne revendique pas tant alors une autonomie du littéraire par rapport au réel que sa capacité à symboliser, à signifier le monde et le sujet. C'est encore une fois le processus de création, le travail de l'écrivain réunissant une forme et un contenu qui est célébré par l'écrivain français et son commentateur irlandais. Wessler défend ainsi une conception malgré tout optimiste du langage littéraire chez Beckett, où la parole triomphe dans des circonstances adverses.

Ainsi, tout en consacrant, dans les deux premières parties, l'essentiel de ses analyses à l'histoire littéraire, Wessler n'en perd jamais de vue pour autant le *sujet* Beckett. Ce mouvement de va-et-vient (malgré le découpage du livre) entre histoire littéraire et étude sur un auteur, entre tradition et modernité (mais aussi philosophie et littérature) dessine un ouvrage singulièrement réversible : histoire littéraire abordée de manière rétrospective par le biais d'un auteur du XX^e siècle et/ou monographie sur Beckett écrite à la lumière de ses prédécesseurs. Il arrive qu'on ne saisisse pas toujours très bien, au fil de la lecture, si Beckett est une voie d'entrée privilégiée pour l'étude de la spécularité ou l'inverse. Au final, ce n'est pas très grave, parce que le lecteur et la réception des œuvres gagnent sur les deux tableaux. L'immense culture critique et littéraire de Wessler force l'admiration, et les perspectives qu'il dévoile pour une compréhension renouvelée des textes beckettians sont tout à fait stimulantes. Peut-être faut-il voir également, dans ce mouvement de navette, une illustration en acte de son sujet, à savoir la spécularité.

Dans la deuxième moitié du livre, l'auteur resserre son étude sur l'écrivain Beckett, qu'il assortit d'analyses textuelles pointues (en s'autorisant toutefois de fréquents allers-retours vers le passé) et montre dans quelle mesure la trajectoire de son œuvre épouse en quelque sorte le développement historique de la notion de spécularité. De parodiques et autoréflexifs (des premiers romans jusqu'au premier théâtre), les textes beckettians, à partir de la fin des années Cinquante, s'infléchissent vers une plus grande réflexivité spéculaire et métaphorique. L'ironie critique et la menace aporétique qu'elle fait peser sur la création, cède alors la place à un discours de

substitution, où seul puisse advenir l'identité du sujet. En cela, Beckett est proche de Nerval pour qui l'acte narratif, promu au rang d'événement signifiant, rend possible « *l'expression d'un moi guetté par la folie, l'abîme et la disparition, expression par là-même compromise, impossible, menacée d'inexactitude ou de silence* » (p.126). L'autoréflexivité n'a plus alors pour fonction « *de jouer sur la tension entre fiction et illusion* » (p.130) mais propose « *des voies d'expression ou de connaissance* » inédits au sujet. C'est ainsi que des textes comme « D'un ouvrage abandonné », *Comment c'est*, *Oh les beaux jours*, *Va-et-vient*, *Berceuse*, etc., établissent des stratégies de révélation de soi indirecte et paradoxale au travers des mécanismes du traumatisme et de la mélancolie.

Qu'il commente la dynamique historique de l'écriture spéculaire en général ou de l'écriture beckettienne en particulier, l'auteur prend soin de souligner que dans les deux cas le questionnement autoréflexif — outre son ancrage dans l'histoire personnelle de l'auteur — coïncide avec l'émergence d'une redéfinition de la subjectivité et de la personne humaine. Ainsi, la spécularité déborde le cadre strictement esthétique et témoigne de moments de crise de l'*épistémè* occidentale propres, non seulement au modernisme et au postmodernisme auxquels on rattache habituellement Beckett, mais également aux époques baroque et romantique. Wessler compare théâtre beckettien et théâtre baroque qui frappent également par leur intense visualité ; ils assimilent tous deux l'œuvre « *à une grande métaphore, pour paraphraser la formule inaugurale de Paul de Man, ou à l'expression globale d'un état de conscience figuré par des images qui n'empruntent pas les voies de la logique et de la chronologie aristotéliennes* » (p.214). Chargés de dire la crise du monde et de sa représentation, les écrits spéculaires n'en ont pas moins pour tâche de « *travailler au rétablissement d'un ordre dans le désordre* » (p.218). On trouve un exemple de cette visée régulatrice dans les dispositifs autoréflexifs de pièces comme *Comédie*, où pointe la nécessité de proposer une intrigue ordonnée à partir des fragments épars présentés dans une première *mimésis* directe. Ailleurs, la recherche d'un point fixe, d'un lieu où assigner l'être, traverse la poétique et la stylistique des textes courts en prose (« Foirades », « Sans », « Bing »), placés sous le signe de la circularité et de la réduction.

Toutefois, conclut l'auteur de ce livre, l'« *emballement autoréférentiel de l'écriture beckettienne* » est moins le produit d'une crise idéologique du sujet et de la représentation qu'elle n'est le symptôme d'une violence originelle subie (engageant la sexualité et la filiation) autour de laquelle les textes ne cesseront de tourner sans pouvoir la nommer explicitement (*Tous ceux qui tombent*, *Pas moi*, *Va-et-vient*, *Cendres*, etc). L'autoréférentialité beckettienne consiste alors dans « *une action de surveillance et d'opposition aux forces centrifuges qui la gouvernent* » (p.298) et le recouvrement d'une « *plaie ineffable* » (p.332). Le sujet beckettien trouve une solution de

compromis entre expression et autoréflexivité en jouant dans le langage la scène traumatique « *qui ruine son identité et son image* » tout en se débattant « *dans les mailles d'un système dont il dénonce, justement, l'aspect palliatif et mensonger, sans pouvoir en sortir* » (p.350). C'est ce qui, précisément, rapproche l'art beckettien du discours mélancolique, à la fois symptôme, mécanisme de défense et langage critique substitué à un langage littéraire inadéquat.

On mesure là tout le paradoxe d'une littérature qui ne cesse de dénoncer son incapacité inexpressive. En réalité, montre Wessler, l'aporie beckettienne ne représente pas tant une négation du sens qu'une tentative d'appropriation du système littéraire tout entier confronté par essence à la menace du vide et de l'échec. Une fois ses codes maîtrisés, il s'agit, par l'autoréférence, de légitimer la littérature pour pouvoir la substituer à une existence subjective et humaine défaillante, d'en proposer la loi et de s'y soumettre « *pour que ne risque pas de se reproduire la catastrophe narcissique suggérée en deçà [des] textes, survenue dans la biographie du sujet* » (p.366). Ainsi, le véritable *sujet* de l'écriture beckettienne (et de toute écriture littéraire) est bien la littérature elle-même, « *c'est-à-dire la création [...] comprise comme reproduction du sujet créateur dans et par l'œuvre* » (p.373). C'est pourquoi les distinctions génériques (roman vs théâtre) ne tiennent plus chez Beckett, au sens où la dynamique autoréférentielle outre-passe les codes pour viser l'espace commun de la création entendue essentiellement comme discours du créateur. C'est à ce titre que la littérature comme système de référence peut se substituer à l'existence et au réel.

Stéphanie RAVEZ

WHITE, Kathryn. *Beckett and Decay*. London, Continuum, 2009. 192 p.

Un Molloy vieilli, personnage éponyme d'un roman beckettien, marche sans cesse en vue de trouver sa mère, en traînant les jambes. Dans un autre roman, le protagoniste Malone, immobile dans son lit, attend la mort. Le premier a « *oublié l'orthographe [...], et la moitié des mots* » (*My*, 8) ; quant au dernier : « *C'est peut-être le délire.* » (*MM*, 139). Ces deux protagonistes forment le type canonique du personnage beckettien : des personnages vieillissants, souvent impotents, malades ou incapables de parler d'une façon "normale". Les lecteurs et les spectateurs de l'œuvre sont familiers avec des figures vieillies, avec le délabrement du corps, de l'esprit et de la parole.

De nombreuses études ont déjà relevé cette caractéristique saillante de l'œuvre. Cet aspect est interprété, surtout par les contemporains de Beckett,

comme une forme de négativité ou de nihilisme chez l'auteur. Cependant, la tentative de Kathryn White est plus globale et profonde : elle considère *decay* (la « décomposition » ou la « désintégration ») comme l'élément générateur même de son œuvre. Ce concept apparemment négatif réussit à nous suggérer paradoxalement la beauté et l'originalité de cette œuvre.

Les douze chapitres de ce livre sont disposés avec soin. Ainsi, les trois niveaux — physique, spirituel et langagier — sont traités chacun en quatre chapitres qui composent les trois parties : « Physical Decay » (« Décomposition physique »), « Mental Decline and Spritual Attrition » (« Déclin mental et usure spirituelle ») et « Death of Words » (« Mort des mots »). L'auteur commence par analyser un phénomène plus immédiatement apparent, c'est-à-dire, le délabrement physique (traitant ici de l'homme et du paysage). Elle étudie ensuite l'esprit des personnages pour y discerner divers aspects du déclin spirituel. Pour finir, elle arrive au niveau du langage, le niveau le plus profond puisqu'il compose la matière même de l'œuvre. La structure de ce livre, trois parties équilibrées, fait écho à celle de *La Divine comédie* de Dante, un des livres les plus appréciés par Beckett. Plus précisément, l'argument correspond à peu près à la chronologie de l'œuvre, surtout dans la troisième partie. Sans avoir recours aux grandes théories dans le domaine des sciences humaines et de la critique littéraire, ce livre contient beaucoup de références aux œuvres, à tel point qu'il réussit à donner l'impression que ce n'est pas l'auteur mais le texte beckettien qui parle.

Si l'on peut trouver une faille dans cet ouvrage vraiment fascinant, ce serait sa simplicité, surtout au niveau de l'expression et de l'argument. D'abord, l'auteur semble vouloir limiter le vocabulaire et les expressions le plus possible. Il est certes préférable d'éviter les néologismes et les expressions inutilement difficiles, afin de faciliter la compréhension. Pourtant, il se peut que la simplicité manque de communiquer la richesse des idées de l'auteur, en les pliant à un cadre préétabli.

Le problème se fait plus important quand il touche à l'argument. On peut en effet craindre que trop de clarté ne cache la diversité ou l'ambiguïté féconde du texte beckettien, surtout dans la troisième partie du livre. Prenons un exemple : dans le douzième et dernier chapitre, l'auteur prétend que Beckett arrive à illustrer le vide et le néant dans ses derniers textes. Il est vrai que, dans ceux-ci (depuis les années Soixante-dix), il essaie de diminuer radicalement le nombre de mots par comparaison avec ses textes précédents, et même d'éliminer le langage de son œuvre (l'on songe, par exemple, à *Quad*). Cependant, rien n'empêche de dire que dans les textes précédents, Beckett se rapprochait déjà du néant d'une autre façon. D'abord, rappelons ici le langage de *L'Innommable*, écrit dans les années Quarante. Le narrateur de ce roman logorrhéique continue de parler sans utiliser le paragraphe ; il se rétracte et revient souvent à ce qu'il a dit précédemment

pour le modifier. L'histoire et le contenu du discours deviennent vagues, parfois incompréhensibles. Ici, les mots ne parviennent plus à désigner les choses. Autrement dit, le signifiant perd le signifié. Surtout il parle sans nommer les choses, pour révéler leur face de néant. Ensuite, concernant l'œuvre sans langage, on peut évoquer les *Actes sans paroles*, des mimes écrits dans les années Cinquante. Ainsi, on peut se demander si l'auteur ne dissimule pas la correspondance un peu forcée entre le développement de son argument et l'œuvre de Beckett. Ne serait-il pas possible de rendre cette analyse plus riche en la complétant ?

Cependant, ce livre apporte une vision nouvelle et intéressante dans le domaine de la recherche beckettienne. En effet, en développant son argument suivant un parcours du plus simple vers des notions fondamentales, Kathryn White est parvenue à dégager le côté positif de l'idée de *decay* en s'appuyant véritablement sur le texte de Beckett.

Teppeï SUZUKI

SIGLES ET ÉDITIONS CITÉS

MM *Malone meurt*. Paris, Minuit, 1995.
My *Molloy*. Paris, Minuit, 1970.