

Samuel Beckett dans
les marges du surréalisme
Ou l'écriture du *rocking chair*



Bernard-Olivier Posse

FAUX
TITRE

BRILL

Samuel Beckett dans les marges du surréalisme

Faux Titre

ÉTUDES DE LANGUE ET LITTÉRATURE FRANÇAISES

Sous la direction de / Series Editors

Keith Busby
Sjef Houppermans
Paul Pelckmans
Emma Cayley
Alexander Roose

VOLUME 450

The titles published in this series are listed at *brill.com/faux*

Samuel Beckett dans les marges du surréalisme

Ou l'écriture du rocking chair

par

Bernard-Olivier Posse



BRILL

LEIDEN | BOSTON



This is an open access title distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license, which permits any non-commercial use, distribution, and reproduction in any medium, provided no alterations are made and the original author(s) and source are credited. Further information and the complete license text can be found at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

The terms of the CC license apply only to the original material. The use of material from other sources (indicated by a reference) such as diagrams, illustrations, photos and text samples may require further permission from the respective copyright holder.



SWISS NATIONAL SCIENCE FOUNDATION

Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique.

Illustration de couverture : © TERENCE CARRON, "Regard intérieur", 2014.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Posse, Bernard-Olivier, author.

Title: Samuel Beckett dans les marges du surréalisme : ou l'écriture du rocking chair / par Bernard-Olivier Posse.

Description: Leiden ; Boston : Brill, [2021] | Series: Faux titre, 0167-9392 ; volume 450 | Includes bibliographical references and index.

Identifiers: LCCN 2021036862 (print) | LCCN 2021036863 (ebook) | ISBN 9789004463400 (hardback ; acid-free paper) | ISBN 9789004467392 (ebook)

Subjects: LCSH: Beckett, Samuel, 1906-1989—Criticism and interpretation. | Surrealism (Literature)—France. | LCGFT: Literary criticism.

Classification: LCC PR6003.E282 Z78826 2021 (print) | LCC PR6003.E282 (ebook) | DDC 842/.914—dc23

LC record available at <https://lcn.loc.gov/2021036862>

LC ebook record available at <https://lcn.loc.gov/2021036863>

Typeface for the Latin, Greek, and Cyrillic scripts: "Brill". See and download: brill.com/brill-typeface.

ISSN 0167-9392

ISBN 978-90-04-46340-0 (hardback)

ISBN 978-90-04-46739-2 (e-book)

Copyright 2022 by Bernard-Olivier Posse. Published by Koninklijke Brill nv, Leiden, The Netherlands. Koninklijke Brill nv incorporates the imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau Verlag and V&R Unipress. Koninklijke Brill nv reserves the right to protect this publication against unauthorized use.

This book is printed on acid-free paper and produced in a sustainable manner.

Table des matières

Remerciements VII

Liste d'abréviations des œuvres de Samuel Beckett VIII

1	Introduction	1
2	La méthodologie à l'estomac	23
1	Lecture surréaliste de Proust, lecture proustienne du surréalisme	27
2	<i>Dream of Fair to Middling Women</i> en exemple	50
3	Les traductions surréalistes de Beckett : du supplément à la défiguration	80
3	Le « less », l'objet et l'« objectless »	105
1	« A shape that matters » : pour une poétique du « -less »	105
2	« Chess game » ou « less game » : <i>Murphy</i>	122
3	« Aimant l'amour », ou le principe de falsification	149
4	'Wordshed', 'misdiagnosed' et 'indifférence' : Beckett et la poésie	169
4	Transition hors et dans <i>transition</i>	187
1	<i>Watt</i> ou l'asile verbal : interlude littéraire	191
2	Interlude pictural : le surréalisme, l'hystérie et l'indéterminé	208
5	Mythe du dédoublement de l'origine de l'œuvre beckettienne	243
1	Le mythe de la double origine de l'œuvre beckettienne	244
2	'Intercessions' selon Samuel Beckett	263
6	Conclusion : Beckett ou l'écriture du <i>rocking chair</i>	273
	Bibliographie	283
	Index	295

Remerciements

Ce livre n'aurait pu être réalisé jusqu'à son terme sans le soutien indéfectible de ma famille, de mes amis et de mes collègues et mentors académiques. Je tiens ici tout spécialement à remercier mon directeur de thèse, Prof. Thomas Hunkeler, pour toute la liberté qu'il a su m'accorder durant mon travail et qu'il savait être l'atmosphère dans laquelle mon travail s'épanouirait au mieux ainsi que pour les conseils avisés qu'il a su me fournir lors des quelques problèmes auxquels ma réflexion a pu s'achopper ; mes deux examinateurs de thèse, Prof. Dominique Rabaté pour ses retours positifs et Dr. Mark Nixon pour ses conseils de recherche, son accueil aux archives beckettiennes et son enthousiasme à rendre public mon travail ; à toutes les personnes qui ont côtoyé mon chemin lors des différents colloques tenus. Un grand merci également à toute l'équipe de Brill, qui a su être patiente lors du remaniement et de l'émondation de cet ouvrage, notamment Dr. Christa Stevens et Dr. Carina van den Hoven, ainsi qu'au travail des typographes. Aux trop rares amis qui m'ont accompagné durant ce périple : Pieyre, Willy, Clémentine, Thomas. À mes parents et à l'aide pleine de ressources de mon papa qui a su faire preuve d'abnégation lors de sa relecture. Et finalement à Sabina, à laquelle va toute ma tendresse pour l'acceptation de ce si long travail, et à Aelys qui n'était encore qu'un flocon au moment de la première rédaction de cet ouvrage et dont j'attends l'avalanche que tu seras, assurément.

Liste d'abréviations des œuvres de Samuel Beckett

<i>BS</i>	<i>Bande et Sarabande</i> (traduction française de <i>MPTK</i>)
<i>C</i>	<i>Company</i>
<i>CC</i>	<i>Comment c'est</i>
<i>CP</i>	<i>The Collected Poems of Samuel Beckett : A Critical Edition</i>
<i>CSP</i>	<i>The Complete Short Prose 1929-1989</i>
<i>DFmW</i>	<i>Dream of Fair to Middling Women</i>
<i>Dj</i>	<i>Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment</i>
<i>El</i>	<i>Eleutheria</i>
<i>EAG</i>	<i>En attendant Godot</i>
<i>FP</i>	<i>Fin de partie</i>
<i>IN</i>	<i>L'Innommable</i>
<i>KLT</i>	<i>Krapp's Last Tape</i>
<i>M</i>	<i>Molloy</i>
<i>MEC</i>	<i>Mercier et Camier</i>
<i>MEP</i>	<i>Le Monde et le pantalon suivi de Peintres de l'empêchement</i>
<i>MD</i>	<i>Malone Dies</i>
<i>MM</i>	<i>Malone meurt</i>
<i>MPtK</i>	<i>More Pricks than Kicks</i>
<i>Mu</i>	<i>Murphy</i>
<i>OBJ</i>	<i>Oh les beaux jours</i>
<i>Pr</i>	<i>Proust</i>
<i>TD</i>	<i>Trois dialogues</i>
<i>TM</i>	<i>Têtes-mortes</i>
<i>Un</i>	<i>The Unnamable</i>
<i>W</i>	<i>Watt</i>
<i>WH</i>	<i>Worstward Ho</i>
<i>LoB</i>	<i>Letters of Samuel Beckett</i> (Edition anglaise des lettres de Samuel Beckett)
<i>LdB</i>	<i>Lettres de Samuel Beckett</i> (Edition française des lettres de Samuel Beckett)
<i>JOBS</i>	<i>Journal of Beckett Studies</i>
<i>SBTA</i>	<i>Samuel Beckett today/aujourd'hui</i>

Si une même œuvre est citée, dans le présent travail, dans les éditions de l'une et l'autre langue et si son titre n'a pas été transformé par le biais de la traduction, la dénomination de la maison d'édition viendra à chaque reprise confirmer de quelle version il s'agit effectivement.

Introduction

« On the other hand, [Beckett] vigorously denied that his enterprise had anything at all to do with surrealist formlessness. »¹ Découlant de cette phrase qui apparaît dans l'ouvrage de Lawrence Harvey *Samuel Beckett. Poet and Critic*, deux constats s'imposent. D'une part, elle énonce un jugement catégorique sur l'attitude de Samuel Beckett lui-même envers le surréalisme. D'autre part, elle émet une analyse tout aussi péremptoire sur la recherche surréaliste et sur sa configuration discursive : une écriture « formless », i.e. sans forme. Une information supplémentaire, cependant, sous-tend également cet énoncé ; le discours indirect indique très clairement au lecteur que Lawrence Harvey rapporte en ce moment précis de sa monographie un propos tenu par Beckett en personne. Le premier terme du couple achevé par « on the other hand » construit, d'ailleurs, cette appréhension par la mise en forme d'un discours, pour sa part, direct. Voici l'extrait en question :

On one occasion Beckett said, "I write because I have to," and added, "What do you do when 'I can't' meets 'I must'?" He admitted to using words where words are illegitimate. "At that level you break up words to diminish shame. Painting and music have so much better a chance."²

Si cette argumentation rejoint l'un des poncifs beckettien par excellence, l'incapacité du langage à atteindre ce que la musique et la peinture, comme médium, offrent à l'artiste³, rien n'y est dit cependant du lien que Beckett opère ici entre l'importance d'une expression, de cette expression qui n'a rien à dire, que tout empêche d'être énoncée, mais qui pourtant se doit de l'être,

1 Lawrence Harvey, *Samuel Beckett. Poet and Critic*, Princeton University Press, Princeton, 1970, p. 249.

2 Ibid.

3 Formulation notamment développée dans une lettre (fameuse) de 1937 adressée à Axel Kaun lettre sur laquelle la critique s'est beaucoup épanchée, et dont voici un extrait explicitant ce poncif : « Y creuser un trou après l'autre jusqu'au moment où ce qui se cache derrière, que ce soit quelque chose ou rien, commencera à suinter – je ne peux imaginer de plus noble ambition pour l'écrivain d'aujourd'hui. Ou la littérature doit-elle être la seule à être laissée en arrière sur cette vieille route puante abandonnée depuis longtemps par la musique et la peinture ? » *LdB*, tome 1, p. 563.

et du « sans forme » surréaliste tel qu'il est ici asserté avec force et sans autre considération argumentative.

Lawrence Harvey, à la suite du paragraphe cité ci-avant, s'échine malgré tout à créer un lien entre les deux termes de ce couple, mais, ce qui importe bien plus à la réflexion qui se déroulera dans le présent travail, c'est l'ouverture, par ce qui s'appréhende toutefois comme une fermeture, d'une discussion, dans la parole de Beckett, entre le mouvement surréaliste et sa propre écriture. Pourquoi en effet cette mention du surréalisme intervient-elle à ce moment d'un exposé sur le jeune Beckett, moment où le cœur de la nouveauté apportée par Beckett dans sa réflexion sur l'écriture est lisible ? On connaît le devenir critique de la, ainsi nommée, lettre allemande, écrite en juillet 1937 et adressée à Axel Kaun, depuis sa parution dans *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, considérée encore jusqu'à maintenant comme un manifeste prémonitoire de la poésie d'après-guerre de Samuel Beckett, de celle qui a écrit avec une célérité hors norme *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable*, *En attendant Godot*, pour ne citer que les textes qui ont cristallisé à eux seuls l'émergence et la maturité de l'auteur irlandais dans le champ littéraire français et francophone. Or, ce qui s'énonce dans cette analyse de Lawrence Harvey est exactement ce que la « lettre allemande » affirme une première fois, sans pour autant construire des rapports – explicites tout du moins – avec le surréalisme. L'œuvre beckettienne peut ainsi être mise à la question, peut être mise en questions, se résoudre même en questions, mais nullement en questions uniquement rhétoriques à fonction purement oratoire⁴, car ces questions seront des questions de type surréaliste : « Que cherche donc cet homme qui fait une tache sur la terre »⁵ ?

L'extrait de Lawrence Harvey a été choisi en raison de son caractère hautement impératif qui, s'il semble vouloir clore, pour le principal intéressé, un débat quant à sa filiation avec le mouvement français, peut également être la trace impensée d'une stratégie de réception de son œuvre, choisissant avec soin les repères bibliographiques qui ont aidé tant à construire son œuvre que son bagage intellectuel et esthétique, tracé qui peut dès lors infléchir la pensée critique vers les espaces où Beckett les emmène délibérément.

Peter J. Murphy, notamment, s'insurge à de nombreuses reprises sur la focalisation de la critique axée sur certaines notions telles que le « nothing to express » ou sur les qualités négatives inhérentes à l'œuvre de Beckett, inhibant

4 Nous empruntons ici, en la remodelant, une formulation de Beckett lui-même, issue du texte critique « Les Deux Besoins » (*Dj*, p. 56).

5 Paul Éluard, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1968 p. 312.

la critique, et que l'introduction à son *Beckett in Popular Culture* résume avec force :

On the contrary, as I have argued throughout my critique of Beckett criticism, the assumption of such a “consensus” is itself highly debatable : we need in fact to consider a “Copernican Revolution” of sorts in Beckett studies whereby more affirmative dimensions of the Beckettian enterprise need to be taken into account⁶.

Or, c'est précisément suivant une perspective similaire que s'engage ici une réflexion sur le devenir surréaliste dans l'œuvre beckettienne. Si le surréalisme vient à l'esprit de Beckett lorsqu'il s'agit de s'expliquer sur une notion telle que le « nothing to express », le critique est en droit de penser que quelque chose travaille à cet endroit ; que si résistance il y a, elle est le signe d'un trouble à rendre clair.

L'expression de « surrealist formlessness », si elle peut effectivement être appréhendée comme étant du fait de Beckett et non de Lawrence Harvey, est symptomatique de l'attitude de l'auteur irlandais. Non seulement elle atteste de l'ignorance dont Beckett fait preuve dans son acceptation de la place du mouvement d'avant-garde français dans son évolution d'écrivain – qu'elle soit positive ou négative – composée d'acceptation et d'adaptation ou de rejet ; mais elle témoigne également, tout à l'inverse, du surréalisme comme pivot et point d'attache pour se situer dans un questionnement esthétique ou fixer sa place dans le champ littéraire – ce qui peut être établi sans que le mouvement ait eu une influence de rejet sur Beckett. Observer l'apparition du surréalisme dans un énoncé contraint à la nuance permet de questionner la paroi qui sépare l'auteur irlandais du mouvement français, non pas constituée de briques, mais s'apparentant bien plutôt à une membrane, à ce qui sépare certes mais qui demeure vivant, évoluant donc, poreuse au gré des infections du texte où le surréalisme devient visible, s'épaississant lorsque le texte beckettien semble immunisé contre tout organisme surréaliste extérieur.

Ces infections du texte beckettien, pour le dire ainsi, ont d'ores et déjà été approchées par certains critiques. Moins que d'infections cependant, il faudrait parler d'une forme de virus généralisé, puisque l'un des problèmes qui apparaît à la lecture des différents critiques s'appropriant ce sujet est celui d'un manque d'exemples textuels, au profit d'une réflexion à fondement analogique. Ce phénomène tiendrait-il peut-être au fait que la réception du surréalisme, avec le

⁶ *Beckett in Popular Culture. Essays on a Postmodern Icon*, éd. par P.J. Murphy et Nick Pawliuk, MacFarland & Company, Jefferson, 2016, p. 11-12.

temps et suivant l'histoire des différentes expositions surréalistes, soit surtout celui d'un mouvement pictural ? *A fortiori* dans le domaine anglo-saxon de la recherche beckettienne, puisque, malgré les efforts de quelques surréalistes anglais qui tentèrent de diffuser le surréalisme, il est à noter que « Herbert Read sees as the main cause for surrealism's failure in England the fact that surrealism was presented as too exclusively a pictorial movement »⁷.

À ne prendre ainsi que l'exemple de Raymond Federman, il est remarquable d'apercevoir qu'il ne définit le mouvement surréaliste que par le biais d'une impression surréaliste dont la simple description tiendrait de valeur définitoire :

Can you see that picture, that absurd canvas ? One wonders how Murphy managed to tied himself in this fashion. Again a very surrealist painting⁸.

Si, bien entendu, l'exposé de Raymond Federman joue précisément de cette sorte d'évidence qu'il a lui-même ressentie en comprenant que « it was not the meaning of words that really concerned Beckett, but the shape of language »⁹, il n'en demeure pas moins que l'énonciation d'un exemple et le 'name-dropping' d'autorité ne rend parfois pas l'image plus explicitement surréaliste pour autant :

And Pim and Pam and Pem crawling naked in the mud of *How It Is* with a stack full of sardines and tuna fish cans tied around their necks. Salvador Dali could not have done better¹⁰.

Car il demeure bien un autre problème de taille, finalement, dès lors qu'il s'agit de comprendre l'influence surréaliste sur une œuvre quelle qu'elle soit, c'est celui de la circonscription, avant toute chose, de ce que peut être le surréalisme. Or, c'est précisément ce qui apparaît chez Raymond Federman, malgré sa facilité à outrepasser les frontières et les langues anglaises et françaises. Il n'est qu'à se reporter à un dernier exemple de ce même Federman pour appréhender cette problématique : « The novel *Watt* is full of such absurd surrealist pictures »¹¹. Qu'indique cette courte phrase pour la problématique ici présente ? Rien d'autre qu'un trouble d'ores et déjà présent dans le premier extrait

7 « Surrealism and England », J.H. Matthews, *Comparative Literature Studies*, vol. 1, p. 71.

8 « The Imaginary Museum of Samuel Beckett », Raymond Federman, *symptome*, vol. 10, 2002, p. 163.

9 Ibid., p. 160.

10 Ibid., p. 164.

11 Ibid., p. 164.

cité de Federman, à savoir un rapprochement terminologique entre « absurde » et « surréaliste ». Or, la critique connaît très bien le rapprochement historique du théâtre beckettien avec le théâtre de l'absurde¹². Est-il ainsi judicieux, afin de témoigner d'un surréalisme inhérent à l'œuvre de jeunesse de Beckett, de l'expliquer par le caractère qui contribuera par la suite à sa renommée, l'absurde ? De plus, si l'absurde paraît, chez Federman, porter à lui tout seul la caractéristique principale pour une reconnaissance du surréalisme, quelle serait la masse d'œuvres dans les bibliothèques modernes qui pourraient se voir attifer du qualificatif de « surréaliste » ? Certainement un nombre considérable qui n'aurait pourtant, tout au mieux, qu'une vague acointance avec le mouvement d'avant-garde qui fut bien plus qu'un simple vecteur d'acceptations d'images enchevêtrées.

Cette maladresse terminologique révèle ainsi surtout une difficulté d'approche du surréalisme dans l'œuvre beckettienne. Car si l'article de Federman remonte déjà à 2002, un plus récent ouvrage, daté de 2017 celui-ci, exprime également un même achoppement. Quand bien même ce livre reviendra dans la suite de cette introduction, *Surreal Beckett. Samuel Beckett, James Joyce, and Surrealism* d'Alan W. Friedman se doit également d'être cité ici, ne serait-ce qu'en raison d'un titre révélateur.

En effet, Alan Friedman participe d'un même trouble quant à l'approche d'une problématique surréaliste dans l'œuvre de Beckett par l'appellation « surreal ». Si cet adjectif est certainement moins marqué que celui de « surrealistic » pour caractériser une spécificité surréaliste à l'œuvre et marque déjà une certaine nuance face à l'étiquetage vigoureux et péremptoire qu'avait Federman, le trouble instauré ici s'accomplit encore par la présence de James Joyce dans cette monographie. Immiscer James Joyce sous la bannière d'un Beckett « surreal », serait-ce une manière de déconstruire l'histoire littéraire afin de rapprocher ce qui finalement a été, peut-être à tort, considéré comme séparé ? A l'instar de la revue *transition* (1927-1938) dirigée par Eugene Jolas qui s'est échiné à mélanger d'une manière unique surréalisme francophone et

12 Cf. Llewelyn Brown, *Beckett : Les fictions brèves : Voir et dire*, Minard, Paris, 2008, et sa contre-partie, l'ouvrage de Monique Borie, *Mythe et théâtre aujourd'hui : une quête impossible ? (Beckett – Genet – Grotowski – Le Living Theatre)*, Nizet, Paris, 1981, qui analyse le théâtre de Beckett sous la coupelle du théâtre de l'absurde, à savoir, p. 8 : « Ce qu'on a appelé le 'théâtre de l'absurde' représente, de ce point de vue, une forme qui inscrit dans ses structures mêmes la dégradation des mythes vécus, de l'ancienne représentation du monde, et qui s'épuise à dire le sens et l'ordre perdus, à invoquer et refuser l'impossible unité. [...] Théâtre de la fêlure de l'ancienne vision du monde, et de la fêlure du Je, il assume jusqu'au bout les cassures du sens et d'une identité que seule la transcendance impossible pourrait à ses yeux fonder, en rétablissant le temps dans ses gonds. »

modernisme anglo-saxon, Friedman tente d'aplanir les distinctions formelles entre ces deux mouvements que ne distinguent peut-être qu'une aire géographique, voire même qu'une langue, lorsque ce modernisme anglophone s'accomplit en territoire surréaliste, à Paris même.

Demeure cependant, face à ce rapprochement tenté par le critique, la barrière qu'André Breton a construite lui-même entre surréalisme et James Joyce. Celui-là, non content d'appeler au surréalisme des spectres du passé (Swift, Novalis, Nerval), dénie cependant le droit de ce qualificatif à des hommes de lettres qui furent parfois si proches des tentatives surréalistes. Car si les tentatives furent si proches, c'est précisément qu'elles ont été le fait d'« hommes de lettres », et c'est là que s'appréhende le grief surréaliste à l'encontre de James Joyce, même s'il a fallu attendre 1953 et *Du surréalisme en ses œuvres vives* pour voir apparaître le nom de Joyce sous la plume de Breton :

Ce besoin de réagir de façon draconienne contre la dépréciation du langage, qui s'est affirmé ici avec Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé – en même temps qu'en Angleterre avec Lewis Carroll – n'a pas laissé de se manifester impérieusement depuis lors. On en a pour preuves les tentatives, d'intérêt très inégal, qui correspondent aux « mots en liberté » du futurisme, à la très relative spontanéité « dada », en passant par l'exubérance d'une activité de « jeux de mots » se reliant tant bien que mal à la « cabale phonétique » ou « langage des oiseaux » (Jean-Pierre Brisset, Raymond Roussel, Marcel Duchamp, Robert Desnos) et par le déchaînement d'une « révolution du mot » (James Joyce, E.E. Cummings, Henri Michaux) qui ne pouvait faire qu'aboutir au lettrisme. [...]

On est là, comme on voit, devant un tout autre projet que celui qu'a pu nourrir Joyce, par exemple. Plus question de *faire servir* la libre association des idées à l'élaboration d'une œuvre *littéraire* tendant à surclasser par ses audaces les précédentes, mais dont l'appel aux ressorts polyphonique, polysémantique et autres suppose un constant retour à l'arbitraire¹³.

Or, ce « tout autre projet » que fut celui de Joyce, les études beckettiennes sont bien placées pour savoir à quel point il a influencé le jeune Beckett qui, d'un regard empli d'auto-analyse, s'insurge contre sa propre écriture de « Sedendo & Quiescendo » dans une lettre envoyée à Charles Prentice, datée du 15 août 1931 :

13 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard/Folio essais, Paris, 2008, p. 165-167.

Vous avez raison pour mon « Sedendo & Quiescendo » un peu déséquilibré, bien que le titre soit censé englober aussi la section suivante : « They go out for the evening ». Et bien sûr ça pue le Joyce malgré mes efforts les plus sérieux pour le doter de mes propres odeurs. Malheureusement pour moi c'est la seule manière d'écrire qui m'intéresse¹⁴.

« Ça pue le Joyce ». Soit, mais, selon le rapprochement accompli par Alan Friedman, est-ce à dire que « ça puerait le surréalisme » également ? Rien n'est moins sûr cependant, puisque d'autres critiques, tout aussi prolixes dans la recherche beckettienne, ont fondé la critique de l'œuvre beckettienne en accréditant la position de l'auteur irlandais face au mouvement français. Il en va ainsi de James Knowlson dont l'avis sur cette problématique, en bon continuateur officiel de la stratégie de réception de l'œuvre beckettienne, semble assez ferme pour qu'il s'établisse sur un unique argument :

Quant à la poésie, malgré la mort de Dada, le *Second manifeste du surréalisme* d'André Breton paraît en 1930 (le premier a été publié en 1924), et des revues à petit tirage publient toujours les poèmes de Tzara et Crevel, de Breton et d'Éluard. La froideur sinon l'hostilité avec laquelle les surréalistes – à la notable exception de Soupault – ont accueilli la « révolution du verbe » joycienne empêche Beckett de se sentir proche d'eux, mais il est sensible à l'atmosphère vibrante d'inventivité et d'innovation qui entoure le mouvement¹⁵.

Le point de vue du biographe officiel de Beckett est ici sous-tendu par une supposition qu'il nous faut remettre en question, à savoir le fait que Beckett fut enthousiasmé par la « révolution du verbe » joycienne *au point de se couper* d'autres expérimentations langagières, les expérimentations surréalistes étant ainsi rejetées à la définition d'une simple « atmosphère » d'« inventivité ». Si par ce terme d'« atmosphère » la critique peut percevoir tout l'implicite qui se dégage de la supposition de James Knowlson, pourquoi cette vague « atmosphère » n'aurait-elle pas eu la force d'un impact plus important que celui du rejet surréaliste de Joyce ? L'implication axiologique entre les deux énoncés (rejet du surréalisme de Joyce d'un côté et « atmosphère vibrante d'inventivité » de l'autre) ne pourrait-elle pas être renversée ? En effet cette introduction a déjà pu mentionner ci-avant la revue *transition* d'Eugene Jolas. Or quel fut l'objectif de cette revue sinon la synthèse – et la vulgarisation – de

14 *LdB*, tome 1, p. 172-173.

15 James Knowlson, *Beckett*, Actes Sud, Arles, 1999, p. 157.

plusieurs mouvements d'avant-garde au sein desquels le surréalisme tenait une place primordiale au vu du nombre de surréalistes qui y ont publié¹⁶ et James Joyce dont un essai sur ce qui n'était pas encore *Finnegan's Wake*, mais *Work in Progress*, ouvre le premier numéro ? Pourquoi, dès lors, Beckett n'aurait-il pas pu tenter une synthèse du même ordre que celle de *transition* dans son œuvre propre ? Une pensée qui n'est pas si étrange dès lors que l'on pense à la contribution de Samuel Beckett à la revue *transition* ainsi qu'à sa signature – quoique controversée¹⁷ – du deuxième manifeste de la revue publié dans le numéro 21 de mars 1932.

De plus n'aurait-il pas été plus judicieux pour un Beckett qui ressent pertinemment dans son écriture une empreinte trop forte de Joyce de se distinguer et de se distancier de ce père trop présent par les apports d'un mouvement qui lui permettrait l'adoption de la langue d'un autre en même temps qu'une approche différente du langage ?

C'est ainsi selon cette perspective que l'on se doit d'accorder à l'ouvrage d'Alan Friedman l'optimisme d'une bouffée d'air frais qu'un projet tel que le sien peut amener dans les études beckettiennes, un projet qui, malgré son trouble, permet toutefois à la critique de s'ouvrir à nouveau à des problématiques qui semblaient, pour certains, définitivement closes. Il en va ainsi d'Edith Fournier qui précise au lecteur de sa préface du *Proust* de Beckett qu'il « ne se laisse séduire par aucune école, aucun mouvement. Curieux de tout, il observe, écoute, parle et partage mais il reste à l'écart de tout cénacle »¹⁸ ; en quoi ce jugement ne serait-il pas également valable pour le cénacle entourant Joyce ?

Cette bouffée d'air frais, en outre, est celle que Peter J. Murphy appelait déjà de ses vœux dans son ouvrage de 1990, *Reconstructing Beckett. Language for Being in Samuel Beckett's Fiction*, lui qui mettait en perspective la possibilité d'un « autre » Samuel Beckett :

There is, however, the 'other Beckett' whose achievements need to be gauged against a very different literary tradition. Underlying my detailed

16 « *transition* enrichit la littérature américaine des apports d'une nouvelle avant-garde étrangère, le surréalisme » (Céline Mansanti, *La revue transition (1927-1938) : le modernisme historique en devenir*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009, p. 25). Les pages 21 à 28 du même ouvrage peuvent également être consultées pour une liste exhaustive des auteurs qui ont contribué à cette revue, liste parmi laquelle de nombreux surréalistes sont à dénombrer.

17 Cf. notamment Thomas Hunkeler, « La poésie est-elle verticale ? Remarques à propos d'une signature », *SFTA*, vol. 11, p. 416-424.

18 Samuel Beckett, *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par Edith Fournier, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990, p. 9.

examination of specific texts is the premise that Beckett more properly belongs to the tradition of the *Avant-Garde*, not as the term is defined in Anglo-American circles, where it is virtually synonymous with modernism-postmodernism itself, but in the sense advanced by Peter Bürger in which it is a historically conceived attack on the autonomous status of art and aims instead at a reintegration of art and life. For Bürger the *Avant-Garde* of the twenties and thirties was the first art movement to achieve full self-consciousness of the role of 'art as institution' and, consequently, the first significant historical challenge to the restrictions imposed by the subservient role of art as critic cum apologist of the status quo¹⁹.

Par cette citation de Peter J. Murphy, un même constat que celui opéré antérieurement a été avancé : le flou terminologique existant entre modernisme anglo-saxon et avant-garde européenne (dada, surréalisme, etc.)²⁰. Ce flou terminologique permet également de comprendre dès lors les différents rapprochements effectués entre des figures telles que James Joyce et des qualificatifs tels que celui de « surreal », appliqué à Beckett dans l'ouvrage d'Alan Friedman. Qu'en est-il toutefois des critiques qui déniaient tout caractère surréaliste à l'œuvre de Beckett ?

James Knowlson, cristallisant jusqu'à présent le pôle négatif d'une hypothétique influence surréaliste sur et dans l'œuvre beckettienne, ne demeure pas un îlot esseulé contre une tempête critique qui voit dans le surréalisme le fondement même de la poétique beckettienne. Loin de là. De fait, de nombreux critiques assertent péremptoirement leur avis quant à une distance critique de Beckett face au surréalisme. Un tel jugement peut remonter aussi loin que l'article de Ruby Cohn intitulé « Surrealism and Today's French Theatre » (1964). Alors que cette dernière tente d'accomplir une généalogie du travail théâtral d'auteurs communément rattachés à une éthique et une esthétique de l'absurde, notamment par le lien qui les unit aux essais et aux réalisations d'Antonin Artaud, elle déclare, lorsqu'intervient une brève analyse du théâtre de

19 Peter J. Murphy, *Reconstructing Beckett. Language for Being in Samuel Beckett's Fiction*, University Press of Toronto, Toronto, 1990, p. xiv.

20 Afin de présenter ce trouble avec plus de force encore, voici un ultime exemple : « While this may be viewing the novel in the light of the later trilogy, it is certainly correct to say that in *Murphy* Beckett has combined the realism of *Ulysses* with the surrealism of the *Wake*. » (Barbara Reich Glück, *Beckett and Joyce: Friendship and Fiction*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1970, p. 74). Exemple par lequel, une nouvelle fois, l'écriture se voit affiliée à un « surréalisme » qui n'a plus de nom qu'un certain caractère vidé de sa singularité socio-historique et esthétique propre.

Beckett : « Although neither Beckett nor Genet is sympathetic to Surrealism, both writers benefit from the receptive climate it helped create for the unconventional and shocking, as they benefit from Artaud's ideal of a theatre of cruelty »²¹. De la même manière que ce qui a pu être remarqué chez James Knowlson, s'observe ici le manque d'éléments textuels pour mettre en sailance une forte distanciation de l'auteur irlandais face au mouvement français. En parallèle à ce que James Knowlson qualifiera plus tard d'« atmosphère », l'influence surréaliste demeure ici cloîtrée dans une réflexion sur la réception de l'œuvre dénotée par un « climat ». De l'« atmosphère » au « climat », on remarque que la tempête se prépare bien plutôt du côté des détracteurs du surréalisme dans l'œuvre beckettienne.

Un même avis se retrouve également dans l'ouvrage de Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur*, dont le seul titre nous permet d'appréhender une ligne directrice de lecture qui empêche une approche surréaliste de l'œuvre de Beckett²².

À côté de ces jugements axiologiques qui dénie au surréalisme une quelconque influence sur Samuel Beckett, un chercheur, cependant, se penche sur ces deux corpus avec un argument critique permettant de lire côte à côte les deux configurations textuelles :

Pas de métaphore, pas d'image, de la syntaxe : ce choix est inverse de celui, contemporain, du surréalisme et cela met en question une tradition qui classe, abusivement, le premier Beckett et Michaux dans la mouvance surréaliste, confondant sans doute surréalisme et marginalité :

Ma femme à la chevelure de feu de bois
aux pensées d'éclairs de chaleur

C'est la plus légère des prépositions, de, à, qui relie les substantifs, les monte en épingle. Le surréalisme a popularisé la sensualité du substantif, mot arrêté, mot plein, remis en vogue la notion de mot par nature poétique : le lexème roi. Au contraire, les textes de Beckett ou Michaux sont une mise en scène du morphématique, alors que la place de l'objet, le substantif, est laissée vide, indifférente : le texte est troué, manquant

21 Ruby Cohn, « Surrealism and Today's French Theatre », *Yale French Studies*, n° 31, 1964, p. 163.

22 « Mais son refus clair de la naïveté réaliste ne l'entraîne pas du côté du surréalisme : à plusieurs reprises et dans diverses occasions, il refuse les principes esthétiques des surréalistes, c'est-à-dire de l'art comme pur produit de l'imaginaire » (Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur*, Seuil, Paris, 1997, p. 129).

les noms qui pourraient énumérer les choses du monde ; comme ces silhouettes de foire, en carton, où reste en creux le contour de la tête, cette écriture articule et entoure une absence²³.

La critique est désormais en face d'une analyse textuelle plus conséquente que les précédentes, dans laquelle le principe génératif du texte permet d'être aperçu avec acuité. Cependant, les deux vers cités, incipit du poème d'André Breton « L'Union libre », outre qu'il fût par ailleurs traduit par Samuel Beckett pour le numéro surréaliste de la revue *This Quarter* en 1932, représentent un cas d'école du surréalisme. Ce poème, à propos duquel la suite de ce travail s'étendra plus longuement, a statut de manifeste poétique pour André Breton, mettant en parallèle l'une des thématiques-phares du surréalisme, l'amour, avec l'un de ses emprunts – détournés de sa réalisation thérapeutique – de Sigmund Freud, la libre association : « La construction litanique délivrée de tout élément narratif, qui rappelle peut-être la poésie de Saint-Pol-Roux, accorde au flux automatique son libre déroulement »²⁴. Cependant, si André Breton a représenté, pendant que le surréalisme se construisait en œuvres et en histoire, la figure d'un pape et continue *a posteriori* d'être représenté ainsi – malgré des tentatives fugaces pour nuancer cette perception du principal théoricien du surréalisme²⁵ –, il apparaît de toute évidence que le surréalisme est un mouvement dont les personnes qui en ont constitué la force motrice sont disparates.

Ainsi, bien que le surréalisme ait tenté de se cristalliser autour de grandes idées-forces partagées, la réalisation discursive de ces idées varie d'un auteur à l'autre. Systématiser ainsi l'une des réussites poétiques les plus probantes du surréalisme, à savoir « L'Union libre », à tout son corpus semble être exagéré. La problématique de la circonscription du surréalisme réapparaît finalement.

De surcroît, cet exemple critique permet également de mettre à jour un autre questionnement difficile d'approche : celui de l'influence. Etienne Rabaté affirme que le premier Beckett est affilié à la « mouvance surréaliste ». À la lueur des exemples précités, force est de constater qu'un tel jugement est loin d'être évident. Si Federman et Friedman, puisqu'ils sont pour l'instant les seuls critiques présentés à avoir émis un jugement pro-surréaliste sur l'œuvre

23 Etienne Rabaté, « Watt à l'ombre de Plume. L'écriture du désœuvrement », *Beckett avant Beckett : essais sur les premières œuvres*, édité par Jean-Michel Rabaté, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1984, p. 181.

24 André Breton, *Œuvres complètes*, tome 11, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992, p. 1317-1318.

25 Tous les travaux d'Henri Béhar, de sa biographie d'André Breton à ses efforts dans la revue *Mélusine*, tentent en effet, outre une réhabilitation de la figure d'André Breton, d'amoin-drir une vision autoritaire de l'homme largement répandue.

du premier Beckett, s'autorisent les qualificatifs « surrealistic » ou « surreal », ce n'est pour le premier d'entre eux qu'afin de catégoriser des images, et non le travail entier de Beckett – formes de roman, configuration discursive, travail syntaxique. Friedman, pour sa part, rejoint également cette perspective au cours de son analyse, malgré un titre associant plus clairement Beckett et surréalisme.

Au regard des critères définis par Michel Murat pour autoriser l'appellation de surréalisme à un groupe ou de surréaliste à une personne²⁶, Beckett ne peut être classé comme surréaliste. Cette constatation tombe à point puisqu'aucun critique ne semble avoir étiqueté l'auteur irlandais comme surréaliste. Si certains, à l'instar de Jean-Michel Rabaté, s'autorisent, en parlant du Beckett des années trente, des expressions comme « fellow traveller of Surrealism », ce n'est également que pour mieux les nuancer par la suite : « the situation changed drastically after 1945 »²⁷. Ainsi, ce que donne jusqu'à présent à penser le surréalisme dans l'œuvre beckettienne se trouve être du côté, sinon d'un compagnonnage, du moins d'une connaissance du surréalisme dont le travail accompli par ce dernier sur l'écriture de Beckett demeure encore à être découvert. Cette perspective médiane est également celle de Peter Fifield :

And while Beckett would not sign himself up to the Surrealist cause, perhaps because of the coolness between the Joycean and Surrealist camps, the sense of dynamism that the movement gave to Paris's cultural scene was without doubt infectious, Beckett taking to reading Surrealist journals including the expensive *Minotaure*.²⁸

Il est primordial d'observer ici l'intertextualité créée entre cet extrait et la citation précédente de James Knowlson. Sont avancés, dans l'extrait de Peter Fifield, les deux mêmes énoncés que ceux de Knowlson, à savoir la froideur du surréalisme face à l'œuvre de Joyce et le dynamisme que le mouvement

26 Dimension collective de l'action, programme d'innovation dans le domaine artistique, engagement politique à l'extrême gauche, appel théorisé ou non aux ressources de l'inconscient, référence au surréalisme en tant que tel même s'il ne va pas jusqu'à l'adhésion ; Michel Murat, *Le surréalisme*, LGF, Paris, 2013, p. 271.

27 Jean-Michel Rabaté, « Beckett's Masson: From Abstraction to Non-Relation », *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, edited by Stanley E. Gontarski, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014, p. 132.

28 Peter Fifield, « 'I am writing a manifesto because I have nothing to say' (Philippe Soupault) : Samuel Beckett and the Interwar Avant-Garde », *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, édité par Stanley E. Gontarski, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014, p. 170.

d'avant-garde a su insuffler aux lettres françaises. Cependant, on assiste, dans le passage de James Knowlson à Peter Fifield, à un retournement de la valeur argumentative de ces deux énoncés. Si l'on peut inverser aussi facilement ces deux jugements selon le poids argumentatif qui leur est prêté, l'intérêt et leur utilité pourraient dès lors être remis en cause. Ce serait ainsi un autre paradigme auquel il faudrait se reporter, non pas à de simples suppositions dont les rapports sont guidés par ce qui semble être un jugement *a priori*.

La citation de Peter Fifield a toutefois le mérite de mettre en avant un constat effectif concernant Samuel Beckett : sa lecture de la revue surréaliste *Minotaure* – constat possible grâce au dépouillement des archives beckettiennes qui ont mis au centre des discussions contemporaines de la recherche les apports, notamment, de la correspondance de ce dernier. Or, afin d'analyser l'importance (ou non) du surréalisme dans l'œuvre beckettienne, c'est bien à travers ce paradigme critique qu'il conviendra de passer : un dépouillement systématique des traces explicites du surréalisme dans les écrits de Beckett. Travail qui, s'il semble évident, n'a cependant pas encore été accompli, malgré les différentes monographies qui ont pu voir le jour à propos de cette problématique.

Dans une telle perspective, il est à noter le travail de circonscription d'une étude sur Beckett et ses rapports avec le surréalisme qui a été initié par Thomas Hunkeler. Dans un article de 2006 intitulé « Beckett face au surréalisme », ce dernier note en effet trois angles d'approche différents pour envisager ce questionnement : la mise en perspective des années de formation que Beckett a connues à Paris (1928-1930), une analyse des différentes traductions de textes surréalistes que Beckett a effectuées au début des années trente, ainsi qu'une « étude de sa relation à la peinture surréaliste, telle qu'elle marque la fin des années quarante et par conséquent une période d'intense réflexion esthétique de la part de Beckett, en particulier lors de sa collaboration à la nouvelle revue *transition* dirigée par Georges Duthuit, revue à laquelle collaborent entre autres Breton, Éluard, Bataille, Masson ou encore Giacometti »²⁹.

Le premier angle d'approche, on le remarque manifestement, renvoie à la même interrogation que celle énoncée chez James Knowlson, dont le jugement sera inversé par Peter Fifield grâce à un élargissement chronologique. La lettre mentionnée par Peter Fifield date en effet du 7 août 1936, les années de formation étant dès lors largement dépassées, puisqu'ont vu le jour, dans l'espace ouvert par ces six années, les publications de « Whoroscope », *Proust, More Pricks than Kicks, Echo's Bones*. En outre, cette lettre intervient en pleine

29 Thomas Hunkeler, « Beckett face au surréalisme », *SBTA*, vol. 17, 2006, p. 35.

rédaction de *Murphy*. Dès lors, il est important de noter d'ores et déjà que, si élargissement temporel il y a de la part de Peter Fifield, et jugement *a priori* de Knowlson, c'est que la critique, en ce qui concerne la période des années de formation, à savoir les années 1928-1930, se trouve face à un manque problématique de documents pouvant attester avec assurance de telle ou telle lecture ou tel intérêt de Beckett pour le surréalisme.

Le deuxième angle d'approche, pour sa part, se trouve être corroboré par l'appréhension similaire avancée par Jean-Michel Rabaté lors de son analyse de la critique beckettienne d'André Masson dans les *Three dialogues* puisque, selon ce dernier, « the second dialogue forced Beckett to re-engage with Surrealism »³⁰. Ce dialogue permet effectivement d'observer Beckett accomplir un travail critique face au surréalisme, mais le point de vue de Jean-Michel Rabaté peut être nuancé, ou plus précisément élargi. En effet ce que nous propose ici Jean-Michel Rabaté, c'est la supposition d'une perte de contact critique entre Beckett et le surréalisme. S'il y a « re-engagement », il y a eu perte de rapport. Or c'est dans l'ensemble des textes picturaux de Beckett qu'une relation au surréalisme peut être reconstruite, puisque c'est d'ores et déjà, implicitement³¹, dans *La peinture des Van Velde ou Le Monde et le pantalon* et, explicitement, dans *Peintres de l'empêchement* qu'apparaissent des mentions du surréalisme. Ces deux textes, quoiqu'écrits également après la fin de la Seconde Guerre Mondiale, permettent toutefois d'observer un continu entre 1946, date de rédaction du premier de ces textes picturaux, et 1949, date de compilation et de publication des *Three Dialogues*. Le surréalisme, aux côtés bien entendu d'autres mouvements picturaux, intervient dans chacun de ces textes comme un prisme critique par lequel la singularité des frères Van Velde peut être appréhendée.

Le troisième angle d'approche, quant à lui, a d'ores et déjà fait l'objet d'une analyse. De fait, l'article « 'Scarcely Disfigured': Beckett's Surrealist Translations » coécrit par Karine Germoni et Pascale Sardin s'est attelé à une première approche de l'écriture beckettienne dans son moment de transposition linguistique. Leur démarche a permis de remarquer la grande part d'inventivité avec laquelle Beckett a travaillé ses traductions afin de rendre vivaces au lecteur anglais certaines formes surréalistes peu propices au changement

30 Jean-Michel Rabaté, « Beckett's Masson: From Abstraction to Non-Relation », *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, édité par Stanley E. Gontarski, Edinburgh University Press, Edinburgh, p. 132.

31 Le qualificatif de « pompier » utilisé pour décrire le cas Dali semble l'exclure dès lors des forces surréalistes.

de langue. C'est selon cet objectif, à ne prendre qu'un exemple, que de nombreuses tournures archaïques auraient été utilisées par Beckett, afin de retranscrire l'attrait surréaliste pour les arts primitifs : « The Surrealists, not unlike the modernists, were very much interested in primitive art and in its figurative corollary, archaism »³².

Cependant, le travail de suivi et de traçage de ces textes surréalistes dans l'œuvre elle-même de Beckett n'as pas encore été opéré. Bien qu'un contact de Samuel Beckett avec les œuvres surréalistes puisse être reconstruit, demeure encore à faire l'effort de reconstruction du passage de ce corpus dans le discours beckettien. C'est vers une tentative de cet ordre que la présente recherche voudra tendre. Approcher l'œuvre de Beckett à l'aune d'un concept auquel nous donnerons pour nom celui de productivité, le préférant à celui d'influence, permettra à la critique d'envisager le mouvement surréaliste non seulement dans son apport au texte beckettien, que cet apport soit celui d'une appropriation³³, d'une réadaptation ou d'un rejet fondateur d'une nouvelle poétique, mais également dans sa capacité d'offrir à la recherche de nouveaux paradigmes critiques de l'œuvre beckettienne, paradigmes tout droit issus des théories esthétiques surréalistes ou de leurs pratiques scripturales novatrices.

Ce travail ne pourra ainsi être réalisé qu'en optant, dans sa grande majorité, pour une méthode philologique délaissant, lorsque cela pourra s'effectuer, une appréhension analogique des textes en présence. Ainsi, malgré certaines tentatives d'observer avec plus de détails les incursions surréalistes dans l'œuvre de Beckett telles que celle de Daniel Albright dans son ouvrage *Beckett and Aesthetics* ou celle de Sighle Kennedy dans *Murphy's Bed. A Study of Real Sources and Sur-real Associations in Samuel Beckett's First Novel*, il demeure encore des ponts susceptibles d'être critiquables par les associations créées par-delà le temps. Ainsi de Daniel Albright : « When Beckett wished to call attention to the Surrealist aspects of his work, he used a special term : dead imagination »³⁴. Si

32 Karine Germoni et Pascale Sardin, « 'Scarcely Disfigured': Beckett's Surrealist Translations », *Modernism/Modernity*, vol. 18, n°4, 2011, p. 745.

33 Peut également se faire, pour une circonscription de cette terminologie directrice du présent travail, un parallèle avec la notion d'« ex-appropriation » de Jacques Derrida, telle que présentée ici : « parce qu'elle se fait indissociablement d'une tentative d'appropriation du sens ou de signature à l'œuvre dans toute citation, et d'une impossibilité de son appropriation complète, qui fait que toute reprise ou prélèvement textuel devient doublement étranger : et par rapport à son texte d'origine et par rapport à son texte d'arrivée » (Joana Maso et Gabriela Garcia Hubbard, « Echo-graphie et précipitations beckettiennes dans *Echo's Bones* : Ovide et Montale », *SBT*, vol. 25, 2013, p. 295).

34 Daniel Albright, *Beckett and Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 12.

l'introduction du présent travail, par son ouverture citant un dialogue entre Lawrence Harvey et Samuel Beckett, a pu mettre en perspective l'extrême défiance de l'auteur irlandais à voir son nom affilier au mouvement surréaliste, il semble dès lors excessif de le présenter comme voulant rendre conscient à son lecteur un aspect surréaliste de son œuvre. Rien ne permet ici de développer une critique sur la justesse d'une généalogie entre la pratique surréaliste de l'image et la centralité d'un concept tel que celui d'imagination dans le propos du mouvement français et la notion de « dead imagination », centrale dans l'œuvre tardive de Samuel Beckett, mais tout nous incite cependant à lire une telle association avec un regard critique envers ce qui peut s'offrir comme un anachronisme dans le développement scriptural de Beckett³⁵.

Il en va de même de certains aspects du travail de Sighle Kennedy qui a mis en saillance, cependant, et ce pour la première fois, certains traits caractéristiques de *Murphy*, notamment l'importance du sommeil. Toutefois, dès lors qu'il s'est agi, et ce en interprétant comme suit une lettre de Beckett lui-même en réponse à une requête de Sighle Kennedy³⁶, d'entreprendre le traçage d'idées surréalistes, l'effort est demeuré, comme le titre de sa monographie l'indique lui-même, au stade d'« associations ». Ainsi de l'effort de mise en parallèle des trois zones de l'esprit de Murphy et de certaines descriptions faites par André Breton dans son *Second Manifeste du Surréalisme* :

At first reading, it might seem that Murphy must progress from one part of his mind to another, like the movement in the rational sphere; the three uses of "now", however, equally allow Murphy to be in all zones at the same time. Such a mental identification of contraries appears to

35 Pour un exemple type de ce genre d'anachronisme, touchant précisément à la problématique surréaliste des œuvres tardives de Samuel Beckett, cf. Thomas Hunkeler, « Vers « l'imminimisable minime minimum » : *Sans* de Beckett », *Le récit minimal. Du minime au minimalisme. Littérature, arts, médias*, éd. par Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz et Michel Vieignes, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2012, p. 206 : « Comme il s'agit ici d'un procédé de composition unique dans l'œuvre beckettienne – l'auteur étant habituellement réputé pour ses constructions rigoureuses et non pour accorder beaucoup de crédit au hasard – la critique est passablement déroutée face à ce texte [à savoir, « Sans »]. Certains commentateurs sont allés jusqu'à parler d'une possible influence de pratiques poétiques chères aux surréalistes, en rappelant que Beckett avait traduit, plus de trente ans plus tôt, plusieurs textes automatiques de Breton et d'Éluard, mais une telle piste paraît en vérité peu révélatrice, puisqu'aucun élément contextuel des années 60 n'indique un regain d'intérêt de la part de Beckett pour les surréalistes à cette époque ».

36 « If I were in the unenviable position of having to study my work my points of departure would be the 'Naught is more real ...' and the 'Ubi nihil valet ...' both already in MURPHY and neither very rational. » Lettre de Samuel Beckett à Sighle Kennedy du 14 juin 1967 in *Dj*, p. 113.

demonstrate, in *Murphy*, the operation of Breton's famous Surrealist "point of mind" – where "life and death, the real and the imaginary, the past and the future, the communicable and the incommunicable, the high and the low, are not conceived as opposites"³⁷.

Et de continuer par la suite : « Breton, too, pictures the mind as a place in which the consciousness wanders through zones of light and dark »³⁸. Face à de telles associations, demeure toujours l'interrogation de leur pertinence : la critique est-elle confrontée à de simples coïncidences d'écriture, à un réel renvoi au surréalisme, ou à un renvoi à un autre mouvement, texte ou auteur dont la référence se doit encore d'être découverte avec précision ?

C'est, finalement, une même sensation que le travail d'Alan Friedman pourrait laisser entrevoir au lecteur ; toutefois le commentateur beckettien l'aver-tit, d'un côté, dès son titre, par le même vocable que celui utilisé par Sighle Kennedy, à savoir « associations », et, d'un autre côté, par la clôture de son introduction qui met en perspective l'objectif de son étude. Celle-ci n'est pas tant de construire une archéologie de la productivité du mouvement sur-réaliste dans l'œuvre beckettienne, mais réellement de tirer des parallèles entre les deux œuvres, parallèles qui sont « often striking, eye-opening, and noteworthy ». Si ces parallèles valent effectivement une notation, parfois amusée et amusante, ils ne nous apprennent plus rien, à grand regret, sur l'œuvre de Beckett elle-même. C'est ce qui apparaît par l'exemple le plus flagrant d'une telle méthode, faisant mention de l'usage de la bicyclette dans les deux corpus :

The bicycle, which Janet Menzies deems "integral to Beckett's work", was a major prop for anti-Futurist Surrealists and circus clowns in part for its lack of speed, noise, and violence (except in the absurd episode of Molloy's accidentally killing Lousses's dog with his bicycle and then falling from it [*SBGCE2* 28-30]). Modeling Surrealist imagery, a picture of the opening of the Max Ernst exhibition at the Gallery *Au Sans Pareil* (2 May 1921) includes Philippe Soupault standing on top of a ladder with a bicycle under his arm, Jacques Rigaut upside down under him, and André Breton halfway up.³⁹

37 Sighle Kennedy, *Murphy's Bed. A Study of Real Sources and Sur-real Associations in Samuel Beckett's First Novel*, Associated University Presses, Plainsboro, 1971, p. 210.

38 Ibid., p. 214.

39 Alan W. Friedman, *Surreal Beckett. Samuel Beckett, James Joyce, and Surrealism*, Routledge, New York/London, 2017, p. 84-85.

En complément de ce commentaire, ladite photo surplombe le texte du chercheur, argument visuel qui, peut-être, se permet un clin d'œil à l'utilisation de photos par André Breton lui-même dans son ouvrage *Nadja*, selon une même perspective associative que la méthode analogique représente à merveille.

Ainsi, sans pour autant dénier l'intérêt des ouvrages précités quant au défrichage, notamment, et à la diffusion d'un rapport entre surréalisme et œuvres beckettiennes, le présent travail voudra créer sa propre ligne directrice, tant dans sa méthodologie que dans l'appréhension d'un surréalisme non plus perçu comme étiquette d'une certaine étrangeté et d'un certain merveilleux, non plus que comme le réservoir de pratiques purement automatiques, qui ont toutefois certainement permis, par leur caractère intransigeant et explosif au moment de leur émergence – si explosif que la critique est en droit de se demander si une nouvelle *épistémè* littéraire n'a pas vu le jour grâce et avec le surréalisme –, le jaillissement d'expériences scripturales au rang desquelles l'on pourrait faire figurer celles de Beckett.

Effectivement, deux phrases de l'excellent travail de sociologie du mouvement surréaliste accompli par Norbert Bandier permettant d'appréhender l'impact de la réception du surréalisme se doivent d'être citées : « La victoire symbolique du surréalisme est telle que son label, emblématique de la nouveauté, est appliqué à des formes d'expression extérieures à sa sphère d'influence directe, voire concurrentes »⁴⁰, ainsi que : « Après le surréalisme, même les écrivains les plus éloignés du surréalisme ne peuvent plus penser leur pratique, et surtout écrire, comme avant »⁴¹. Que penser, dès lors, de cette réception d'un mouvement outrepassant largement ses frontières – qui semblent tout à la fois si étroites en raison de l'histoire de ses excommunications et si vagues par sa capacité à attirer des auteurs de tous horizons – chez un auteur tel que Samuel Beckett qui, de plus, a été manifestement en contact personnel avec des figures de ce groupe mais également textuel par sa pratique de la traduction de textes surréalistes ?

C'est ainsi que le premier chapitre de ce travail, « La méthodologie à l'estomac », permettra une ouverture sur ces deux points directeurs, tout d'abord une refondation méthodologique, puis une appréhension non pas tant de ce que fut le surréalisme en son temps par sa construction théorique et historique conjointes, ni de ce qu'il est devenu par la masse d'ouvrages critiques qui

40 Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme*, La Dispute, Paris, 1999, p. 307.

41 Ibid., p. 389.

tentent d'objectiver son champ d'actions et de pensées, mais bien plutôt de ce que fut le surréalisme pour et selon Samuel Beckett.

Cette analyse s'accomplira selon trois angles d'approche accolés à trois discours différents de Beckett. Le *Proust* de Samuel Beckett, premier et unique travail critique de longue haleine à avoir été écrit et publié (1931) par l'auteur irlandais, sera utilisé comme le lieu stratégique d'un contre-exemple méthodologique. Une lecture surréaliste de ce texte permettra de mettre en avant certaines facilités analogiques dont les conclusions seront nuancées – quitte à ce qu'elles soient reprises et argumentées postérieurement. Face à cette impasse, *Dream of Fair to Middling Women* (1932) apportera, pour sa part, la construction d'un effort philologique par la mise à jour d'un premier élément intertextuel entre surréalisme et énonciation beckettienne. Cet exemple, par son caractère exceptionnel non seulement en ce qu'il apparaît en langue française dans un texte fictionnel de langue anglaise, mais également en ce qu'il fait un retour à plusieurs années d'intervalle dans la correspondance beckettienne, permettra une analyse liant synchronie et diachronie. Il voudra ainsi être lu comme une exemplification du présent travail en son entier. Si cette citation de *Dream* est l'une des rares traces francophones du corpus surréaliste dans l'œuvre de Beckett, nous renverserons ainsi notre approche par les prémisses d'un commentaire sur les traductions beckettiennes de textes et poèmes surréalistes. Outre l'avantage d'une analyse qui ouvrira un premier champ d'application du travail traductif de Beckett pour une aperception de sa pratique scripturale, la description de ces différents textes circonscrira le plus petit dénominateur commun sur lequel la critique beckettienne peut être sûre de s'arrêter quant au corpus surréaliste avec lequel Beckett est entré, du moins en contact, sinon en réflexion.

Le deuxième chapitre, « Le '-less', l'objet et l'objectless' », formera quant à lui le cœur de ce travail. En continuation des ouvertures qui auront structuré la précédente partie, le surréalisme y sera présenté comme producteur de nouvelles formes dans la pratique beckettienne. L'analyse des traductions, notamment et majoritairement, pourra démontrer la présence dans « Assumption », première nouvelle et premier texte fictionnel de Beckett publié (1929), d'une forme symptomatique ; cette dernière est empruntée au poème « D'abord, un grand désir » du poète surréaliste Paul Éluard, et permettra de déceler une configuration discursive d'une expérience hantant la production fictionnelle du Beckett des années trente. Un retour sur *Dream of Fair to Middling Women* sera accompli, et plus particulièrement sur la nouvelle « Sedendo & Quiescendo », reprise dans le roman précité. Le travail d'une reconstruction généalogique de cette forme découverte dans « Assumption » et dans les traductions surréalistes se

poursuivra ensuite par l'analyse de *Murphy* (1936) qui systématisera la jonction effectuée entre cette forme singulière et ce que nous tenterons de définir dès lors comme l'expérience originaire de Samuel Beckett. Abandonnant pour la fin de ce deuxième point les recoins fictionnels de l'œuvre beckettienne, les différents textes critiques de cette même période seront convoqués afin de repérer une seconde forme primordiale dans l'évolution esthétique de Beckett. Par l'entremise du texte « *Intercessions* by Denis Devlin » (1938) dans lequel se situe cette seconde forme, empruntée à nouveau à Éluard et à son poème « La dame de carreau », une relecture complète des différents paradigmes critiques d'ores et déjà traités par la recherche, le « need » bien entendu, mais également la « *Literatur des Unworts* »⁴², de même que la mise en avant de concepts tels que ceux de « pause » et d'« indifférence », pourront être compris selon les liens ténus qui gèrent leurs différentes apparitions contextuelles. Enfin, c'est à l'aune de ces notions que la poésie de la seconde moitié des années trente sera analysée. « Ooftish », de même que « Cascando » et les *Poèmes 37-39* permettront, après avoir démontré la corrélation entre les deux formes linguistiques particulières nouant fictions et essais, d'observer que la poésie recherche par des moyens différents la résolution de problèmes similaires. Si les moyens sont cependant différents, un soubassement surréaliste à ces différentes démarches sera toujours remarqué.

Alors que Federman a pu qualifier les années 1929-1945 de « surrealist period »⁴³, le troisième chapitre du présent travail, « Une transition hors et dans *transition* », voudra relativiser cette position par une nuance de taille concernant notamment la situation de *Watt* (1944). Cette nuance s'effectuera non pas uniquement en affirmant que, malgré les relations linguistiques manifestes découvertes entre Beckett et le surréalisme, il serait toutefois excessif de qualifier cette période de « surréaliste », mais également en voulant, dans ce qui de toute façon apparaît comme l'évolution continue marquée parfois par des discontinus plus opérant que d'autres, témoigner d'une coupure advenant avec l'arrivée de *Watt* dans la cosmographie beckettienne. Par ce tournant, il conviendra d'insister sur la transition ouverte par ce roman, qui permettrait également d'amoinrir ce que la critique, à la suite de Beckett lui-même et de

42 Expression circonscrivant l'énonciation de la lettre allemande de 1937 envoyée à Axel Kaun, dont il a été fait mention auparavant.

43 « The first period consists of the works written (but not necessarily published) between 1929 and 1945. The early works written in English. The surrealist period, I call the first period – the lie of reality. *More Pricks Than Kicks*, *Murphy*, *Watt* are the major works of that period that undermine the conventions of realism » (Raymond Federman, « The Imaginary Museum of Samuel Beckett », *symploke*, vol. 10, 2002, p. 164).

la présentation qui en a été dressée chez Knowlson, perçoit encore comme une « révélation », à savoir l'année, toutefois charnière, que fut 1946. C'est ainsi que cette partie, prenant le contre-pied d'une critique affirmant que *Watt* est la première tentative de Beckett d'accomplir la « Littérature des Unworts », réalisera un effort pour manifester toutes les survivances de *Murphy* à l'œuvre dans ce roman de la transition. Afin précisément d'outrepasser ce qui semble parfois être vu comme une limite temporelle, les textes sur la peinture de Beckett, échelonnés entre les années 1946 et 1949, seront par la suite convoqués ; le couple notionnel avancé par les locutions latines du *percipere* et du *percipi*, prises dans leurs versions négatives chez Beckett, seront remises sur la table de l'analyse. Si ce couple joue dans *Murphy*, ainsi que l'aura attesté le deuxième chapitre, un pôle esthétique primordial, les textes picturaux permettront d'observer le retournement de ces notions du côté de la critique, et leur caractéristique d'ancêtres des expressions « empêchement-œil » et « empêchement-objet » dont la terminologie ne pourra se départir d'un souvenir du texte éluardien « D'abord, un grand désir ».

La quatrième partie du présent travail, « Mythe du dédoublement de l'origine de l'œuvre beckettienne », tentera de nuancer ce qui a été jusqu'alors un déroulement chronologique sans faille, en remettant en cause l'utilisation de la « révélation » beckettienne des années quarante comme pivot d'analyse de l'œuvre de l'auteur irlandais. Une lecture de *Krapp's Last Tape* (1958) envisagera dès lors cette problématique d'une double origine de l'œuvre construite et conduite dans l'œuvre elle-même. Une fois cette déconstruction opérée, l'ultime sous-point de la présente étude, « 'Intercessions' selon Samuel Beckett », rendra le lecteur conscient du retour d'éléments de la première poétique beckettienne dans son œuvre dernière. Le recueil *Têtes-mortes* (1969) – dont le titre, à lui tout seul, est un appel, narcissique ?, aux « precipitates » d'*Echo's Bones* – initiera un développement qui trouvera en lui-même sa finalité, mais qui sera tout de même achevé dans une brève lecture du texte *Company* (1979). Ces deux ouvrages permettront de témoigner pleinement et clairement d'une survivance de la poétique beckettienne présente dans « Assumption » et *Murphy*.

On le remarque, le présent travail suivra donc dans son ensemble une ligne chronologique. Cette manière sera certainement la plus aisée à suivre pour l'objectif d'aperception tout autant d'une persistance d'éléments embryonnaires et originaires dans l'œuvre de Beckett que de leur développement en rhizomes, jusqu'à leur inversion ou leur oubli, puis leur résurgence dans une poétique et un contexte modifiés de fond en comble. Ce parcours, tout en avancement et en régression, en errance et en stase, en répétitions et en

recorrections, nous permettra finalement d'observer à quel point l'image d'un Murphy attaché dans un *rocking chair*, se balançant d'avant en arrière, mimant le mouvement pour mieux rester à la même place, si elle se présente au lecteur comme la vision la plus surréaliste de Beckett – dès lors que l'on s'accorde avec Raymond Federman – sera peut-être également celle qui décrit avec le plus de pertinence le développement de son œuvre entière ainsi que de ses œuvres particulières.

La méthodologie à l'estomac

Alors qu'il venait tout juste de franchir la barre des vingt-deux ans, Samuel Beckett s'est permis de circonscrire l'un des problèmes majeurs de la critique à venir sur son œuvre. En effet, le premier paragraphe qui ouvre « Dante ... Bruno.Vico.Joyce » (1929), et donc ainsi sa vie d'écrivain publié¹, borne le regard critique entre deux phares : « the neatness of identifications » ainsi que « the satisfaction of the analogymongers »². Si le premier de ces deux termes uniquement est qualifié de « danger », il apparaît effectivement que l'écriture beckettienne souffre d'un complexe face à ce qui pourrait apparaître comme une précision de certaines identifications.

De fait, à ne prendre qu'un exemple, et ce au plus près chronologiquement du premier essai critique publié par Beckett dans la revue *transition*, « Le Concentrisme » peut offrir l'un des meilleurs aperçus de la problématique surréaliste dans son œuvre. Cette seule et unique lecture, qui nous est léguée par le Beckett académique, mais d'un académisme bien particulier puisqu'il frise l'impertinence des canulars, date certainement de l'année 1930, incertitude, effectivement, puisque le manuscrit demeure indaté. Cette date semble toutefois plus que probable pour la rédaction de ce texte qui emprunte à l'École Normale Supérieure cette culture de la plaisanterie et peut-être même cette afféterie qui gonfle Beckett d'une certaine supériorité. Or, autant cette date incertaine que ce sentiment de supériorité nous sont désormais rendus plus que plausibles par la correspondance beckettienne publiée : « J'ai fait une communication à la M.L.S. sur un poète français non existant – Jean du Chas – et j'ai écrit les poèmes moi-même et cela m'a amusé quelques jours »³.

Cette lettre, datée du 14 novembre 1930 et envoyée à Thomas MacGreevy, si elle insiste sur le canular et la joie procurée par cette facétie qui semble avoir fonctionné, donne également à voir un Beckett en plein mensonge. Peut-être le canular a-t-il bien porté ses fruits, et peut-être qu'effectivement cette supercherie a amusé Beckett quelques jours, mais nullement il n'aurait dû se vanter d'avoir « écrit les poèmes [lui]-même ». Samuel Beckett y désinforme effectivement son destinataire en passant sous silence au moins sept citations

1 Cet essai est le premier texte de Beckett à avoir été publié dans le numéro 16/17 de juin 1929 de la revue *transition*.

2 *Dj*, p. 19.

3 *LdB*, tome 1, p. 144.

empruntées à d'autres, et attribuées, dans le texte prononcé au Trinity College de Dublin, à Jean du Chas et, dans cette lettre, à lui-même. « Le Concentrisme », de fait, met en avant sept proverbes extraits de l'ouvrage *152 proverbes mis au goût du jour* de Benjamin Péret et Paul Éluard. Etant donné que cette lecture, qui plus est, est écrite en français, le prisme de la traduction ne peut venir brouiller ce qui est ici à considérer comme une reprise mot-à-mot, et donc une citation pure et simple du surréalisme. Voici les sept proverbes, tels qu'ils apparaissent dans le texte de Beckett, de manière groupée – y a été inséré également le numéro d'apparition de chaque proverbe dans l'ouvrage de Péret et Éluard :

Les notes de ce jour-là s'achèvent sur une phrase biffée avec une telle violence que le papier en a été déchiré. J'ai réussi à en reconstituer la seconde moitié. La voici : 'et il faut battre sa mère pendant qu'elle est jeune' [proverbe n° 40]. Son journal abonde en ces étranges interpolations. Il s'interrompt au milieu de détails triviaux et intimes pour écrire, entre parenthèses et en lettres majuscules : 'les éléphants sont contagieux' [proverbe n°3]. Une autre fois c'est : 'je suis venu, je me suis assis, je suis parti' [proverbe n°113] ou 'les curés ont toujours peur' [proverbe n°24] ou 'user sa corde en se pendant' [proverbe n°98] ou 'ne jeter aux démons que les anges' [proverbe n° 84]. L'avant-veille il avait écrit dans son Journal : 'mourir quand il n'est plus temps' [proverbe n°56].

Dj, p. 37-38

Qu'il y ait citation de l'autre dans la parole beckettienne, soit, c'est une pratique commune chez l'auteur irlandais qui aime parsemer et trouer ses textes d'une énonciation différente de la sienne. Ce qui est cependant moins courant chez cet auteur, c'est la manière dont, consciemment, il omet de mentionner dans la lettre précitée que certaines des phrases attribuées à Jean du Chas ne sont pas de son fait, mais proviennent bel et bien de la plume d'auteurs surréalistes. Étrange est en effet cette attitude de Beckett, puisque la force de son canular en aurait été décuplée s'il avait décrit, outre l'invention d'un auteur factice tel qu'il le présente à MacGreevy, les autres procédés qui font de son texte une farce tournant en dérision ses collègues dublinois. Car le rire mis ici en avant est bien celui d'un comique de situation qui teste l'érudition des auditeurs de cette lecture. Présenter un auteur artificiel avec des citations inventées de toute pièce pour l'occasion a moins de poids dans la critique de ladite érudition que si le texte, ainsi que l'a configuré Beckett, défie cette érudition en associant un auteur fictif à des citations provenant bel et bien d'ouvrages existants. Pour quelles raisons, dès lors, Beckett saborde l'un des effets de sa lecture, sinon afin

de passer sous un silence stratégique une netteté de l'identification (« neatness of identifications ») de ses sources surréalistes ?

Le second terme utilisé dans l'essai « Dante ... Bruno.Vico..Joyce », à savoir « the satisfaction of the analogymongers », pourrait-il être celui qui nous pousserait à envisager des liens et, précisément, des analogies à tout va dès lors qu'une ressemblance peut s'observer entre deux textes ? C'est ainsi que, prenant à nouveau « Le Concentrisme » en épigone du premier exemple démontré, nous pourrions y voir à nouveau, sans le besoin d'une citation assurée, des rapports entre le ton surréaliste des manifestes du mouvement d'avant-garde français, ainsi que de ses nombreux documents à signature multiple, et le ton employé par Beckett pour saupoudrer d'irrévérence sa construction de Jean du Chas. Lisons ainsi la dernière phrase de la lettre du poète fictif : « Il ne me reste que d'exprimer tous mes regrets que cette noble aspiration ne se soit pas réalisée, et de vous prier, Monsieur, d'agrèer [sic] ma sympathie et mon plus profond mépris »⁴.

L'exemple précédent a d'ores et déjà pu montrer la propension caractéristique du surréalisme au retournement amusé de certains proverbes, et c'est en des termes similaires que Giovanna Angeli présente les *152 proverbes mis au goût du jour* d'Éluard et Péret : « Dans son ensemble, le recueil est l'exemple le plus achevé de parodie et donc de comique verbal. Paul Éluard, admirateur et disciple de Jean Paulhan, traduit de manière éclatante les prémisses de son ami et maître sur la langue figurée »⁵. Mais ce sont également d'autres documents surréalistes⁶ qui attestent de cette pratique de renversement de la verbalité proverbiale afin de « gêne[r] le fonctionnement des habitudes mentales, [mettant] à nu les vraies réalités du monde [...] »⁷. Or qu'observe-t-on dans la subversion des hommages d'égard à la fin de la lettre de Jean du Chas, sinon une mise à nu de cette convention au profit de la réalité d'un sentiment ?

Pourtant cette expression subvertie saurait-elle être le fait d'un jeune lecteur de vingt-quatre ans qui écrit son premier texte français à être lu devant une audience ? Un tel doute est ici affirmé puisqu'un document para-surréaliste, daté de cette même année 1930, utilise de la même manière un tel renversement, en énonçant le même vocable : « Recevez, Monsieur, l'expression de

4 *Dj*, p. 36.

5 Giovanna Angeli, « Surréalisme et proverbe : à la limite du jeu », *Jeu surréaliste et humour noir*, Lachenal & Ritter, Paris, 1993, p. 291.

6 Nous pensons ici notamment au « Jugement originel », dernière partie de l'ouvrage *L'immaculée conception*, coécrit par André Breton et Paul Éluard, mais également aux pratiques alphabétiques telles que le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* d'André Breton.

7 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984, p. 94.

notre parfait mépris »⁸. Ce basculement d'une expression de sympathie du côté de son envers insolent est le fait du mouvement Le Grand Jeu dans une lettre ouverte adressée au poète indien Rabindranath Tagore, à l'occasion d'une tournée mondiale de conférences du même poète, auquel est reproché son désengagement de la « résistance civile en Inde » et son « admiration pour l'Occident », alors même que « les populations indiennes s'insurgent et se font tuer »⁹.

Bien que le mépris annoncé dans l'une et l'autre lettre soient les conséquences de deux causes radicalement différentes, la similitude des termes et de la pratique subversive a de quoi interroger, *a fortiori* lorsque l'on sait que cette lettre ouverte date du 26 juin 1930, donc antérieure de quelques mois uniquement à la lettre adressée à MacGreevy et qui nous informe plus précisément sur la date de lecture du texte « Le Concentrisme ». Par un rapprochement de ce type, la question se pose dès lors de sa pertinence : une telle analyse pourrait-elle être étiquetée comme étant le fait d'un « analogymonger », ainsi que le décrit Beckett ?

Les deux phares sur lesquels l'introduction de l'essai « Dante ... Bruno.Vico.. Joyce » insistait peuvent autant être appréhendés dans l'expression et le travail de la critique que dans celle de l'auteur lui-même. Car si le danger dans la précision des identifications guette bien plutôt le travail de production d'une œuvre, celui de l'analogie demeure toujours le danger d'une critique tissant des liens entre ce qui peut ne pas en avoir. L'expression, qu'elle soit méthodologique ou créatrice, demeure ainsi l'un des problèmes récurrents de l'œuvre beckettienne.

En effet du « here form is content, content is form »¹⁰, que Beckett utilise pour décrire l'écriture de James Joyce, au « nothing to express »¹¹ caractérisant l'art des peintres Geer et Bram van Velde, en passant par le « That's not moving, that's *moving* »¹² du premier poème publié par Beckett, à savoir « Whoroscope », pour aboutir au final « Comment dire »¹³, titre et rengaine de l'ultime poème écrit par l'auteur irlandais, l'œuvre beckettienne est truffée de cette métalittérarité qui la rend si difficile d'analyse, car précisément s'analysant déjà soi-même, et qui pose au centre de son questionnement la problématique autant de sa propre expression que de celle de la critique. C'est cet aspect

8 René Daumal, *Tu t'es toujours trompé*, édition établie et présentée par Jack Daumal, Gallimard, Paris, 1970, p. 184.

9 Ibid.

10 *Dj*, p. 27.

11 « Three Dialogues », *Dj*, p. 139.

12 « Whoroscope », *CP*, p. 40.

13 Ibid., p. 226.

précisément qu'a mis à jour l'étude de Bruno Clément : « Il est rare, de fait, de lire des études consacrées à l'œuvre de Samuel Beckett qui ne lui empruntent ni sa problématique ni sa 'méthode' »¹⁴.

Ainsi de méthode, c'est ce dont il s'agira dans ce premier chapitre afin d'en cerner les enjeux pour une étude qui puisse faire travailler le texte beckettien dans ses plis et dans ses marges, et non dans ce qui s'affirme comme le centre incontesté de son projet. Le surréalisme, dès lors, peut jouer pour cette recherche l'un des points possibles de départ afin de saisir une facette de cet « autre Beckett » que l'introduction mettait en avant grâce aux critiques de Peter J. Murphy. Le titre du présent chapitre lie ainsi ce qui sera ses deux problématiques majeures, la méthode, bien entendu, et le surréalisme. De fait, c'est Julien Gracq qui nous offre l'intertexte de ce titre, par son ouvrage *La littérature à l'estomac*, par ailleurs traduit par Samuel Beckett en 1948¹⁵. Si le retournement de la formule gracquienne consacrée permet la mise en avant manifeste de la méthodologie, la figure de son auteur permet également l'allusion au surréalisme, lui qui fut une figure proche, sinon du surréalisme, du moins d'André Breton, auquel il a consacré un essai, de nos jours encore, perspicace, *André Breton. Quelques aspects de l'écrivain* (1946).

Dès lors, afin de prendre le contre-pied d'une recherche telle que celle critiquée par Bruno Clément, l'appréhension du *Proust* de Samuel Beckett dans et par le prisme du surréalisme permettra, peut-être, de se mettre à l'abri d'une redite de l'œuvre beckettienne.

1 Lecture surréaliste de Proust, lecture proustienne du surréalisme

Si redite il pourrait y avoir dans l'approche de l'essai monographique *Proust* de Samuel Beckett, elle s'opérerait certainement par la continuation de ce que Beckett a pu en dire. La correspondance de ce dernier, effectivement, nous indique clairement quelles étaient ses lectures au moment de l'écriture de son essai :

14 Bruno Clément, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, Paris, 1994, p. 24.

15 C'est du moins ce qu'indique une note de la correspondance de Samuel Beckett : « On ne sait pas à quoi renvoie « Appréciation » ; « texte Gracq » renvoie peut-être à « Literature Hits Below the Belt » (« La Littérature à l'estomac ») de Julien Gracq (1910-2007), bien que ce texte n'ait été publié que deux ans plus tard, dans *Transition Fifty*, 6, octobre 1950, 7-26, où la traduction est attribuée à J.G. Weightman [...] » (*LdB*, tome II, p. 173, note 1).

Le Proust s'agrandit de plus en plus, et il semble de moins en moins probable que je puisse le finir avant mon départ. Peut-être que si, lorsque Péron & Pelorson seront partis. [...]

Je lis Schopenhauer. Tout le monde s'en moque. Beaufret & Alfy etc. Mais je ne lis pas de la philosophie, ni ne me préoccupe de savoir s'il a raison ou tort ou s'il est un bon ou un mauvais métaphysicien. Une justification intellectuelle du malheur – la plus forte qui ait jamais été tentée – vaut la peine d'être examinée par quelqu'un qui s'intéresse à Leopardi & Proust plutôt qu'à Carducci & Barrès. (*LdB*, tome I, p. 123-124)

Cet extrait pourrait pousser la recherche beckettienne à approcher l'essai *Proust* suivant une perspective schopenhauerienne ; il pourrait également permettre de s'interroger sur la relation d'un auteur à un autre par le terme de l'influence. De nombreuses approches ont été tentées pour appréhender cette notion complexe, au-devant desquelles, bien entendu, l'ouvrage de Harold Bloom s'est imposé comme un classique dans la description des différents rapports qui s'établissent entre une figure de maître, l'influenceur, et la figure réceptrice, l'influencé. Cependant, d'autres critiques littéraires ont pu infléchir cette notion, voire la mettre au ban en raison de son flou conceptuel. Il en va ainsi de Michel Espagne dont la notion de « transfert culturel » permet d'observer, surtout dans le rapport d'une œuvre à une autre lorsqu'elles sont d'origine culturelle différente, une réflexion sur la mauvaise terminologie du terme « influence » et de la hiérarchisation qu'elle institue entre une culture inférieure et une culture dominante :

Or il présente un défaut de système : il ne rend pas compte des conditions dans lesquelles ces transferts s'opèrent, et néglige d'une part ce qu'on peut subsumer sous le terme de la conjoncture de la culture réceptrice et, de l'autre, la rémanence des traditions culturelles qui font obstacle aux transferts¹⁶.

D'un autre côté, Judith Schlanger, réhabilitant le concept d'influence, tente une définition plus rigoriste. C'est toutefois lorsqu'elle s'interroge sur la possibilité de l'influence comme conditionnement, donc selon une perspective plus relâchée, que son travail intéresse le présent chapitre :

16 « Traduction et transfert culturel », Joseph Jurt, *De la traduction et des transferts culturels*, textes réunis par C. Lombez et R. von Kulessa, L'Harmattan, Paris, 2007, p. 101.

Si, au contraire, on quitte le rigide pour le flou ; si on laisse l'idée d'influence s'étendre de proche en proche à tout ce qui produit des effets, à tout ce qui manque, agit, opère, incite ou modifie par diffusion et contagion mentale ; si on nomme influence toute insinuation ou pénétration, alors ce qui s'ouvre est une perspective indéfinie où l'on pourra parler d'influence à propos de tout l'être social. A propos de tout ce qui constitue le tissu intersubjectif culturel [...]17.

Et la même, de présenter par la suite ce qu'elle nomme « intersubjectif » comme « ce qui est présent d'une manière diffuse chez plusieurs ou même chez tous les participants d'un même contexte, mais que chacun peut avoir le sentiment d'être seul à éprouver et à suivre »18.

On le remarque, cette seconde définition, venant informer la première, permet dès lors une nouvelle perception de l'influence, puisqu'elle autorise à appréhender la notion d'influence dans son versant non intentionnel, d'une part, mais également de problématiser, d'autre part, dans les relations d'influence littéraire ce qu'avec Michel Foucault on pourrait appeler *épistémè*, avec Pierre Bourdieu un « habitus » ou avec Cornélius Castoriadis un « imaginaire institué », ou en phase d'institutionnalisation – comme ont pu l'être les jugements esthétiques et littéraires du surréalisme.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit lorsque l'on tente de circonscrire les rapports d'un auteur avec le surréalisme, c'est de savoir non pas ce qu'il a emprunté au surréalisme, mais de cerner si certains des traits qui paraissent pour surréalistes ne sont pas également le fait d'un autre mouvement, ou de la simple « histoire qui n'est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt celle de leurs conditions de possibilité »19. Ce que le texte nous donne à lire est-il dès lors le fait du surréalisme ou d'une *épistémè* permettant leur émergence à différents endroits et selon différents processus ? C'est en raison de telles résistances que l'analogisme peut être perçu comme flou, dès lors qu'une argumentation non pas discursive, mais allusive, se charge de démontrer les liens unissant deux entités littéraires.

L'influence surréaliste dans le texte beckettien est-elle dès lors celle qui se montre explicitement ou celle qui s'est greffée et qui s'insinue en dissémination dans le tissu du texte comme un impensé, formant des plis constitués de jugements axiologiques/esthétiques redevables d'une empreinte du mouvement

17 Judith Schlanger, *Le neuf, le différent et le déjà-là. Une exploration de l'influence*, Hermann, Paris, 2014, p. 95.

18 Ibid., p. 98.

19 Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966, p. 13.

français ? Selon une telle perspective, il serait dès lors plus pertinent de retrouver, moins que les semences surréalistes, leurs germes et leurs floraisons. Pour l'instant, cependant, il convient simplement d'attester du fait que lire *Proust* par le prisme du surréalisme, c'est s'y attaquer pleinement par la marge, voire même par son verso.

En effet, l'introduction a pu mettre en perspective à quel point le couple Beckett et surréalisme formait un ménage problématique, tant au niveau de ce que Beckett a pu – partiellement – en dire que de ce que la critique en a affirmé. Celle-ci, pour une partie du moins, s'est effectivement attachée au fait que la froideur du surréalisme envers James Joyce a très certainement rendu Beckett incapable de se sentir proche du mouvement français. Quelles que soient les nuances qui ont pu auparavant être apportées quant à cette proposition, il est amusant de remarquer que cette froideur est également celle qui pourrait s'observer entre le surréalisme et un autre grand romancier novateur du début du XX^{ème} siècle, précisément Marcel Proust. Cocasse est également le fait d'observer que, parmi les surréalistes, c'est Philippe Soupault qui s'est le plus engagé en faveur de James Joyce, ainsi que nous l'a indiqué James Knowlson, mais également de Marcel Proust. Michel Murat déclare ainsi :

Mais seul le roman est suspect, surtout lorsqu'il s'associe à une carrière de journaliste et semble viser le grand public, comme dans le cas de Soupault : « Tout est fini maintenant. J'écris des romans, je publie des livres. Je m'occupe. Et allez donc ! » (PS, BA, p. 143.) Soupault était de tous le plus romancier, celui qui fréquentait et avait lu de près Proust et Joyce²⁰.

Et cette aménité de Soupault envers le roman en a fait assez vite l'un des premiers expurgés du surréalisme, ainsi que le souligne Jacqueline Chénieux-Gendron. Soupault se trouve de fait condamné dès 1923 par André Breton en raison de la publication de son roman *Le bon apôtre*, parce que « la relation entre le roman et l'écriture automatique est bien posée comme une dévalorisation du premier par le second »²¹. *Le manifeste du surréalisme* ne mentionne pas Proust selon une autre optique :

L'auteur s'en prend à un caractère, et, celui-ci étant donné, fait pérégriner son héros à travers le monde. Quoi qu'il arrive, ce héros, dont les actions

20 Michel Murat, *Le surréalisme*, LGF, Paris, 2013, p. 144.

21 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Le surréalisme et le roman : 1922-1950*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983, p. 25.

et les réactions sont admirablement prévues, se doit de ne pas déjouer, tout en ayant l'air de les déjouer, les calculs dont il est l'objet. Les vagues de la vie peuvent paraître l'enlever, le rouler, le faire descendre, il relèvera toujours de ce type humain *formé*. Simple partie d'échecs dont je me désintéresse fort, l'homme, quel qu'il soit, m'étant un médiocre adversaire. [...] L'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux. Le désir d'analyse l'emporte sur les sentiments [2 : Barrès, Proust]²².

Marcel Proust n'apparaît ici qu'en note et n'a pas l'honneur de se voir cité, comme Dostoïevski, ou de prendre place dans le texte lui-même, à l'instar de Stendhal. Une courtoisie, peut-être, de la part du jeune homme que fut André Breton et qui se souvient de Proust comme l'un de ses anciens employeurs. Effectivement, malgré les critiques que le surréalisme a pu énoncer sur le roman et sur certains des représentants majeurs de ce genre au début du *XX^e* siècle, André Breton a tissé des rapports plus que sympathiques envers Marcel Proust. C'est ce que présente, du moins, son biographe Henri Béhar. André Breton, en relation – tout aussi étonnante que celle entretenue avec Marcel Proust à la lueur de ses positions postérieures – avec Paul Valéry, se verra ouvrir, grâce aux conseils entremetteurs de ce dernier, les portes de Gaston Gallimard :

Il lui offre de s'occuper de l'expédition de la *NRF* aux abonnés, pour un salaire de quatre cents francs par mois. Viendront s'y ajouter les cinquante francs que Proust lui versera pour chaque séance de lecture à haute voix des épreuves de *Du côté de Guermantes* dont il ne se sort pas.

Et le biographe de continuer, en développant plus avant la relation des deux écrivains :

Les séances de lecture chez Proust lui laisseront un bon souvenir. D'une affabilité excessive, le récent prix Goncourt l'accueille dans sa chambre tapissée de liège, entre ses tisanes et ses fumigations. Au lit, emmitouflé dans ses châles, le regard d'un noir profond, il ressemble à un oiseau de nuit. Son manuscrit est recouvert d'ajouts et de paperolles difficiles à déchiffrer. Breton le lit de sa belle voix bien timbrée. Ennemi du genre romanesque, il n'en apprécie pas moins les trésors poétiques, qu'il décèle dans cette œuvre conçue comme une vaste métaphore. Il lui fera même demander par Soupault, fils d'une de ses jeunes filles

22 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard/Folio Essais, Paris, 1979, p. 18-19.

en fleur, sa collaboration à *Littérature*. En revanche, Proust sera moins enchanté lorsqu'il découvrira, à la parution, plus de deux cents fautes qui le contraindront à dresser un erratum, mais il n'en tiendra pas rigueur à son collaborateur occasionnel et assurera n'avoir aucune « ombre de mauvaise humeur ». Cependant, leurs rapports n'auront pas été jusqu'à la cordialité. Malade, Proust n'a qu'une obsession : mettre un point final à son immense entreprise. Et Breton est bien trop discret pour songer à l'en détourner par des conversations sur ce qui le requiert lui-même²³.

Si cet extrait nous permet également de mieux saisir l'importance de Proust pour Philippe Soupault, dans son versant plus biographique qu'esthétique et critique²⁴, la figure d'un André Breton, futur dynamiteur de l'ordre du discours dans le littéraire, au chevet de Marcel Proust a de quoi impressionner. Mais deux œuvres aussi importantes dans le renouveau de l'écriture du début du XX^{ème} siècle auraient-elles vraiment pu s'ignorer ? Au-delà de cette question essentiellement rhétorique, demeure malgré tout le constat de Dominique Rabaté :

On sait l'étendue de la crise littéraire que connaît la France dans les années 1920. Crise du roman, apories du symbolisme, du naturalisme et du psychologisme en sont les traits bien connus. Est-ce un hasard si deux des voies les plus fécondes de dépassement de ces apories sont à trouver chez Proust et chez Breton ? La même nécessité d'une refondation, qui traverse à la même époque comme le rappelle encore Blanchot [...] la phénoménologie allemande, est impérative. Trois voies différentes de la même entreprise : la recherche d'un nouveau cogito²⁵.

Au-delà de cette constatation, toutefois, le critique a tôt fait de nuancer son propos pour énoncer tout ce qui sépare les deux œuvres, de la « mémoire

23 Henri Béhar, *André Breton*, Fayard, Paris, 2005, p. 116.

24 Ainsi, d'ailleurs, que nous l'indique la biographie de Soupault : « De retour d'Oberlahnstein, il rejoint sa mère à Cabourg pour les dernières semaines de l'été. C'est là qu'il rencontre le curieux pensionnaire du Grand Hôtel, Marcel Proust. Il assiste le soir au rituel qui précède la sortie de l'écrivain malade » (Béatrice Mousli, *Philippe Soupault*, Flammarion, Paris, 2010, p. 30).

25 Dominique Rabaté, « Le Surréalisme et les mythologies de l'écriture », *Pensée mythique et surréalisme*, Lachenal & Ritter, Paris, 1996, p. 106.

involontaire [qui] ouvre sur une ontologie du temps »²⁶ chez Proust au surréalisme qui s'est « dès l'origine proposé comme mythe »²⁷, entre autres.

Les rapports entre surréalisme et Marcel Proust sont ainsi posés et, s'ils ne restent que purement biographiques pour l'instant, ils ont cependant de quoi interroger la critique. Une telle mise en perspective n'explique pas le pourquoi d'une critique du premier essai de Samuel Beckett envisagée selon le prisme du surréalisme. Pour ce faire, il convient de remettre en contexte ce texte de Beckett : la rédaction de ce premier texte critique de Beckett, et premier texte à être publié, n'aurait pu être élaborée sans la composition d'un poème.

En juin 1930, Beckett est encore à Paris et répond à une demande de poème pour un concours lancé par Nancy Cunard et Richard Aldington : « Nancy Cunard, Hours Press, en collaboration avec Richard Aldington, offre 10 livre sterling de récompense pour le meilleur poème (maximum 100 vers), en anglais ou en américain, sur le TEMPS (pour ou contre). Les œuvres seront reçues jusqu'au 15 juin 1930 »²⁸. C'est son ami et confident Thomas MacGreevy, « y croyant lui-même à moitié »²⁹, qui rend Beckett attentif à ce concours le jour même de son délai. Beckett, qui a passé de nombreux mois à étudier l'œuvre et la vie de Descartes à la bibliothèque de l'École Normale Supérieure, choisit pour fil conducteur de son poème la manie du philosophe à ne manger que des œufs couvés pendant huit à dix jours. « Whoroscope » – ce sera en effet le titre de son poème –, d'une érudition telle que sa lecture en est plus qu'obscur et que le thème imposé du temps n'apparaît finalement qu'en filigrane, gagne malgré tout le prix et laisse Nancy Cunard pantoise :

Quels vers remarquables, quelles images et quelles analogies, qu'elle est vive, la tonalité qui le parcourt ! Bref, quelle technique ! Ce long poème mystérieux, obscur par moments [...] était clairement de la main d'un intellectuel, très cultivé de surcroît. Notre enthousiasme fut immense, et qu'il arrive au dernier moment nous rendit la chose plus agréable encore³⁰.

Or c'est grâce à ce poème que Richard Aldington, prenant ainsi connaissance des talents tant d'érudition que d'écriture du jeune Beckett, lui apprend, par l'intermédiaire de Thomas MacGreevy, que les éditions Chatto & Windus

26 Ibid., p. 110.

27 Ibid.

28 Chisholm, Anne, *Nancy Cunard*, trad. de l'anglais par Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso, O. Orban, Paris, 1980, p. 142-143.

29 James Knowlson, *Beckett*, Actes Sud, Arles, 1999, p. 162.

30 Cité in James Knowlson, *Beckett*, Actes Sud, Arles, 1999, p. 163.

veulent publier en anglais un essai sur Marcel Proust. Si les éditions dirigées par Charles Prentice, futur éditeur de *More Pricks than Kicks*, premier recueil de nouvelles de Samuel Beckett publié en 1935, ne commandent pas explicitement la rédaction de cet essai à Beckett, le jeune auteur irlandais se met toutefois à la tâche de ce qui deviendra son *Proust* sans assurance d'être édité.

Le compagnonnage de Beckett avec Proust n'a cependant pas uniquement débuté par cet heureux épisode. La correspondance de Beckett, telle qu'elle a été reconstruite pour son édition en quatre volumes, nous propose ainsi d'appréhender le romancier français comme l'un des premiers noms auquel le lecteur se trouve confronté. C'est dès la troisième lettre du premier volume de la correspondance de Beckett, datée du 10 mai 1929, qu'une mention à Proust peut être remarquée, non pas par Beckett lui-même mais par une note. Ce renvoi nous apprend en effet que, dans le cadre de son séjour à l'ENS de Paris, Beckett aurait proposé comme sujet de thèse un travail sur James Joyce ainsi que sur Marcel Proust³¹. Ces deux auteurs furent toutefois déconseillés par le professeur Célestin Bouglé.

Cet intérêt académique peut dès lors attester d'une lecture précoce de Proust, laquelle est assurée par une lettre légèrement plus tardive, datée de l'été 1929, et qui permet d'observer l'un des premiers jugements de Beckett sur le romancier français :

J'ai lu le premier volume de « Du Côté de chez Swann », et je le trouve étrangement inégal. Il y a des choses incomparables – Bloch, Françoise, tante Léonie, Legrandin, et puis des passages qui sont d'une méticulosité pénible, artificiels et presque malhonnêtes. Il est difficile de savoir quoi en penser. Il maîtrise si absolument sa forme qu'il en devient le plus souvent esclave.

LdB, tome 1, p. 105

Si Beckett, en date du 17 juillet 1930, nous apprend qu'il a « au moins [...] fini de lire ce salopard »³², et que d'autres avis postérieurs peuvent venir gloser la réception de Proust dans son œuvre, cette première critique intéresse le présent travail par le retour d'une problématique entrevue dès le début de l'introduction, celle de la forme. En effet, la maîtrise proustienne de la forme, saurait-elle trouver un plus lointain antagoniste qu'un sans-forme surréaliste, une « surrealistic formlessness »³³ ?

31 *LdB*, tome 1, p. 104.

32 *Ibid.*, p. 118.

33 Se reporter à l'introduction du présent travail.

Ainsi, la possibilité d'une lecture surréaliste du *Proust* de Beckett peut se fonder sur une pratique de construction des comparables telle que l'énonce Ute Heidmann dans sa théorisation d'un « comparatisme différentiel ». Toute analyse discursive doit en effet construire son objet tout en « explicitant [ses] raisons d'être et [ses] présupposés »³⁴. Si, chez Heidmann, « il s'agit alors de se demander en quoi [les textes] sont différents par rapport au trait commun observé »³⁵, méthode qu'elle nomme « comparaison *différentielle* », le renversement d'une telle stratégie pourra ici faire surgir le trait commun impensé aux différents textes et esthétiques qui structurent la réflexion présente.

Une telle lecture du surréalisme, inscrite en creux dans le *Proust* de Beckett, pourrait effectivement être décelable si l'on considère plusieurs points. Tout d'abord, il s'agit de repenser le surréalisme comme un paradigme de lecture du jeune Beckett, paradigme qui demeure encore jusqu'ici (suivant en cela la méthode analogique) à l'état d'hypothèse³⁶. Secondement, une telle lecture pourrait être possible dès lors que l'on discute la structure générale de *Proust*.

Une simple analyse énonciative permet de distinguer deux parties très claires de l'ouvrage de Beckett sur Proust. Ces deux parties, d'ailleurs, sont également annoncées par Beckett lui-même qui se fixe un premier objectif : « Nous analyserons donc d'abord ce monstre bicéphale de damnation et de salut qu'est le Temps »³⁷. « D'abord » (« in the first place ») indique en effet au lecteur une première partie où pourra se développer un discours du temps chez Proust. C'est effectivement ce à quoi l'ouvrage tend dans son premier mouvement. Cependant, si le temps est tout d'abord appréhendé comme un « monstre bicéphale », c'est pour être encore mieux divisé : « La mémoire et l'habitude appartiennent à ce cancer qu'est le temps »³⁸.

Afin d'étendre sa critique et de développer sa lecture proustienne entre « memory » et « habit », Beckett, toutefois, travaille d'une manière particulière son insertion de Proust dans son texte critique. Effectivement, ce qui sépare

34 Ute Heidmann, « Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode », *Science du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Slatkine, Genève, 2005, p. 103.

35 Ibid., p. 102.

36 Bien que la brève mention de l'essai « Le Concentrisme » en début de chapitre et la mise à nu des différentes citations surréalistes inscrites dans le texte permettent tout de même d'approcher ce que l'on ne pourrait pas voir comme une méconnaissance du surréalisme de la part de Beckett.

37 *Pr*, Éditions de Minuit, p. 21. Dans sa version originale : « For the purposes of this synthesis it is convenient to adopt the *inner* chronology of the Proustian demonstration, and to examine in the first place that double-headed monster of damnation and salvation – Time » (*Pr*, Calder, p. 11).

38 Ibid., p. 28.

l'une et l'autre partie de son essai, c'est bel et bien la place donnée à l'auteur dont il serait normalement question. Ainsi, alors qu'une discussion sur les deux symptômes du temps s'initie, le texte proustien n'apparaît pas comme source à partir de laquelle il est dit quelque chose, mais comme étant la validation d'un propos beckettien. Voici, à titre d'exemple, une articulation entre deux paragraphes tendant à démontrer cette particularité de la critique de Beckett, telle qu'effectuée dans cette première partie :

L'être voué à l'habitude se détourne de tout objet qui ne se laisse pas ramener à l'un ou l'autre de ses préjugés intellectuels et qui résiste aux propositions de l'équipage de synthèses dont il dispose, entraîné par l'habitude selon le principe du moindre effort.

Chez Proust, les exemples abondent où l'on trouve ces deux ordres d'expérience : la mort de l'habitude et la brève interruption de sa vigilance³⁹.

En lieu et place d'un déroulement qui voudrait l'apparition d'une phrase proustienne et de son explication, Beckett inverse le rapport par l'établissement d'un raisonnement sur la mémoire et l'habitude, avant de l'exemplifier par un récit extrait d'*À la recherche du temps perdu* ou par une citation de celle-ci. Ainsi, suivant l'articulation citée ci-dessus : « Je transcris ici deux incidents de la vie du narrateur »⁴⁰.

D'autres marqueurs énonciatifs nous démontrent la place minorée que tient Proust dans cette première partie : « comme c'est le cas chez Proust »⁴¹, « Pour conclure là-dessus, je puise dans le trésor des phrases lapidaires de Proust »⁴², moments où le nom de Proust n'apparaît que comme un instant de réminiscence du projet initié par le titre de l'essai, mais surtout comme le second terme d'une comparaison, alors qu'il devrait en être le premier. De fait, le texte de Beckett, dans sa première partie, ne comporte que peu de citations, comparativement à ce qui peut être lu dans la seconde partie. Le lecteur se trouve ainsi désarçonné face à un objet dont on ne sait pas s'il remplit son rôle de vulgarisateur de la pensée proustienne, ou si Proust n'y est pris que comme un pis-aller propice à l'auteur de l'essai pour expliciter ainsi sa propre vision artistique.

39 Ibid., p. 34. Dans sa version originale : « Examples of these two modes – the death of Habit and the brief suspension of its vigilance – abound in Proust » (*Pr*, Calder, p. 23).

40 Ibid.

41 Ibid., p. 39.

42 Ibid., p. 40.

Or rupture énonciative il y a dès lors que Proust n'est plus objet du dire mais sujet : « Proust a adopté cette expérience mystique comme leitmotiv de sa symphonie »⁴³. Cette dernière citation intervient dans le paragraphe suivant un blanc typographique. Il est ainsi permis d'ajouter le poids de cette mise en page à cette coupure énonciative. Sont présentées par la suite onze « expériences » proustiennes, énoncées selon la pratique d'une liste numérotée, décrivant les sensations de la mémoire involontaire, de l'épisode de la « madeleine trempée dans une tasse de thé »⁴⁴ à « *François le Champi* de Georges Sand »⁴⁵. Là où la rupture a réellement lieu se trouve cependant dans le passage où Beckett s'épanche en jugement sur le texte proustien : « le lecteur est donc cordialement invité à sauter ce qui suit, analyse sommaire de ce qui est sans doute le plus beau passage que Proust ait jamais écrit : *Les intermittences du cœur* »⁴⁶. Ainsi que l'annonce Beckett, s'ensuit un résumé de vingt-six pages, dans la version traduite en français par Edith Fournier.

Ce moment narratif, pour long qu'il puisse paraître au regard de son entièreté – tout juste une centaine de pages –, permet toutefois un retour au texte de *La Recherche*, car ce qui apparaît bien dans cette distinction énonciative est clairement le statut particulier de cette première partie de l'essai qui se développe autour des notions de « memory » et de « habit », là où Beckett serait pris en flagrant délit de « satisfaction of the analogymongers », pour reprendre l'un des termes de « Dante ... Bruno.Vico..Joyce » cité plus haut.

Afin d'entrer plus pleinement dans ce texte, il convient tout d'abord de citer, aux côtés de la phrase « Memory and Habit are attributes of the Time cancer », une dichotomie essentielle énoncée comme suit : « Whether in Art or Life »⁴⁷. Ce simple complément permet effectivement de discuter d'ores et déjà une lecture de *Proust* par John Pilling : « In *Proust* Beckett had dichotomized art and life to the point where the latter seemed to have little commerce with the former »⁴⁸. Un jugement qui peut également trouver dans l'avant-propos de l'essai, écrit également par Beckett, une source argumentative : « There is no allusion in this book to the legendary life and death of Marcel Proust »⁴⁹. Si on y voit bien entendu une forme de clin d'œil au *Contre Sainte-Beuve* du romancier français, rien n'énonce finalement cette coupure nette entre art et vie, sinon le présupposé d'une lecture. « Whether in Art or Life » (« Dans le domaine de

43 Ibid., p. 46.

44 Ibid., p. 47.

45 Ibid., p. 48.

46 Ibid., p. 50.

47 Ibid., p. 18.

48 John Pilling, *Beckett before Godot*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 136.

49 Pr, Calder, p. 9.

l'art comme dans celui de la vie ») n'énonce aucunement une dichotomie, mais bien plutôt une continuité. C'est dès lors qu'intervient la problématique de l'habitude qu'une supposition de discontinuité peut apparaître : « Breathing is Habit. Life is Habit. Or rather life is a succession of habits, since the individual is a succession of individuals [...] »⁵⁰. Si la vie est habitude, ou une succession d'habitudes, l'intérêt du présent propos repose dans la capacité du texte à construire une supposition d'opposition entre vie et art du fait de la première mise sur un pied d'égalité. En effet, une fois lue la comparaison « whether in art or life », tout ce qui sera inféré sur la vie, ou sur l'art, pourra être appréhendé à l'aune de cette comparaison, soit pour en prendre le contre-pied, soit pour la perpétuer. Ainsi, lorsqu'à la page qui suit cet énoncé le lecteur lit « Life is Habit », un processus d'implication s'initie pour atteindre l'implicite que voici : « Art is something else than Habit ».

John Pilling, afin d'appuyer son argumentation, se réfère à un extrait de *Proust*, essentiel pour la suite de notre développement, dans lequel est présentée l'« expérience religieuse » du narrateur de *La Recherche*. Voici ce qu'en dit John Pilling : « Reality is part of 'the infinite futility – for the artist – of all that is not art' ; the creation of an 'ideal real' is what matters (*Pr*, 69,75) »⁵¹. Effectivement, lue ainsi, la dichotomie entre art et vie semble consommée ; cependant, ce sur quoi John Pilling ne s'arrête pas, c'est précisément le contexte énonciatif hors duquel ces extraits de phrases sont issus. Il a été démontré auparavant que deux parties de *Proust* peuvent allègrement se distinguer, une première partie ambiguë quant à la recherche du locuteur prenant en charge le contenu des énoncés présentés – est-ce Beckett ou Proust qui nous dit tel ou tel point de vue ? – et une seconde partie où le texte de Proust lui-même devient plus présent, ne serait-ce que par l'immensité prise par le résumé d'une partie de son œuvre, et indique également un travail différent de la part de Beckett. Or, les citations extraites de *Proust* et utilisées dans l'argumentation de John Pilling sont issues de la seconde partie de l'essai, et apparaissent clairement lors d'un résumé de l'œuvre du romancier français. Citons l'entier de la phrase de *Proust* pour en être assuré :

And now, on the outskirts of this futility, favoured by the very depression and fatigue that had appeared to his disgust as the aftermath of a minute and sterile lucidity (favoured, because the pretensions of a discouraged memory are for the moment reduced to the most immediate and utilitarian presentification), he is to receive the oracle that had invariably been

50 Ibid., p. 19.

51 John Pilling, *Beckett before Godot*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 136.

denied to the most exalted tension of his spirit, which his intelligence had failed to extract from the seismic enigma of tree and flower and gesture and art, and suffer a religious experience in the only intelligible sense of that epithet, at once an assumption and an annunciation, so that at last he will understand the promise of Bergotte and the achievement of Elstir and the message of Vinteuil from his paradise and the dolorous and necessary course of his own life the infinite futility – for the artist – of all that is not art.

Pr, Calder, p. 69

Voilà qui permet de se questionner sur l'identification du locuteur prenant en charge le contenu de l'énoncé assertant la futilité de tout ce qui n'est pas art. Cette interrogation doit se poser sans assurer péremptoirement que Beckett parle à travers Proust selon l'équation grâce à laquelle il serait loisible d'affirmer que Beckett parle des autres et de leur pratique pour mieux parler de lui et de sa pratique. Car c'est ici toute l'énonciation de ce passage qui tend à prouver que Beckett fait malgré tout œuvre de critique, et d'une critique proustienne en cet endroit du texte. Rien n'indique, positivement ou négativement, que les pensées de Beckett s'accordent ici avec celles de Proust.

Et John Pilling de continuer : « In *Dream of Fair to Middling Women*, however, Beckett had been obliged to recognize that art and life could not be kept apart ; the 'ideal real' diminishes almost to nothing, becoming a merely incidental by-product of 'infinite futility' »⁵². Effectivement, le premier roman écrit par Samuel Beckett, mais demeuré impublié jusqu'en 1992, *Dream of Fair to Middling Women*, met plus manifestement en corrélation art et vie. Sans s'attarder ici sur les raisonnements esthétiques de ce roman auxquels le point suivant fera la part belle, il convient malgré tout, à titre d'exemple, de mentionner l'un des épisodes marquants de ce roman, le « Billet doux de la Smeraldina ». Cet étrange mot d'une amante de Belacqua, protagoniste du roman, est la copie, somme toute remaniée, d'un billet envoyé à Beckett par sa cousine allemande, Peggy Sinclair, son premier amour.

Or, qu'y découvre-t-on, par l'insertion d'un tel mot dans une œuvre d'art telle que le roman *Dream of Fair to Middling Women*, sinon le jaillissement de la vie au milieu même de la fiction, liant art et vie dans un même mouvement ? Si cet exemple est ici mentionné, ce n'est pas pour fermer une discussion quant au possible ou à l'impossible lien de l'art et de la vie dans l'œuvre de Beckett, mais bien plutôt pour mettre en parallèle cette pratique avec celle(s), déjà bien connue(s), qui est(sont) présente(s) dans le corpus surréaliste. Il ne suffirait

52 John Pilling, *Beckett before Godot*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 136.

que de citer l'exemple du collage dont l'intrication du billet doux dans *Dream* pourrait être une représentation, mais il est également à penser à l'un des actes qui s'en rapproche le plus dans toute l'œuvre surréaliste, à savoir l'introduction de photos dans la narration du récit qui constitue *Nadja* d'André Breton.

Dans *Nadja*, « la présence des illustrations photographiques remplit aux yeux de Breton [...] une fonction unificatrice »⁵³, ainsi que l'indique l'éditeur des œuvres complètes d'André Breton. Cependant, ce procédé est également celui qui permet non seulement de se passer de tout passage descriptif par l'inscription d'un médium visuel, mais également d'inscrire le réel dans ce qui se présente malgré tout comme récit, déconstruisant de ce fait la frontière entre art et vie. « L'intention des mouvements d'avant-garde peut être définie comme la tentative de transférer dans la pratique de la vie l'expérience esthétique (qui s'oppose à la praxis vivante) à laquelle l'esthétisme a donné naissance »⁵⁴. Certes, mais les formes de vie nouvelles inventées par le surréalisme ont eu besoin du recours et du retour à l'écriture pour trouver leur validité, une validité accrue lorsque d'autres écrivains en reprennent les codes.

C'est ainsi que Beckett peut dès lors parler pour Proust d'une « expérience [...] at once imaginative and empirical, at once an evocation and a direct perception, real without being merely actual, ideal without being merely abstract, the ideal real, the essential, the extra-temporal »⁵⁵. L'« ideal real » qu'observe Beckett dans l'expérience proustienne du temps, est-elle différente, dans sa configuration discursive, des deux définitions des plus fameuses du surréalisme ? À savoir, la résolution, énoncée dans le premier *Manifeste du surréalisme* de 1924, des états contraires que sont la veille et du sommeil : « Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*, si l'on peut ainsi dire »⁵⁶. De même que sa reformulation dans le *Second manifeste du surréalisme* de 1930 : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas, cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point »⁵⁷.

53 André Breton, *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988, p. 1496.

54 Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, Questions théoriques, Paris, 2013, p. 58.

55 *Pr*, Calder, 75.

56 André Breton, *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988, p. 319.

57 *Ibid.*, p. 781.

Cette réconciliation des contraires, c'est déjà celle que Samuel Beckett analysait dans son premier essai « Dante ... Bruno.Vico..Joyce » par l'intermédiaire de Giordano Bruno. En effet, si cet essai donne une place plus importante au « development of human society into three ages : Theocratic, Heroic, Human (civilized), with a corresponding classification of language : Hieroglyphic (sacred), Metaphorical (poetic), Philosophical (capable of abstraction and generalization) »⁵⁸ de Giambattista Vico ainsi qu'au « *vulgar* »⁵⁹ et au « purgatory »⁶⁰ de Dante, Giordano Bruno apparaît, dans les interstices de ces réflexions, comme le tenant de l'identité des contraires : « His exposition of the ineluctable circular progression of Society was completely new, although the germ of it was contained in Giordano Bruno's treatment of identified contraries »⁶¹. Cette identité des contraires, on l'a remarqué, c'est précisément l'objectif que se donne le mouvement surréaliste incarné en André Breton lorsqu'il écrit ses manifestes, lequel est largement passé sous silence par Beckett.

Si le nom de Giordano Bruno n'apparaît dans aucun des manifestes surréalistes, sa silhouette en revanche y transparaît dans chaque définition pour être finalement avancée dans les écrits bretoniens sur la peinture :

Cet ancien monde était celui de la représentation de la nature conforme à la perception visuelle plus ou moins influencée par l'émotion. À de rares exceptions près, pour la plupart commandées par la tradition occulte ou le mysticisme religieux, l'artiste restait prisonnier de la perception externe et n'envisageait aucun moyen d'évasion.

À vrai dire quelques voix tentatrices s'étaient fait entendre. Le premier peut-être Giordano Bruno, d'ailleurs en possession de la Clé dialectique (union nécessaire des contraires), pose les bases mêmes de ce que sera la revendication surréaliste : « Il est inconcevable, dit-il, que notre imagination et notre pensée dépassent la Nature et qu'aucune réalité ne corresponde à cette *possibilité continue* de spectacle nouveau. »⁶²

La mention de Giordano Bruno chez André Breton nous permet dès lors de faire un retour au texte de *Proust*, puisque l'on aperçoit que Bruno apparaît chez Breton en continuation d'une argumentation sur l'ouverture, par certaines expériences mystiques, vers de nouvelles formes de perception. Or, c'est

58 *Dj*, p. 20.

59 *Ibid.*, p. 30.

60 *Ibid.*, p. 32.

61 *Ibid.*, p. 20.

62 André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard/Folio, Paris, 2002, p. 75.

précisément un même type de terminologie argumentative sur lequel s'appuie *Proust*, puisque ce qui avait été présenté auparavant comme une « religious experience » se mue en « mystical experience »⁶³ dès lors qu'est énoncé l'« ideal real »⁶⁴, la forme disant dans ce texte beckettien l'identification des contraires énoncée en début du paragraphe où elle apparaît : « The identification of immediate with past experience »⁶⁵. En effet l'expérience dont il est question ici, c'est toujours bel et bien sur le temps qu'elle porte, mais un temps qui « équivaut à une conjonction entre l'objet idéal et le réel »⁶⁶, l'« ideal real » dans sa version originale. Cette expérience ne peut cependant s'opérer que grâce à sa « reduplication »⁶⁷. Ni l'imagination, parce qu'elle ne peut « tolerate the limits of the real »⁶⁸, ni la possibilité d'une conjonction du sujet et de l'objet parce qu'ils sont « automatically separated by the subject's consciousness of perception »⁶⁹, en ce que ces deux formes sont les pendants de la « contemplative life » et de l'« active life »⁷⁰, n'atteignent ce degré de l'expérience proustienne du temps, qui est négation du temps, et donc de la mort.

Par la négation d'une expérience pouvant s'accomplir soit dans la vie active soit dans la vie contemplative, on perçoit désormais la séparation entre vie et art. Cependant, la présentation d'un Proust surréaliste chez Beckett ne s'arrête pas à cette difficulté. En effet, cette « mystical experience », telle que décrite dans la seconde partie de *Proust*, trouve son germe dans la dichotomie présentée auparavant entre « memory » et « habit ». Ce qui intéresse le présent propos n'est ici que la manière dont Beckett traite l'habitude comme paradigme pour constituer l'essence de l'expérience qu'il mesure et à laquelle il donne sa valeur dans ce texte. En effet, par la lecture qui vient d'être faite de la « mystical experience », la citation du « Life is Habit » permet à nouveau de retrouver l'implicite de cet énoncé, à savoir que l'art est quelque chose d'autre, et si l'on complète, que l'art est inhabitude.

La première partie du texte de *Proust* ne s'aventure pas, comme dit auparavant, sur les terres proustiennes, mais développe bien plutôt la possibilité d'une expérience selon « the laws of habit »⁷¹, régissant elles-mêmes, car plus

63 *Pr*, Calder, p. 75.

64 *Ibid.*

65 *Ibid.*, p. 74.

66 *Ibid.*, p. 86.

67 *Ibid.*, p. 75.

68 *Ibid.*, p. 74.

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*

71 *Ibid.*, p. 18.

générales, « the laws of memory »⁷². C'est ainsi que la problématique de la mémoire est passée sous silence lors de cette première partie. Le texte proustien intervient toutefois comme initiateur de l'explication de cette expérience :

Habit is like Françoise, the immortal cook of the Proust household, who knows what has to be done, and will slave all day and all night rather than tolerate any redundant activity in the kitchen. But our current habit of living is as incapable of dealing with the mystery of a strange sky or a strange room, with any circumstance unforeseen in her curriculum, as Françoise of conceiving or realizing the full horror of a Duval omelette. Then the atrophied faculties come to the rescue, and the maximum value of our being is restored. But less drastic circumstances may produce this tense and provisional lucidity in the nervous system. Habit may not be dead (or as good as dead, doomed to die) but sleeping. This second and more fugitive experience may or may not be exempt from pain.

Pr, Grove Press, p. 20-21

Samuel Beckett propose à son lecteur une expérience scindée en deux approches, non pas d'ordre différent, mais d'une divergence accomplie dans le degré de son apparition. L'une et l'autre, toutefois, se départissent de la notion d'habitude comme étant incapable de gérer l'appréhension d'un mystère. Ainsi à la « second and more fugitive experience » fait pendant « the first and major experience »⁷³. Cette première expérience est celle qui s'opère lorsque le sujet est face à un objet inconnu dont l'habitude ne pourra lui trouver une place dans ses paradigmes déjà admis :

But when the object is perceived as particular and unique and not merely the member of a family, when it appears independent of any general notion and detached from the sanity of a cause, isolated and inexplicable in the light of ignorance, then and then only may it be a source of enchantment. Unfortunately Habit has laid its veto on this form of perception, its action being precisely to hide the essence – the Idea – of the object in the haze of conception – preconception.

Pr, Calder, p. 23

Or cet étiquetage de la pensée empêchant l'approche d'éléments nouveaux est battue en brèche par la réflexion surréaliste de Breton qui s'insurge lorsque

72 Ibid.

73 Ibid., p. 21.

« l'intraitable manie qui consiste à ramener l'inconnu au connu, au classable, berce les cerveaux »⁷⁴. Cette phrase, d'ores et déjà citée auparavant, intervient, dans le texte de Breton, juste avant la mention de Marcel Proust en note, l'assimilant au « désir d'analyse [qui] l'emporte sur les sentiments »⁷⁵. Il est intéressant de remarquer la position divergente de Breton et de Beckett sur Proust, alors qu'une même idée est énoncée. Serait-ce ainsi finalement que Beckett, dans cette première partie, ne nous parle pas effectivement de Proust lui-même, mais bel et bien d'autre chose ?

En effet si l'expérience originelle de Beckett – ainsi pourrait-elle être appelée – est effectivement présentée dans ce passage de Proust, à savoir le détournement de l'habitude par l'appréhension d'objets inconnus, il convient de noter qu'un vocabulaire surréaliste intervient pour définir cette expérience. Car loin de n'être définie que par l'inhabitude, ce sont également d'autres moyens d'appréhension de cet état où se perçoit « the essence of ourselves »⁷⁶ auxquels il est fait mention. Il est primordial ici de se reporter à une citation de *Proust* qui circonscrit ces autres moyens : « May – when we escape into the spacious annexe of mental alienation, in sleep or the rare dispensation of waking madness »⁷⁷.

Le sommeil et la folie, rien d'autre à y voir que tout ce que le surréalisme a tenté de repenser soit comme des états normaux de la conscience soit comme l'un des fondements de leur créativité. Des séances de sommeil à l'automatisme en passant par l'association libre, on sait tout le renversement que le surréalisme a voulu opérer entre veille et sommeil en niant leur irréductible opposition⁷⁸ ; il en va de même du potentiel poétique affirmé dans certaines formes de pathologies mentales. C'est ainsi que le texte de « Le Cinquantenaire de l'hystérie », co-écrit par André Breton et Louis Aragon, fournit un document primordial pour notre approche, document clos par cette définition :

L'hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant. Cet état mental est fondé sur le besoin d'une séduction réciproque, qui explique les miracles hâtivement acceptés de la suggestion (ou contre-suggestion) médicale. L'hystérie n'est pas un phénomène

74 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard/Folio essais, Paris, 2008, p. 19.

75 Ibid.

76 *Pr*, Calder, p. 31.

77 Ibid., p. 32.

78 Se reporter au texte d'André Breton qui explicite avec le plus de force cette idée : *Vases communicants* (1932).

pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression⁷⁹.

Ce texte, par ailleurs traduit par Beckett pour l'anthologie *Negro* (1934) de Nancy Cunard, autorise Pascale Sardin, dans son ouvrage *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, de présenter l'œuvre de Beckett sous les auspices d'un « corps hystérique » : « En fait, tout porte à croire que Beckett ait choisi d'adopter *l'hystérie*, consciemment ou non, comme paradigme de création »⁸⁰. Et la critique de continuer son analyse, précisément, par un retour à *Proust* dans lequel elle voit l'impossible équation du sujet et de l'objet comme une réécriture de la « subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral »⁸¹, subversion présentée dans le texte d'André Breton et de Louis Aragon.

Le paragraphe de *Proust* où intervient cette première réelle percée, tout autant dans la terminologie surréaliste que dans certains de ses renversements éthiques, regorge d'autres mentions dont on pourrait penser qu'elles se réfèrent directement au surréalisme. Il en va ainsi de la mention de l'image : « The images it chooses are as arbitrary as those chosen by imagination, and are equally remote from reality »⁸². Si une notion du surréalisme est de notoriété publique, c'est bel et bien celle de l'image, fondatrice de toute son esthétique, et de son corollaire, l'arbitraire. De fait, c'est déjà dans le premier des manifestes du surréalisme qu'André Breton convoque Pierre Reverdy en lui reprenant sa définition de l'image poétique :

L'image est une création pure de l'esprit.

Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées.

*Plus les rapports de deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique ... etc*⁸³.

André Breton, s'appropriant la définition de Reverdy, lui accorde la paternité d'un retournement de la conception de l'image. Non plus figure rhétorique,

79 André Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988, p. 950.

80 Pascale Sardin, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2009, p. 35.

81 Ibid.

82 *Pr*, Calder, p. 32.

83 André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard/Folio essais, Paris, 2008, p. 31.

l'image vaut par son effet⁸⁴. L'idée de l'arbitraire de l'image vient du caractère non motivé qui relie les deux termes de la métaphore. Cependant ce lien non motivé n'est pas forcément celui créé entre deux réalités les plus distinctes possibles. Et c'est là qu'une différence de taille peut se creuser entre la définition de l'image de Reverdy et celle proposée subséquemment par Breton. De la déhiscence entre deux éléments du réel propre à la définition de Reverdy, André Breton propose pour sa part une déhiscence proprement linguistique, non pas tant sous l'angle théorique que pratique. Les analyses de Michael Riffaterre sur la métaphore filée dans la poésie surréaliste tendent en effet à démontrer que ce lien arbitraire, s'il n'existe que sur le plan du réel, est en revanche motivé sur le plan de l'écriture :

Les images surréalistes sont généralement obscures et déconcertantes, voire absurdes. [...]. Il me semble pourtant que beaucoup de ces images ne paraissent obscures et gratuites que si elles sont vues isolément. En contexte, elles s'expliquent par ce qui les précède : elles ont des antécédents plus aisément déchiffrables, auxquels elles sont rattachées par une chaîne ininterrompue d'associations verbales qui relèvent de l'écriture automatique⁸⁵.

Ces associations verbales ne sont ainsi rien d'autre que l'agglomération, par des échos d'assonances, d'allitérations ou de paronomase, de signifiants dont les signifiés sont inconciliables. Ce système d'associations prend ainsi sa source dans une configuration linguistique propre à bouleverser la représentation du réel. Riffaterre insiste ainsi avec raison sur la réception du lecteur face à cette poésie, convié à « un exercice pratique de poésie visionnaire »⁸⁶ et rendu attentif à un « dépaysement des sensations »⁸⁷ qui forme « l'essentiel de l'expérience poétique »⁸⁸.

Cette notion de dépaysement trouve dans l'expérience surréaliste, tant de la réalité que du langage, l'un de ses points d'appui et est notamment utilisée afin de juger de l'œuvre de Marx Ernst. C'est par le biais de ce concept qu'André Breton et Louis Aragon décrivent les collages du peintre et poète allemand. Le premier, tout d'abord, redéfinit la « surréalité » en se servant du « dépaysement » dans l'avis au lecteur de *La femme 100 têtes* : « La surréalité

84 Michel Murat, *Le Surréalisme*, LGF, Paris, 2013, p. 127.

85 Michael Riffaterre, *La Production du texte*, Gallimard, Paris, 1979, p. 217.

86 Ibid., p. 234.

87 Ibid., p. 217.

88 Ibid.

sera d'ailleurs fonction de notre volonté de dépaysement complet de tout (et qu'il est bien entendu qu'on peut aller jusqu'à dépayser une main en l'isolant d'un bras, que cette main y gagne en tant que main, et aussi qu'en parlant de dépaysement, nous ne pensons pas seulement à la possibilité d'agir dans l'espace) »⁸⁹. Si Breton voit dans cette notion une activité du sujet, Aragon en renverse la problématique du côté, ainsi que Riffaterre l'a accompli pour l'écriture automatique, de la réception :

Ce qui caractérise le miracle, ce qui fait crier au miracle, cette qualité du merveilleux, est sans doute un peu la surprise, comme on a voulu faiblement le signaler. Mais c'est bien plus, dans tous les sens qu'on peut donner à ce mot, un extraordinaire dépaysement. Les morts dépayés du tombeau, les géants dépayés par la taille, les sylphes par la légèreté, les roses par la saison. Le miracle est un désordre inattendu, une disposition surprenante. Et c'est à cet égard qu'il est la négation du réel, et qu'il devient, une fois accepté miracle, la conciliation du réel et du merveilleux⁹⁰.

Or cette définition du dépaysement nous permet de faire un retour au texte du *Proust* de Samuel Beckett. Car de la même manière que l'expérience « religieux » ou « mystical » décrite par Beckett s'accomplit dans le détournement de l'habitude pour l'atteinte d'un point de réconciliation de l'« idéal » et du « réel » – l'« idéal réel » –, le dépaysement surréaliste nous offre un même cheminement propre non seulement à la résolution des contraires, mais aussi à une perspective nouvelle de l'objet, telle qu'elle avait été mise en avant par Pascale Sardin auparavant, et définie, dans la critique surréaliste, de la façon dont le note Michel Murat : « La perspective qu'[André Breton] adopte [...] est celle du 'dépaysement', qui définit l'attitude de principe du surréalisme à l'égard de l'objet [...] »⁹¹.

La « surréalité », selon cette approche, ne saurait être rien d'autre que l'« idéal réel » énoncé par Beckett dans sa lecture de Marcel Proust.

• • •

Un arrêt peut désormais intervenir afin d'accomplir un retour sur ce qui vient d'être exposé. Il serait aisé d'achever ici l'étude de ce premier texte de Beckett par une telle idée-phare : la conjonction de la définition de la « surréalité » par

89 « Avis au lecteur » d'André Breton, Max Ernst, *La femme 100 têtes*, Prairial, Paris, 2016, p. 12.

90 Louis Aragon, *Les Collages*, Hermann, Paris, 1980, p. 67.

91 Michel Murat, *Le Surréalisme*, LGF, Paris, 2013, p. 162.

deux surréalistes et de celle de l'« ideal real » de Beckett. Mais là ne serait que le renforcement d'un jugement *a priori* tordant suffisamment notre corpus pour lui faire exprimer autre chose que ce qu'il a réellement exprimé. Arrivé à ce point de l'analyse, il convient de nuancer le propos qui vient d'être tenu et de revenir sur certains des éléments mis en avant par une recontextualisation propice à démontrer que le discours analogique et allusif, dont la critique a été avancée dans notre introduction, mais dont la méthode a été utilisée dans cette analyse de *Proust*, engendre bien plus la problématisation d'un questionnement que sa résolution.

L'un des éléments les plus intéressants à avoir été mis en exergue ici est certainement la présence d'un vocabulaire surréaliste pour définir certaines caractéristiques du langage. Le fait que l'image soit dénotée par l'adjectif « arbitrary » ne saurait être passé sous silence sans un manquement à ce que le surréalisme peut apporter à Beckett. Cet emprunt à une terminologie est primordial, mais à le contextualiser plus pertinemment, il apparaît qu'il n'est pas une marque de soumission à l'obédience surréaliste, ni même l'acceptation d'une esthétique linguistique. En effet, il n'est que de citer le cotexte pour remarquer la manière dont l'arbitraire de l'image est utilisé par Beckett :

The memory that is not memory, but the application of a concordance to the Old Testament of the individual, he calls 'voluntary memory'. This is the uniform memory of intelligence ; and it can be relied on to reproduce for our gratified inspection those impressions of the past that were consciously and intelligently formed. It has no interest in the mysterious element of inattention that colours our most commonplace experiences. It presents the past in monochrome. The images it chooses are as arbitrary as those chosen by imagination, and are equally remote from reality.

Pr, Calder, p. 32

Bien loin du jugement positif sous-entendu auparavant dans notre développement, ce qui ressurgit ici est bel et bien la défiance beckettienne envers l'arbitraire de l'image, car elle caractérise ici la mémoire volontaire de Proust, à savoir l'« emissary of [the] habit » dont on a vu qu'il critiquait l'expérience.

Grâce à cette nuance essentielle, il est permis ainsi d'apercevoir certains des traits éloignant Beckett d'une acceptation du surréalisme, tout en permettant la continuation d'une observation de l'ambiguïté de son attitude face à ce mouvement. Car bien qu'il critique effectivement l'arbitraire de l'image tel que les surréalistes, et notamment André Breton, ont pu le théoriser, le travail du poète apparaît cependant redevable, à certains égards, de prémisses surréalistes puisant dans la tradition rimbaldienne. La seconde partie de *Proust*,

de fait, s'étend passablement sur une certaine conception du travail d'écriture. C'est Alan Friedman qui note :

In *Proust*, Beckett sounds something like a Surrealist describing automatic writing when "he sees ... the work of art as neither created nor chosen, but discovered, uncovered, excavated, pre-existing within the artist, a law of his nature"⁹².

Beckett, certes, 'sonne comme' un surréaliste, mais s'en éloigne ne serait-ce que par la distinction opérée à la suite de cette citation entre l'« artiste » et l'« artisan »⁹³, distinction en complète opposition à l'adage lauréatien devenu loi chez les surréalistes, à savoir que « la poésie doit être faite par tous. Non par un »⁹⁴. Cependant c'est également au même endroit de son développement que Beckett analyse le style de Proust comme étant plus « a question of vision than technique »⁹⁵. Alors même qu'est énoncé ce jugement, qui devrait ainsi réaliser la coupure entre forme et contenu, c'est précisément l'indissociabilité de la forme et du contenu qui est asserté : « Proust does not share the superstition that form is nothing and content everything, nor that the ideal literary masterpiece could only be communicated in a series of absolute and monosyllabic propositions »⁹⁶.

Si un tel texte peut finalement dénoter l'ambiguïté beckettienne envers le surréalisme, c'est dans la conjonction tout à la fois d'une possible reprise d'un vocabulaire surréaliste, lorsqu'il s'agit de développer certaines notions comme l'image, et d'une absence totale de citations provenant du surréalisme, et lisibles comme telles, qu'il s'opère. S'il se trouvera certains éléments cités plus haut qui seront accrédités par la suite du travail, rien n'a permis pour lors, méthodologiquement parlant, d'assurer et d'assumer la lecture décousue qui a été faite de *Proust*.

Ainsi, afin de ne pas faire œuvre d'« analogymonger », mais bien au contraire d'astreindre le présent travail à une approche productive quant au sens, ou à la forme, surréaliste de et dans l'œuvre de Beckett, *Dream of Fair to Middling Women* sera désormais convoqué afin de témoigner de la possibilité

92 Alan W. Friedman, *Surreal Beckett. Samuel Beckett, James Joyce, and Surrealism*, Routledge, New York/London, p. 177.

93 « The artist has acquired his text : the artisan translates it » (*Pr*, Calder, p. 84).

94 Lautréamont, *Œuvres complètes*, édition établie par Jean-Luc Steinmetz, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2009, p. 288.

95 *Pr*, Calder, p. 87.

96 *Ibid.*, p. 88.

d'une lecture surréaliste par la présence effective de citations surréalistes dans le texte beckettien.

2 *Dream of Fair to Middling Women* en exemple

Malgré ce premier détour par une lecture fallacieuse du *Proust* de Beckett, retenons tout de même la lecture singulière de Marcel Proust qu'a effectuée l'auteur irlandais. En effet ce que n'a cessé de mettre en avant notre lecture du *Proust* de Beckett est la mise à nu d'une expérience. Insister ici sur une telle formulation, c'est rendre présent à l'esprit la cohérence des éléments qui vont désormais apparaître dans les différentes analyses des prochains points et chapitres. Ceux-ci pourront effectivement nous permettre, en filigrane, de revenir sur ce premier texte critique de Beckett dans lequel, non pas tant l'influence, mais une forme de productivité du surréalisme à l'œuvre dans la pensée de Beckett peut être mise à jour.

Si le terme d'« expérience » permet de trouver, dans le texte de *Proust*, une continuité certaine, c'est que l'ensemble de sa première poétique se construit autour d'une expérience originaire que Beckett ne cesse de vouloir configurer, et reconfigurer, d'un texte à l'autre, d'un roman à l'autre, d'un texte critique à l'autre, d'un poème à l'autre, et ce durant toute la première décennie de son activité scripturale. La mise à nu de cette expérience originaire fonde en effet l'hypothèse primordiale et essentielle du présent travail, hypothèse apparue par l'étude des traces surréalistes dans la production beckettienne. C'est ainsi que le terme de productivité a semblé être un vocable propre à définir ce que l'influence n'envisage pas. Ce vocable, s'il permet d'approcher méthodologiquement, tout d'abord, ces traces elles-mêmes, semble être également le mieux à même de circonscrire l'attitude d'un retour *a posteriori* du surréalisme comme paradigme critique. En effet, la « productivité » consisterait à permettre à la critique d'envisager le mouvement surréaliste, d'une part, dans son apport au texte beckettien et, d'autre part, dans sa capacité à offrir à la critique non pas des objets à analyser, mais des formes d'écriture ouvrant d'autres schèmes pour la compréhension de textes. Le surréalisme ne serait plus ainsi vu comme le simple mouvement esthétique qu'il fut, mais également comme un mouvement d'approche critique des œuvres d'art.

Il est apparu que le terme d'« expérience », tel qu'utilisé dans *Proust*, permettait d'appréhender toute la première recherche configurationnelle de Beckett. Si l'expérience beckettienne n'est pas la même que celle de Proust, ni même que celle du surréalisme, il est toutefois plus qu'utile de découvrir que ce terme, par l'utilisation qui en est faite dans *Proust*, permet un retour critique

non seulement sur la vision beckettienne du surréalisme mais également sur la propre pratique de l'auteur irlandais. Quand bien même l'expérience surréaliste et l'expérience beckettienne diffèrent à plusieurs niveaux, la configuration discursive d'une expérience-type dans le texte beckettien s'appuie sur des renvois manifestes à l'œuvre surréaliste. Le premier roman de Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, forme ici la première ouverture à ce questionnement, et permet d'être présenté comme un exemple méthodologique de l'entièreté de ce travail.

• • •

Dream of Fair to Middling Women est peut-être le roman beckettien qui possède le parcours le plus significatif. À se reporter au contexte de son écriture, il apparaît que *Dream* a été rédigé au tout début de l'année 1932 :

Parti pour Paris à la fin de janvier, il reste en France jusqu'au 12 juillet, ne retraversant la frontière que pour passer à nouveau quelques jours chez les Sinclair, à Pâques. De février jusqu'au début du mois de juillet, il vit, a-t-il confié à Lawrence Harvey, dans une chambre de bonne qu'il loue à M. et Mme Poisson au dernier étage de l'hôtel Trianon-Palace, 1 bis et 3, rue de Vaugirard, à l'angle de la rue de Vaugirard et de la rue Monsieur-le-Prince. [...]

Dans sa chambre du Trianon-Palace, il travaille d'arrache-pied à ce roman hors normes qu'est *Dream of Fair to Middling Women*. Il en rédige une partie importante entre le mois de février et les premiers beaux jours, et l'aura terminé à la fin du mois de juin⁹⁷.

Or, si l'écriture de ce roman a été effectuée durant la première partie de l'année 1932, il aura fallu attendre près de soixante ans et la mort de l'auteur pour voir ce premier roman publié dans son intégralité en 1992. Plusieurs raisons peuvent arguer du fait de la non-publication de ce premier roman. L'une de celles-là pourrait tout simplement être sa difficulté d'accès. Le narrateur de *Dream* lui-même offre au lecteur une possible piste de compréhension de cette difficulté :

To read Balzac is to receive the impression of a chloroformed world. He is absolute master of his material, he can do what he likes with it, he can foresee and calculate its least vicissitude, he can write this book before

97 James Knowlson, *Beckett*, Actes Sud, Arles, 1999, p. 202-203.

he has finished the first paragraph, because he has turned all his creatures into clockwork cabbages and can rely on their staying put wherever needed or staying going at whatever speed in whatever direction he chooses. The whole thing, from beginning to end, takes place in a spell-bound backwash.

DFmW, p. 119-120

L'exemple de Balzac permet d'informer sur la singularité de *Dream* dont la cohérence, ou plus précisément son manque de cohérence, est à redéfinir à chaque lecture. Là où Balzac nous présente un monde clos, en ce qu'il s'achève déjà par sa préméditation avant l'écriture elle-même – du moins c'est ce qui en est ici affirmé –, l'écriture de *Dream* embrasse un autre processus. L'histoire centrale, selon le titre donné au récit, s'attache principalement à décrire les relations successives du protagoniste, Belacqua, avec trois femmes, la Smeraldina-Rima, la Syra-Cusa et l'Alba, et semble ainsi suivre le développement d'histoires somme toute banales, des histoires d'amour ; l'évolution du récit fait toutefois se heurter le lecteur à plusieurs difficultés de lecture. À l'inverse du monde chloroformé de Balzac et de l'unité dont il pare autant ses personnages que ses intrigues, l'écriture de Beckett dans *Dream* se plaît à briser tous les codes narratifs et à faire s'enchevêtrer des épisodes narratifs avec des moments de métalittérarité pure. À côté de ce « manque de cohérence voulu de la construction »⁹⁸, il faut de plus mentionner le langage lui-même utilisé par Beckett qui, à se rapprocher de celui de James Joyce, en vient à se borner des mêmes limites pour le lecteur. James Knowlson cite ainsi avec raison la critique de Gerry Dukes à la sortie du roman en 1992 :

Pour venir à bout de ce livre, il vous faudra des notions de français et d'allemand [ainsi que d'italien, d'espagnol et de latin, aurait-il pu ajouter], un exégète de Dante à demeure, une bonne encyclopédie, l'*OED* [*Oxford English Dictionary*], la patience de Job et beaucoup d'astuce⁹⁹.

Pascale Sardin également se permet de tirer un parallèle entre l'écriture de « Sans », paru dans *Têtes-Mortes* (1972), et celle de *Dream* : « Cette stratégie d'égarement n'est pas neuve pour Beckett qui l'explore dès son premier roman *Dream of Fair to Middling Women*. Ce texte hétéroclite entre parodie et pastiche

98 Ibid., p. 204.

99 Ibid.

aboutit à un effet de patchwork que le narrateur nomme 'bric à brac'. »¹⁰⁰ C'est effectivement toute la force d'un patchwork qui dirige *Dream*, tant au niveau de sa construction macroscopique que microscopique, du récit à la langue, voire aux langues.

De par cette difficulté, il est aisé d'imaginer les réponses négatives qui ont suivi l'envoi du manuscrit à différentes maisons d'édition. La correspondance de Beckett, durant l'année 1932, fournit à la critique un état des lieux assez probant. Citons ici, à titre d'exemple, la lettre du 18 août 1932 adressée à MacGreevy :

Ce mois passé à ramper et me traîner et quémander n'a produit rien d'autre que des regrets complaisants à l'accent cockney. Le livre [*Dream of Fair to Middling Women*] est revenu de la Hogarth Press, ainsi que les poèmes, avec simplement une lettre de refus. Rien de L.W. Il n'était pas à Londres comme je te l'ai dit lorsque j'ai apporté le livre. J'ai de bonnes raisons de croire que le manuscrit n'a jamais quitté Londres et que selon toute probabilité il ne l'a jamais vu. Mais il a dû recevoir ma lettre. Ou peut-être c'est son tour pour l'asile. De toute façon *tant pisse*. Puis je l'ai apporté à Grayson et Cape. Il est revenu hier de chez Cape. Leur rapport de lecteur « ne les encourageait pas à me faire une offre pour des droits de publication ». Ce serait intéressant de voir certains de ces rapports de lecteurs. Pour l'instant pas de réponse de Grayson.

LdB, tome I, p. 207

Malgré ces refus des années trente, le lectorat beckettien aurait pu s'attendre à une publication tardive de ce premier roman, de la même manière que *Watt* a pu être édité près de vingt ans après sa rédaction. L'auteur irlandais s'est cependant toujours interdit à publier ce roman de jeunesse. Non pas tant parce qu'il fut, précisément, un roman de jeunesse, mais bien plutôt parce que le trouble, voire l'ambiguïté, instauré entre la biographie de l'auteur et la fiction qu'est *Dream* l'a privé d'une publication entière. À défaut, certains extraits ont pu voir le jour dans la monographie de Lawrence Harvey, *Samuel Beckett. Poet and Critic* (1970). C'est ainsi très certainement ce rattachement trop important au réel, rapprochement qui tend à prendre les allures d'un roman à clef¹⁰¹, une

100 Pascale Sardin, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou L'hystérie à l'œuvre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2009, p. 70.

101 C'est également Pascale Sardin qui souscrit à cette terminologie : « *Dream* est un roman à clés grotesque – chaque personnage a son pendant dans la vie réelle –, qui est fortement inspiré par les propres déboires sentimentaux du jeune Irlandais » (Pascale Sardin, « Les mots étrangers dans *Dream of Fair to Middling Women* (1932) de Samuel Beckett », *Revue*

première mais aussi une dernière dans l'œuvre entière de Beckett, qui l'a empêché de vouloir publier ce roman même lorsque la possibilité lui en aurait été offerte.

Maintenant que ce roman est disponible, il convient de lui accorder une bonne place dans la littérature critique. C'est en ce sens que nous suivons l'avis de Lawrence Harvey qui, au moment de donner ce manuscrit qui lui avait été confié par Beckett lui-même, au Dartmouth College, se permet de spécifier qu'il considère *Dream* « [as] valuable for the insights it provides into the temperament, intellect, talent, and interests of the young Beckett and constitutes the necessary point of departure in assessing his development as a writer »¹⁰². Or, cette perspective est encore redoublée, pour la présente problématique, lorsqu'on lit chez Pascale Sardin-Damestoy cette analyse :

Il est en revanche peu probable que Beckett ait partagé l'optimisme des surréalistes. Leur foi dans « l'amour fou » et dans la capacité des mots à changer le monde devait lui être étrangère. De fait, son premier roman au titre évocateur – *Dream of Fair to Middling Women, Rêve de femmes belles à passables* – peut aisément se lire comme une parodie de leur célébration de l'inconscient et des rêves. Leur imaginaire débridé et fantasque puisant dans l'inconscient fait également les frais de l'ironie de Beckett, qui, dans *Eleutheria* (1947), première pièce qu'il ait jamais achevée, se moque des lubies de Violette Krap qui tend des fils de fers barbelés dans son salon après « être restée un après-midi entier sous l'emprise de l'Exposition surréaliste »¹⁰³.

Des différents éléments qui viennent d'être énoncés ou cités, il convient toutefois de revenir sur deux points. Tout d'abord, il s'agirait de questionner la remarque de Pascale Sardin-Damestoy qui met en jeu l'un des problèmes de lecture les plus flagrants lorsque l'on en vient à discuter du surréalisme dans l'œuvre beckettienne, à savoir sa potentielle ironie au moment où le surréalisme semble être allusivement présent avec assez de certitude pour le pointer sans peine du doigt. Le présent travail essaiera d'amoindrir au mieux cette perspective, quand bien même il pourra demeurer un doute constant dans certains développements. Cependant, ce qui peut d'ores et déjà être appréhendé

LISA/LISA e-journal [En ligne], vol. XIII-n°1, 2015, mis en ligne le 18 février 2015, consulté le 05 novembre 2019. URL : <https://journals.openedition.org/lisa/8171>.

102 Cité in *DFmW*, 1992, p. xv.

103 Pascale Sardin, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou L'hystérie à l'œuvre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2009, p. 26-27.

avec une certaine distance est le fait de déceler dans *Dream* cette ironie et de la mettre en parallèle avec un texte aussi lointain qu'*Eleutheria*. En effet, presque vingt années et une guerre mondiale séparent les deux textes de Beckett. Si l'ironie, dans la pièce d'*Eleutheria* qui par ailleurs prend bien plutôt la forme d'une attaque directe contre le surréalisme, est bel et bien présente, elle peut s'expliquer, non pas uniquement par l'intermédiaire d'un différend esthétique entre le mouvement français et Samuel Beckett, mais par les prises de position de certains de ses acteurs majeurs, notamment André Breton, au cours de la Seconde Guerre Mondiale. En effet, la correspondance beckettienne montre avec suffisamment de pertinence l'incompréhension de Beckett face au repli d'André Breton et au départ de ce dernier pour les Etats Unis¹⁰⁴.

Le second élément à devoir être pris en compte ici est l'information elle-même de la non-publication de *Dream*. Le produit fini qu'est *Dream*, dans sa version publiée en 1992, n'a certes pas été édité tel quel avant cette date. Cependant *Dream* s'est vu d'une certaine manière imprimé et divulgué après un remaniement complet de sa forme. Un travail de réécriture de sa matière a été accompli jusqu'à aboutir au premier recueil de nouvelles achevé par Beckett et diffusé en 1934 sous le titre de *More Pricks than Kicks* (*Bande et Sarabande* dans sa version française traduite par Edith Fournier). Peut-être Beckett a-t-il suivi en cela les conseils de Grayson Bros. qui « était de mettre de côté *Dream* complètement, d'oublier que c'était jamais arrivé, d'être un gentil garçon à l'avenir et de composer ce que j'étais tout à fait apte à composer – un best-seller »¹⁰⁵. Peu importe finalement ce qui a poussé Beckett à mettre de côté *Dream*, tout l'intérêt est porté par la composition de nouvelles écrites après l'envoi de *Dream* à des éditeurs, « Dante and the Lobster », « Draff », « Yellow » qui seront étoffées, pour la formation du recueil que sera *More Pricks than Kicks*, par des extraits de *Dream*.

La corrélation entre ces deux ouvrages permet ainsi une comparaison mettant à nu la singularité du texte de *Dream*. L'une des principales différences qui s'est instaurée entre le roman et le recueil de nouvelles est l'abolition et l'effacement de toute la métalittérarité qui constituait l'une des caractéristiques essentielles de *Dream*. Cette métalittérarité était primordiale en ce qu'elle liait une expérience particulière de Belacqua et une certaine expérience de l'écriture et du langage. Or, le présent travail voudra appréhender certains de ces éléments du langage beckettien qui, dans la poétique de son premier roman,

104 Se reporter, pour de plus amples remarques à ce propos, au point IV.2. « Interlude pictural : le surréalisme, l'hystérie et l'indéterminé » de la présente étude.

105 *LdB*, tome 1, p. 224 ; lettre du 18 octobre 1932 adressée à Thomas MacGreevy.

mais l'excédant aussi, configurent tout autant cette expérience du protagoniste que le processus d'écriture de ce roman.

Tout d'abord, citons l'une des premières pages de *Dream* dans laquelle le narrateur mentionne à son lecteur l'un des motifs récurrents de son récit :

Meanwhile a cobalt devil of a very much less light and airy high and mighty description was biding its time until the Adam grievance should have shot its bolt as all Belacqua's grievances did, leaving him in a disarmed condition that was most disagreeable. For him the Great Dereliction was the silver lining and its impertinent interventions. For the mind to pore over a woe or in deference to a woe be blacked out was all right ; and of course *for the mind to be enwombed and entombed in the very special manner that we will have more than one occasion to consider was better still, a real pleasure.* [c'est nous qui soulignons]

DFmW, p. 5-6

Certes, commencer une étude de *Dream* sur le rapprochement que Beckett opère entre « womb » et « tomb » n'est pas très original ; cependant c'est le narrateur lui-même qui insiste non seulement sur l'importance de cet état mais également sur le retour dans son récit de cette « very special manner ». Et il y aura bel et bien retour de ce « real pleasure » bien que selon une configuration différente. En effet, loin d'être un état anodin, cette ligne de crête entre « womb » [utérus, matrice] et « tomb » [tombe] n'est pas que l'espace d'une fermeture de l'humain entre ses deux limites qui s'associent dans une unité spatio-temporelle. La corrélation paronomastique de l'anglais « womb » et « tomb » forme le cadre d'une « expérience », pour reprendre ce terme à l'essai *Proust*, dont on pourrait d'ores et déjà entendre, ainsi que l'indique Pascale Sardin-Damestoy¹⁰⁶, l'homophonie française « n'être » / « naître », par ailleurs présente dans *L'Immaculée conception* de Paul Éluard et André Breton¹⁰⁷.

106 Sardin, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2009, p. 12.

107 « Ce n'est pas le don qu'on aimerait faire d'une seule pièce de ce trésor déterré qui n'est pas la vie qu'on aimerait avoir reçue puisque aussi bien le ventre long de la femme est son ventre et que le rêve, le seul rêve est de n'être pas né » (« La conception » de *L'Immaculée conception*, André Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988, p. 841) et encore : « N'être rien » (« La vie intra-utérine », *Ibid.*, p. 842), « La naissance n'est, à ceci près, qu'un rond-point » (« La naissance », *Ibid.*, p. 844). Autant de références qui jouent de l'ambiguïté homophonique des deux termes « naître » / « n'être ».

Cet état singulier de l'esprit de Belacqua est défini premièrement, non par le « womb » et le « tomb », mais bien par leur mouvement : « entombed » [enterré] et « enwombed » [enfermé dans la matrice]. Ces deux participes passés marquent d'une part l'incapacité d'appréhension d'un état qui dépasse les deux opposés que sont la matrice et la tombe et, d'autre part, la passivité de l'esprit de Belacqua dont on ne sait pas encore quel est le contexte de possibilité de son expérience. Si notre intérêt se porte bien au développement de la mise en langue de ces notions, il convient de citer un autre extrait de ce deuxième chapitre :

But in the umbra, the tunnel, when the mind went wombtomb, then it was real thought and real living, living thought. [...] In the umbra and the tunnel no exchanges, no flight and flow, no Bachkrankheit, but thought moving alive in the darkened mind gone wombtomb. Le train ne peut partir que paupières fermées.

DFmW, p. 45

L'expérience du « wombtombing » y atteint pour la première fois dans *Dream* sa pleine réalisation. À ne s'arrêter tout d'abord que sur sa configuration discursive, il apparaît que cette expérience n'est plus de l'ordre du devenir, auparavant modalisé par les participes passés, mais a bel et bien atteint son accomplissement. Cette finalisation s'est opérée, linguistiquement parlant, par la forme en concrétion du « wombtomb ». C'est la première fois que cette expérience apparaît comme pleinement effective, puisqu'à d'autres moments antérieurs du texte, ce passage se prépare par la construction d'un réseau de significations et d'éléments de langage qui s'appellent les uns les autres avant de se cristalliser dans cet extrait qui, par ailleurs, se structure selon un parallélisme terminologique : « umbra » et « tunnel » commencent les deux phrases citées avant que ne leur répondent le verbe « to go » [« went » et « gone »] ainsi que la concrétion « wombtomb ». Il serait également tentant ici, afin de bien témoigner de l'effectivité du terme d'« experience » pour ce « wombtombing » de tirer un parallèle entre l'« ideal real » de *Proust* ainsi que son mode d'apparition dans l'essai et le « living thought » qui achève la première phrase de cet extrait¹⁰⁸.

108 Serait-il également pertinent de tirer un parallèle entre cette seconde expression de « real living » et la phrase d'introduction du *Manifeste du surréalisme* : « Tant va la croyance à la vie, à ce que la vie a de plus précaire, la vie réelle s'entend, qu'à la fin cette croyance se perd » (*Manifestes du surréalisme*, Gallimard/Folio essais, Paris, 2008, p. 13) ?

D'autres états antérieurs de cette expérience étaient observables dans ce deuxième chapitre de *Dream*. Si celle-ci ne semble pas apparaître selon une configuration achevée, l'extrait en question permet toutefois de circonscrire avec plus d'acuité cette expérience :

The inviolable criterion of poetry and music, the non-principle of their punctuation, is figured in the demented perforation of the night colander. The ecstatic mind, the mind achieving creation, take ours for example, rises to the shaftheads of its statement, its recondite relations of emerald, from a labour and a weariness of deep castings that brook no schema. The mind suddenly entombed, then active in an anger and a rhapsody of energy, in a scurrying and plugging towards exitus, such is the ultimate mode and factor of the creative integrity, its proton, incommunicable ; but there, insistent, invisible rat, fidgeting behind the astral incoherence of the art surface.

DFmW, p. 16-17

La différence entre cet extrait et le deuxième extrait cité ci-dessus apparaît dans le terme définissant l'esprit de Belacqua : « entombed ». Si non seulement un seul des deux termes configurant l'expérience du protagoniste apparaît, il est également à noter que ce terme se lit toujours selon la première modalisation qui en avait été faite (un participe passé). D'autre part, cet extrait permet d'observer deux autres éléments. Le premier indique clairement un mouvement contradictoire. Ce mouvement est celui qui s'opère entre « entombed », qui définit un retrait à l'intérieur de soi, et le « ecstatic mind », qui engage une sortie du sujet hors de lui-même. Cependant la manière dont l'expérience du protagoniste est présentée nous intéresse ici bien plus : elle n'est pas uniquement valable en tant que tel (pour elle-même et pour Belacqua) mais se trouve être mise en parallèle, tout d'abord, avec la « poetry » et la « music », puis plus particulièrement avec le « mind achieving creation », dont celui du narrateur fournira un exemple (« take ours for example »). Cet extrait informe donc d'un passage entre l'expérience de Belacqua, celle du « wombtombing », et celle du narrateur en train de raconter le récit de ce « wombtombing ». L'effort de métalittérarité, quand bien même il demeure à l'état de promesse, puisqu'ainsi que le dit Thomas Hunkeler, « *Dream* témoigne de l'impossibilité de passer du particulier au général, du concret à l'abstrait, de la fiction à la théorie et vice versa »¹⁰⁹, permet de voir à l'œuvre une condition de sa réalisation.

109 Thomas Hunkeler, *Echos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 88.

Afin de témoigner de ce constat, revenons sur l'extrait achevant pour la première fois le « mind gone wombtomb ». S'y déroule un jeu métaphorique étrange liant le lexique du chemin de fer (« tunnel » et « train », notamment) à celui du corps, voir même de la tête (« mind » et « paupières »). Si le terme de « mind » apparaît à chaque fois qu'il est question du « wombtombing », il convient de déceler si d'autres endroits du texte de *Dream* font mention de ces autres vocables. Or ils apparaissent encore bel et bien dans ce deuxième chapitre de *Dream*, et qui plus est à un endroit tout autant primordial qu'étrange, à savoir une lettre écrite en français par Lucien, l'un des deux amis – l'autre étant Liebert – du protagoniste lors d'un séjour à l'École Normale Supérieure de Paris. Voici certaines des bribes essentielles de cette lettre :

Donc : me trouvant couché, hier, auprès de l'inénarrable Liebert, j'ai proposé à sa puissante lucidité une phrase – pourquoi te le cacherais-je – de ta lettre qui n'a pas été, je te l'avoue, sans me faire de la peine. *P. se paye de mots. Il ne sait jamais résister à l'extase du décollage. Il réalise (et avec une morgue !) des loopings verbaux. Si loin, oh dégoût !, du réel dermique qui le fait tant trembler et transpirer. Liebert, négligemment étendu à côté de moi, beau sans blague comme un rêve d'eau, lâche : « tunnel ! » « Hein ? » « Il est si beau, ton ami, si franchement casse-poitrinaire, que je suis prêt à l'aimer. Est-il maigre et potelé là et là où il faut ? Vulgaire ? Lippu ? Ah ! vulgaire lippue chaude chair ! Gratte-moi » vociféra-t-il, en nage pour toi, « ardente cantharide, gratte, je te l'ordonne ! »*

[...]

En attendant que monte le thé simple que par conséquent je viens de commander, au fond des yeux clos le poème se fait :

C'n'est au Pélican

[...]

Je me penche, dominando l'orgasmo comme un pilote, par la fenêtre pour halener seulement un peu le placenta de l'aurorore. Il est inodore.

[...]

Quel intérêt aurais-je à te cacher que je suis, en ce moment, et ceci durera, MOROSE ? [...]

DFmW, p. 20-21

Cette lettre en français ne se lit pas sans un avertissement du narrateur qui la décrit comme « a rather unpleasent letter, with more spleen in it than appears

on a first reading»¹¹⁰. Cette mention est accomplie afin d'affiner une lecture en forme d'excursus – qui aura cependant son utilité par la suite. Alors que cette lettre peut paraître anodine, ainsi que l'indique le narrateur de *Dream*, il appert qu'une référence cachée troue le texte français. De fait, au-delà de l'apparition anodine d'un terme comme « spleen » dans un texte anglais, non entaché de sa connotation baudelairienne propre au français, il intervient cependant ici comme un marqueur, sinon d'une poétique, du moins d'une allusion dix-neuviémiste. Toutefois l'auteur visé n'est pas Baudelaire mais bel et bien Isidore Ducasse, le comte de Lautréamont.

Deux éléments permettent d'attester de sa présence latente dans cette lettre. Tout d'abord, la lettre met en avant l'un de ces tours de phrase qu'André Breton a d'ailleurs, certes plus tardivement, car apparaissant dans *L'Amour fou* (1937), élu au rang de poétique surréaliste : « Les « beau comme » de Lautréamont constituent le manifeste même de la poésie convulsive »¹¹¹. Le « beau comme un rêve d'eau » de la lettre de Lucien retentit comme un effet tout surréaliste, non seulement par l'appel des mots et des sons enfermant dans un tour chiasmique l'énoncé, mais également par l'impromptu du « sans blague » brisant la fluidité de ce qui aurait pu être un magnifique hexasyllabe pour en faire une simple potacherie. Un autre élément autorise de plus à retrouver sous ce texte la figure du comte de Lautréamont : l'apparition en fin de lettre de la répétition du son /or/, comme un appel litannique au personnage de Maldoror dont la rime se trouve entièrement happée par le vocable « aurore »¹¹².

Une autre particularité de cette lettre se trouve encore dans l'apparition, sous forme de prolepse, de l'expérience du « wombtombing », du « tunnel ». En effet tout à la fois ce terme et l'expression « yeux clos », renvoyant à l'extrait cité plus haut, contiennent une même fonction dans cette lettre : l'appel, pour le ou les personnages, et un marqueur textuel, pour le lecteur, qu'une inspiration poétique, sinon automatique, va se produire. Il est vrai que l'énoncé « au fond des yeux clos le poème se fait » est suffisamment transparent pour ne pas avoir à déjouer un quelconque hermétisme ; il convient cependant de contextualiser, dans le discours de Liebert, l'apparition du mot « tunnel » qui se lit comme la marque du « mind entombed » « achieving creation ». De fait, à la lecture de ce monologue retranscrit dans la lettre de Lucien, le mot « tunnel » semble ne pas faire partie de ce dernier, mais agit comme un cri appelant

110 *DFmW*, p. 19.

111 André Breton, *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992, p. 679.

112 Les autres termes faisant résonner ce son étant « inodore » et « morose ».

à l'attention du discours à venir. Si monologue il y a, celui-ci débute par un dialogue entrecoupé entre Liebert « lâch[ant] », ainsi que le texte l'indique, le mot « tunnel » qui surprend suffisamment Lucien pour qu'il lui réponde par un « hein » interrogatif. Cette dernière interjection a, au moins, deux objectifs, le premier étant cette coupure effectuée entre la première prise de parole de Liebert et son monologue poétique de quelques lignes, le second étant la verbalisation d'une surprise laissant entrevoir le potentiel d'un jaillissement de la parole chez Liebert.

L'un et l'autre de ces deux exemples, soit celui ouvert par « tunnel » et celui initié par « au fond des yeux clos le poème se fait », permettent d'observer une poésie en train de se construire. Toutefois, alors que le second exemple révèle toutes les caractéristiques du poème – non seulement le mot « poème » apparaît en toutes lettres, mais la forme typographique du discours débute par « C'n'est au pélican » manifeste une découpe en vers par le retour à la ligne après chaque vers –, aucun indice typographique n'atteste que le discours de Liebert se veut poétique. Nous pourrions peut-être mentionner, pour ce faire, l'expressivité du discours de Liebert ainsi que la présence de répétitions et d'un vocabulaire précis et métaphorique (« cantharide »), mais il conviendrait bien plutôt de nous reporter à l'extrait initiant cette réflexion. Celui-ci nous permettra de témoigner, non pas uniquement d'une simple allure surréaliste dans la réceptivité du discours en train de se construire, mais d'une réelle mention surréaliste dans le texte beckettien.

L'élément central à résoudre est la découverte de l'énoncé : « Le train ne peut partir que les paupières fermées ». Le numéro du *Journal of Beckett Studies* consacré à la mise au point des références, allusions et citations de *Dream of Fair to Middling Women*, s'il mentionne effectivement cette phrase, manque à définir l'origine de cette citation, dont voici le commentaire :

Fr., 'closed eyelids', a Beckettian precondition of poetic creation (cf. *yeux clos*, 21, and the 1933 story 'Echo's Bones' 19), but here applied to trains leaving as distinct from stopping (cf. 'No kissing ...', 30,82), or to trains (or their metaphorical equivalents) getting going. Bel, having come to see Smerry to look at her face, has to close his eyes when the going gets more physical¹¹³.

113 *Journal of Beckett Studies*, Volume 12, Numbers 1 and 2, published by the Florida State University, in the United States of America, 2003, p. 88.

Si le détournement d'une phrase présente dans le règlement intérieur des chemins de fer (« Le train ne peut partir que les portes fermées ») serait déjà un trait suffisant pour témoigner d'un tour surréaliste¹¹⁴, la découverte que cette phrase est un emprunt de Beckett au groupe Le Grand Jeu, dont il a déjà été fait mention auparavant, témoigne assurément d'une présence surréaliste dans le texte beckettien.

Le premier numéro de la revue *Le Grand Jeu*¹¹⁵, outre sa forme de revue conventionnelle pour une revue à tendance surréaliste, proposant son lot de chroniques, de polémiques, de manifestes et de poèmes, suggérait au lecteur des proverbes détournés ou des énoncés à caractère automatique en frontispice de presque chacune de ses pages. Dans la marge supérieure des pages 50 et 51, il est précisément donné à lire : « Le train ne peut partir que les paupières fermées »¹¹⁶. Si cette revue n'a pas été surréaliste dans le sens où ce groupe n'a pas fait l'objet d'une aspiration dans les rangs du groupe d'André Breton, sa lettre et son esprit ont toujours trouvé une place de choix dans la nébuleuse surréaliste.

L'objectif de ce travail ne consiste pas, certes, à s'interroger sur l'appartenance ou la non-appartenance de groupes marginaux au mouvement surréaliste. Mais dès lors que l'une des problématiques de ce travail est celle de la circonscription du mouvement surréaliste, et ainsi de la localisation de la productivité du surréalisme dans l'écriture beckettienne, il convient toutefois de s'arrêter brièvement sur l'histoire du Grand Jeu.

Ainsi que cela a déjà été mis en avant par Norbert Bandier et Michel Murat, à trop relâcher les frontières du mouvement surréaliste, la recherche peut en venir à considérer tout auteur comme étant dans une nébuleuse surréaliste tant ce mouvement a reconstruit la vulgate littéraire du xx^{ème} siècle et a su imposer sa bibliothèque de référence au monde des lettres et à son en-dehors. Cependant, l'histoire du groupe Le Grand Jeu nous autorise à estimer son emprise sur Samuel Beckett comme étant le fait d'un certain surréalisme, et non pas seulement de pratiques scripturales surréalisantes.

Le mouvement Le Grand Jeu s'inscrit dans la continuité d'un groupe d'étudiants rémois constitué de quatre jeunes gens, Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal, Roger Vailland et Robert Meyrat. C'est à Reims même que ce petit

114 Se reporter à l'exemple des *152 proverbes mis au goût du jour* de Benjamin Péret et Paul Éluard, dont il a été fait mention auparavant.

115 Le premier numéro de la revue a été publié en juin 1928.

116 *Le Grand Jeu*, Collection complète, fac simile, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1977, p. 50-51.

groupe commence à expérimenter non seulement sa plume, mais également les corps de ses membres, instituant le « dérèglement de tous les sens » de Rimbaud comme éthique. Ainsi que le quatrième numéro (non publié) de la revue aurait voulu le mettre en avant, ce qu'ils dénomment leur « métaphysique expérimentale »¹¹⁷ conditionne et soumet tout à la fois leur écriture et leur corps, notamment par des injections, premièrement de tétrachlorure de carbone, puis de toutes autres sortes de succédanés (opium, héroïne, cocaïne et alcool), qui aboutiront à la mort par tétanos, en 1943, de Roger Gilbert-Lecomte ainsi que, en 1944, de René Daumal, les deux têtes pensantes et actives du groupe fondé par eux-mêmes.

A peine âgés de vingt ans, ceux-ci découvrent qu'un autre groupe, parisien celui-là et se donnant pour nom le surréalisme, s'adonne à un même type d'expériences autant littéraires (écriture de rêves, automatisme) qu'extra-littéraires (sommeils, hypnose et autres états de conscience modifiée). Voyant en eux de nouveaux frères, ceux qui s'appellent encore les « simplistes » tentent un rapprochement : « Le 17 mai 1927 approche à grands pas mous ... Simpliste, le 17 mai 1927 succédera au surréalisme comme icelui au dadaïsme (vois toi-même dans ta pensée ce qui dans Simpliste est supérieur, plus beau, plus chose que surréalisme ... [...] Mais tout sera prêt pour revue, actes (Révolution sempiternelle, annexion à nous de tous les surréalistes déjà vieillots de 1924) [...] »¹¹⁸.

Si des idées communes auraient pu unir les deux groupes, l'histoire de leur rencontre aura une autre conclusion. Malgré des tentatives, sinon d'unification des deux groupes, du moins d'un projet commun de combat et d'activité, le *Second manifeste du surréalisme* embrase le Grand Jeu en tentant d'y semer le trouble par une mention directe à René Daumal :

Je cherche, autour de nous, avec qui échanger encore, si possible, un signe d'intelligence, mais non : rien. Peut-être sied-il, tout au plus, de faire observer à Daumal, qui ouvre dans le Grand Jeu une intéressante enquête sur le Diable, que rien ne nous retiendrait d'approuver une grande partie des déclarations qu'il signe seul ou avec Lecomte, si nous ne restions sur l'impression passablement désastreuse de sa faiblesse en une circonstance donnée ? Il est regrettable, d'autre part, que Daumal ait évité

117 Notamment par les articles et chroniques de Roger Gilbert-Lecomte intitulé « Aux confins de la mort » et de René Daumal, « L'inénarrable expérience », dans lesquels ils se donnent pour objectif de rendre compte « d'une expérience supralogique » (cf. *Le Grand Jeu, op. cit.*, deuxième de couverture du quatrième numéro).

118 Lettre de Roger Gilbert-Lecomte, cité in Michel Random, *Le Grand Jeu. Les enfants de Rimbaud le Voyant*, Le Grand Souffle, Paris, 2003, p. 52.

jusqu'ici de préciser sa position personnelle et, pour la part de responsabilité qu'il y prend, celle du Grand Jeu à l'égard du surréalisme. On comprend mal que ce qui tout à coup vaut à Rimbaud cet excès d'honneur ne vaille pas à Lautréamont la déification pure et simple. [...] ¹¹⁹

Ce dernier réplique à André Breton, dans le troisième numéro de la revue *Le Grand Jeu*, par une lettre ouverte qui clôt les relations et les tractations entre les deux groupes par une assertion aussi péremptoire que prophétique :

Prenez garde, André Breton, de figurer plus tard dans les manuels d'histoire littéraire, alors que si nous briguions quelque honneur, ce serait celui d'être inscrits pour la postérité dans l'histoire des cataclysmes ¹²⁰.

Sans étirer en longueur l'histoire du mouvement le Grand Jeu, les éléments qui en ont été donnés ci-dessus marquent avec assez de précision tout à la fois le trouble qui entoure ce mouvement quant à son association avec le surréalisme et la manifestation d'une pensée commune entre les groupes rémois et parisien. Faisons ainsi un retour au texte de *Dream* afin d'affirmer que la même terminologie y est utilisée pour définir non seulement une expérience linguistique, à défaut de dire clairement littéraire, et extralinguistique.

Comme déjà remarqué et ainsi que le *Journal of Beckett Studies* l'a mis en exergue, les « yeux clos », ou « closed eyelids », sont une précondition de la création poétique chez Samuel Beckett. Les « yeux clos » ainsi que le marqueur « tunnel » sont effectivement les embrayeurs d'un discours poétique dans la lettre de Lucien. À revenir désormais au cotexte de la citation du Grand Jeu, il apparaît que ce n'est pas une description de cette précondition poétique qui y est donnée à lire, mais une expérience extralinguistique qui n'a pas pour conséquence, chez Belacqua, le jaillissement d'une parole mais qui n'apporte au lecteur que la description de l'état du protagoniste principal : le « wombtombing ».

Ainsi c'est au moment où se déclare pour la première fois cette expérience du « wombtombing » de Belacqua qu'une référence surréaliste intervient pour informer le texte dans son pli. Car cette phrase, dans toute la difficulté de sa localisation référentielle, n'apporte pas uniquement avec elle sa propre présence mais toute la rhizomatique du Grand Jeu en action : « He moved with the shades of the dead and the dead-born and the unborn and the never-to-be-born,

¹¹⁹ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard/Folio essais, Paris, 2008, p. 122.

¹²⁰ *Le Grand Jeu*, op. cit., p. 82 du troisième numéro.

in a Limbo purged of desire »¹²¹. A l'instar de Pascale Sardin-Damestoy rapportant un épisode de l'enfance de Beckett et ajoutant que « peu importe que cette expérience soit réelle ou fantasmée, véridique ou fabriquée de toutes pièces. L'important est qu'elle restât associée, dans l'esprit de l'ancien enfant, à un sentiment d'impuissance et d'angoisse »¹²², il convient ici de lire avec un même œil critique l'entretien de Beckett accordé à Charles Juliet :

Je lui pose d'autres questions. Mais il se souvient mal. Ou ne veut pas revenir sur cette époque. Il me parle de tunnel, de crépuscule mental ...

Puis :

J'ai toujours eu la sensation qu'il y avait en moi un être assassiné. Assassiné avant ma naissance. Il me fallait retrouver cet être assassiné. Tenter de lui redonner vie ... Une fois, j'étais allé écouter une conférence de Jung ... Il parla d'une de ses patientes, une toute jeune fille ... À la fin, alors que les gens parlaient, Jung resta silencieux. Et comme se parlant à lui-même, étonné par la découverte qu'il faisait, il ajouta :

– Au fond, elle n'était jamais née.

J'ai toujours eu le sentiment que moi non plus, je n'étais jamais né.

La fin de cette conférence fournit d'ailleurs un épisode de *Tous ceux qui tombent* [...] ¹²³.

Est-il désormais étonnant de voir apparaître dans le texte de cet entretien, au moment-même où Beckett narre son sentiment d'avoir en lui un être assassiné, non seulement le trouble langagier mais également le terme « tunnel », lâché ici par Beckett à Juliet, comme Liebert à Lucien dans *Dream* ? Si un réseau de significations peut se recréer petit à petit autour d'éléments de langage propres à Beckett, mais nous informant de ces lectures, ce réseau est signifiant en ce qu'il est uni par une métaphore filée dont le pivot est la citation du Grand Jeu. Celle-ci permet effectivement de lier tout à la fois la précondition à la création littéraire – expérience linguistique, donc –, par la mention des « paupières fermées », expression qui trouve son parallèle dans les « yeux clos » de la lettre de Lucien, et l'expérience extralinguistique, par le biais de la référence au « tunnel » de la même lettre ainsi que par le vocable « train » apparaissant également dans la phrase extraite du premier numéro de la revue du Grand Jeu.

¹²¹ *DFmW*, p. 44.

¹²² Pascale Sardin-Damestoy, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2009, p. 9.

¹²³ Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Fata Morgana, Paris, 1986, p. 14.

Si, de plus, citation a été faite des expressions « dead-born », « unborn » et « never-to-be-born », c'est que cette terminologie nous semble être comme encore la trace textuelle d'un lien possible entre Samuel Beckett et le Grand Jeu. Cette liaison se doit cependant d'être mentionnée ici à titre allusif, afin de ne pas tomber dans la « satisfaction of the analogymongers ». Sans l'assurance que des termes comme ceux utilisés par Beckett pour décrire son expérience de mort à soi-même aient été le produit d'une lecture du Grand Jeu, il n'est qu'à souligner ici le fait que Beckett n'a pu que se sentir attiré par un groupe de jeunes gens, dont la plupart ne sont plus jeunes que lui que d'une année, dont le but a toujours consisté à atteindre un état bien particulier, à savoir celui de « *Mort-dans-la-vie* »¹²⁴. Ce terme, eu égard à la terminologie beckettienne rendant compte du « wombtombing » – et eu égard ne serait-ce qu'à ce dernier terme – ne pouvait que rentrer en résonance et en 'raisonnance' avec l'expérience-type beckettienne de ce début des années 1930 telle que décrite dans *Dream*.

Une question factuelle demeure toutefois intacte : Beckett a-t-il pu lire le Grand Jeu ? Cette interrogation, malgré l'analyse qui vient d'être étayée et la référence localisée de l'énoncé « Le train ne peut partir que les paupières fermées », peut être posée en raison, d'une part, de l'absence totale de mention au Grand Jeu ou à l'un de ses acteurs fondamentaux dans l'œuvre ultérieure de Beckett, et, d'autre part, du vide de référence concernant cette revue ou ce groupe que la correspondance beckettienne manifeste. Qui plus est, la lecture de la biographie de Georges Pelorson nous informe d'un épisode de famille curieux :

Mon père, s'il était là (il n'assistait que rarement à ses séances féminines) et que l'on voulût inévitablement son avis, s'en tirait par une galanterie ou par l'« écartade d'un sourire » : « Oh, moi, ces choses-là me dépassent ; je ne suis qu'un modeste inspecteur des écoles publiques. » Ce qui lui valait d'hypocrites interjections et des supplications pour qu'il lût un de ses nouveaux poèmes, à quoi, rougissant de plaisir, il accédait. Mais en général il était plus heureux de se taire. Il affectait un air dont je perçai le sens dans ma dix-septième année, en le prenant à feuilleter une publication surréaliste que j'avais apportée de Paris – c'était le premier numéro de la revue *Le Grand Jeu*, dissidente du surréalisme et à laquelle ma mère, dans mon enthousiasme, venait aussitôt de s'abonner. Mon père était debout, penché sur une page portant, entre autres, cette maxime : « Le train ne

124 Roger Gilbert-Lecomte, *Monsieur Morphée, empoisonneur public*, Fata Morgana, Paris, 2011, p. 22.

peut partir que les paupières fermées », non loin, me semble-t-il, d'un dessin du peintre Josef Sima¹²⁵.

N'aurait-ce ainsi pu être qu'après avoir entendu également cette anecdote de l'unique étudiant d'anglais qu'a eu Samuel Beckett lorsqu'il était lecteur d'anglais à l'ENS de Paris que Beckett a pu avoir connaissance du mouvement le Grand Jeu, sans pour autant ne lire aucune ligne de la revue du même nom ? Si ce fait peut sembler plausible étant donné le défaut d'éléments fournissant une indication dans les documents beckettien à disposition, d'autres paramètres, anecdotiques pour certains, essentiels pour d'autres, tendraient à prouver le contraire.

Anecdotiquement parlant la biographie de Georges Pelorson nous indique, outre cet épisode assez pittoresque, qu'il était camarade de classe, en khâgne, de Roger Vailland, l'un des fondateurs de la revue *Le Grand Jeu*. De plus, information plus anecdotique encore, la biographie de Samuel Beckett nous apprend, de la période passée par l'auteur irlandais à Paris entre les années 1928 et 1930, cette coïncidence : « Ses autres repaires favoris sont le bar de la célèbre, et beaucoup plus chère, Closerie-des-Lilas, le Dôme et le Sélect à Montparnasse, ou encore les Deux-Magots »¹²⁶. Or, parmi tous ces cafés, le Dôme tient une place plus qu'importante dans la mythologie du Grand Jeu, puisque c'est là qu'y avaient rendez-vous ses fondateurs, café qui restera, notamment pour Roger Gilbert-Lecomte, un espace d'échange privilégié¹²⁷. Eu égard à ces deux anecdotes, se peut-il qu'une rencontre entre le Grand Jeu et Samuel Beckett s'y soit réalisée par l'intermédiaire de Georges Pelorson ? Rien ne permet de l'affirmer.

Un autre élément, beaucoup plus précis et précieux, permet cependant de douter que Samuel Beckett n'ait pas eu connaissance de la revue *Le Grand Jeu*. En effet, à se reporter au livre *A Samuel Beckett Chronology* de John Pilling, il apparaît que Samuel Beckett n'était pas encore présent à Paris¹²⁸ lors de la sortie

125 Georges Belmont, *Souvenirs d'outre-monde. Histoire d'une naissance*, Calmann-Lévy, Paris, 2001, p. 64-65.

126 James Knowlson, *Samuel Beckett*, Actes Sud, Arles, 1999, p. 138.

127 On peut citer, notamment, la notice « Marthe Robert » du *Dictionnaire de la Littérature française du XX^e siècle*, Albin Michel/Encyclopaedia Universalis, Paris, 2000, p. 644 : « Au café du Dôme, elle fait la connaissance d'Arthur Adamov et d'Antonin Artaud. Roger Gilbert-Lecomte fait également partie de ses proches. »

128 La chronologie de l'ouvrage présentant les lettres de Samuel Beckett indique également ce manque d'information concernant son arrivée à Paris : « au plus tard le 1^{er} novembre [de l'année 1928] : Arrive à Paris à l'École normale supérieure. Thomas MacGreevy réside encore à Paris ; il présente Beckett à James Joyce, Jean Beaufret, Richard Aldington et Eugene Jolas » (*LdB*, tome 1, p. 99).

du premier numéro de la revue *Le Grand Jeu*, publiée en juin 1928. Cependant, Beckett n'aura certainement pas manqué de lire son « Avant-propos », puisque celui-ci a été publié dans le numéro de septembre 1928 de la revue *transition*, « Avant-propos » rebaptisé pour l'occasion du nom du groupe et de la revue elle-même : « The Big Game, by R. Gilbert-Lecomte », texte traduit, mais sans aucune mention de traducteur.

Ce manque d'une mention de traducteur aurait pu faire penser à une collaboration de Samuel Beckett à cette traduction, mais il semblerait que Beckett n'ait pas pu connaître Eugene Jolas avant la parution de ce numéro. Toutefois, à son arrivée à Paris, ce numéro de *transition* était le dernier à avoir été publié, et le dernier de l'année 1928. S'il a dû prendre un premier contact avec la revue *transition*, il est certain que ce numéro figurait en bonne place dans le possible de ses lectures. En effet, l'année 1929 a vu paraître trois numéros de cette revue : le premier en février, le deuxième en juin et le troisième en novembre. Samuel Beckett a pu publier son premier essai sur James Joyce, « Dante.. Bruno.Vico ... Joyce », ainsi que sa première nouvelle, « Assumption », dans le numéro de juin. La toute première lettre publiée de sa correspondance nous indique également que le travail de son essai était d'ores et déjà bien avancé fin mars 1929 :

23/3/1929

Cher M. Joyce

Voici la dernière insertion. Je pense qu'elle pourrait suivre le passage qui traite de la forme comme concrétion du contenu. J'ai réussi à combiner les trois idées en un paragraphe plus ou moins cohérent.

LdB, tome I, p. 101

Si seules des conjectures peuvent ici faire avancer notre propos, il convient tout de même de remarquer l'enchevêtrement de celles-ci. Un autre extrait de *Dream* permet de s'interroger sur une possible lecture d'auteurs du *Grand Jeu*, et de Roger Gilbert-Lecomte plus précisément. C'est à nouveau lors de la description d'une expérience de « wombtombing » qu'elle peut se manifester. Cependant, celle-ci n'est pas de l'ordre d'un jaillissement, mais d'une présentation, de la part du narrateur, de l'impossibilité pour Belacqua de provoquer cet état modifié de la conscience :

But the wretched Belacqua was not free and therefore could not at will go back into his heart, could not will and gain his enlargement from the gin-palace of willing. Convinced like a fool that it must be possible to induce

at pleasure a state so desirable and necessary to himself he exhausted his ingenuity experimenting. He left no stone unturned. He trained his little brain to hold its breath, he made covenants of all kinds with his senses, he forced the lids of the little brain down against the flaring bric-à-brac, in every imaginable way he flogged on his coenaesthesia to enwomb him, to exclude the bric-à-brac and expunge his consciousness. He learned how with his knuckles to press torrents of violet from his eyeballs, he lay in his skin on his belly on the bed, his face crushed grossly into the pillow, pressing down towards the bearings of the earth with all the pitiful little weight of his inertia, for hours and hours, until he would begin and all things to descend, ponderously and softly to lapse downwards through darkness, he and the bed and the room and the world. All for nothing. He was grotesque, wanting to "troglodyse" himself, worse than grotesque. It was impossible to switch off the inward glare, wilfully to suppress the bureaucratic mind. It was stupid to imagine that he could be organized as Limbo and wombtomb, worse than stupid. When he tried to mechanise what was a dispensation he was guilty of a no less abominable confusion than when he tried to plunge through himself to a cloud, when, for his sorrow, he tried to do that. How could the will be abolished in its own tension ? or the mind appeased in paroxysms of disgust ? Shameful spewing shall be his portion. He remains, for all his grand fidgiting and shuffling, bird or fish, or, worse, still, a horrible border-creature, a submarine bird, flapping its wings under a press of water. The will and nill cannot suicide, they are not free to suicide. That is where the wretched Belacqua jumps the rails.

DFmW, p. 122-3-4

Arrêtons-nous sur la façon dont sont présentées les différentes manières pour Belacqua d'atteindre, par ses propres moyens, l'état de « wombtombing » qui le caractérise depuis le début de *Dream*. Plusieurs artifices sont en effet à dénombrer dans cet extrait, dont la plupart sont réunis dans une seule et unique phrase : « He trained his little brain to hold his breath, he made covenants of all kinds with his senses, he forced the lids of the little brain down against the flaring bric-à-brac, in every imaginable way [...] ». Chacune des propositions principales de cette dernière phrase initiées par un « he » présente au lecteur l'un des moyens particuliers de Belacqua d'atteindre son état favori, avant que le complément de manière « in every imaginable way » généralise le propos du narrateur. Cependant, loin d'achever cette description par un dernier énoncé général, une nouvelle manière particulière de forcer son esprit à revenir à un état prénatal est présentée : « He learned how with his knuckles to press

torrents of violet from his eyeballs ». Rien d'autre n'est énoncé ici que la simple apparition de phosphènes dans l'œil ; expérience peut-être anodine, mais qui est l'une de celles les mieux mises en exergue par le *Grand Jeu*. Ainsi, de René Daumal dans un texte sans titre ayant pour notation « La première révélation de la métaphysique expérimentale : une expérience proposée au public après six ans de silence par Roger Gilbert-Lecomte et René Daumal » :

Après toute une série de phénomènes bien connus de ceux qui ont subi une anesthésie générale (bruit de moteur à explosion, fourmillement de points lumineux, etc.), les phosphènes prenaient soudain une intensité telle que, même les yeux ouverts, ils formaient devant moi un voile m'empêchant de rien voir d'autre ; en même temps ils se disposaient en une mosaïque de cercles et de triangles, noirs, rouges et blancs, s'inscrivant et se circonscrivant les uns aux autres et se mouvant selon une loi rigoureuse bien que géométriquement absurde¹²⁹.

Si ce texte permet de remarquer une commune expérience entre celle du *Grand Jeu*, ou du moins de deux de ses acteurs, et celle de Belacqua, il faut toutefois mentionner le fait que ce texte devait apparaître dans le quatrième numéro du *Grand Jeu*, numéro resté à l'état d'inachèvement et non publié. Samuel Beckett n'a ainsi, selon toute vraisemblance, pas pu prendre connaissance de ce texte. Un second texte de Roger Gilbert-Lecomte, cependant, décrit cette même expérience :

Quand je fermais mes yeux tourbillonnants de mondes, comme on renferme après usage des instruments de précision dans leur étui, on me laissait en paix contempler au fracas du tonnerre des rêves la naissance des météores en phosphènes¹³⁰.

A l'inverse du texte de René Daumal, le texte duquel est extrait ce passage et intitulé *Monsieur Morphée, empoisonneur public* a été publié au moment où Samuel Beckett était à Paris et, qui plus est, dans une revue dont il était, sinon familier, du moins conscient de l'existence : *Bifur*. On sait que Samuel Beckett s'est vu demander une traduction d'un extrait du *Work in Progress* de James Joyce intitulé « Livia Plurabelle » dont il est fait mention dès fin avril

129 *Le Grand Jeu*, *op. cit.*, p. 2-3 du quatrième numéro.

130 Roger Gilbert-Lecomte, *Monsieur Morphée, empoisonneur public*, Fata Morgana, Paris, 2011, p. 21.

1930 dans la correspondance beckettienne, dans une lettre adressée à Thomas MacGreevy :

J'ai vaguement commencé à travailler. J'ai vu Goll. Un autre esclave. Je vois Soupault demain, pour lui demander de faire ma partie sur les rivières & de me laisser commencer la traduction de base¹³¹.

De même, il est également fait état de cette traduction dans une lettre à Philippe Soupault datée du 5 août 1930 : « Voici enfin. Deux copies, dans le cas que Bifur en voudrait une »¹³². Or le texte de Roger Gilbert-Lecomte, *Monsieur Morphée, empoisonneur public*, a été publié dans le numéro du 31 décembre 1929 de cette même revue¹³³. Ces premiers éléments factuels démontrent ainsi la possibilité d'une lecture de cette revue par Samuel Beckett, *a fortiori* du dernier numéro publié avant le début de la traduction de « Livia Plurabelle » dont la publication était prévue, dès la naissance de ce projet, dans *Bifur*.

Si, par le biais de cette expérience des phosphènes, pour peu singulière qu'elle puisse paraître, mais qui permet de réengager un mouvement qui se crée « les paupières fermées », il semblerait que Beckett ait eu connaissance de ce texte, citons également une autre phrase du texte de Roger Gilbert-Lecomte :

Combien de fois, visitant mes fidèles, j'ai mis mes pas claudicants dans ceux beaucoup plus larges et longs des plus célèbres reporters et je me suis aventuré dans des fumeries, capharnaüms mal éclairés et décorés d'un bric-à-brac en toc asiatique où de braves garçons réjouis racontaient en se tapant les cuisses des histoires égrillardes même pas sadiques¹³⁴.

« [B]ric-à-brac » ; si anodin que ce terme puisse paraître, il a été lu dans l'extrait de *Dream* cité plus haut : « [...] he forced the lids of the little brain down against the flaring bric-à-brac, in every imaginable way he flogged on his coenaesthesia to enwomb him, to exclude the bric-à-brac and expunge his consciousness »¹³⁵.

131 *LdB*, tome 1, p. 113.

132 *Ibid.*, p. 129.

133 Ce numéro du 31 décembre 1929 de *Bifur* est disponible sur le site gallica.bnf.fr de la Bibliothèque nationale Française. Le texte de Roger Gilbert-Lecomte occupe les pages 166 à 179 de ce numéro.

134 Roger Gilbert-Lecomte, *Monsieur Morphée, empoisonneur public*, Fata Morgana, Paris, 2011, p. 27.

135 *DFmW*, p. 123.

De la même manière que l'énoncé « Le train ne peut partir que les paupières fermées » était la seule phrase française intervenant à un moment stratégique de la présentation du « wombtombing » de Belacqua, « bric-à-brac » est l'unique mot français de cet extrait. Celui-ci serait ainsi à nouveau l'une de ces références cachées dans *Dream* qui fonctionne comme un totem, créant non pas du sens, mais un réseau collagiste d'éléments formels se réfléchissant entre eux pour informer le texte d'une expérience, en même temps que ce texte est également l'expérience de ce réseau signifiant. On peut dès lors être en accord avec la réflexion de John Pilling inscrite dans la préface à son commentaire de *Dream* dans le volume 12 de *Journal of Beckett Studies* : « *Dream* is perhaps Beckett at his most difficult, and even the most experienced reader may have sometimes to admit defeat (as I myself have had to do) in trying to grasp the meaning or point of a particular word, phrase or incident. Some passages are so impenetrable that it is difficult to believe Beckett had any reader but himself in mind [...] »¹³⁶.

D'ailleurs, John Pilling marque bel et bien son décrochage herméneutique face au mot « bric-à-brac », un malaise énoncé cependant dans un humour qui met parfaitement en perspective la difficulté du traçage de certaines références, ou simplement de la compréhension de l'apparition de certains mots dans le texte, qui sont ainsi moins présents pour signifier quelque chose que pour créer dans l'œuvre une expérience de lecture qui prend sa source aux mêmes fondements que l'expérience de Belacqua, réinvestissant linguistiquement un trouble dans la future réception :

117

bric-à-brac

As later (123)

[...]

123

[...]

bric-à-brac

As before (117)¹³⁷

¹³⁶ *Journal of Beckett Studies*, volume 12, numbers 1 and 2, published by the Florida State University, in the United States of America, 2003, p. 2.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 215 et 223.

Bien entendu, le contexte d'apparition du mot « bric-à-brac », dans le texte de Beckett et dans celui de Roger Gilbert-Lecomte, est radicalement différent. Chez Roger Gilbert-Lecomte ce terme est utilisé dans une mention purement descriptive des lieux de fumerie – mot utilisé intentionnellement pour contrebalancer le lieu lui-même avec la vie elle-même de « ces forçats du mal » qui « ont les mêmes préoccupations que les autres mortels »¹³⁸ – ; à l'inverse le terme apparaît chez Samuel Beckett pour décrire l'état lui-même de qui expérimente le « wombtombing ». C'est précisément la mention qui en est faite à la page 117, relevée par John Pilling : « He was disintegrating bric-à-brac »¹³⁹.

Cependant, ce qui nous permet de relier l'utilisation de ce terme chez Beckett à ce qui en a été fait chez Roger Gilbert-Lecomte, c'est le retour (*Dream*, p. 123) de la métaphore filée du chemin de fer. Cet extrait de *Dream* est construit selon une forme chiasmique : l'impossible liberté de Belacqua de contraindre sa volonté et sa nolonté enserme l'extrait, au milieu duquel il se donne à lire les manières singulières de provoquer le « wombtombing », puis son explication générale, avant de repasser à une méthode particulière, celle des phosphènes. Or, une fois que cette forme chiasmique s'est refermée, apparaît à nouveau un énoncé qui renvoie manifestement au proverbe détourné énoncé dans la revue du *Grand Jeu*, cœur de l'imagerie du « wombtombing » de *Dream* : « The will and nill cannot suicide, they are not free to suicide. That is where the wretched Belacqua jumps the rails »¹⁴⁰. Cette dernière phrase, si elle ne clôt pas ce long paragraphe, initie toutefois une fermeture de la même manière que l'incipit l'avait effectué, en caractérisant le protagoniste par le même syntagme, à savoir « the wretched Belacqua ».

Cet énoncé associe non seulement l'image du train à Belacqua lui-même, mais permet également d'insinuer la position du narrateur sur la manière dont Belacqua appréhende son expérience de « wombtombing ». Ce qui est ici clairement exprimé, c'est le déraillement (« jumps the rails ») de l'expérience elle-même, non pas parce qu'elle est entièrement appréhendée comme négative, mais parce que la croyance de Belacqua en la possibilité d'une répétition de l'expérience initiée par ses propres moyens est rejetée en bloc. À tirer un rapide parallèle avec *Proust*, l'information donnée ici par le narrateur est celle de l'impossibilité pour une telle expérience de se répéter sur le mode de sa reproductibilité consciente, donc de son *habitude*.

138 Roger Gilbert-Lecomte, *Monsieur Morphée, empoisonneur public*, Fata Morgana, Paris, 2011, p. 28.

139 *DFmW*, p. 117.

140 *Ibid.*, p. 123-124.

Toutefois, s'il n'y a pas de reproductibilité possible de l'expérience de Belacqua, le texte lui-même offre cette reproductibilité, s'instituant comme le pendant linguistique de l'expérience du « wombtombing ». Ce dernier extrait rejoue en un énoncé la réalisation du « wombtombing » qui s'était opérée au moment de la reprise du proverbe du *Grand Jeu*. Déjouant la répétition par l'instauration d'une différence, au français et à la citation du premier moment, cet extrait fait jouer l'anglais et la traduction : « he forced the lids of the little brain down ». Si la simple mention du « little brain » nous autoriserait à traduire « lids » directement par « paupières », et non par sa traduction plus usuelle et non métaphorique de « couvercle », nous pourrions faire un détour, anticipant et préparant la suite de ce chapitre, sur la traduction du poème « L'Amoureuse » de Paul Éluard par Samuel Beckett. Lisons uniquement le premier vers du poème, dans sa version originale et dans sa traduction beckettienne : « Elle est debout sur mes paupières » / « She is standing on my lids ». Au plus conventionnel « eyelids », Beckett lui préfère ici sa version abrégée « lids ». Ce détour n'a été fait que pour attester pleinement du retour d'une imagerie initiée au début de *Dream* par les motifs configurant le « wombtombing ».

Un lien peut ainsi s'observer entre l'expérience du « wombtombing » et l'écriture elle-même de ce passage. Lorsque le narrateur dit l'impossibilité de la reproductibilité de l'expérience pour et par Belacqua, la mise en discours elle-même déjoue, dévie, opère une déhiscence entre l'énonciation première du « wombtombing » et cette énonciation seconde, comme en une répétition différée et différenciée. De « Le train ne peut partir que les paupières fermées » à « he forced the lids of the little brain down », il y a toute la distinction entre une citation, conservée dans sa langue originale, le français, et sa traduction remodelée, ne conservant finalement que l'image de l'œil clos. Ceci nous permet de réengager notre lecture d'une consubstantialité entre ces deux expériences que sont le « wombtombing » de Belacqua et le « mind achieving creation » dont le mot « tunnel » a été le pivot interprétatif. Or c'est précisément ce même mot qui apparaît avant que le narrateur ne conclue de Belacqua que « we cannot do anything for him »¹⁴¹ : « He remembers the pleasant gracious bountiful tunnel, and cannot get back »¹⁴².

• • •

Si, par l'analyse exposée ci-dessus, le présent travail a tenté d'exemplifier la manière dont l'appréhension du surréalisme dans l'œuvre beckettienne peut

¹⁴¹ *DFmW*, p. 124.

¹⁴² *Ibid.*

se rendre productive pour une meilleure compréhension de certains points aveugles de son œuvre, il convient de s'attarder désormais sur l'autre pendant conceptuel que nous voudrions faire valoir ici, à savoir la survivance des premières images dans la poétique beckettienne. L'image des « paupières fermées » gardera, pendant quelques années encore après l'écriture de *Dream*, une certaine importance dans l'esthétique beckettienne, et notamment dans la manière dont ce dernier entend présenter son travail d'écriture dans sa correspondance. On découvre ainsi que cette citation du *Grand Jeu* n'est pas qu'un enjeu fictionnel mais est utilisée pour catégoriser tout à la fois l'expérience du « wombtombing » de Belacqua et l'expérience scripturale de son auteur.

Durant les années trente la référence aux « paupières fermées » n'apparaît pas moins de trois fois dans les lettres écrites par Beckett. Il est à noter que ces différentes évocations s'établissent toujours lorsque Beckett est en proie à un renouveau poétique ou à une interrogation esthétique. Il en va ainsi de la lettre du 18 octobre 1932 adressée à son ami Thomas MacGreevy. Cette lettre a notamment été mise en avant par Thomas Hunkeler¹⁴³ et approchée plus récemment par Peter Fifield¹⁴⁴ ou Solveig Hudhomme¹⁴⁵. Si ces différents critiques s'attachent principalement, par la citation de cette lettre, à exposer et définir la distinction que Samuel Beckett opère entre une poésie « facultative » et des poèmes qui « ne [lui] donnent pas et ne [lui] ont jamais donnés l'impression d'être *construits* »¹⁴⁶, la mention faite de *Dream*, et par-delà du *Grand Jeu*, y est, sinon oubliée, du moins passée inaperçue :

I suppose I'm a dirty low-church P. even in poetry, concerned with integrity in a surplice. I'm in mourning for the integrity of a pendu's emission

143 Cf. Thomas Hunkeler, *Echos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, Paris, 1997, et Thomas Hunkeler, « Beckett face au surréalisme », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Vol. 17, Brill, Amsterdam, 2006.

144 « Beckett reads Éluard's lines as a formulation of literary value based on necessity, rather than desire or inclination on the part of the author » (« I am writing a manifesto because I have nothing to say' (Soupault) : Samuel Beckett and the Interwar Avant-garde », Peter Fifield, *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014, p. 174).

145 « La volonté d'inscrire une dichotomie dans l'acte d'écriture n'est pas étrangère au jeune Beckett, lequel, dans une lettre datée du 18 octobre 1932, fait part à son ami Thomas MacGreevy de la manière dont il envisage ses poèmes, publiés plus tard dans le recueil intitulé *Echo's Bones*. Beckett y désavoue les œuvres qu'il caractérise à l'aide de l'adjectif français 'facultatif' : [...]. Les poèmes 'facultatifs' ont ceci de problématique qu'ils naissent d'une 'construction' et ne peuvent s'en départir : cette distinction rejoindrait le couple *imagination/fantasy* » (Solveig Hudhomme, *L'élaboration du mythe de soi dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Brill Rodopi, Leiden/Boston, 2015, p. 173).

146 *LdB*, tome 1, p. 222.

of semen, what I find in Homer & Dante & Racine & sometimes Rimbaud, the integrity of the eyelids coming down before the brain knows of grit in the wind.

Forgive all this? Why is the spirit so pus-proof and the wind so avaricious of its grit¹⁴⁷.

Cette lettre – d'une importance radicale pour l'appréhension d'un tournant dans la poésie beckettienne en ce sens qu'elle permet de redéfinir certains des éléments par lesquels Beckett juge sa propre œuvre – est intéressante notamment par le fait qu'elle réutilise l'imagerie des paupières fermées de *Dream*, écrit seulement quelques mois avant cette lettre, sans pour autant mentionner cette référence à *Dream*, ni sa localisation originale, mais reproduisant bel et bien le même motif : « he forced the *lids* of the little brain *down* [...] »¹⁴⁸ (c'est nous qui soulignons).

Les deux lettres approchées dorénavant seront encore plus remarquables en ce sens qu'elles livrent la clef pour saisir un procédé beckettien constitué de trois strates : une d'oubli, une de cristallisation et une de collage. Sans pour autant avoir la valeur d'une stratégie intentionnelle dans la pensée beckettienne, ce triple découpage dans l'écriture et la réception d'une forme dans la poésie beckettienne permettra d'appréhender son attitude face au surréalisme ainsi que le principe génératif de certains textes ultérieurs. Il n'est qu'à poser ici que l'apparition du motif des « paupières fermées » dans cette lettre à Thomas MacGreevy représente le stade de l'oubli de la citation, et dès lors de sa référence originelle.

La deuxième mention de ce motif apparaît dans une lettre à Morris Sinclair, datée entre le 13 juillet et le 2 août 1934. Voici la version originelle de cette lettre :

Ne crois pas que le ballet soit de la musique. C'est précisément parce que la musique y joue un rôle subordonné que le ballet m'irrite. Car la musique sérieuse ne peut pas servir. Représenter une musique d'une manière particulière, par [pour « au »] moyen de danse, gestes, décors, costumes, etc., c'est la dégrader, en en réduisant la valeur à une simple

147 *LoB*, tome 1, p. 134-135. Et sa version française dans laquelle le motif des « paupières tombant » est également manifeste : « J'imagine que je suis un sale P. aux tendances puritaines même en poésie, préoccupé de l'intégrité dans un surplus. Je porte le deuil de l'intégrité de l'émission de sperme chez un *pendu*, ce que je trouve chez Homère & Dante & Racine & parfois Rimbaud, l'intégrité des paupières tombant avant que le cerveau ne soit conscient du grain de poussière dans le vent » (*LdB*, tome 1, p. 223).

148 *DFmW*, p. 123.

anecdote. Il y a des gens qui ne savent se satisfaire que visuellement. Quant à moi, et pour mon malheur sans doute, je ne peux partir que les paupières fermées.

LdB, tome I, p. 289

Que cette lettre soit écrite en français est bien entendu primordial puisqu'on y voit plus encore la reprise mot à mot du proverbe issu du *Grand Jeu*, reprise désormais coupée de sa métaphore ferroviaire et utilisée uniquement comme image de la création artistique. La cristallisation de cette image est en passe de devenir : cet énoncé, par l'absence typographique de tout guillemet, s'est implanté dans le vocabulaire beckettien sans aucun indice marquant l'emprunt. Dans *Dream*, le passage brutal de l'anglais au français indiquait au moins au lecteur que quelque chose travaillait à cet endroit du texte. Dans la première lettre présentée ci-dessus, le passage à l'anglais ainsi que l'émondation de sa métaphore et de sa structure entière pour ne garder que le noyau de l'énoncé du *Grand Jeu*, à savoir la paupière tombant, pouvaient autoriser l'absence de marqueurs citationnels tant sa référence était, linguistiquement et conceptuellement, éloignée de son origine. Cependant, dans une lettre écrite en français et suivant au mot à mot l'énoncé original, le procédé d'incrustation de la parole de l'autre dans sa propre écriture relève d'une méthode similaire à celle utilisée pour sa lecture de « Le Concentrisme », présentée dans l'ouverture de ce chapitre. Le proverbe du *Grand Jeu* n'est pas réinvesti, mais pleinement cristallisé dans l'écriture de Beckett comme un moyen d'exprimer ce que d'autres mots, les siens propres, échouent peut-être à dire.

La troisième lettre dans laquelle a été localisée une autre référence aux « paupières tombant » a été envoyée à Thomas MacGreevy. Celle-ci a été écrite dans des circonstances particulières, puisqu'elle l'a été à Dresde lors d'un voyage en Allemagne que Beckett a effectué de septembre 1936 à fin février 1937. C'est à nouveau en parlant de sa propre pratique d'écriture qu'intervient la réminiscence de l'énoncé du *Grand Jeu* :

I have neither written anything nor wanted to, except for a short hour, when the frail sense of beginning life behind the eyes, that is the best of all experiences, came again for the first time since "Cascando", and produced 2 lines and a half¹⁴⁹.

149 *LoB*, tome I, p. 447. Voici également la traduction française de cette lettre, datée du 16 février 1937, traduction qui ne se départit pas de ce motif beckettien, puisqu'aux « eyes » de la version originale, c'est bien le mot « paupières » qui y est utilisé : « Je n'ai rien écrit ni rien voulu faire, à part pendant une brève heure où le fragile sentiment d'un début de

Une note du premier volume de la correspondance beckettienne retranscrit les quelques vers qui lui sont apparus « au fond des yeux clos », à la manière dont la lettre de Lucien, dans *Dream*, décrivait le mode d'apparition et de création du poème « C'n'est au pélican » : « Le journal de SB pour le 7 février 1937 enregistre ces vers : « Always elsewhere / In body also / The dew falls & the rain from » [vers incomplet] (BIF, UoR, GD 4/f. 77) »¹⁵⁰. Ces quelques vers sont intéressants en ce qu'ils sont le corollaire de la méthode que Beckett décrit par le motif des « paupières fermées ». En effet cette mention à une méthode en commentaire d'un vers qui explicite la dépossession de soi (« Always elsewhere / In body also ») s'établit dans une corrélation entre le dit du poème, ce que le poème exprime, et le dire de son mode d'énonciation, l'état de Beckett au moment de son écriture.

La référence au poème « Cascando » indique et éclaire également l'importance de cette lettre. « Cascando » est un poème écrit en juillet 1936 qui détient, dans l'évolution de la poétique beckettienne, un statut particulier en ce qu'il est le premier des poèmes de Beckett, d'une part, à avoir subi l'épreuve de l'autotraduction et, d'autre part, à offrir à la lecture une nouvelle poétique, dont il sera question dans le prochain chapitre. Tout d'abord écrit en anglais, ce poème a été transposé, non pas en français, mais en allemand¹⁵¹. Or, de ces deux poèmes, ce qui fait juger Beckett de leur valeur et de leur validité, c'est la mention à la « life behind the eyes », qualifiée de « best of all experiences ». Au-delà du simple renvoi au motif figural initié dans *Dream* par la citation du proverbe du *Grand Jeu*, il est remarquable d'observer que, pour décrire cette image, Beckett utilise le terme d'« expérience », liant en un seul fait sa pratique scripturale et l'« état de réceptivité entière »¹⁵² dans lequel « le poème se fait », si nous voulons reprendre tout à la fois des mots issus de l'« Avant-propos » au premier numéro de la revue *Le Grand Jeu* et les mots de la lettre de Lucien. Ce collage d'expressions beckettiennes et surréalistes que nous venons d'opérer, en outre, apparaît sous un angle similaire à ce que l'évolution du proverbe du *Grand Jeu* a pu subir dans la pensée beckettienne. Plus de cinq années après l'écriture de *Dream* l'apparition de ce motif à caractère explicatif permet de se greffer et de se coller au discours beckettien sur sa création artistique à tout moment où les mots lui échappent pour rendre compte de sa pratique. Moins

vie derrière les paupières, c'est-à-dire la meilleure de toutes les expériences, a surgi à nouveau pour la première fois depuis 'Cascando', et produit deux vers et demi » (*LdB*, tome 1, p. 501).

150 Ibid., p. 505.

151 Au sujet de cette autotraduction, se reporter à l'article de Thomas Hunkeler, « 'Cascando' de Samuel Beckett », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 8, Brill, Leiden, 1999, p. 27-42.

152 *Le Grand Jeu*, *op. cit.*, « Avant-propos » du premier numéro, p. 1.

qu'une stratégie intentionnelle il apparaît plutôt que cette répétition du même motif est de l'ordre, non pas seulement d'une cristallisation, mais d'un principe de parcimonie, d'un rasoir d'Ockham : pour quelles raisons chercher une configuration linguistique différente que celle déjà éprouvée et exprimée par la parole d'un autre ? Cette systématique est particulièrement manifeste dès lors que la parole surréaliste s'est immiscée dans le discours beckettien.

• • •

Il a été ainsi possible de retrouver, par un passage au travers de la correspondance beckettienne, la conclusion à laquelle *Dream* avait conduit, à savoir qu'il existe une consubstantialité entre l'expérience de dépossession de soi de Beckett ou de Belacqua, telle que décrite dans *Dream*, et la configuration linguistique qu'effectue l'auteur irlandais, la seconde n'étant que le produit de la première. Or cette découverte n'a pu s'observer que grâce au pivot qu'ont formé pour ce développement, tout d'abord, la localisation de la référence faite au *Grand Jeu* ainsi que son analyse et le repérage de sa reprise dans la correspondance beckettienne. L'expérience de *Dream*, mais également la pratique scripturale de Beckett, se relie à et se relit ainsi grâce à l'énoncé du *Grand Jeu* : « Le train ne peut partir que les paupières fermées ».

Sans rejouer ce qui s'est dit auparavant de l'appartenance ou de la non-appartenance du *Grand Jeu* au surréalisme, bien que le statut de ce mouvement soit celui, certainement, du groupe le plus voisin des pratiques d'écriture, de la révolte politique, et du ton polémique du surréalisme, il reste cependant à déterminer si, effectivement ou non, des traces de surréalistes consommés et assurés sont à observer dans l'œuvre beckettienne. Cette partie a voulu avoir la valeur d'une monstration d'une méthodologie philologique et de certains outils ou concepts¹⁵³, mais l'exemple sur lequel elle s'est appuyée relève d'un hapax dans la littérature beckettienne. Non seulement il a été relevé l'unique mention faite, à notre connaissance, du *Grand Jeu* dans toute l'œuvre de Samuel Beckett – et ce malgré, il est vrai, les nombreux points de connexion qui pourraient être effectués entre ce mouvement et l'auteur irlandais¹⁵⁴ –, mais

153 Nous pensons surtout au « comparatisme différentiel » de Ute Heidmann, à la « survivance » de Georges Didi-Huberman, ou au concept de « productivité » forgé spécifiquement pour le présent travail.

154 Il est à noter que l'un des seuls critiques à avoir, sinon observé, du moins mentionné le *Grand Jeu* dans une étude critique beckettienne est Jean-Paul Perret-Gavard qui interroge le lecteur quant au statut de précurseur qu'aurait René Daumal sur l'œuvre de Samuel Beckett, in Jean-Paul Perret-Gavard, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Minard, Paris/Caen, 2001, p. 46.

également ce proverbe détourné est la seule référence surréaliste qui apparaît sous forme de citation française effectuée par Beckett dans un texte de fiction, qu'il soit anglais ou français¹⁵⁵. Du moins, cette référence est la seule qui s'accomplisse selon une structure de citation stricte, non pas typographique, en cela que l'absence des guillemets n'informe pas le lecteur de la présence d'une parole autre, mais par le fait que cet énoncé apparaisse bel et bien dans sa forme originale, en français dans le texte. À l'inverse les différents éléments qui seront par la suite mis en valeur traverseront tous le filtre de la traduction. C'est ainsi qu'il nous est paru le plus judicieux pour le prochain point de nous pencher sur les traductions surréalistes effectuées par Beckett au début des années trente afin de délimiter le cadre d'appréhension possible du surréalisme.

3 Les traductions surréalistes de Beckett : du supplément à la défiguration

Dream of Fair to Middling Women fait ainsi apparaître la citation du proverbe du Grand Jeu en français et en toutes lettres ; ce fait, au-delà des considérations qui ont été tenues à propos de cette présence d'une expression française dans un moment critique d'un texte écrit en anglais, pourrait indiquer un autre problème auquel Beckett s'achoppe : l'impossibilité de la traduction. En effet, malgré le devenir d'autotraducteur de Beckett, le phénomène de traduction émerge comme un souci de taille dès ses premiers écrits. *Dream* donne également à lire un autre exemple de cette difficulté :

As they coursed unimpaired down into the well of the city a magic dust lapsed from the desolate hour, from the disastrous expulsion of the morning, livid strands in the east of placenta praevia, dust of his dove's heart, and covered him. Douceurs ... There are souls that must be saved and there are souls that must be not saved.

DFmW, p. 31-32

155 Nous excluons donc ici « Le Concentrisme », dont il a été question en début de chapitre, de même que certains textes critiques du milieu des années trente qui fourniront une part de notre interrogation dans le prochain chapitre. D'autre part, si nous ne nous arrêtons pas sur ces différents points, c'est bien parce qu'ils outrepasseraient la méthode philologique à laquelle nous nous contenons afin de ne pas tirer des fils d'Ariane à chaque coin du dédale beckettien.

Et encore :

It was really wonderful to get back to the home comforts. Belacqua tried all the armchairs in the house, he poltrooned in all the poltrone. Then he went and tried both privies. The seat were in rosewood. Douceurs ... !

DFmW, p. 145

Une dernière fois :

It is the dawn-foil and the gift of blindness and the mysteries of bulk banished and the mind swathed in the music and candour of the dawn-foil, facts of surface. The layers of Damask fused and drawn to the uttermost layer, silken blade. Blind and my mind blade of silk, blind and music and whiteness facts in the fact of my mind. Douceurs ...

DFmW, p. 182

Nul besoin d'un exemple supplémentaire : les citations de ces trois passages sont unies par le vocable « douceurs » qui apparaît dans chacun d'eux. Rien ne permet, à première lecture, d'associer ces trois extraits derrière une signification commune, à l'inverse de ce que l'exemple du terme « tunnel » avait pu initier auparavant. Le premier extrait s'insère dans un épisode relatant la torpeur de Belacqua après le départ de Smerry (la Smeraldina-Rima), le deuxième épisode narre le retour de Belacqua dans le confort de sa maison, tandis que le dernier extrait suit et clôt une nouvelle expérience d'« enwombing ». La mention faite à « douceurs » est ainsi l'unique élément reliant ces trois moments de *Dream*.

Relevons déjà une configuration similaire de ce terme dans chacun des trois extraits : l'apparition de « douceurs » y est suivie dans les trois extraits de points de suspension. Loin d'être anodine cette ponctuation constitue le révélateur expressif d'un trouble qui nous est expliqué par John Pilling dans une note au poème « Enueg I » se trouvant dans les *Collected Poems* de Samuel Beckett. Ce poème s'achève par une traduction de quelques vers du poème « Barbare » d'Arthur Rimbaud. Voici le commentaire qu'en fait John Pilling :

'Barbare' is a prose-poem which also contains the repeated exclamation 'Douceurs!' (cf. *LSB1*, 72), a favourite exclamation in *Dream* (e.g. 31, 46, 85, 182; used in a letter to TM of 11.3.31; *LSB1*, 72). Beckett seems to have thought of this as an 'untranslatable word', presumably because it can shift its meaning from 'sweetnesses' to 'sweeteners' in the sense of bungs

or bribes. Belmont (*Souvenirs*, 284) highlights SB's difficulties with the word [...]. (in *CP*, p. 266-267)

Georges Pelorson, dans ses mémoires déjà citées ci-dessus, raconte une anecdote mettant en scène un Beckett en proie à la difficulté de traduction du mot « douceurs » :

Nous tînmes des dialogues stériles. Puis, un jour, exaspéré de tourner en rond autour du mot « douceur » dans le poème intitulé « Barbare », et de ratiociner sur la difficulté, pour ne pas dire l'impossibilité, de rendre en anglais l'usage français de telles abstractions du concret, je lui suggérai qu'un peu de marches nous ferait du bien en nous aérant la cervelle et l'imagination. [...] Il s'appliqua à ce qui ne pouvait être que la répétition laborieuse du mot. 'Mozart', dit-il. Je répondis que, si son désir était d'en écouter, je n'avais que le *Requiem* et il me faudrait aller chercher mon appareil avec le disque. 'Non, dit-il. Douceur.' Comme je restais stupide, il reprit avec plus de force et dans la prononciation allemande : 'Mo-tzartt'. Puis sa tête retomba et, comme s'affaissant au-dedans de lui-même bien qu'il fût immobile, il referma les yeux.

Ce fut seulement en traversant la cour de mon quadrilatère que, de mes rudiments d'allemand de lycée sans doute remâchés par l'inconscient, il me revint tout à coup que *zart* signifie 'doux'¹⁵⁶.

L'apparition de ce terme dans *Dream*, bien qu'il caractérise à chaque fois des expériences différentes de son protagoniste, met en abyme l'intraductibilité de ces expériences elles-mêmes par un terme dont l'auteur échoue à trouver une correspondance équivalente en anglais. Trouant le texte anglais par un mot en français, Beckett signifie, une nouvelle fois, l'expérience énoncée par l'énonciation elle-même, i.e. par l'expérience linguistique qui se donne à lire uniquement dans sa forme (forme informant en retour son contenu). Le mot « douceurs » est non plus uniquement ce qui dit la douceur de l'expérience énoncée, mais également ce qui dit l'impossibilité de son expression, manière plus précise pour décrire quelque chose d'aussi inconcevable, notamment, qu'un « wombtombing ».

¹⁵⁶ Georges Belmont, *Souvenirs d'outre-monde. Histoire d'une naissance*, Calmann-Lévy, Paris, 2001, p. 284.

La configuration de certains passages de *Dream*, du moins des deux motifs qui ont été mis en avant¹⁵⁷, est d'ores et déjà thématisée dans l'essai « Dante ... Bruno.Vico..Joyce » au sein du paragraphe initié, précisément, par une identité du même ordre que celle que nous venons d'affirmer : « Here form *is* content, content *is* form »¹⁵⁸. La problématique qui entoure l'intraductibilité du mot « douceurs » est la même que celle que Beckett entreprend de définir pour le mot allemand « Zweifel », une problématique qui engage une interrogation sur la langue anglaise :

Take the word 'doubt': it gives us hardly any sensuous suggestion of hesitancy, of the necessity for choice, of static irresolution. Whereas the German 'Zweifel' does, and, in lesser degree, the Italian 'dubitare'. Mr Joyce recognizes how inadequate 'doubt' is to express a state of extreme uncertainty, and replaces it by 'in twosome twiminds'. Nor is he by any means the first to recognize the importance of treating words as something more than mere polite symbols.

Dj, p. 28

La langue de Joyce pourrait-elle ainsi être vue comme un cratylysme ? Non pas en ce sens que Joyce serait un tenant de la naturalité des noms, bien au contraire, mais dans le fait que son entreprise de sensualisation de l'anglais, de le rendre moins « abstract » et donc plus « sensuous », selon la terminologie beckettienne, tendrait à atteindre un stade du langage où le sens des mots rentrerait en écho avec leur phonétisation. L'entreprise beckettienne de *Dream*, sans nous intéresser ici à la formation de néologismes dont la pratique est redevable de sa lecture de, et de son travail avec, Joyce, serait ainsi du même ordre, dès lors qu'un mélange des langues, tel que celui analysé ci-dessus, intervient. Dans le champ des possibles linguistiques qui s'offre à Beckett, compte tenu de ses compétences dans ce domaine, le choix d'un mot, d'une langue à l'autre, relèverait également d'une manière de cratyliser sa langue.

« Douceurs », dans ce contexte, pourrait être appréhendé comme un complexe signifiant et traduisant l'expression la plus juste du type d'expériences

157 Il est intéressant dès lors de noter que le mot « tunnel », pour sa part, étant son propre équivalent dans l'une et l'autre langue, apparaissant tout à la fois dans la lettre en français de Lucien par le discours de Liebert, également en français, et dans la narration en anglais (« In the umbra and the tunnel etc. »), plie cette problématique dans l'indécidabilité ou la possibilité d'approcher ce terme comme étant sa variante anglaise lorsque la mise en langue cotextuelle est en français et, inversement, de lire ce terme comme étant son paradigme français dès lors que son cotexte est écrit en anglais.

158 « Dante ... Bruno.Vico..Joyce », *Dj*, p. 27.

décrit par Beckett au moment de sa configuration, en ce sens non seulement que ce mot est le mieux à même de sonoriser et de donner forme au contenu qu'il porte avec lui, mais également qu'il permet un pli et une correspondance de ce type d'expériences dans et avec le discours lui-même.

Or, aux côtés de la production fictionnelle de Beckett, son travail traductif est lui aussi le lieu d'une interrogation et d'une mise en abyme de ce que la pratique de la traduction est en train d'accomplir au moment où elle se réalise et se lit, et donc plus généralement d'une appréhension du langage lui-même : « Traduire ne peut pas éviter d'impliquer une théorie du discours »¹⁵⁹, comme n'a cessé de le marteler Henri Meschonnic. C'est ainsi que l'étude des traductions surréalistes effectuées par Beckett fournira une autre approche de son écriture que celle de *Dream*, ainsi qu'une aperception, d'ores et déjà, de sa relation avec l'écriture surréaliste.

Un premier travail doit tout d'abord être entrepris ; la critique, lorsqu'il s'est agi pour elle de s'interroger sur ces traductions surréalistes, s'est enfermée dans un système binaire, rejetant l'analyse de cette production beckettienne dans le domaine non plus littéraire mais biographique, voire dans une recherche de l'intentionnalité auctoriale. C'est ce que donne à lire – et c'est tout à fait normal que cela soit ainsi puisque c'est le projet même de l'ouvrage – la biographie de James Knowlson qui fait allusion aux traductions de Beckett à deux endroits, au moins, de son exposé. Le premier s'intéresse à l'année 1932 : « Le choix de Beckett s'est fixé sur Paris pour des raisons d'ordre à la fois pratique et sentimental. Il y compte quelques amis, peu nombreux mais fidèles, dont MacGreevy qui y est déjà installé. Il espère aussi que Titus, Jolas, Putnam et Nancy Cunard vont lui proposer d'autres traductions »¹⁶⁰. Si l'on pressent déjà une certaine position négative de Knowlson quant à la place de ces traductions dans l'œuvre de Beckett, le glas est sonné lorsqu'il déclare : « À certains moments, le travail d'ordre purement alimentaire qu'il effectue pour Nancy Cunard en traduisant en anglais des textes pour la *Negro Anthology* le conforte dans l'idée qu'il n'a pas rompu tous ses liens avec les milieux littéraires parisiens »¹⁶¹. Un avis du même type est lancé par la biographe de Nancy Cunard, Anne Chisholm : « [Samuel Beckett] vivait de nouveau en Irlande, fort malheureux d'un nouvel emploi universitaire, n'ayant guère réussi à faire imprimer ses

159 Cité in *Poétique comparée des mythes : de l'Antiquité à la modernité*, éd. par Ute Heidmann, Payot, Lausanne, 2003, p. 85.

160 James Knowlson, *Samuel Beckett*, Actes Sud, Arles, 1999, p. 203.

161 Ibid., p. 229.

œuvres, et très à court d'argent. Il accueillit ce travail avec plaisir, bien que le contenu des articles ne signifiait pas grand-chose pour lui »¹⁶².

Ainsi, lorsque la critique s'intéresse à ces traductions, elle se doit de passer par un revirement de ce jugement, à l'instar d'Alan Friedman, jugeant que « the financial explanation is unconvincing » et que « Beckett's friendship with Cunard, which became life-long and deep, was indubitably a factor »¹⁶³. Et le même d'ajouter encore, dans une autopsie documentée de l'éthique beckettienne : « Beyond his friendship for Cunard, Beckett may have had some moral and intellectual sympathy for her impressive collectivist project, which flaunted its political, cultural, and aesthetic agenda during a time, the Depression, when economics was the major public issue »¹⁶⁴. Cet avis perpétue ce que le même Alan Friedman avait d'ores et déjà déclaré, dans son *Beckett in Black and Red*, par le biais de quatre arguments invalidant, selon lui, l'argument pécuniaire avancé auparavant : « Beckett's lifelong interest in translation, his deep and abiding friendship with Nancy Cunard, his support for the causes she espoused, and his own political (especially racial) values and commitments »¹⁶⁵.

Dans un même ordre d'idée, Peter Fifield « propose[s] an idle ground whereby we begin by noticing Beckett's enjoyment of the writings of Paul Éluard and André Breton, and his enthusiasm for translating them »¹⁶⁶. Si ce dernier extrait demeure toujours dans une légitimation biographique des intentions de Beckett au moment de sa traduction des textes surréalistes, elle a cependant le mérite de s'appuyer effectivement sur des données d'archive. La correspondance beckettienne permet au critique de s'appuyer sur différentes lettres dans lesquelles Samuel Beckett déclare précisément son attrait pour les textes surréalistes d'André Breton et Paul Éluard, de même que l'intérêt qu'il porte à leurs traductions. C'est à nouveau, notamment, la lettre du 18 octobre 1932 qu'il nous faut convoquer ici. Après la distinction opérée entre une poésie « facultative » et une poésie qu'il ne considère pas comme étant « construite », Beckett ajoute l'information suivante : « Un autre mot griffonné par Nancy Cunard de

162 Anne Chisholm, *Nancy Cunard*, trad. de l'anglais par Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso, O. Orban, Paris, 1980, p. 208.

163 Alan Warren Friedman, *Surreal Beckett: Samuel Beckett, James Joyce, and Surrealism*, Routledge, New York/London, 2017, p. 74.

164 Ibid., p. 75.

165 *Beckett in Black and Red. The Translations for Nancy Cunard's Negro (1934)*, éd. par Alan Warren Friedman, University Press of Kentucky, Lexington, 2000, p. XI.

166 Peter Fifield, « 'I am writing a manifesto because I have nothing to say' (Philippe Soupault) : Samuel Beckett and the Interwar Avant-Garde », *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett*, éd. par Stanley Gontarski, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014, p. 174.

Cunégonde à propos du toucher. Elle a des manuscrits de Breton & Éluard. J'ai écrit pour dire que c'était toujours un plaisir de traduire Éluard et Breton »¹⁶⁷.

De plus, à la note n°5 d'une lettre du 5 décembre 1932 adressée à Thomas MacGreevy, une autre lettre, du 12 décembre de la même année, est également mentionnée : « Nancy Cunard avait proposé à SB de traduire Éluard et Breton, mais n'avait toujours pas reçu leurs livres ; SB réfléchissait à cette perspective : 'Je crois que je prendrai un vrai plaisir à les transposer' (SB à MacGreevy, 12 [décembre 1932], TCD, MS 10402/40) »¹⁶⁸. Si ces traductions sont tombées à l'eau, il apparaît cependant que, quatre années plus tard, une autre demande de traduction d'Éluard avait été proposée à Beckett. Georges Reavey préparait la première anthologie du poète français en langue anglaise, mais Beckett refuse d'y prendre part. Voici la justification que l'auteur irlandais, dans une lettre à son ami MacGreevy du 7 mai 1936, a faite de ce refus : « Reavey m'a demandé de traduire un autre poème pour son Éluard sacrificiel, mais j'ai décliné. J'étais & suis toujours très occupé avec Murphy, qui se rapproche enfin de sa première fin au moins »¹⁶⁹. En ce qui concerne, désormais plus particulièrement, André Breton, une lettre de la correspondance beckettienne permet également d'appréhender la valeur qu'il accolait à ces deux surréalistes, mais également le plaisir qu'une traduction de leurs textes peut apporter. Voici un extrait de la lettre du 7 août 1936 adressée une nouvelle fois à MacGreevy : « J'ai vu Joe Hone un jour, du cuivre sur le visage d'avoir corrigé les épreuves du livre sur Moore. Il réclamait à cor et à cri un livre à traduire pour les longues soirées d'hiver. J'ai suggéré *Nadja* de Breton »¹⁷⁰.

Ces extraits de la correspondance beckettienne engagent suffisamment la critique à ne plus considérer l'argument du simple souci pécuniaire des traductions surréalistes effectuées par Beckett comme un problème. Quand bien même cet argument trouverait une validation du même ordre, il demeure le fait que ces traductions ont été réalisées, qu'elles ont été publiées, à plusieurs reprises pour certaines d'entre elles, et qu'elles sont ainsi parvenues à la critique. Qu'elles aient été accomplies pour des raisons qui ne sont que de l'ordre de la nécessité d'une rentrée d'argent, peu nous importe¹⁷¹, seul compte le fait qu'elles peuvent informer du travail sur le langage opéré par Beckett et de la ressource d'éléments surréalistes à tracer de leur lecture et leur traduction jusqu'à leur réutilisation et transformation dans les textes beckettien, qu'ils

167 *LdB*, p. 224.

168 *Ibid.*, p. 234.

169 *Ibid.*, p. 398.

170 *Ibid.*, p. 429.

171 Et combien de textes, dans l'histoire littéraire, devraient dès lors être rayés de la bibliographie d'un auteur ? Tout Balzac, peut-être, passerait à la trappe.

soient fictionnels ou critiques. Qu'un travail de ce type n'ait jamais été opéré témoigne bien, soit d'un défaut méthodologique de la part de ceux qui se sont intéressés à cette casuistique, soit d'une œillère empêchant d'appréhender cette problématique, à savoir l'acceptation *a priori* d'une attitude de Beckett plus qu'ambiguë à l'égard des surréalistes.

Les traductions surréalistes de Beckett ne seront toutefois pas toutes abordées ; dans ce chapitre seuls formeront la base de l'analyse les textes poétiques qui ont été du nombre de ceux compilés par le récent ouvrage de John Pilling et Sean Lawlor, *The Collected Poems of Samuel Beckett*. Ce choix permettra de ne s'occuper que de certains poèmes au sein desquels quelque chose travaille, un quelque chose en rapport étroit et vital avec la question du langage et de l'appréhension du travail traductif de Samuel Beckett. Dans cette collection de poèmes beckettians, et ceux plus particulièrement du début des années trente, treize poèmes surréalistes peuvent être dénombrés : deux d'André Breton, huit de Paul Éluard, deux de Tristan Tzara et un d'Ernst Moerman. À l'exception du dernier d'entre eux, qui a été publié dans l'anthologie *Negro* de Nancy Cunard (1934), tous les poèmes précités ont fait l'objet d'une traduction pour un numéro spécial de la revue *This Quarter*, dédié entièrement au surréalisme et publié en septembre 1932. La direction de la revue avait été, spécialement pour l'occasion, confiée à André Breton. Il est à noter que, si la correspondance de Beckett ne mentionne à aucun moment cette publication à la période de sa sortie, certains échanges téléphoniques entre Breton et Péret dénotent un certain emprunt face au travail des traducteurs, qu'ils jugent pour la plupart mauvais. C'est dans une lettre adressée à Tristan Tzara qu'André Breton se plaint ouvertement :

Il paraît que les traductions de *This Quarter* sont effroyables. Péret au téléphone, me dit que « Ma main dans la bière » est devenue « Ma main dans le cercueil », que « scaphandrier » est traduit par « sapeur-pompier », etc. ! J'avais déjà vu que, page 17, on me faisait donner, d'autre part, Carrière (à la place de Carrier) pour un précurseur du surréalisme ! Assez grave, évidemment¹⁷².

Beckett, pour sa part, s'en tire cependant avec les éloges du préfacier, Herbert Read :

¹⁷² André Breton, *Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia. 1919-1924*, présentée et éditée par Henri Béhar, Gallimard, Paris, 2017, p. 140.

We shall not speak of the difficulties experienced in putting the material place at our disposal into English, but we cannot refrain from singling out Mr. Samuel Beckett's work for special acknowledgement. His rendering of Éluard and Breton poems in particular is characterizable only in superlatives¹⁷³.

C'est précisément le travail de Beckett sur ces deux forces motrices du surréalisme qui va intéresser la présente analyse, à commencer par les deux poèmes d'André Breton qui apparaissent dans *Collected Poems*, à savoir « L'Union libre » et « Le grand secours meurtrier », « The Free Union » et « Lethal Relief » dans leur traduction beckettienne. À tout seigneur, tout honneur, « The Free Union » sera la première des traductions beckettiennes d'un des poèmes d'André Breton à être analysée, puisque Michel Murat nous indique que « le texte de Breton où l'on peut voir un manifeste de l'image à base analogique et à visée didactique est le plus célèbre de ses poèmes, 'L'Union libre' »¹⁷⁴. En effet, sans s'arrêter en une longue analyse de ce poème, il apparaît que ce texte d'André Breton relève d'une double lecture et d'une double célébration : d'une part celle de la femme sous une forme empruntée au blason – célébration d'un amour nouveau en ce qu'il n'est pas institutionnalisé par le mariage (l'« hostie poignardée » du vers 8 en témoigne) – et, d'autre part, celle de la libre association des mots et de l'image. Dans sa structure, le poème est d'une grande simplicité en ce qu'il anaphorise en presque chaque début de vers le syntagme « Ma femme » suivi d'un complément du nom initié par « à » ou « au » qui permettent un embrayage métaphorique sur chacune des parties du corps féminin, liant ainsi les deux célébrations, celle du corps de la femme chantée qui est thématise tout au long du poème et celle de la libre association des mots par l'utilisation systématisée de la métaphore, dont voici un exemple fourni par les quatre premiers vers du poème :

Ma femme à la chevelure de feu de bois
 Aux pensées d'éclairs de chaleur
 A la taille de Sablier
 Ma femme à la taille de loutre entre les dents du tigre¹⁷⁵

173 *This Quarter: Surrealist Number*, éd. par André Breton, Arno Press, New York, 1969, p. 6.

174 Michel Murat, *Le surréalisme*, LGF, Paris, 2013, p. 82.

175 André Breton, *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992, p. 85.

Et voici la transcription beckettienne de ces quatre premiers vers :

My woman whose tresses are wood-fire
 Whose thought are heat-lightning
 Whose body is hour-glass
 My woman whose body is otter in tiger jaws

CP, p. 68

À première vue cette traduction semble se coller au texte original de la manière la plus simple possible. Chaque mot y trouve son équivalent anglais et Beckett conserve, même lorsqu'une distinction de vocabulaire apparaît entre l'anglais et le français, les rouages des répétitions dont l'original se complaît à structurer son discours. Il en va ainsi du mot « taille » que Beckett traduit par « body » mais dont la répétition du vers 3 au vers 4 demeure intacte. Au-delà de ces quelques informations, l'intérêt de ce poème réside cependant dans la reconfiguration syntagmatique qu'en opère Beckett.

Ce dernier ajoute effectivement une anaphore supplémentaire à celles déjà proposées par André Breton ; cette anaphore est celle de la répétition, à chaque élément métaphorique initié en français par la préposition « à » et de son dérivé « au(x) », du verbe « être » / « to be » au présent de l'indicatif. Cette transposition n'est pas anodine en ce qu'elle fait balancer la structure d'ensemble du texte d'énoncés purement nominaux, dans le poème original de Breton, à des énoncés dont l'un des deux termes est une proposition relative dans laquelle le verbe « être » essentialise la métaphore en même temps qu'elle la rend nécessaire.

Or toute la force à l'œuvre dans ce poème français est précisément, ainsi que la théorie surréaliste de l'image décrite par André Breton l'indique, de faire de l'image un arbitraire, car procédant d'une coupure entre l'effet et sa cause. Si le titre du poème met en avant la liberté de l'union des mots, la structure nominale qui est présentée dans ce poème possède la fonction linguistique de décorseter la phrase de son carcan verbal en réalisant, par le langage lui-même, cette liberté dont ce poème est, sinon un manifeste, du moins un témoin. L'arbitraire de l'image bretonnienne n'est pas appréhendée comme une image tyrannisant de la réalité, mais c'est précisément parce qu'elle est sans cause, qu'aucune raison ne peut être donnée à cette association sinon sa présence dans le texte, que la liberté de l'image peut émerger. Si ce poème est primordial, c'est qu'il est également une explication de la liberté surréaliste dont l'exemple le plus célèbre est demeuré celui du *Second manifeste du surréalisme* : « L'acte surréaliste le plus simple consiste, revolver aux poings, à

descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule »¹⁷⁶. Moins que l'image de ce que devrait être une révolte surréaliste, nous y voyons là l'expression de l'impensé surréaliste concernant sa conceptualisation de la liberté, définie comme l'acte qui ne possède aucune cause¹⁷⁷. Est-ce un hasard si ce poème qu'est « L'Union libre » apparaît dans un recueil qui a pour titre *Le revolver aux cheveux blancs* ? À défaut de tirer sur les passants, le surréalisme de Breton tire sur les mots.

On pourrait avancer, à l'encontre de ce qui vient d'être affirmé, que la configuration anglaise qu'utilise Beckett pour rendre l'anaphore du « à » dans le poème de Breton est la seule valable. D'autres versions anglaises de ce poème résolvent toutefois ce problème de traduction en suivant le cheminement nominal utilisé par André Breton. Ainsi de la traduction effectuée par Edouard Roditi :

My wife with the hair of a wood fire
 With the thoughts of heat lightning
 With the waist of an hourglass
 With the waist of an otter in the teeth of a tiger¹⁷⁸

Cet autre incipit anglais du poème de Breton, en regard de celui effectué par Beckett, permet ainsi d'observer que l'une et l'autre traduction s'embranchent sur un parti pris qu'il ne nous faut ni juger ni en comparer la valeur. Seul doit être remarqué que, parmi le champ des possibles, Samuel Beckett a choisi celui qui s'éloigne le plus du principe du texte construit sur les bases d'une anaphore nominale, et ceci au profit d'un retournement syntaxique. Or ce retournement est intéressant puisqu'il n'est pas unique dans la pratique beckettienne,

176 André Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988, p. 782-783.

177 Cette proposition pourrait être affirmée encore par le renvoi au poème d'André Breton « Pour Lafcadio », extrait de son recueil de jeunesse *Mont de piété* (1913-1919), qui se réfère au héros d'André Gide présent dans son roman *Les Caves du Vatican* publié en 1924. En effet, Lafcadio, apôtre de l'acte gratuit, a eu un certain retentissement dans les rangs surréalistes, outre André Breton. Henri Béhar en témoigne : « L'allusion à Gide n'est pas gratuite. En effet Crevel lui-même fait appel à l'exemple de Lafcadio pour souligner l'importance de cette expérience qui permet de passer « de l'ambition minuscule à la liberté, du relatif à l'absolu » » (Claude Foucart, « Sortir du « bric-à-brac » réaliste ou découvrir la « Sachlichkeit » », *Mélysine*, n°21, « Réalisme-Surréalisme », *L'Âge d'Homme*, Lausanne, 2001, p. 11).

178 André Breton, *Young Cherry Trees Secured against Hares – Jeunes cerisiers garantis contre les lièvres*, View Éditions, New York, 1946, ouvrage non numéroté, poème « L'union libre » / « Freedom of Love » (troisième poème du recueil).

apparaissant également dans le second des poèmes d'André Breton traduits par Beckett.

« Lethal Relief », traduction beckettienne du poème « Le grand secours meurtrier » d'André Breton, procède d'un même type de déhiscence syntaxique. Sans nous arrêter sur le contexte hermétique du poème d'André Breton, qui se réfère pleinement dans son titre aux convulsionnaires de Saint-Médard¹⁷⁹, il n'est qu'à noter premièrement que le titre « Lethal Relief » semble passer sous silence cette première référence historique et religieuse. Malgré l'importance thématique de ce poème dans la cosmologie bretonienne, en ce qu'il se réfère à Lautréamont comme étant son guérisseur, le médiateur poétique qui lui offre son « secours », et en ce qu'il permet de trouver l'ébauche, sinon d'une signification, du moins d'une origine à la « beauté convulsive » énoncée à la fin de *L'Amour fou*¹⁸⁰, l'approche de ce poème surviendra par le biais du langage, ou ne surviendra pas.

Deux mouvements significatifs dans la traduction proposée par Beckett sont à relever : la volonté, d'une part, d'éclaircir le poème et les métaphores selon un même procédé que celui utilisé dans « The Free Union » et, d'autre part, de donner une certaine forme au poème par le rajout d'anaphores.

Afin de témoigner du premier mouvement énoncé, lisons les vers 4 à 8 du texte original d'André Breton :

L'auteur des Poésies¹⁸¹ est couché à plat ventre
 Et près de lui veille l'héloderme suspect
 Son oreille gauche appliquée au sol est une boîte vitrée
 Occupée par un éclair l'artiste n'a pas oublié de faire figurer au-dessus de
 lui
 Le ballon bleu-ciel en forme de tête de Turc¹⁸²

Et voici sa traduction beckettienne :

179 Individus atteints de troubles mentaux auxquels on infligeait des « secours », rendus, avec l'évolution du mouvement, de plus en plus violents, puisque ces « secours » pouvaient aboutir à la crucifixion de leurs partisans.

180 « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosive-fixe, magique-circonstantielle, ou ne sera pas » (André Breton, *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard/Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1989, p. 687).

181 Bien entendu, André Breton fait ici référence à Lautréamont dont la référence clôturait le premier vers du poème.

182 André Breton, *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992, p. 99.

The author of the Poetical Works lies flat on his face
 And near at hand the hiloderm a shady customer keeps vigil
 His left ear is glued to the ground it is a glass case it contains
 A prong of lightning the artist has not failed to figure aloft
 In the form of a Turk's head the blue balloon

CP, p. 70

De la même manière que le poème « The Free Union », par le recours à une proposition relative, insérait le verbe « être » pour chacune des constructions métaphoriques, ce procédé de verbalisation s'observe également ici. L'énoncé de Breton s'étendant du vers 6 jusqu'au milieu du vers 7 ne contient qu'un seul et unique verbe ; à l'inverse Samuel Beckett, afin de transposer les nombreux adjectifs qualificatifs de cet énoncé et au lieu de le retranscrire en une seule phrase grammaticale, hache le texte de Breton en plusieurs propositions simples, créant ainsi une première proposition (« His left ear is glued », v. 6) suivie de deux courtes propositions répétant à deux reprises le pronom « it », dont l'antécédent est « his left ear » : « it is a glass case » et « it contains ». À la coulée verbale de Breton agglutinant les adjectifs qualificatifs autour d'un mot et développant ainsi une métaphore qui démultiplie ses sources à chaque nouveau syntagme, Beckett développe cette métaphore selon un autre procédé, d'un type plus explicatif.

De plus cette répétition du pronom « it » entraînant l'apparition de deux verbes supplémentaires permet également au texte de Beckett de créer des renvois phoniques plus manifestes. La lecture du vers 6 s'achoppe en effet aux allitérations en /t/ et en /s/, possibles précisément par la conglomération de courtes phrases au présent de l'indicatif faisant ressortir, notamment, les désinences de la déclinaison anglaise (« i/s/ » et « contain/s/ ») qui se couplent aux trois autres noms contenant la fricative alvéolaire /s/, à savoir « his », « glass » et « case ».

Ne serait-ce qu'au vu d'une analyse phonétique Beckett semble injecter une forme définie par un système de répétitions permettant en même temps une délocalisation syntaxique des différents éléments adjectivaux proposés par le texte de Breton. A regarder de plus près le texte de Breton, cependant, des jeux phoniques sont également présents, notamment celui qui engage l'énoncé des vers 6 et 7 dans une forme chiasmique puisque les participes passés « appliquée » et « occupée » y fonctionnent comme un miroir l'un de l'autre : trois syllabes, une même désinence féminine et une symétrie axiale qu'ouvre et ferme le son /p/, tandis que le son /k/ en forme le centre. Or Samuel Beckett substitue à cette structure de phrase close sur elle-même un parallélisme de construction du type « sujet-verbe-complément » répété à trois reprises. Ainsi,

alors que le poème de Breton est construit selon une concaténation de mots régie par l'agglutination d'adjectifs – procédé presque théorisé dans « L'Union libre » –, Beckett use d'une logique syntaxique où ce sont les propositions qui s'associent et non les mots au sein d'une seule proposition.

La volonté de créer, non pas comme Breton des centres, des noyaux originaux autour desquels une métaphore se développe, mais une structure fondée sur le parallélisme et la répétition s'observe également à d'autres endroits de la traduction de Beckett. Il n'est qu'à lire les vers 21 et 22 du poème de Breton et leur retranscription par Beckett aux vers 21 à 23 de sa variante :

Où un hamac qu'elles ont pris soin de me faire de leurs chevelures m'est
réservé
De toute éternité¹⁸³

/

Where a hammoc that they have been at pains to contrive with their
tresses for
Me is reserved for
Me for all eternity
CP, p. 70

Ne serait-ce qu'à s'arrêter sur le supplément d'un vers effectué par Beckett, il est d'ores et déjà manifeste que cette transposition outrepassa le texte de Breton. Ce supplément n'est rien d'autre que la rendition sensible de sa propre théorie poétique ; celle-ci est entièrement décelable grâce la différence instaurée entre le texte-source et le texte d'arrivée.

Alors que la traduction du premier vers de cet extrait suit religieusement la forme du poème de Breton, on assiste, dès le dernier élément de ce vers, à un bouger formel construit autour de deux répétitions absentes du texte-source. Ces deux répétitions sont celles du « for » et du « me ». Alors que le premier de ces deux éléments occupe, aux vers 21 et 22, la position de clôture de vers, jouant ainsi non seulement sur un effet rythmique mais également phonique de répétition, le second élément est, pour sa part, répété en chaque début de vers et instaure ainsi une anaphore.

À comparer les deux versions proposées il apparaît que le texte-source de Breton répète également à deux reprises un pronom possessif de la première

183 André Breton, *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992, p. 100.

personne du singulier en complément d'objet indirect des deux verbes présents au vers 21 : « pris soin de *me* faire » et « *m'est réservé* » (c'est nous qui soulignons). Malgré ce commun qui les unit le mouvement différentiel opéré par Beckett du fait de l'instauration d'une anaphore et d'une mise en saillance du « me » anglais par sa position anaphorique ainsi que du supplément d'un vers permettant cette même anaphore insuffle au texte un autre phrasé ainsi qu'une signification nouvelle. Cette signification, cependant, n'est pas de l'ordre d'une insistance de la subjectivité en même temps que de sa redéfinition. À lire très naïvement ces lignes, nous observons que le texte dit très précisément ce dont il est question par ce remaniement syntaxique, rythmique et poétique. Ce détournement est celui de la forme, dont le jeu linguistique entre le français et l'anglais permet l'apparition : « for / me » (pour moi) qui se lit secondement, sans enjambement et en connectant la proposition à son complément, ainsi : « forme ».

À l'endroit où le texte de Beckett insuffle au texte de Breton une forme qu'il n'avait pas se lit ce mot même de « forme » par un pli langagier effectué entre français et anglais. Si redéfinition de subjectivité il y a dans cette traduction de Beckett, elle n'est pas dans la simple mise en exergue du « me » en début de vers, elle est dans ce jeu linguistique qui permet d'énoncer ce que l'énonciation accomplit au moment où elle se fait : une injection de « forme » dans un poème sans forme. Ainsi, loin de n'être qu'une simple traduction d'un poème d'André Breton, cette transposition de « Le grand secours meurtrier » est également son regard critique sur l'écriture de Breton.

Est-ce que la traduction de ce poème pourrait ainsi être un témoignage de ce que Beckett a plus tard confié à Lawrence Harvey, selon la citation qui a ouvert ce travail, à savoir que « [Beckett] vigorously denied that his entreprise had anything at all to do with surrealist formlessness »¹⁸⁴ ? C'est du moins une conclusion qui serait démontrée par l'analyse des deux poèmes d'André Breton que Beckett a traduits. Le rajout d'anaphores, le supplément de vers, les changements syntaxiques et formels de construction de certains vers, renversant les structures chiasmiques en parallélismes, ainsi que les trous de métalittérarité que ces différents éléments permettent, ne font rien d'autre qu'insuffler une certaine forme au poème de Breton. Épiloguer sur le fait que le surréalisme soit ou non sans forme n'intéresse pas le présent propos ; seul compte que ce « surrealist formlessness », avant d'être énoncé explicitement par Beckett, se retrouve déjà dans l'implicite formel de sa traduction.

184 Lawrence Harvey, *Samuel Beckett. Poet and Critic*, Princeton University Press, Princeton, 1970, p. 249.

À l'aune de cette analyse, il n'y aurait ainsi qu'un pas à conclure avec Étienne Rabaté que les analyses syntaxiques des textes surréalistes (« le lexème roi »¹⁸⁵) et de ceux de Beckett (« de la syntaxe »¹⁸⁶) tendent à les dissocier profondément. L'analyse des traductions beckettiennes de Breton tendent à accréditer cette position d'une dichotomie en cela que, là où Beckett passe, fleurit la syntaxe et le « morphématique ».

Cependant, « la notion de mot par nature poétique », c'est également ce qui a pu s'observer dans l'utilisation du lexème dans *Dream*, les mots se convoquant entre eux et créant des métaphores filées sur l'entier d'un roman en même temps qu'ils invoquent également un certain type d'épisode ou d'expérience. Ainsi, à analyser la relation de Beckett avec le surréalisme, tout propos péremptoire serait à bannir afin d'insister bien plutôt sur les nuances qui travaillent l'écriture beckettienne. Car si Beckett se positionne contre un certain manque de forme du surréalisme, ce manque formel n'est pas une caractéristique inhérente au surréalisme. Norbert Bandier peut ici être sollicité afin de présenter une autre problématique du surréalisme : sa mouvance et sa non-essentialisation. En effet, alors que surréalisme équivaut à automatisme dans nombres de documents critiques, il est intéressant de relever son statut et sa pratique réelle au sein des membres du surréalisme :

Ainsi la production la plus « fidèle » au principe esthétique du surréalisme semble être pratiquée surtout par des auteurs dépourvus de position réelle dans le champ littéraire, souvent même sans publication antérieure en revue, donc sans antériorité « littéraire ». Réservés aux surréalistes sans capital symbolique individuel, le texte automatique ou le récit de rêve ne contribuent pas non plus à la création de ce type de capital. Le recours exclusif à « la dictée de la pensée » est donc d'une faible rentabilité pour une carrière d'écrivain surréaliste¹⁸⁷.

Si l'automatisme et le récit de rêve, deux des grandes pratiques pour lesquelles le surréalisme est avant tout reconnu, ne sont ainsi pas le tout du surréalisme, il convient bien d'insister sur le fait que le manque formel, lui également, n'est pas une caractéristique inhérente à ce mouvement. Pour s'en convaincre, il

185 Étienne Rabaté, « Watt à l'ombre de Plume. L'écriture du désœuvrement », dans *Beckett avant Beckett : essais sur les premières œuvres*, édité par Jean-Michel Rabaté, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1984, p. 181.

186 Ibid.

187 Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme*, La Dispute, Paris, 1999, p. 342.

suffit de lire Paul Éluard ainsi que les traductions qu'en a proposées Beckett. Celles-ci procèdent de fait d'une toute autre systématique que celle présentée dans les deux traductions de poèmes d'André Breton.

Pascale Sardin-Damestoy et Karine Germoni ont déjà, dans leur analyse de ces traductions surréalistes, mis en avant le potentiel métalittéraire du titre du poème « À peine défigurée » / « Scarcely Disfigured ». Si, comme nous venons de le voir, les poèmes d'André Breton ont été défigurés par le supplément beckettien, cette défiguration apparaît également dans les traductions des poèmes de Paul Éluard. Cependant, au supplément se substitue ici une défiguration radicalement différente. Voici les deux versions du poème, le texte source du poème d'Éluard « À peine défigurée » :

Adieu tristesse
 Bonjour tristesse
 Tu es inscrite dans les lignes du plafond
 Tu es inscrite dans les yeux que j'aime

Tu n'es pas tout à fait la misère
 Car les lèvres les plus pauvres te dénoncent
 Par un sourire

Bonjour tristesse
 Amour des corps aimables
 Puissance de l'amour
 Dont l'amabilité surgit
 Comme un monstre sans corps
 Tête désappointée
 Tristesse beau visage¹⁸⁸

Ainsi que sa transposition beckettienne :

Farewell sadness
 Greeting sadness
 Thou art inscribed in the lines of the ceiling
 Thou art inscribed in the eyes that I love
 Thou art not altogether want

¹⁸⁸ Paul Éluard, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1968, p. 365.

For the poorest lips denounce thee
 Smiling
 Greeting sadness
 Love of the bodies that are lovable
 Mightiness of love that lovable
 Starts up as a bodiless beast
 Head of hope defeated
 Sadness countenance of beauty

CP, p. 74

Une première lecture manifeste déjà une attitude radicalement différente de la part de Beckett envers les vers d'Éluard. Lorsque ce qui doit être dit l'a déjà été par un autre avant nous, laissons, à l'instar de Beckett, la parole à cet autre, ici Thomas Hunkeler : « Cette attitude libre et irrespectueuse, qui vise à recréer un poème largement raté, est à proprement parler à l'opposé du comportement dont Beckett fait preuve dans ses traductions des poésies d'Éluard, dont la fidélité et parfois même la littérarité sont frappantes »¹⁸⁹. Et le même de continuer : « À titre d'exemple, on peut considérer le poème 'A peine défigurée', rendu en anglais par 'Scarcely Disfigured' (Beckett 1977, 70-71), qui renonce dans sa traduction à toute recherche d'expressivité exagérée et parvient à rendre ainsi cette 'musique de l'indifférence' dont Beckett parlera plus tard dans l'une de ses poésies françaises (1977, 44) »¹⁹⁰. Qu'une tentative d'« expressivité exagérée » ait été effectivement contenue par Beckett, nous en vérifions la justesse par le *distinguo* qui peut être remarqué entre cette traduction et celle des poèmes d'André Breton, mais ce poème inscrit malgré tout en son sein une distinction primordiale qui permet à nouveau à Beckett de s'accorder un détour du côté de la métalittérarité. Cette différence, c'est John Pilling et Sean Lawlor qui l'ont indiquée en note de leur édition des *Collected Poems* de Samuel Beckett : « Éluard's 14 lines are reduced to 13 by Beckett : 'Puissance de l'amour / Dont l'amabilité surgit / Comme un monstre sans corps' becoming 'Mightiness of love that lovable / Starts up as a bodiless beast' »¹⁹¹.

Redonnons la parole à Thomas Hunkeler : « Ce que Beckett puise chez Éluard, c'est ce qu'on a pu appeler son aisance dans le dépouillement, qui éloigne les recueils d'Éluard de la poésie à proprement parler surréaliste, avec

189 Thomas Hunkeler, « Beckett face au surréalisme », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 17., Brill, Amsterdam, 2006, p. 46.

190 Ibid.

191 CP, p. 366-367.

sa richesse d'images insolites et sa tonalité souvent dramatique. Ce dépouillement, on le sait, est aussi ce que Beckett cherche au moment où il optera pour le français comme langue d'expression littéraire : il s'agit pour le poète d'écrire sans style, sans stylisation, et surtout d'éviter à tout prix de retomber sous l'influence de l'écriture de Joyce »¹⁹².

À la lueur de ces deux analyses, avançons une hypothèse. Alors que la traduction des poèmes d'André Breton proposait un supplément permettant de mettre en exergue la forme à adopter pour l'écriture poétique, supplément qui n'est lisible qu'à l'orée du texte source, la réduction du poème d'Éluard pour sa part, en même temps qu'elle est un jeu contextuel renvoyant au titre du poème dont le texte se trouve lui aussi « à peine défiguré », est également une trouée métalittéraire qui indique le chemin de dépouillement à suivre pour Beckett. C'est dans le poème qui dit la défiguration que s'effectue, textuellement, la défiguration par réduction, de plus chez un poète dont le dépouillement de la langue est une caractéristique déjà intrinsèque à son écriture. Mise en abyme de la défiguration, la traduction de Beckett de « À peine défigurée » informe dès lors la critique du projet d'écriture du traducteur lui-même.

De plus, au sein de ces deux vers, un autre dépouillement peut s'observer, celui du lexème qui creuse encore plus l'intention de réduction systématique initiée par la concaténation des trois vers éluardiens aux deux vers beckettien. De fait, si le champ lexical, celui de l'amour, demeure identique, se remarque la soustraction d'un lexème dans le texte beckettien. Aux deux lexèmes présents chez Éluard, « am- » et « aim- » se substitue un seul et unique lexème, à savoir « lov- ».

D'autre part il convient d'ajouter, afin de ne pas simplement saisir au vol ce qui pourrait ne passer que pour une distinction tout à fait naturelle entre deux langues distinctes, sur laquelle le traducteur n'a que peu d'incidence, que la structure syntaxique effectuée par Beckett grâce à la réduction des deux vers lui permet de mettre en saillance un parallélisme entre les deux différents mots construits sur la base du lexème « lov- ». La structure « love/lovable » est ainsi présente dans le vers 9, et répétée dans le vers 10. Ce désir de parallélisme est en outre rendu plus manifeste encore par la configuration de l'adjectif « aimables », du vers 9 dans le texte source, en une phrase relative : « that are lovable ». Cette observation est primordiale puisque, grâce à ce détournement syntaxique, la structure des vers réduits par Beckett permet de lire une rime entre ce qui paraît, de prime abord, être deux fins de vers tout à fait identiques :

192 Thomas Hunkeler, « Beckett face au surréalisme », dans *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 17., Brill, Amsterdam, 2006, p. 44.

« that are lovable », en vers 9, et « that lovable », en vers 10. Apparaît ici une chose encore remarquable.

Par un certain emploi de la forme c'est également la mise à jour d'une thématique, très éluardienne qui plus est, qui transparait : cette thématique s'accole à ce que l'activité de traduction ne cesse jamais d'être, à savoir l'impossible répétition du même – chaque répétition inscrivant toujours en elle-même une distinction. De fait, ce que l'on observe tout d'abord comme une simple répétition de syntagmes, accentuée par leur caractéristique commune d'homéotéleute du vers, n'est rien d'autre que la trace signifiant précisément son envers, i.e. la différence. Toute la distinction opérée entre « that are lovable » et « that lovable » n'est rien d'autre que la mise en abyme de la réduction du poème en son entier de quatorze à treize vers, puisque ce qui semble être le même syntagme, par l'annihilation du verbe « are », se réduit également de trois à deux mots.

Ainsi, ce que donne à lire cette transposition beckettienne du poème d'Éluard « À peine défigurée » est un complexe métalittéraire s'attaquant tout à la fois au propre questionnement esthétique et poétique de Beckett (le dépouillement de la langue) et au travail traductif lui-même puisque toute traduction instaure une différence entre le texte source et le texte d'arrivée. Cette différence est celle de la traduction qui diffère temporellement du texte source, en ce qu'elle apparaît toujours postérieurement, et qui s'en distingue toujours, ne serait-ce que par le changement de langue. La mise en abyme formelle que Beckett institue dans un poème comme « Scarcely Disfigured » est précisément le moment où Beckett travaille sa propre traduction en vue de ce double critère d'un différer et d'un distinguer.

Afin de valider cette hypothèse de lecture, traversons certains autres poèmes d'Éluard traduits par Beckett afin d'observer si, effectivement, un même procédé de traduction s'opère. Intéressons-nous ainsi au poème « L'amoureuse », du recueil *Mourir de ne pas mourir* (1924) ; le titre qu'en donne Beckett est « Lady Love ». Voici les deux versions de ce poème mises l'une à la suite de l'autre. Tout d'abord l'original éluardien :

L'amoureuse

Elle est debout sur mes paupières
 Et ses cheveux sont dans les miens,
 Elle a la forme de mes mains,
 Elle a la couleur de mes yeux,
 Elle s'engloutit dans mon ombre
 Comme une pierre sur le ciel.

Elle a toujours les yeux ouverts
 Et ne me laisse pas dormir.
 Ses rêves en pleine lumière
 Font s'évaporer les soleils,
 Me font rire, pleurer et rire,
 Parler sans avoir rien à dire¹⁹³.

Puis la transposition beckettienne :

Lady Love

She is standing on my lids
 And her hair is in my hair
 She has the colour of my eye
 She has the body of my hand
 In my shade she is engulfed
 As a stone against the sky

She will never close her eyes
 And she does not let me sleep
 And her dreams in the bright day
 Make the suns evaporate
 And me laugh and cry and laugh
 Speak when I have nothing to say

CP, p. 72

La simplicité de la langue d'Éluard est parfaitement transposée dans l'anglais de Beckett et aucun changement majeur dans la construction du poème n'est visible – à l'inverse de ce que les poèmes de Breton ont subi. Quelques légères retouches apparaissent toutefois, infimes, à l'instar du renversement du vers 7 « toujours les yeux ouverts » en une tournure négative (« never close her eyes »), ou plus prononcées, comme ce qui s'observe aux vers 3 et 4. En effet, ces deux vers sont le lieu des changements majeurs effectués par Samuel Beckett, ainsi que le notent Sean Lawlor et John Pilling : « Beckett captures the strange simplicity and directness of Éluard's original, occasionally inverting

193 Paul Éluard, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1968, p. 140.

phrases, most notably the third and fourth lines, which read 'Elle a la forme de mes mains, / Elle a la couleur de mes yeux' in the original »¹⁹⁴.

La variante anglaise du poème se distingue donc par une inversion. Or que nous propose la lecture du texte source en cet endroit précis du poème sinon le retour d'un vocable bien connu : « la *forme* de mes mains » (c'est nous qui soulignons) ? Et rien ne pourrait être dit si Beckett ne jouait pas, une nouvelle fois, d'un procédé de traduction qui donne à lire, dans la forme avec laquelle il configure son poème, le texte source. Si Beckett écrivait en filigrane le mot « forme » dans « Lethal Relief », il est remarquable d'appréhender ici son effacement de la version anglaise. Le supplément, dans la traduction du poème de Breton, inscrivait dans son texte une justification de lui-même ; le texte l'offrait dans l'écriture du mot « forme » par l'intermédiaire du complément de but « for me ». Dans ce poème d'Éluard, à l'inverse, aucun changement de cet ordre n'apparaît et, si forme il y a, elle n'a pas besoin d'être justifiée ou énoncée explicitement. Ainsi au terme même de « forme », la transposition de Beckett lui substitue le terme de « body » qui accentue le sentiment de fusion des deux corps mis en présence dans la première strophe de ce poème, celui de l'« amoureuse » et celui de l'instance énonciative du poème.

Demeure toujours la présence de l'inversion des vers 3 et 4. Si une différence de traitement a été attestée entre les deux poèmes de Breton traduits par Beckett et les deux poèmes d'Éluard analysés ci-dessus, se doit également d'être considérée une attitude défiante de Beckett face à une structure linguistique : le chiasme. Nous avons déjà lu dans « Lethal Relief » le détournement d'une forme chiasmique en parallélisme. Or il apparaît ici que le renversement des vers 3 et 4 est la résultante d'un travail formel, celui qui construit à nouveau un parallélisme sur la base d'un chiasme du texte source. Le poème, dans sa version originale, institue un chiasme aménagé autour de deux types de relation différents. La première relation est celle qui s'opère entre les « paupières » du vers 1 et les « yeux » du vers 4, relation créée uniquement par le lexique et qui délimite les bornes du chiasme. Le centre de ce dernier, pour sa part, est constitué de la paronomase inscrite entre les deux fins des vers 2 et 3 : « miens » et « mains ». Or le poème de Beckett rétablit dans sa transposition ces deux mêmes types de relation. Si celle du lexique est conservée avec simplicité entre les deux vocables que sont « lids » et « eye », il apparaît que la conservation de la paronomase entre « hair » et « hand », en fin de vers, n'a été possible que par le biais de la répétition de « hair » dans le deuxième vers du poème. Si ceci n'explique pas en quoi le chiasme est rejeté par Beckett dans

194 CP, p. 365.

ses différentes traductions, peut toutefois être appréhendé, par cet exemple, le type de hiérarchie que construit Beckett en choisissant à dessein les éléments du texte-source qu'il décide de transposer, éléments au centre desquels se retrouvent notamment les structures phoniques des poèmes.

Ces infimes aménagements du texte, ainsi, sont toujours ceux qui disent tout à la fois la répétition du texte-source et sa relation différée avec celui-là. En effet, les éléments abondent dans ce sens et sont toujours le fait d'une réappropriation formelle.

En guise de conclusion à ce chapitre, et afin de bien marquer la cohérence interne de ces traductions qui ne peuvent être prises et comprises uniquement comme des traductions isolées les unes des autres, nous voudrions nous arrêter brièvement, dans ces traductions d'Éluard et de Breton, sur « the systematic recourse to the archaic flavor forms *thee, thou, thine* »¹⁹⁵. Bien mise en avant par Pascale Sardin-Damestoy et Karine Germoni, l'apparition de ces formules archaïques dans la traduction beckettienne des textes surréalistes a effectivement de quoi étonner, et l'impulsion formelle qu'engage Beckett dans ses traductions est en accord avec ce que nous venons de démontrer. Toutefois, le recours beckettien à cette forme n'est pas si « systematic ». Il apparaît, de fait, que Beckett a investi une distinction pronominale de l'anglais entre « you » et « thou », ainsi que de leurs dérivés, afin de construire une dichotomie à l'intérieur même de ses traductions.

Il ressort, à la lecture des poèmes éluardiens traduits par Beckett, que l'ensemble des pronoms français « tu » ont été traduits par un « thou » ou l'une de ses variantes, ainsi que cela a pu se lire dans « Scarcely Disfigured », poème d'ailleurs signalé par Pascale Sardin-Damestoy et Karine Germoni. De ce simple fait, il pourrait dès lors être supposé qu'aucun « you » n'apparaît dans les traductions beckettiennes. Cependant, au moins un endroit des transpositions beckettiennes offre une lecture différente. Ainsi de ces deux vers du troisième fragment de « Universe-Solitude » : « To see the eyes that cloister you / And the laughter that receives you »¹⁹⁶. Pour comprendre les raisons d'une telle distinction, penchons-nous sur les deux vers originaux d'Éluard : « Pour voir les yeux où l'on s'enferme / Et les rires où l'on prend place »¹⁹⁷. Dès lors, si

195 Pascale Sardin et Karine Germoni, « 'Scarcely Disfigured': Beckett's Surrealist Translations », *Modernism/Modernity*, vol. 18, number 4, November 2011, p. 745.

196 *CP*, p. 79.

197 Paul Éluard, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1968, p. 399.

le « thou » anglais permet de traduire le « tu » français, le « you » n'est utilisé que pour l'unique tournure impersonnelle, i.e. le « on ».

De plus, à tous les endroits, peu ou prou, dans lesquels le pronom « thou » apparaît, le poème se configure comme un poème d'amour. Ainsi, dans ses traductions surréalistes, Beckett semble réinvestir une distinction pronominale de l'anglais afin d'y inscrire également un système de configuration formelle du poème, indiquant pour la critique que l'ensemble des poèmes surréalistes traduits par Beckett inscrivait dans leur écriture une continuité et une cohérence qui les font lire, non pas comme étant chacun la traduction d'un seul et unique poème, mais comme une réalisation globale autorisant à y voir des stratégies de distinction. Cette particularité nous permet d'affirmer que ces traductions ont une valeur poétique et esthétique propre, ne serait-ce que par l'effort de distinction procédurale opéré entre les transpositions des poèmes d'André Breton et de Paul Éluard, ainsi qu'il nous a été donné de les interpréter ci-dessus.

• • •

Ce chapitre a pu, d'une part, nous apporter les éléments d'une méthode par l'intermédiaire de l'analyse de *Dream of Fair to Middling Women*. Il y a été vu, selon un parcours que nous qualifierons de philologique, qu'une image surréaliste offrait à Beckett non seulement un type d'expérience à décrire, mais également la configuration linguistique de ladite expérience. De plus, il a pu être démontré que cette configuration, loin de n'être que la forme employée pour dire une expérience d'un type particulier était également utilisée par Beckett pour expliciter une autre expérience, scripturale pour sa part, qui informe de l'une des conceptions de la création telle qu'elle s'énonce chez Beckett. Cette même image a pu faire lien entre l'une et l'autre expérience, entre le dit du roman lui-même et le dire de ce même roman, entre sa forme (« form ») et son contenu (« content »), si nous voulons retranscrire cette idée en termes beckettien.

D'autre part, l'analyse de quelques morceaux choisis des traductions surréalistes effectuées par Beckett a mis en avant le fait que son travail de traduction ne se fondait pas tant sur la fidélité au texte et à son, ou ses images, que sur un effort de la forme, confinant parfois jusqu'à la métallitérité et au retour réflexif, au sein de la traduction elle-même, de l'acte du traduire.

Ainsi, la production surréaliste a déjà engagé une certaine productivité dans l'œuvre de Beckett. Pour lors, elle n'est pas à chercher du côté d'un devenir d'images surréalistes, ou de développements métaphoriques propres à la

poétique surréaliste, mais elle peut s'initier bien plutôt du côté de la forme, du dire beckettien.

Dès lors la méthode philologique utilisée dans *Dream* ne sera plus convoquée pour la localisation d'images surréalistes ou de procédés tendant à la construction d'images surréalistes, comme l'automatisme, mais le sera bien plutôt dans la détection de formes empruntées aux auteurs surréalistes, et notamment aux deux surréalistes dont Beckett a traduit la plus grande majorité de textes, à savoir Paul Éluard et André Breton.

Le « less », l'objet et l'« objectless »

Notre analyse des traductions surréalistes effectuées par Beckett ne s'est penchée que sur un corpus restreint de ces textes. Loin d'une analyse systématique de l'ensemble de la matière surréaliste dans l'œuvre beckettienne, il est apparu que seules ces transpositions de poèmes avaient une valeur en tant que telle, au risque d'assécher le produit surréaliste dans l'œuvre de Beckett à une peau de chagrin. Cette peau de chagrin, toutefois, informait bien plus l'écriture beckettienne que l'ensemble du reste des traductions surréalistes de Beckett. Afin de témoigner désormais de l'inverse, de l'efficacité de certaines autres traductions surréalistes de Beckett, faisons un retour à l'origine temporelle de l'œuvre beckettienne : la nouvelle « Assumption ».

1 « A shape that matters » : pour une poétique du « -less »

« Assumption » est le tout premier texte, sinon écrit, du moins publié par l'auteur irlandais. Cette nouvelle est ainsi parue dans le numéro de juin 1929 de *transition* aux côtés de l'essai, « Dante ... Bruno.Vico..Joyce ». À propos de cette nouvelle, la correspondance disponible de Beckett est complètement muette. En effet, seule une brève mention à sa publication dans une lettre d'été 1929 indiquerait, ironiquement parlant, qu'à l'instar des traductions surréalistes Beckett n'aurait pu écrire cette nouvelle que pour des raisons pécuniaires : « Je me suis résolu à écrire à *transition* à propos de l'argent qu'ils me doivent, mais j'ai perdu leur adresse. Si tu m'écris je te serais reconnaissant de me la donner »¹.

Rien d'autre pour un texte qui initie la carrière d'écrivain de Samuel Beckett et débute par des mots qui peuvent résonner *a posteriori* dans toute l'œuvre de Samuel Beckett : « He could have shouted and could not »². Gontarski lui-même, dans l'introduction à l'ouvrage *The Complete Short Prose* de Beckett, désigne « Assumption » comme un texte « which opens with the sort of paradox that would eventually become Beckett's literary signature »³. Soit. Avant d'être une heureuse prolepse de son œuvre future, ce paradoxe est d'abord la

1 *LdB*, p. 105.

2 *CSP*, p. 3.

3 *Ibid.*, p. XIX.

signature de ce texte lui-même et propose la première information sur le protagoniste de la nouvelle.

« He », premier mot du texte, indique donc que ce dernier est un personnage masculin ; « he » signe également la première de ce qui sera la seule nomination de ce personnage tout au long du texte : un simple pronom. Au travers des cinq paragraphes qui constituent l'ensemble de cette nouvelle le protagoniste d'« Assumption » sera toujours configuré par l'apparition unique d'un pronom. Serait-il déjà le premier « innommable » de l'œuvre beckettienne ? Certes non, puisque ce texte ne contient que des personnages sans nom. Aux côtés de ce « he », sont à dénombrer au moins trois autres entités pronominalisées : un « she », un « it » et un « they ». Le dernier de ces pronoms est certainement le plus facile à traiter, n'apparaissant que dans la dernière phrase : « They found her caressing his wild dead hair »⁴. « They », à remonter le texte, ne peut qu'être l'anaphore des autres personnages mis en scène, excluant le « she », le « it » et le « he » ; il trouve notamment ses antécédents dans le premier paragraphe de la nouvelle, au travers de personnages n'apparaissant qu'une fois, dans une mise en place du décor où se meut, s'émeut et se meurt le « he ». Voici les deux personnages décrits dans la deuxième phrase du récit : « The buffoon in the loft swung steadily on his stick and the organist sat dreaming with his hands in his pockets »⁵. Une tension s'opère, dès cette deuxième phrase, entre le « he » de l'incipit et les deux personnages présentés ici. Déjouant les règles de l'anaphorisation, la troisième phrase de la nouvelle débute de cette manière : « He spoke little [...] »⁶. Or, ce « he » n'est ni celui qui mentionne à nouveau le « buffoon » ou l'« organist » de la phrase précédente, mais il est celui qui renvoie bel et bien au « he » de l'incipit, un « he » présenté comme un sans-rôle, à l'inverse des autres personnages inscrits dans leur rôle social. Un troisième personnage peut également faire partie de cet en-dehors du « he » caractérisant le pronom « they » de l'excipit de la nouvelle : « The actual imposition of silence by an agent that drifted off itself into silence [...] »⁷. Ainsi, le pronom « they » trouve ses antécédents dans le premier paragraphe de ce texte, construit discursivement autour de ces trois personnages, au moins, que sont le « buffoon », l'« organist » et l'« agent ».

Les deux autres entités du texte à être anaphorisées, sont les deux autres pronoms : « she » et « it ». À commencer par la première de ces deux entités, le « she », unique personnage féminin du texte, est configuré d'une manière

4 *CSP*, p. 7.

5 *Ibid.*, p. 3.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 3.

similaire au « he » en ce sens qu'elle n'est jamais mentionnée autrement que par l'intermédiaire d'un pronom ou de sa variante déterminante (« her », ainsi qu'il a pu déjà se lire dans l'excipit du texte cité plus haut), sinon par sa nomination pure de femme : « At this moment the Woman came to him »⁸. La seconde de ces entités, pour sa part, apparaît dans le texte d'une manière certes protéiforme, puisque se référant à plusieurs choses, mais provenant toujours d'une seule et même source : le « it » est tout autant présent pour caractériser la montée en puissance de l'expérience qui conduit à la mort du protagoniste que cette expérience elle-même. Sa première apparition le présente comme un « surge » :

In the silence of his room he was afraid, afraid of that wild rebellious surge that violently aspired towards realization in sound. He felt its implacable caged resentment, its longing to be released in one splendid drunken scream and fused with the cosmic discord. Its struggle for divinity was as real as his own, and as futile.

CSP, p. 4

Ce « surge » se développe en « flesh-locked sea of silence » ou en « process » dont l'anaphorisation trouble le système pronominal : « The process was absurd, extravagantly absurd, like boiling an egg over a bonfire. But in his case it was not a willful extravagance [...] »⁹. Si « it was not » peut ici être lu comme l'expression idiomatique traduite en français par un « il n'y avait pas », la redondance du pronom « it » dans ce paragraphe d'« Assumption » permet de douter de son interprétation et y lire également une anaphore de ce même pronom « it » ; fait qui pourrait ainsi témoigner de la possibilité d'une autre traduction : « ce n'était pas ». « Assumption » n'est finalement rien d'autre que la narration des rapports qu'entretiennent trois de ces quatre entités pronominales, à savoir le « he », le « it » et le « she ».

Or la critique balance entre deux possibles interprétations organisant différemment les relations entre ces trois pronominalisations, interprétations différentes notamment dues au fait du trouble qui entoure la perception de ce que pourrait être le « it » énoncé dans cette nouvelle. D'une part Ruby Cohn, dans son *A Beckett Canon*, lit dans ce texte une métaphore de l'impossibilité pour le protagoniste de choisir entre son art, dont le « it » serait l'anaphore textuelle représentée par le « surge that violently aspired towards realization in sound », et la relation amoureuse dont l'objet serait le « she ».

⁸ Ibid., p. 5.

⁹ Ibid., p. 5.

En effet, « Beckett's protagonist cannot serve woman *and* art. Or even self and art. Expression becomes a form of suicide in the very short story, whose title announces Beckett's taste for encapsulation »¹⁰. D'autre part Lawrence Harvey, s'il construit également son analyse sur la problématique beckettienne de la « self-expression », introduit pleinement ce que la critique de Ruby Cohn ne faisait que mentionner par allusion, à savoir un type d'expérience à caractère mystique ou religieuse : « Beckett goes on to describe the mystic experience, the increasing need of the poet for self-expression, and finally his emblematic death »¹¹.

Malgré cette différence – le « it » apparaissant chez l'une comme l'analogie de l'art¹² et chez l'autre comme le pronom anaphorique d'une « mystic experience » –, les deux critiques se rejoignent tout de même sur au moins deux faits : la mort effective du protagoniste ainsi que la signification du titre. Or ces deux faits sont assurément liés dans les différentes possibilités de lecture de ce texte ; la lecture ici présente va à l'encontre de ces deux constats. Il est ici soutenu que la nouvelle ne permet pas d'appréhender la mort du protagoniste comme étant tangible, ni même que la signification du titre soit si aisée à circonscrire.

Effectivement, et ainsi qu'a pu le décrire Lawrence Harvey, le terme d'« assumption » apparaît à de nombreuses reprises dans l'œuvre première de Beckett, et ceci avec toujours un caractère fortement religieux afin de décrire certaines des expériences décrites autant par le critique, par l'auteur de fiction que par le poète qu'est Samuel Beckett. On se rappelle, tout d'abord, la phrase auparavant citée dans *Proust* :

[...] he is to receive the oracle that had invariably been denied to the most exalted tension of his spirit, which his intelligence had failed to extract from the seismic enigma of tree and flower and gesture and art, and suffer a religious experience in the only intelligible sense of that epithet, at once an assumption and an annunciation, so that at last he will understand [...] the infinite futility – for the artist – of all that is not art.

Pr, Calder, p. 69

10 Ruby Cohn, *A Beckett Canon*, The University Michigan Press, Ann Arbor, 2001, p. 6.

11 Lawrence Harvey, *Samuel Beckett. Poet and Critic*, Princeton University Press, Princeton, 1970, p. 286.

12 Effectivement, si un seul autre terme apparaît pour définir le « he » de ce texte, ce n'est rien d'autre que le terme « artist » : « As with all artists, this casting of an effect in the teeth of his audience was the least difficult part of his business ; he had been working hard for the last half-hour, and no one had seen him [...] » (*CSP*, p. 4).

Mais c'est également dans le poème « Casket of Pralinen for a Daughter of a Dissipated Mandarin » que peut se lire ce terme d'« assumption » : « Assumption of the innocents in slaver / two fake Celts in one fake God »¹³. Or ce poème semble bien permettre un doute quant à l'univocité de la signification d'« assumption », pouvant faire lien avec la nouvelle « Assumption ». Publié originellement en 1931 dans la revue *The European Caravan*, son contexte d'écriture nous est plus amplement expliqué par John Pilling et Sean Lawlor :

The poem is addressed to the Smeraldina, whose father is known as the Mandarin in *Dream*, which may possibly suggest that this was the 'poem' sent to the real-life original of the Mandarin, 'Boss' Sinclair, although 'Whoroscope', published by the Hours Press, seems a more likely candidate.

CP, p. 306

Ce poème entretient donc avec *Dream* un rapport privilégié, puisqu'une version de ce poème y a été insérée, légèrement différente de celle publiée dans les *Collected Poems* de Sean Lawlor et John Pilling. La version des *Collected Poems* voit l'apparition de certains ajouts. Il en est ainsi du vers 36 : « Now Mr Beckett, / I want you to make a real effort, / I want you to cinch up your song »¹⁴. Ce vers 36 voit l'ajout d'une adresse à l'auteur du poème lui-même, « Mr Beckett ». Or il est déjà établi, par Lawrence Harvey et à sa suite par Thomas Hunkeler, que ce poème dénote un changement d'attitude de Beckett envers son propre style, particulièrement criant dans la septième strophe du poème : « I am ashamed in the end / of this dud artistry, / I am ashamed of presuming / to align words, / of everything but the ingenuous fibres / that suffer honestly ». Voici, par ailleurs, ce qu'en dit Thomas Hunkeler :

Ce passage qui contraste – par les idées qu'il défend bien sûr, mais également par son agencement basé sur la répétition, par l'emploi de mots simples et par l'absence de références littéraires – avec le reste du poème, paraît un corps étranger parmi le choix de poésies publiées dans le *European Caravan*. Les vers cités de « Casket of Pralinen » montrent en effet le poète à la recherche d'un art simple, proche de l'essentiel, où « des

13 *CP*, p. 32.

14 *Ibid.*, p. 33.

fibres sincères qui souffrent honnêtement » sont la seule chose dont le poète n'ait pas honte¹⁵.

Plus anecdotiquement, ce poème de Beckett est l'un des seuls de cette époque à allégoriser un nom commun : « Beauty, thou turd of prey »¹⁶. Si l'irrévérence se fait sentir sur un ton proche de celui de l'incipit d'*Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud¹⁷, il est également intéressant d'observer qu'elle lui emprunte également le terme de « Beauté » initié par une majuscule. Or « Assumption » est troué d'allégories de ce type :

Before no supreme manifestation of Beauty do we proceed comfortably up a staircase of sensation, and sit down mildly on the topmost stair to digest our gratification : such is the pleasure of Prettiness. We are taken up bodily and pitched breathless on the peak of a sheer crag : which is the pain of Beauty. [...] He wondered if the Power which, having denied him the conscious completion of the meanest mongrel [...].

CSP, p. 4

Ainsi, loin de n'être qu'un pis-aller, le terme d'« assumption » dans la littérature beckettienne convoque toujours avec lui une polysémie structurante ; dès lors, ce qui s'aperçoit encore de commun entre le poème « Casket of a Pralinen » et « Assumption » est une modalisation du doute.

Car si, comme vu auparavant, la critique s'accorde aisément à lire le titre de la nouvelle qu'est « Assumption » comme la convocation d'un type d'expérience religieuse, la montée au ciel de la Vierge Marie sans passer par la case « mort », c'est sans doute ce qu'une première lecture du texte d'« Assumption » donne également à comprendre pour la fin de son protagoniste. Toutefois un paradoxe permet d'interpréter ce terme non plus uniquement selon cette unique signification, mais selon sa seconde signification de « supposition » ou d'« hypothèse ». Sans vouloir créer une dichotomie stricte entre les deux interprétations possibles du récit qu'est « Assumption », celles représentées respectivement par Ruby Cohn et par Lawrence Harvey, il semble que le texte d'« Assumption » construit précisément un trouble propre à accrédi-ter l'une

15 Thomas Hunkeler, *Echos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 80-81.

16 Ibid., p. 34.

17 « Jadis, si je me souviens bien, ma vie était un festin où s'ouvraient tous les cœurs, où tous les vins coulaient. Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. – Et je l'ai injuriée » (Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2009, p. 245).

et l'autre lecture, trouble qui transparait justement dans la polysémie du titre lui-même. Mais ce premier trouble n'est là que pour indiquer un autre doute structurant le texte.

Un trouble temporel, pour ne pas dire paradoxe, est donné à la lecture du cinquième paragraphe, au moment où l'expérience (le « it », le « surge ») s'épanche en un complet épanouissement :

Until at last, for the first time, he was unconditioned by the Satanic dimensional Trinity, he was released, achieved, the blue flower, Vega, GOD.... After a timeless parenthesis he found himself alone in his room, spent with ecstasy, torn by the bitter loathing of that which he had condemned to the humanity of silence. Thus each night he died and was God, each night revived and was torn, torn and battered with increasing grievousness, so that he hungered to be irretrievably engulfed in the light of eternity, one with the birdless cloudless colourless skies, in infinite fulfillment.

CSP, p. 6-7

Alors que l'expérience du protagoniste est d'abord présentée comme un événement singulier (« until at last »), l'explication de cette expérience lui donnera un caractère itératif : « each night », de plus répété deux fois, marque une itération de ce « devenir Dieu »¹⁸. Cet indice textuel d'itération permet de douter de la conclusion du texte, puisque les indicateurs temporels ne fonctionnent plus logiquement : l'expérience du protagoniste annihile les critères temporels normatifs en les déstabilisant. Ainsi lorsque l'avant-dernier paragraphe de cette nouvelle s'ouvre sur une expérience singulière (« Then it happened »¹⁹), plus rien ne permet au lecteur de croire à cette expérience, que ce soit du point de vue de sa singularité ou de sa réalité (la mort effective du protagoniste).

Selon un autre angle d'analyse nous pouvons mieux caractériser l'expérience du protagoniste, également positionnée dans un trouble, trouble de

18 Une expression qui, d'une manière toute anecdotique encore une fois, nous renverrait peut-être d'ores et déjà à un vocabulaire et à un type d'expérience propre au Grand Jeu, que nous ne mettons ici qu'en note au vu du peu d'éléments à notre disposition pour attester véridiquement d'un réel potentiel de passage entre ce mouvement et l'écriture beckettienne. Relisons ainsi l'avant-propos au premier numéro de la revue du *Grand Jeu*, dans sa version anglaise, « The Big Game », parue dans le numéro de septembre 1928 de *transition* : « It is in such moments that we shall absorb everything, that we shall swallow God in order to become so transparent that we disappear » (*transition*, numéro 14, September 1928, p. 197).

19 *CSP*, p. 7.

subjectivation celui-ci. Comme indiqué ci-dessus, l'expérience dont le protagoniste est le réceptacle s'énonce d'abord comme un « surge », anaphorisé par la suite en un « it ». Étant donné que cette nouvelle fonde principalement son action sur les relations qu'entretiennent les trois entités pronominalisées (le « he », le « she » et le « it »), ce « it » se trouve, peu ou prou, subjectivé. Afin de témoigner de cette subjectivation d'un élément neutre, ajoutons que ce « it » n'est nullement présenté comme un élément prenant sa source à l'intérieur du protagoniste, mais bien comme étant un mouvement extérieur à celui-ci. Malgré cette distinction à opérer entre l'une et l'autre entité pronominale, le texte construit des parallélismes pour témoigner d'un commun propre à ces deux entités : « *Its struggle for divinity was as real as his own, and as futile* »²⁰ (c'est nous qui soulignons). La structure de cet énoncé témoigne de la mise sur un pied d'égalité des deux entités pronominales qui se répondent par l'intermédiaire de la copule comparative « as ».

Un troisième élément, outre leur pronominalisation, leur subjectivation, ainsi que leur relation énoncée sur un mode comparatif, se situe dans la qualification du « it » défini comme « wild rebellious surge ». Or, procédant d'un mouvement proleptique, le texte utilisera le même qualificatif de « wild » pour caractériser la dernière représentation du protagoniste : « *They found her caressing his wild dead hair* »²¹ (c'est nous qui soulignons). Ces deux expressions, « *its wild rebellious surge* » et « *his wild dead hair* », loin de n'être que sémantiquement lié par un vocable commun, tissent des rapports étroits par l'effet d'écho rythmique qui les configure selon un schéma « pronom – adjectif qualificatif – adjectif qualificatif – nom commun ».

Si ces deux entités pronominales sont bel et bien distinctes, le texte lui-même se complait à les rassembler autour d'une même configuration et donc à les inscrire dans un trouble qui ne peut les extraire, peu ou prou, l'un de l'autre.

Bien qu'un retour au texte d'« Assumption » a pu éclairer sa structure et l'expérience qui y est proposée, rien n'y a encore été dit de la place du surréalisme. Gontarski a affirmé que « *Beckett's first two stories, for instance, were written as if he were still preoccupied with literary models. In the first case Beckett seems to have been reading too many of Baudelaire's translations of Poe ; in the second, too much Sigmund Freud* »²² ; aucune mention n'est faite du surréalisme dans ces quelques lignes. Dans une autre optique Thomas Hunkeler s'est intéressé à ce texte, non pas pour y déceler des traces surréalistes, mais

20 Ibid., p. 4.

21 Ibid., p. 7.

22 Ibid., p. XIX.

pour l'interroger à l'orée de la revue *transition* pétrie d'un mélange, qu'elle s'est efforcée de construire, entre modernisme anglo-saxon et surréalisme français ; or cette première nouvelle de Beckett correspond aux objectifs que la revue *transition* s'était donnés et qu'elle a verbalisés dans ses deux manifestes, « The Revolution of the Word » et « Poetry is Vertical ». Ces deux manifestes sont importants pour la critique beckettienne puisque le premier est paru dans le même numéro que « Dante ... Bruno.Vico..Joyce » et « Assumption », et que le second de ces manifestes a été signé par Beckett. Bien qu'il eût été bon d'écrire l'histoire des relations que Beckett a entretenues avec *transition*, citons simplement ce passage de Thomas Hunkeler :

Cette dénégation est importante, puisqu'elle montre Beckett à un moment crucial de sa carrière : là où il tente de se libérer, ou du moins de prendre ses distances, par rapport à Joyce. La signature que Beckett appose en 1932 sous le manifeste de Jolas peut être lue comme un pas important dans cette direction. Dans ce sens, signer un manifeste qui tente lui-même de contrecarrer l'influence de Joyce ne signifie pas tant d'épouser les idées qui y sont défendues que de s'associer à une entreprise de redéfinition de la littérature et plus particulièrement d'un genre littéraire que Joyce ne pratiquait pour ainsi dire guère : la poésie²³.

Cette acceptation d'une signature beckettienne à un manifeste ne semble cependant pas aller de soi ; nous pouvons citer ici la biographie de Georges Pelorson qui permet de glaner quelques informations sur cette anecdote :

Quand enfin j'eus en main le numéro de la revue contenant mes deux poèmes j'y découvris que le texte de Beckett figurait dans une section intitulée « Anamyths. Psychographs and other Prose-texts » et que, avec quelques autres dont Tom MacGreevy, j'avais signé un manifeste proclamant la verticalité de la poésie et dont Jolas ne m'avait jamais donné à lire un traître mot. En me remettant l'exemplaire et s'excusant de la modestie du chèque qui l'accompagnait – je n'osais lui dire quelle manne inattendue c'était –, il m'expliqua qu'il n'avait pas hésité à apposer mon nom au bas du manifeste sans m'en parler, tant il avait senti tout de suite que nous étions en confluence d'idées pour le même combat. Je ne disputai pas la chose.

23 Thomas Hunkeler, « Remarques à propos d'une signature : La poésie est-elle verticale ? », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 11, Brill, Amsterdam, 2001, 419.

Beckett s'irrita vivement un jour devant moi d'un incident analogue le concernant – tout en n'en conservant pas moins sa collaboration à la revue²⁴.

Dès lors, est-ce que *toutes* les signatures ont été apposées à ce manifeste (« Poetry is Vertical ») sans consentement des signataires eux-mêmes, incluant donc Beckett ? Rien n'est moins sûr puisque Beckett est ici mentionné pour parler d'un « incident analogue » ; Pelorson y parle-t-il alors d'un même incident de signature ou bien plutôt de la « modestie du chèque » ? Sans autre information disponible, nous devons ici suspendre notre jugement et refermer cette parenthèse concernant *transition*.

Bien que cela eût été intéressant, notre attention ne se porte pas sur le possible rôle de transition que Beckett aurait pu jouer dans le passage du surréalisme en terrain anglo-saxon, mais bien sur l'effet de ce mouvement dans la production même de Beckett. Revenons ainsi au texte d'« Assumption » et découvrons l'endroit où s'aperçoit la trouée du surréalisme dans l'œuvre beckettienne.

Nous nous sommes auparavant appuyés sur les traductions surréalistes de Beckett par le biais des *Collected Poems* de Sean Lawlor et John Pilling. Cependant cette collection, comme d'autres avant elle, s'est surtout attachée à ne recueillir – et à ainsi à ne nommer comme poésie – que des textes en vers. Mais pour qui a déjà pu avoir entre les mains un exemplaire du numéro surréaliste de *This Quarter* paru en septembre 1932, il se sera rendu compte que le nombre de traductions sur lesquelles a travaillé Beckett est bien supérieur à ce que les collections de poésie beckettienne montrent. En effet ces collections ont délaissé, tout ou partie de, certains poèmes en prose traduits par Beckett, au nombre desquels il est précisément à découvrir un poème non négligeable de Paul Éluard. Le voici dans sa version originale :

D'abord, un grand désir

D'abord, un grand désir m'était venu de solennité et d'apparat. J'avais froid.

Tout mon être vivant et corrompu aspirait à la rigidité et à la majesté des morts.

Je fus tenté ensuite par un mystère où les formes ne jouent aucun rôle.

Curieux d'un ciel décoloré d'où les oiseaux et les nuages sont bannis.

Je devins esclave de la faculté pure de voir, esclave de mes yeux irréels et vierges, ignorants du monde et d'eux-mêmes.

24 Georges Belmont, *Souvenirs d'outre-monde. Histoire d'une naissance*, Calmann-Lévy, Paris, 2001, p. 428.

Puissance tranquille. Je supprimai le visible et l'invisible, je me perdis dans un miroir sans tain.
Indestructible, je n'étais pas aveugle²⁵.

Le même dans la traduction anglaise produite par Beckett :

A Life Uncovered or The Human Pyramid

First, I had experienced a great need of solemnity and pomp. I was cold. All my living rotting being aspired to the majesty and rigidity of the dead. Next, I was tempted by a mystery in which forms play no part. Desirous of a colourless sky from which clouds and birds are banished. I became slave of the pure faculty of seeing, slave of my unreal virginal eyes innocent of the world and of themselves. I suppressed the visible and the invisible, I lost myself in a transparent mirror. Indestructible, I was not blind²⁶.

Posons désormais côte à côte les deux énoncés idiomatiques qui se présentent à la lecture comme une cristallisation du procédé beckettien de la citation. Voici d'abord un extrait de la traduction exposée ci-dessus : « Desirous of a colourless sky from which clouds and birds are banished ». Puis apposons-lui cet autre extrait, tiré de la dernière citation d'« Assumption » présentée ci-dessus : « one with the birdless cloudless colourless skies ». L'équation éluardienne dans « Assumption » est axiomatisée ; définissons-en les contours pour pouvoir écrire ci-après, l'air hagard et heureux, CQFD.

Bien que ces deux éléments soient posés, et que leur parenté ou leur origine puissent difficilement être remises en doute, plusieurs questionnements peuvent surgir. Insistons sur le fait que non seulement ces deux énoncés sont configurés d'une manière différente, mais également que la traduction pour et dans *This Quarter* intervient trois ans après la rédaction d'« Assumption ». L'image proposée dans les deux extraits est identique en tous points : un ciel auquel sont déniés trois critères, couleur, nuage et oiseau. Nous pouvons ainsi affirmer que Samuel Beckett avait lu ce poème d'Éluard bien avant sa traduction pour *This Quarter*. Ceci nous permet dès lors de répondre à la critique qui méjuge l'importance, soit des traductions surréalistes, soit de la part prise par

25 Paul Éluard, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1968, p. 201.

26 « A Life Uncovered or The Human Pyramid », Paul Éluard, rendered into English by Samuel Beckett, *This Quarter : Surrealist Number*, éd. par André Breton, Arno Press, New York, 1969, p. 89.

Beckett dans le choix de ces traductions, soit du surréalisme lui-même dans l'œuvre de Beckett : Beckett n'a pas attendu *This Quarter* et son travail de traducteur pour intégrer à son écriture des éléments redevables de la littérature surréaliste.

Deux configurations de cette image sont donc proposées, la première (celle d'« Assumption ») s'éloignant sensiblement de sa version d'origine, la seconde (de *This Quarter*) tentant de la répéter à l'identique. Pourquoi donc ce changement dans la version proposée à *This Quarter* : y aurait-il eu volonté, de la part de Beckett, de cacher tant bien que mal cette première référence à Paul Éluard ? Ou simplement une volonté de rester au plus près du texte d'Éluard, en raison de la méthode que demanderait, pour une revue, la traduction d'un texte poétique ? Il a pourtant été bien analysé que Beckett ne se prive pas de remanier un texte à traduire lorsqu'il veut en rectifier la forme – notamment chez André Breton.

Ce dédoublement de la traduction et de la transformation de l'expression idiomatique d'Éluard apparaît ainsi bien comme un mouvement significatif de la poétique beckettienne ; celle-ci, non content de citer Éluard, intègre plus d'un élément du poème « D'abord, un grand désir » dans « Assumption », ainsi que dans sa poétique plus tardive.

Après nous être arrêtés sur le commun de la traduction et de la reprise de l'énoncé éluardien, construisons désormais leur différence afin d'appréhender l'étrangeté de la traduction beckettienne. Cette différence entre la traduction de *This Quarter* fidèle à l'original d'Éluard et son remaniement dans « Assumption » s'instaure dans l'homogénéisation et la construction rythmique d'une forme, une véritable « shape that matters »²⁷. Alors même que le dit d'« Assumption » explicite un « fulfillment », un sentiment de plénitude, le dire choisi par Beckett énonce son opposé : un manque formulé par le suffixe « -less » qui tourne en adjectif les substantifs « bird », « cloud » et « colour ». Or ce manque est celui qui touche à la forme : un ciel sans couleur, sans nuages, sans oiseaux, dépeuplé²⁸, pourrait-on dire dans un vocable commun tout

27 « I take no sides. I am interested in the shape of ideas. There is a wonderful sentence in Augustine : 'Do not despair, one of the thieves was saved. Do not presume, one of the thieves was damned.' That sentence has a wonderful shape. It is the shape that matters » (cité dans *The Grove Companion to Samuel Beckett : A Reader's Guide*, éd. par C.J. Ackerley et S.E. Gontarski, New York, Grove Press, 2004, p. 593).

28 Si les critiques et les lecteurs de Beckett connaissent bien son ouvrage *Le dépeupleur*, le poème « Giorgio de Chirico » de Paul Éluard, cependant, est peut-être moins connu d'eux, poème dont la dernière strophe est la suivante : « Le souvenir de ceux qui parlaient sans savoir, / Maîtres de ma faiblesse et je suis à leur place / Avec des yeux d'amour et des

à la fois à Samuel Beckett et Paul Éluard, qu'est-ce d'autre sinon un ciel sans forme ? Et cette tentation du sans-forme, c'est Éluard lui-même qui l'énonce dans « D'abord, un grand désir » : « Je fus tenté ensuite par un mystère où les formes ne jouent aucun rôle ».

Tout l'intérêt de la configuration beckettienne de cette image du sans-forme dans « Assumption » réside dans le fait que, au moment où un élément du monde est représenté comme sans forme (le ciel), le texte pour sa part crée une forme linguistique propre à l'exprimer : cette forme est la réitération en homéotéleute des vocables se terminant par le suffixe « -less » : « colourless », « birdless » et « cloudless ».

La distinction qui s'opère entre « D'abord, un grand désir » et la configuration formelle qui est faite de l'un de ses énoncés dans « Assumption » se trouve précisément dans ce qu'énoncent l'un et l'autre texte. Si Beckett, par cette forme en « -less », crée une image pour dire un sentiment de plénitude, Éluard, pour sa part, énonce très clairement l'image d'un pur sans-forme : « Je fus tenté ensuite par un mystère où les formes ne jouent aucun rôle ». Dès lors que le dit est inversé, la forme proposée par Beckett l'est également puisqu'à l'apparition discursive des différents éléments dont le ciel est dépourvu dans le poème d'Éluard, à savoir « décoloré », « nuages » puis « oiseaux », la forme d'« Assumption » renverse cette suite : « birdless cloudless colourless », au sein de laquelle le signifié « nuage » conserve un rôle de pivot.

Demeure malgré tout le fait que c'est à partir de cette image éluardienne, et du contexte de son énonciation source mettant en relation cette image avec la problématique formelle, que Beckett construit une forme spécifique pour son dire et son dit de l'expérience-type qu'est « Assumption ».

Non content de n'extraire de ce poème qu'une forme configurant une expérience bien particulière, il apparaît que l'expérience-source d'« Assumption » trouve, sinon son fondement, du moins d'autres éléments programmatiques de sa configuration dans le poème « D'abord, un grand désir » de Paul Éluard. À relire le début du poème d'Éluard, une autre trace de celui-ci s'observe dans la première nouvelle de Samuel Beckett. Si le « surge » ne cesse de grandir dans le protagoniste d'« Assumption », se déroulant d'une aspiration à sa réalisation jusqu'à sa libération concluant à la mort (hypothétique) de l'artiste, le texte d'Éluard présente et énonce une aspiration similaire : « Tout mon être vivant et corrompu aspirait à la rigidité et à la majesté des morts ». L'aspiration du protagoniste beckettien le conduira également à une mort, bien qu'incertaine.

mains trop fidèles / Pour dépeupler un monde dont je suis absent » (Paul Éluard, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1969, p. 144).

Ainsi ce qui est donné à lire dans la comparaison de ces deux textes est la reprise tout autant d'une expérience que d'une configuration discursive. La parole d'Éluard intervient au moment où la parole de Beckett échoue à dire par elle-même l'expérience représentée. A moins que cet emprunt ne soit, ainsi que cela a déjà été proposé, un simple rasoir d'Ockham littéraire, un principe et un procédé de parcimonie qui tend à intégrer la parole de l'autre, non par l'échec de sa propre parole, mais par facilité citationnelle.

Finalement, l'expérience décrite dans « Assumption » est la réelle origine de l'œuvre beckettienne, non pas uniquement parce qu'elle est la première source publicationnelle de Beckett, mais bien parce qu'elle est la première à développer une expérience-*type*, énoncée par Beckett, dont plusieurs de ses textes fictionnels plus tardifs présenteront des *tokens*. Il en sera ainsi de *Murphy* dont s'occupera le point suivant.

Avant que cela ne puisse se faire, localisons encore certaines autres traces de cette forme dans la poétique beckettienne du début des années trente. Avant *Murphy*, de fait, *Dream* possède un statut singulier. Déjà abordé dans le premier chapitre, nous devons revenir à ce roman puisque, à partir des éléments qui ont été mis en avant dans « Assumption », d'autres éclaircissements de *Dream* se découvriront.

Lisons ainsi ce poème extrait de *Dream of Fair to Middling Women* :

At last I find in my confused soul,
 Dark with the dark flame of the cypresses,
 The certitude that I cannot be whole,
 Consummate, finally achieved, unless
 I be consumed and fused in the white heat
 Of her sad finite essence, so that none
 Shall never sever us who are at last complete,
 Eternally, irrevocably one,
 One with the birdless, cloudless colourless skies,
 One with the bright purity of the fire
 Of which we are and for which we must die
 A strange exalted death and be entire,
 Like two merged stars, intolerably bright,
 Conjoined in One and in the Infinite !

DFmW, p. 70

John Pilling et Sean Lawlor ont déjà fait remarquer l'emprunt de termes de ce poème à la nouvelle « Assumption » : « The poem shares its ambiguous mystical impulse with, and borrows phrases from, the short story 'Assumption' »

(*transition*, 16-17, June 1929, 268-71) in which the protagonist 'hungered to be irretrievably engulfed in the light of eternity, one with the birdless, cloudless skies [sic], in infinite fulfillment' »²⁹. On peut remarquer, dans cette transcription, au moins deux erreurs : la suppression de l'un des termes de l'énumération (« colourless ») et le rajout de ponctuations là où le texte de Beckett n'en offre pas. Ceci est intéressant puisque ces erreurs empêchent de lire la localisation de cette citation d'Éluard dans le texte beckettien. Or c'est bien autour de cet emprunt que peut se structurer la lecture de cet extrait.

Ce poème est une réécriture partielle de l'expérience d'« Assumption », suivant les mêmes éléments proposés par la nouvelle. De l'impression d'infinition (« I cannot be whole », v. 3) au sentiment de fusion totalisante (« Eternally, irrevocably one », v. 8), en passant par la mention de la mort (« for which we must die », v. 11) et la possibilité de l'expérience par la présence féminine (« consumed and fused in the white heat / Of her sad finite essence », v. 5-6), plus d'un élément de l'expérience première d'« Assumption » est transposé dans ce poème, au-delà de la forme en « -less » qui explicite l'état final de conjonction avec l'Un. Or ce sentiment de fusion entre l'instance subjective du poème, le « I », et un personnage féminin, peut aussi se lire comme une réécriture du mythe de l'androgynie, mais d'un androgynie retrouvé que les poèmes d'Éluard ne cessent de thématiser : « Love, is man unfinished », ainsi que Beckett traduit le dernier vers du poème d'Éluard « À perte de vue dans le sens de mon corps ». Mais moins que ce passage anecdotique d'un possible mythe réécrit autant par Beckett que par Éluard, notre attention se porte à la localisation d'autres points de passage de réécriture du texte d'« Assumption » dans *Dream*.

En effet ce poème reprend déjà la formule « birdless cloudless colourless skies » ; l'incipit, quant à lui, de ce poème, et ainsi de l'expérience configurée, renvoie également au début de l'expérience d'« Assumption » : « At last [...] in my confused soul » fait écho au « [u]ntil at last, for the first time ». D'une manière similaire le texte de *Dream* entourant ce poème convoque un même vocabulaire pour indiquer la venue de cette expérience. Il en va ainsi de la réutilisation de deux termes qui forment une première triade au moment de l'explosion du « surge » dans « Assumption ». À titre de rappel : « Until at last [...] he was released, achieved, the blue flower, Vega, GOD.... ». Et voici la, longue, phrase introduisant le poème de *Dream* :

Don't we know for a positive fact that th'unhappy Belacqua, separated from his douce *Vega* by two channels and 29 hours third if he went over Ostend, tossing and turning and tightening the tender white worms of his

29 CP, p. 342.

nervi nervorum with the frogs' and the corncrakes' Chinese chromatisms, inscribed to his darling *blue flower* some of the finest Night of May hiccupsofs that ever left a fox's paw sneering and rotting in a snaptrap.

DFmW, p. 70 ; c'est nous qui soulignons

Répétition dans les termes, mais différence dans la configuration : à la prose d'« Assumption » est substitué l'enchaînement des vers et la poésie. Cette répétition toutefois, au-delà de la différence qu'elle inaugure, fait sens dans la première poétique de Beckett puisqu'une répétition de publication s'ajoute à cette répétition terminologique et citationnelle ; cette dernière est dédoublée par le devenir éditorial de cet extrait de *Dream*. Ces extraits sont certes issus du roman non publié de Beckett, mais ils n'ont pas dû attendre 1992 pour pouvoir être lus par la critique beckettienne. Ces extraits de *Dream* ont été publiés dans le numéro 21 de *transition* (où paraît « Poetry is Vertical ») au mois de mars 1932 sous le titre : « Sedendo & Quiescendo ». Cet extrait est la première nouvelle, écrite par Beckett, où apparaît le personnage de Belacqua. La citation éluardienne « birdless cloudless colourless skies », si le projet de publication de *Dream* avait abouti, se serait ainsi manifesté, du vivant de Beckett, dans pas moins de trois de ses publications, deux fois dans deux nouvelles différentes parues dans la revue *transition* (« Assumption » et « Sedendo & Quiescendo ») et une fois en roman (*Dream*). L'avis de Beckett sur cette nouvelle, adressé à Charles Prentice dans une lettre du 15 août 1931, est bien connu : « Vous avez raison pour mon 'Sedendo & Quiescendo' un peu déséquilibré, bien que le titre soit censé englober aussi la section suivante : 'They Go Out for the Evening'. Et bien sûr ça pue le Joyce malgré mes efforts les plus sérieux pour le doter de mes propres odeurs »³⁰. Cet avis a très certainement dû programmer toute approche intertextuelle ou stylistique de ce texte interdisant ou empêchant la localisation de cette référence claire au surréalisme.

La répétition de cette citation d'Éluard ne se limite toutefois pas à ces différentes occurrences. Il est effectivement possible de percevoir dans ce roman la première cristallisation formelle de cette véritable poétique du « -less ». Lisons l'extrait suivant de *Dream* :

Unfortunate Belacqua, you miss our point, *the point* : that beauty, in the final analysis, is not subject to categories, is beyond categories. There is only one category, yours, that furnished by your stases. As all mystics, independent of creed and colour and sex, are transelemented into the *creedless, colourless, sexless* Christ [c'est nous qui soulignons], so all

30 *LdB*, tome 1, p. 172-173.

categories of beauty must be transelemented into yours. Take it deary, from us : beauty is one and beauties uni generis, immanent and transcendent, totum intra omnia, deary, et totum extra, with a centre everywhere and a circumference nowhere. Put that into your pipe, dear fellow, and smoke it slowly.

DFmW, p. 35

La suite d'adjectifs mise en italique est bien constituée autour de la structure en « -less » selon une configuration légèrement différente de ces autres apparitions, mais conservant toutefois sa forme initiale. L'adjectivation de substantifs apparaît selon un même schéma ternaire, dont le terme central (« colourless ») renvoie manifestement non seulement à sa présence passée dans « Assumption », mais également, et ce d'une manière proleptique, à son autre apparition dans *Dream*. Dans le contexte religieux de cet extrait, autant les termes de « creed » et de « sex » peuvent se comprendre d'un point de vue théologique, autant « colour » apparaît ici comme un intrus ne faisant qu'indiquer discursivement son rapport à la poétique formelle du « sans-forme » énoncé dans « Assumption » ainsi que dans le poème « At last I find ». En corollaire à ce premier constat, remarquons l'insistance opérée dans la suite de cet extrait sur l'unité de la « beauty ». La forme en « -less », informant d'un « sans-forme », peut dès lors s'appréhender, dans la première poétique beckettienne, comme le marqueur discursif qui énonce l'annihilation des contraires exprimée tout à la fois par la validité non-oppositive de « immanent and transcendent », « totum intra omnia [...] et totum extra », ainsi que par l'image pascalienne³¹, dont le devenir dans *Watt* sera primordial à cet égard³², qui affirme que « centre [is] everywhere and [...] circumference nowhere ».

Cependant, comme en un remaniement de sa fonction, cette forme en « -less » n'apparaît pas de la même manière que lors de ses occurrences passées. Là où « Assumption » et « At last I find » en faisaient l'image exprimant textuellement une unité, la fonction de cette triade s'est détournée de son utilisation première pour la présenter comme une explication. Dans ce dernier extrait de *Dream*, un mouvement argumentatif apparaît : « creedless, colourless, sexless Christ » n'est plus ce qui énonce simplement une idée, mais ce qui explique l'idée à démontrer, à savoir que « beauty [...] is beyond categories ». La forme

31 « Nous avons beau enfler nos conceptions, au-delà des espaces imaginables, nous n'enfantons que des atomes, au prix de la réalité des choses. C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part » (Blaise Pascal, *Pensées*, édition de Michel Le Guern, Gallimard/Folio classique, Paris, 1977, p. 154).

32 Se reporter au point IV. 1. « *Watt* ou l'asile verbal : interlude littéraire » de la présente étude.

en « -less » apparaît comme l'argument de la proposition, selon un déroulement thèse-argument-exemples, exemples que sont les différentes expressions latines citées ci-dessus ainsi que la description pascalienne de la sphère. Dès *Dream*, c'est-à-dire au moment où commence à se cristalliser cette forme en « -less », une expansion de ses fonctions hors du simple cadre expressif fait jour. Ce remaniement initie et prépare le développement minimaliste de cette forme qui aboutira à sa réduction formelle dans *Murphy*.

2 « Chess game » ou « less game » : *Murphy*

Un emprunt à Éluard a pu être localisé dans la première production beckettienne. Soit. Mais accorder à cet emprunt un statut aussi signifiant et significatif que celui donné ci-avant n'est-ce pas surinterpréter cette forme ? Afin de contrevenir à tout contre-argument de ce type, démontrons donc que celle-ci n'est pas une simple astuce langagière mais qu'elle apparaît à des endroits spécifiques du texte afin de signifier une expérience bien particulière.

Pour ce faire, retournons au texte de *Proust*. Bien que notre analyse de cet essai se soit close sur une nuance, il n'est pas question d'abandonner tout ce qui y fut déclaré. De fait nous y avons principalement fait la critique des arguments avancés en vue d'y repérer l'émergence du surréalisme, mais il n'a nullement été affirmé qu'aucun point de passage entre l'analyse beckettienne de Proust et la productivité du mouvement surréaliste sur l'écriture de Beckett n'y était décelable. Grâce au travail effectué jusqu'à présent, relisons et relions un extrait de *Proust*, non pas à la forme qui a été construite par Beckett, mais à l'image fondatrice de cette forme :

Au jour le jour, notre habitude de vivre est aussi impuissante à venir à bout du mystère d'un ciel inédit, d'une chambre étrangère ou de toute autre circonstance imprévue dans son train-train que l'est Françoise de mesurer ou de sonder l'insondable abomination d'une omelette Duval³³.

À la lecture de cette phrase, notre attention peut dorénavant se porter à l'une des images (« le ciel inédit ») présentant l'impossibilité pour l'habitude d'appréhender certains éléments du réel ; peut-elle renvoyer à l'image d'un

33 *Pr*, Minuit, p. 31 ; dans sa version originale : « But our current habit of living is as incapable of dealing with the mystery of a strange sky or a strange room, with any circumstance unforeseen in her curriculum, as Françoise of conceiving or realizing the full horror of a Duval omelette » (*Pr*, Calder, p. 20-21).

« colourless sky » qui aurait sa part de mystère également ? Comme déjà affirmé lors de notre analyse sur l'intraductibilité de l'expérience du « womb-tombing », l'expérience indéfinissable d'« Assumption » ou du poème « At last I find » trouve également sa configuration dans une image éluardienne impropre à la représentation figurale. Au moment où Samuel Beckett énonce dans *Proust* le carcan imposé par l'habitude, vient donc se greffer cette même image. Car l'expérience-type que Beckett représente dans ses premiers textes de fiction est une expérience qui échappe à l'expression. À l'inverse de ce que Beckett confiera de ces jeunes années à Lawrence Harvey (qu'il était « a young man with the itch to make but nothing to say »³⁴), le jeune Beckett construit bien quelque chose à dire et, qui plus est, une forme pour dire l'impossibilité de sa représentation.

Bien que dans le texte de *Proust* la forme n'apparaisse pas clairement, celle-ci, de la même manière qu'elle n'apparaissait pas dans la traduction du poème « D'abord, un grand désir » effectuée pour *This Quarter* en 1932, demeure significative dans et pour la poétique beckettienne des années trente, et ne doit pas être parasitée par son introduction dans un texte autre que fictionnel.

Une observation prise dans la correspondance témoigne de cette attitude : l'absence totale du terme « colourless » dans les lettres des années trente mais sa réapparition soudaine dans une lettre du 1^{er} janvier 1984 qui informe son destinataire, Reinhart Müller-Freienfels, de la manière dont devrait être jouée la pièce *What Where* :

So glad you are favorable to the idea of *What Where* on tv.

[...]

As performers I would again suggest mimes. All four to be made as alike as possible by means of costume and make-up however excessive. Attitudes and movement strictly identical. Speech mechanical and colourless. Marionettes. No "interpretation". A balletistic approach. Bodily control the most important requirement as in *Quad* and *Nacht u. Träume*[.] In a word a discipline and selflessness hardly to be expected of "seasoned" actors and in[d]eed too much – or too little – to be asked of them.

LoB, tome IV, p. 631

Au-delà du simple constat d'une pérennité de ce terme dans le langage esthétique de Beckett, remarquons que le « colourless » indique ici une non-prise en

34 Lawrence Harvey, *Samuel Beckett. Poet and Critic*, Princeton University Press, Princeton, 1970, p. 305.

charge subjective des rôles à tenir : « speech mechanical », « selflessness », tout doit y avoir l'effort d'un sans-forme.

Ainsi la correspondance tardive de Beckett se réfère à l'image éluardienne de même que la critique beckettienne de Proust se charge de reconfigurer cette image ; qu'en est-il alors d'autres textes fictionnels des années trente ? Penchons-nous sur l'absence de cette forme dans le recueil *More Pricks than Kicks* (1934) afin de comprendre la manière dont Beckett procède pour la circonscrire uniquement dans un certain type de contexte discursif. La nouvelle « Ding Dong », par exemple, retranscrit un même type d'expérience que celle dont il a, jusqu'à présent, toujours été question. La voici :

One day, in a positive geyser of confidence, he gave me an account of one of these 'moving pauses'. He had a strong weakness for oxymoron. [...]

Not the least charm of this pure blank movement, this 'gress' or 'gression', was its aptness to receive, with or without the approval of the subject, in all their integrity the faint inscriptions of the outer world.

[...]

following the sunset up the Liffey *till all the colour had been harried from the sky.*

MPTK, p. 32-33 ; c'est nous qui soulignons

Parmi les différentes configurations beckettiennes de l'expérience-type, nous trouvons dans cet extrait l'annihilation des contraires ainsi que la mention d'un ciel décoloré qui semble faire écho à la version fidèle du texte d'Éluard. Alors que nous pouvons lire, dans cette configuration de « Ding Dong », un renversement de la syntaxe de cette image-type – en ce que « colour » investit la place de sujet dans une proposition complémentaire, à l'instar de « birds » et « clouds » dans la traduction d'Éluard –, l'image désormais stéréotypée dans le langage beckettien intervient toujours non loin d'une expérience de « blank movement », soit comme marqueur textuel proleptique ou comme conclusion de cette expérience, soit comme étant l'expérience elle-même.

Ce que le texte d'Éluard « D'abord, un grand désir » a fourni à Beckett dans les différents exemples qui ont été lus jusqu'à présent relève de deux ordres : l'emprunt d'une image ainsi que la possibilité de création d'une forme. Ces deux critères se sont tout d'abord trouvés enchevêtrés dans « Assumption » et « At last I find », avant de devenir indépendants en ce qui concerne l'image elle-même (*Proust* et « Ding Dong ») puis dans l'utilisation de la forme en « -less », comme en témoigne la correspondance de Beckett.

Toute invocation du ciel dans l'œuvre beckettienne ferait-elle donc partie, peu ou prou, d'une nébuleuse citationnelle renvoyant au poème éluardien

fondateur de cette poétique ? Si nous ne sommes pas loin de le penser, il faut s'attacher, pour chaque occurrence, à en définir le contexte d'énonciation et la portée significative, si anodine, voire insignifiante, puisse-t-elle paraître. Pour s'en rendre compte arrêtons-nous sur le roman *Murphy* en évitant l'écueil de sauts textuels trop importants ; celui-ci nous fournira la matière primordiale au développement de notre thèse.

Ce deuxième roman beckettien a été écrit entre 1935 et 1936. Les premières mentions que Beckett en fait dans sa correspondance apparaissent dès le 8 septembre 1935, dans une lettre à Thomas MacGreevy :

Je commence à penser que je souffre de gérontophilie en plus de tout le reste. Les petits vieux miteux et respectables qu'on voit le samedi après-midi et le dimanche, bricolant à faire des petits travaux dans le jardin, ou faisant voler des cerfs-volants à d'immenses distances au Round Pond, Kensington. [...] J'étais véritablement cloué sur place hier, incapable de partir et me demandant ce qui me retenait. Extraordinaire aussi est l'effet des oiseaux qui volent près des cerfs-volants mais plus bas qu'eux. Mon prochain vieil, ou jeune homme, non du grand monde mais du petit monde, devra être un adepte du cerf-volant³⁵.

Dans une même stupéfaction Beckett réitère cette image dans une nouvelle lettre à Thomas MacGreevy, le 22 septembre 1935 :

Le temps était si exquis qu'il était impossible de rester à l'intérieur, en particulier à la tombée du jour, mais depuis la lune monstrueuse de jeudi dernier en huit il s'est détérioré. Les cerfs-volants au Round Pound hier plongeaient dans tout le ciel. Le livre se termine sur un vieil homme qui fait voler son cerf-volant, si de tels événements arrivent jamais³⁶.

Murphy s'achève effectivement sur cette image : Mr. Kelly clôt le roman par le vol de deux cerfs-volants qui le conduira à une expérience d'un type particulier. Afin de rebondir sur la question toute rhétorique qui vient d'être posée, il apparaît que ce dernier chapitre s'ouvre sur une évocation du ciel : « Late afternoon, Saturday, October the 26th. A mild, clear, sunless day, sudden gentle eddies of rotting leaves, branches still against the sky, from a chimney a pine of smoke »³⁷.

35 *LdB*, tome 1, p. 340.

36 *Ibid.*, p. 344.

37 *Mu*, faber, p. 172.

Cette mention du ciel, en ouverture de chapitre qui plus est, n'est pas une première dans *Murphy* ; elle apparaît à deux autres endroits de la narration dans une position similaire. L'incipit du premier chapitre, et donc du roman, s'ouvre sur un même type de description : « The sun shone, having no alternative, on the nothing new »³⁸. L'avant-dernier chapitre commence aussi d'une manière similaire : « Forenoon, Wednesday, October the 23rd. Not a cloud left in the sky »³⁹. Ainsi cette mention du ciel enserrera l'entier du roman, ouvrant le premier chapitre ainsi que les deux derniers chapitres (12 et 13). De plus un mouvement vers l'appauvrissement peut être observé : le premier chapitre donne à voir un soleil brillant (« The sun shone »), alors que les deux derniers chapitres changeront cette perspective pourtant annoncée comme n'ayant « no alternative ». Le douzième chapitre évoquera un ciel sans nuages (« not a cloud left in the sky ») ; l'ensoleillement est certes présent, mais l'image, de positive qu'elle était dans l'incipit du roman, devient négative du fait d'une soustraction. Le dernier chapitre, pour sa part, renversera la position énoncée au premier chapitre d'un simple vocable : « sunless ».

Certes « not a cloud left in the sky » réactive l'image du premier « cloudless » d'« Assumption » de même que « sunless » témoigne de la pérennité de la forme en « -less » ; toutefois attirons d'abord l'attention sur ce premier renversement entre un soleil qui n'a d'autre alternative que de briller et l'énonciation d'un ciel sans soleil. Pourquoi cet arrêt ? Parce que *Murphy* ne raconte, selon notre perspective, rien d'autre que ce renversement associé à la description et au mouvement d'un certain type d'expérience présenté par Beckett. Cette expérience hérite bien entendu du legs d'« Assumption » et de *Dream*, mais trouve dans *Murphy* une configuration propice à sa meilleure compréhension.

Ces trois mentions du ciel, outre leur position d'ouverture et de clôture, nous intéressent également en ce qu'elles interviennent à trois moments primordiaux de *Murphy*. L'incipit du roman, en soi déjà essentiel, présente une première expérience de Murphy : ce dernier, attaché dans son rocking chair, atteint un premier état de conscience modifiée. Le douzième chapitre, pour sa part, fait directement suite à la mort de Murphy au chapitre onze, dont voici les derniers mots : « The gas went on in the w.c., excellent gas, superfine chaos. / Soon his body was quiet »⁴⁰. L'ultime chapitre, quant à lui, présente la possibilité d'une autre expérience, plus ordinaire mais aux conséquences similaires – ce sera celle de Mr. Kelly et du vol de ses deux cerfs-volants. Voici donc pour le cadre général de la forme romanesque ; voilà maintenant les singularités de

38 Ibid., p. 3.

39 Ibid., p. 159.

40 *Mu*, faber, p. 158.

chacune des expériences énoncées dans *Murphy*, à commencer par le premier chapitre.

Si l'image d'un Murphy attaché à son rocking chair, à en croire Raymond Federman⁴¹, est déjà une trace surréaliste, que dire du trouble auquel l'expression s'achoppe :

He sat in his chair in this way because it gave him pleasure ! First it gave his body pleasure, it appeased his body. Then it set him free in his mind. For it was not until his body was appeased that he could come alive in his mind, as described in section six. And life in his mind gave him pleasure, such pleasure that pleasure was not the word.

Mu, faber, p. 4

Si « pleasure » n'est pas vraiment le mot pour définir ce « pleasure », alors l'expérience n'a pas débuté. En effet, ce court chapitre crée une première résistance ; le « pleasure » de Murphy, dont l'objectif est la libération de son esprit, est freiné par deux dialogues. Le premier est un souvenir d'au-revoir avec Neary, ancien professeur de Murphy ; sa clôture permet le relancement de l'image du rocking chair :

He worked up the chair to its maximum rock, then relaxed. Slowly the world died down, the big world where *Quid pro quo* was cried as wares and the light never waned the same way twice ; in favour of the little, as described in section six, where he could love himself.

Mu, faber, p. 6

Ce retour descriptif sur l'expérience de Murphy, trouvant sa verbalisation par le passage du « big world » à celui du « little [one] », est stoppé net par un appel téléphonique de sa maîtresse, Célia : « A foot from his ear the telephone burst into its rail »⁴². Ce n'est qu'une fois cette conversation achevée que peut s'épanouir pleinement l'expérience fondatrice de Murphy clôturant ce premier chapitre :

He listened for a little to the dead line, he dropped the receiver on the floor, he fastened his hand back to the strut, he worked up the chair.

41 « Can you see that picture, that absurd canvas ? One wonders how Murphy managed to tied himself in this fashion. Again a very surrealistic painting » (Raymond Federman, « The Imaginary Museum of Samuel Beckett », *symploke*, vol. 10, 2002, p. 163).

42 Ibid.

Slowly he felt better, astir in his mind, in the freedom of that light and dark that did not clash, nor alternate, nor fade nor lighten except to their communion, as described in section six. The rock got faster and faster, shorter and shorter, the iridescence was gone, the cry in the mew was gone, soon his body would be quiet. Most things under the moon got slower and slower and then stopped, a rock got faster and faster and then stopped. Soon his body would be quiet, soon he would be free.

Mu, faber, p. 8

On peut déjà remarquer que la dernière phrase de cet extrait anticipe presque mot à mot la présentation de la mort de Murphy lue auparavant. Effectivement si deux moments de *Murphy* sont non pas seulement connectés mais liés jusqu'à la répétition, ce sont précisément la première expérience de Murphy – son bercement dans le rocking chair – et le moment de sa mort initiée par une expérience d'un type similaire. Pour témoigner de ce lien lisons l'extrait en question clôturant le chapitre onze :

Slowly he felt better, astir in his mind, in the freedom of that light and dark that did not clash, nor alternate, nor fade nor lighten except to their communion. The rock got faster and faster, shorter and shorter, the gleam was gone, the grin was gone, the starlessness was gone, soon his body would be quiet. Most things under the moon got slower and slower and then stopped, a rock got faster and faster and then stopped. Soon his body would be quiet, soon he would be free.

The gas went on in the w.c., excellent gas, superfine chaos.

Soon his body was quiet.

Mu, faber, p. 157-158

Bien que ces deux extraits semblent se répéter à l'identique, une différence dans leur itération s'imisce dans le texte du second extrait : le rajout d'un troisième terme comme sujet du prédicat « was gone ». Si les sujets des deux premiers énoncés dont le verbe est « was gone » changent (« the gleam » se substitue à « the iridescence », ainsi que « the grin » à « the cry in the mew »), l'apparition de « starlessness » fait passer le rythme binaire de la phrase à une configuration ternaire, rajout qui s'opère de plus par une forme en « -less », non plus adjectivée, mais substantivée !

Or ce passage de l'adjectivation première de substantifs dans « Assumption » à sa substantivation dans *Murphy* n'est pas un surgissement momentané. Pour s'en assurer reportons-nous à l'étrange partie d'échecs à laquelle se livrent Murphy, alors infirmier dans un asile, et Mr. Endon, patient dans ce même

asile ; partie bien étrange puisque les deux joueurs ne se font jamais face, bougeant toujours leurs pièces en l'absence de l'autre⁴³. L'expérience de Murphy débute dès l'achèvement d'une de leurs parties – la seule d'ailleurs réellement achevée par les deux joueurs. Or ce commencement est marqué par la présence d'une forme en « -less » :

Mr. Endon's finery persisted for a little in an after-image scarcely inferior to the original. Then this also faded and Murphy began to see nothing, that colourlessness which is such a rare postnatal treat, being the absence (to abuse such nice distinction) not of *percipere* but of *percipi*.

Mu, faber, p. 153-154

La forme jaillie dans « Assumption » est ici transformée par Beckett. À l'adjectivation de cette première nouvelle qui configurait l'expérience de son protagoniste (« birdless cloudless colourless ») se substitue donc une poétisation de cette forme, dans *Murphy*, par le passage à la substantivation : « colourlessness » et « starlessness ». Il faut bien ici comprendre le terme de « poétisation » non pas comme une forme proprement poétique, ceci étant bien plutôt le mouvement qui s'effectue dans « Assumption », mais comme le renversement de la forme en « -less » du versant explicatif de l'expérience. En effet, si les adjectifs, leur fonction grammaticale étant ce qu'elle est, se doivent de caractériser un substantif, la substantivation de la forme en « -less » permet l'annihilation de l'objet, auparavant « skies », pour ne plus conserver que le mouvement pur d'appauvrissement formel.

Loin de n'offrir à l'observation que cette déhiscence déjà primordiale qui conduit toujours plus à l'effacement de l'objet, cet extrait permet également d'appréhender le fond essentiel de l'expérience que Beckett n'a cessé depuis « Assumption » de configurer. Cet extrait de *Murphy* est emblématique en ce qu'il présente, pour la première fois au lecteur beckettien, la distinction entre *percipere* et *percipi* utilisée par la suite dans des textes aussi différents que *Le Monde et le pantalon* et *Film*. Cette distinction permet pleinement d'appréhender le mouvement différentiel créé entre l'expérience du premier chapitre et cette expérience finale du onzième chapitre concluant à la mort du protagoniste.

43 « It was the same with chess, Mr. Endon's one frivolity. Murphy would set up the game, as soon as he came on in the morning, in a quiet corner of the wreck, make his move (for he always played white), go away, come back to Mr. Endon's reply, make his second move, go away, and so on throughout the day [...] Each made his move in the absence of the other, inspected the position with what time remained, and went away » (*Mu*, faber, p. 117).

Nous avons insisté auparavant sur le caractère singulier des parties d'échecs jouées entre Murphy et Mr. Endon (les coups se jouant lorsque l'adversaire est absent) ; cette caractéristique pourrait aboutir à une mésinterprétation de la citation latine de Berkeley. Tout se joue ici dans les différents possibles de la traduction du *percipi* latin. Le traduire par un simple passif ne semble pas suffisant pour circonscrire au mieux l'expérience de Murphy, bien que certains éléments puissent accréditer cette position. Il en va ainsi de l'extrait de l'unique face-à-face de Murphy et Mr. Endon qu'il convient de citer dans son entier :

Kneeling at the bedside, the hair starting in thick black ridges between his fingers, his lips, nose and forehead almost touching Mr. Endon's, seeing himself stigmatised in those eyes that did not see him, Murphy heard words demanding so strongly to be spoken that he spoke to them, right into Mr. Endon's face, Murphy who did not speak at all in the ordinary way unless spoken to, and not always even then.

'the last at last seen of him
himself unseen by him
and of himself'

A rest.

'The last Mr. Murphy saw of Mr. Endon was Mr. Murphy unseen by Mr. Endon. This was also the last Murphy saw of Murphy.'

A rest.

'The relation between Mr. Murphy and Mr. Endon could not have been better summed up than by the former's sorrow at seeing himself in the latter's immunity from seeing anything but himself.'

A long rest.

'Mr. Murphy is a speck in Mr. Endon's unseen.'

That was the whole extent of the little affluence. He replaced Mr. Endon's head firmly on the pillow, rose from his knees, left the cell, and the building, without reluctance and without relief.

In contrast with the foredawn which was pitch black, cold and damp, Murphy felt incandescent. An hour previously the moon had been obliged to set, and the sun could not rise for an hour to come. He raised his face to the starless sky, abandoned, patient, the sky, not the face, which was abandoned only.

Mu, faber, p. 156

Cet extrait peut déjà témoigner d'un commun entre l'expérience d'« Assumption » et celle de *Murphy* puisque ce dernier construit un « surge » du même type : « Murphy heard words demanding so strongly to be spoken ». Malgré tout une différence de taille doit être prise en compte : le « surge » d'« Assumption » était particulier en ce qu'il représentait une force poussant le protagoniste à la création artistique. À l'inverse de ce premier héros beckettien et du Belacqua présent autant dans *Dream* que dans *More Pricks than Kicks*, Murphy n'est ni poète ni artiste, son expérience ne se concevant ainsi pas à l'orée d'une réflexion ou d'une présentation éthique du phénomène de création. Cet extrait nous pousse également à localiser l'origine (« the starless sky ») du « starlessness » qui apparaîtra plus loin lors de la configuration de l'expérience finale de Murphy.

Afin de recentrer toutefois notre propos sur la problématique du *percipi*, lisons les deux conclusions ouvertes par le « colourlessness » : Murphy est « unseen by him / and of himself ». Il est inaperçu « par lui » (Mr. Endon) et de lui-même (Murphy). Dès lors l'utilisation du terme *percipi* est primordiale pour la configuration de l'expérience et de la mort de Murphy, puisqu'elle ne dit pas uniquement le passif du verbe latin mais également et surtout sa fonction réflexive. *Percipi* n'équivaut pas uniquement à « être perçu » mais aussi à « se percevoir ». Or toute l'expérience de Murphy, et tout le développement narratif de Murphy, est celui qui se développe vers la fin inéluctable de sa non-perception, non pas uniquement modalisée par un tiers, mais aussi et surtout par lui-même.

Agrandissons notre focale à l'ensemble du roman pour en témoigner : Murphy n'est, pour ainsi dire, jamais au contact des autres personnages dès lors qu'il travaille à l'asile M.M.M., poste qu'il a accepté suite aux injonctions de Célia. Le roman joue pleinement de ces jeux de fuite qui rendent Murphy complètement absent à ses connaissances, de Mr. Neary à Miss Counihan, en passant par Wylie ou Neary, alors même que Murphy ne cesse d'être présent dans les conversations de ces personnages. Il est ainsi déjà *inaperçu* des autres par son absence même. Un degré de plus s'opère dans son *imperception* lorsqu'il rencontre Mr. Endon. Pour ce dernier, Murphy n'est rien de plus que son partenaire de jeu :

Murphy resumed his round, gratified in no small measure. Mr. Endon had recognised the feel of his friend's eye upon him and made his preparations accordingly. Friend's eye ? Say rather, Murphy's eye. Mr. Endon had felt Murphy's eye upon him. Mr. Endon would have been less than Mr. Endon if he had known what it was to have a friend ; and Murphy more

than Murphy if he had not hoped against his better judgement that his feeling for Mr. Endon was in some small degree reciprocated. Whereas the sad truth was, that while Mr. Endon for Murphy was no less than bliss, Murphy for Mr. Endon was no more than chess. Murphy's eye ? Say rather, the chess eye. Mr. Endon had vibrated to the chessy eye upon him and made his preparations accordingly. (*Mu*, faber, p. 150)

Ce paragraphe, intervenant juste avant la partie d'échecs finale entre Mr. Endon et Murphy, est intéressant, au moins, à deux égards. Premièrement un jeu d'écho créé entre « less » et « chess » peut s'observer ; rien d'anormal à cela puisque c'est par l'entremise d'une partie d'échec qu'est énoncée la poétique du « -less ». S'y remarque de plus une dichotomie entre la nomination de Mr. Endon et Murphy, le premier étant toujours convoqué par la copule « Mr. ». Loin de n'être qu'une marque fondatrice du statut des deux personnages dans l'institution qu'est l'asile « M.M.M. » (pour « Magdalen Mental Mercyseat »⁴⁴), cette copule apparaît bien plus comme la distinction rendant possible, une fois l'expérience de Murphy en train de se réaliser, leur similitude. De fait, au moment où sera énoncé un Murphy « himself unseen by him / and of himself », ce dernier ne sera plus nommé uniquement par son prénom, mais la copule « Mr. » s'ajoutera à celui-ci : « Mr. Murphy » est la désignation de celui qui a atteint l'expérience du *non percipi*.

Afin de circonscrire l'évolution de cette expérience subie par Murphy, opérons un bref retour au premier chapitre et observons ce que nous dit son expérience de bercement dans un rocking chair. Citons à nouveau le passage, en cela, le plus éclairant : « Slowly the world died down, the big world [...] in favour of the little, as described in section six, where he could love himself »⁴⁵. Cette phrase de la première expérience de Murphy définit, aux côtés de la distinction *percipere/percipi* qui en est son corollaire, une dichotomie entre un « big world » et un « little world », dichotomie que la lettre du 8 septembre 1935 adressée à MacGreevy annonçait déjà. La conjonction de ces deux distinctions permet de reconstruire le système d'appréhension du monde et de soi effectuée par Beckett dans *Murphy*, mais qui, déjà auparavant, trouvait certaines manières de le dire et de le configurer dans « Assumption » et dans *Dream*.

Ce que cette première expérience de Murphy donne à lire n'est pas l'atteinte d'un *non percipi*, comme ce sera le cas au moment de sa mort, mais l'annihilation du monde sensible, le « big world », dans la terminologie beckettienne de *Murphy*, rendue possible par une expérience de *non percipere*. En effet, bien

44 *Mu*, faber, p. 99.

45 *Ibid.*, p. 6.

que le « big world » puisse être anéanti, cette première expérience permet toujours à Murphy de se penser dans un rapport narcissique à soi-même : « he could love himself », à l'inverse de son expérience ultime qui, par l'imposition d'une *imperception de soi*, lui interdira tout contact avec lui-même.

Or cette distinction est celle qui est lisible dans le poème d'Éluard « D'abord, un grand désir » : « Je devins esclave de la faculté pure de voir, esclave de mes yeux irréels et vierges, ignorants du monde et d'eux-mêmes »⁴⁶. Alors que Berkeley donne à Beckett une terminologie, c'est Éluard qui la doue, dans le cotexte beckettien, d'une signification nouvelle : le *non percipere* et le *non percipi* beckettien sont la réécriture des syntagmes éluardiens « ignorants du monde [*non percipere*] et ignorants d'eux-mêmes [*non percipi*] ».

Tout un vocabulaire beckettien renvoie donc, dans *Murphy*, aux mêmes notions, mais configurées différemment selon leurs occurrences. La narration de *Murphy* annonce elle-même proleptiquement la venue de la « section six » dans laquelle est discutée le « Murphy's mind »⁴⁷ : « There were the three zones, light, half light, dark, each with its speciality »⁴⁸. S'ensuit la description des deux premières zones de l'esprit de Murphy où le protagoniste y demeure toujours conscient de lui-même : « In both these zones of his private world Murphy felt sovereign and free, in the one to requite himself, in the other to move as he pleased from one unparalleled beatitude to another. There was no rival initiative »⁴⁹. La dernière de ces zones, cependant, redéfinit la liberté de Murphy :

The third, the dark, was a flux of forms, a perpetual coming together and falling asunder of forms. [...] Here there was nothing but commotion and the pure forms of commotion. Here he was not free, but a mote in the dark of absolute freedom. He did not move, he was a point in the ceaseless unconditioned generation and passing away of line.

[...]

But how much more pleasant was the sensation of being a missile without provenance or target, caught up in a tumult of Non-Newtonian motion. So pleasant that pleasant was not the word.

Thus as his body set him free more and more in his mind, he took to spending less and less time in the light, spitting at the breakers of the

46 Paul Éluard, *Ceuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1968, p. 201.

47 *Mu*, faber, p. 69.

48 *Ibid.*, p. 71.

49 *Ibid.*, p. 72.

world ; and less in the half light, where the choice of bliss introduced an element of effort ; and more and more and more in the dark, in the will-lessness, a mote in its absolute freedom.

Mu, faber, p. 72

Au-delà du simple fait qu'il est possible d'y lire deux termes en « -less », « ceaseless » et « will-lessness », forme n'apparaissant dans aucune des deux autres descriptions, deux renvois sont à remarquer, l'un au texte antérieur, l'autre au texte postérieur, deux renvois qui posent cette description dans une position ambiguë. En effet « [s]o pleasant that pleasant is not the word » est une répétition manifeste de ce qui a été lu au moment de la première expérience de bercement du premier chapitre : « And life in his mind gave him pleasure, such pleasure that pleasure was not the word »⁵⁰. Ce premier renvoi interne permet d'affirmer que cette première expérience est de celles ouvrant la voie à la troisième zone de l'esprit de Murphy. De cette constatation découle un autre fait : les deux premières zones de l'esprit de Murphy ne sont pas celles où se crée l'expérience d'un *non percipere* puisque la première pose « the elements of physical experience [as] available for a new arrangement »⁵¹ et la deuxième que « here pleasure was contemplation »⁵². Un lien avec l'extérieur y est toujours conservé et empêche ainsi tout *non percipere*.

La troisième zone, pour sa part, grâce au lien qu'elle initie avec la première expérience du rocking chair peut s'observer comme la forme réalisée du *non percipere*. Un trouble textuel doit cependant se remarquer par l'entremise d'un deuxième renvoi de cet extrait à un passage postérieur du texte. Relisons l'expérience finale de Murphy et sa relation avec Mr. Endon (« 'Mr. Murphy is a speck in Mr. Endon's unseen' »⁵³) ainsi que l'un des énoncés configurant la troisième zone de l'esprit de Murphy (« Here he was not free, but a mote in the dark of absolute freedom »⁵⁴) dont l'avant-dernier paragraphe du chapitre reprend la formulation : « a mote in its absolute freedom »⁵⁵. « Mote » ou « speck », Murphy se trouve réduit, sinon au néant, du moins à un « meremost minimum », pour reprendre les mots de *Worstward Ho*⁵⁶. N'aplanissons pas la signification de ces deux termes dont la distinction permet précisément de

50 Ibid., p. 4.

51 Ibid., p. 71.

52 Ibid.

53 Ibid., p. 176.

54 Ibid., p. 72.

55 Ibid.

56 Samuel Beckett, *Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho, Stirring Still*, Faber & Faber, London, 2009, p. 9.

lire la dichotomie qui s'instaure entre l'expérience du rocking chair – reliée à la troisième zone de l'esprit de Murphy – et l'expérience ultime de ce dernier dont le caractère ne dénote plus un *non percipere* mais bien un *non percipi* – ne pouvant conduire Murphy qu'à la mort.

C'est ici la version française, pourtant traduite par Beckett lui-même en 1946, qui trouble la réception de son texte par une traduction similaire des termes « mote » et « speck » en « atome ». Voici, dans leur version française, les deux phrases citées ci-dessus : « Ici il n'était pas libre, mais un atome dans le noir de la liberté absolue »⁵⁷ et « Monsieur Murphy est un atome dans l'inconnu de Monsieur Endon »⁵⁸. Là où la version anglaise signifiait bien le caractère foncièrement atypique du *non percipi* conduisant Murphy à sa mort, la version française en occulte la distinction essentielle par la répétition d'un même terme. Cette remarque nous permet d'avancer que la productivité surréaliste dans l'œuvre beckettienne ne peut se faire qu'à l'orée de ses textes anglais, les versions françaises étant impropres à traduire la centralité des formes en « -less ». Aucune systématisation formelle n'a de fait été accomplie en français pour rendre compte de cette structure. Afin de l'attester, lisons la traduction française initiant l'expérience ultime de Murphy :

La parure de Monsieur Endon persista encore un peu, dans une post-image à peine inférieure à l'original, puis celle-ci à son tour se dissipa, et Murphy se mit à voir le Rien, cet éclat incolore [« colourlessness »] dont une fois sorti de la mère on jouit si rarement, et qui est l'absence (pour abuser d'une distinction si raffinée) moins du *percipere* que du *percipi*. [...] Le Temps ne s'arrêta pas, ç'aurait été trop demander, mais la roue des rondes et des pauses cessa de tourner, pendant que Murphy, la tête parmi les armées, pompait avidement, par toutes les poternes de son âme desséchée, la Chose sans accidents [« accidentless »], communément dite rien⁵⁹.

Ainsi ce qui, dans la version anglaise, peut être lu comme une structure significative du texte disparaît tout simplement dans sa transposition française, jusqu'à rendre anodine cette poétique du « -less » – qui aurait pu trouver une systématisation linguistique par la préposition « sans », ou tout autre procédé qu'il n'est pas de notre ressort de créer. Cependant, le simple exemple de cet extrait témoigne d'un effort pour ne pas donner forme en français à ce qui en a

57 *Mu*, Minuit, p. 100.

58 *Ibid.*, p. 210.

59 *Ibid.*, p. 207.

dans la version anglaise. De l'« incolore » au « sans accidents », rien ne permet de remarquer une potentielle source surréaliste, ni même une continuité entre ces deux expressions.

Or cette distinction opérée entre une version anglaise du texte beckettien et une version française du même texte est propice à l'effacement d'éléments surréalistes dans et de l'œuvre beckettienne. Bien que ce dernier exemple soit significatif, puisque la traduction provient de l'auteur lui-même, reportons-nous malgré tout à un autre exemple glâné dans le texte de *More Pricks than Kicks* et de sa traduction en français effectuée par Edith Fournier. La lecture de la nouvelle « Draff » peut nous faire remarquer, pour une première fois dans l'œuvre beckettienne, une mention claire et directe d'un titre, sinon d'ouvrage, du moins de section d'un recueil surréaliste :

This was more than enough for the parson, a canon of the Church of Ireland, who hastily exclaimed, no doubt by way of a shining straw, to the Smeraldina :

'My wife would so much like to see you.'

'O Anthrax' said Hairy 'where is thy pustule ?'

'She has been through the fire' said the parson, 'she understands. My poor mother-in-law !'

'O G.P.I.' said Hairy 'where are thy rats ?'

By the mercy of God the good canon was slow to wrath.

MPtK, p. 200

Plusieurs remarques peuvent ici prendre place. Afin de les initier, convoquons une lettre de la correspondance beckettienne, tardive comparativement aux dates de parution de *More Pricks* et de *Murphy*, mais éclairante à plus d'un niveau. Cette lettre, adressée à Magnus Hedlund le 15 juin 1972, donne plusieurs éclaircissements sur le texte de *More Pricks* : « 9. General Paralysis of the Insane »⁶⁰. Cette neuvième réponse de Beckett concerne bien entendu la clarification de ce que recouvre l'acronyme « G.P.I. » du texte de « Draff » cité ci-dessus. Cette mention psychiatrique, non pas simple renvoi médical, est pleinement une allusion à un autre texte surréaliste traduit par Beckett pour le compte du numéro surréaliste de *This Quarter*. Parmi tous les textes traduits dans cette revue, quatre sont extraits de *L'Immaculée conception*, co-écrite par Paul Éluard et André Breton. Ces textes se découpent en deux strates. Le premier de ces textes, « Possessions », est une mise en garde de lecture prônant un renouveau des structures poétiques par l'intermédiaire de textes simulant

60 *LoB*, tome IV, p. 297.

certaines pathologies : « We would even go so far as to advocate its generalization and declare that, in our opinion, the 'simulation essayed' of maladies virtual in each one of us could replace most advantageously the ballad, the sonnet, the epic, the poem without head or tail, and other decrepit modes »⁶¹. Suivant cette introduction traduite par Beckett, trois « essais de simulation » sont effectivement transposés, au nombre desquels il est possible de dénombrer un « Essai de simulation de paralysie générale », ou « Simulation of General Paralysis Essayed »⁶² auquel renvoie le « G.P.I. » de « Draff ».

Le reste de l'énoncé pris en charge par Hairy permet également d'étayer cette conclusion. Tout d'abord, il serait possible de constater l'utilisation du pronom archaïque « thy », dont il a été question ci-avant et utilisé également dans la traduction des extraits de *L'immaculée conception*. Ce pronom pourrait être un renvoi intertextuel à la propre traduction de Beckett. D'autre part, la mention aux « rats » dans cet extrait de « Draff » nous incite à revenir à une partie du texte de *Dream* dans laquelle il est également question de ce terme dans une position difficilement compréhensible de prime abord :

The mind suddenly entombed, the active in an anger and a rhapsody of energy, in a scurrying and plunging towards exitus, such is the ultimate mode and factor of the creative integrity, its proton, incommunicable ; but there, insistent, invisible rat, fidgeting behind the astral coherence of the art surface.

DFmW, p. 16-17

Alors même qu'une expérience d'« entombing » est décrite, une mention au « rat » peut surprendre. Nous faisons l'hypothèse que son apparition est ici due au fait qu'il rende possible le jeu de miroir instauré avec le dernier mot de l'énoncé : « rat » / « art ». Il nous apparaît dès lors que « rat » ne prend son sens que comme la surface refigurée du mot « art » lui-même. Ainsi, le texte de *More Pricks*, loin de ne faire de l'énoncé de la « paralysie générale » et des « rats » que le mouvement parallèle de l'« Anthrax » et du « pustule », énoncée lors de la réplique antérieure de Hairy, permet également de voir Beckett s'interroger sur l'art des simulations de Paul Éluard et André Breton, quitte à le remettre en doute.

Or ce contenu de l'énonciation, dès lors pris en charge non plus par Hairy lui-même, mais bien plutôt par l'instance énonciative qui sous-tend *Dream* autant que *More Pricks*, et interrogeant l'esthétique du surréalisme, est traduit

61 *This Quarter : Surrealist Number*, éd. par André Breton, Arno Press, New York, 1969, p. 120.

62 *Ibid.*, p. 123.

par Edith Fournier, dans *Bande et Sarabande* de cette manière : « Ô Syphilis Diffuse du Cerveau, dit l'Ébouriffé, 'où sont tes rats ?' »⁶³. La traduction d'Edith Fournier, en lieu et place d'accomplir un réel retour à la source française et surréaliste de cette mention du texte beckettien, rend précisément cette localisation de la source improbable, pour ne pas dire impossible.

Un trouble, voire un empêchement de la lecture surréaliste de Beckett surgit dès lors que l'on lit côte à côte l'une et l'autre version du texte beckettien. Bien que cet empêchement puisse être dû à la méconnaissance de cette source – ainsi qu'en témoigne certainement la traduction d'Edith Fournier –, il apparaît toutefois que la configuration de certains passages de *Murphy* par Beckett soit motivée par cet empêchement. Interrogeons-nous ainsi sur la présence, en ouverture du chapitre douze, du syntagme « not a cloud left in the sky ». Si nous avons premièrement analysé celui-ci comme la marque d'un mouvement vers l'appauvrissement, il pourrait sembler que cette configuration soit un effort stratégique pour effacer toute trace de cette mention éluaridienne dans son récit : « no cloud left in the sky » aurait pu s'écrire, comme dans « Assumption », « cloudless ». Cependant ce détournement figuratif permet une redéfinition de la poétique du « -less », présente uniquement en des endroits stratégiques du texte, tandis que les endroits où elle est absente ne sont qu'une préparation à sa présence, passée ou future.

En effet nous avons déjà remarqué que deux paragraphes étaient reproduits presque à l'identique dans *Murphy* : ceux-ci se situaient lors des deux expériences cardinales de Murphy – celle du bercement du premier chapitre (*non percipere*) et celle de sa mort au chapitre onze (*non percipi*). Une différence s'y insinuait toutefois par le biais, précisément, de l'intrusion d'une forme en « -less » ; cette dernière se départit de l'ordre citationnel présent dans sa première apparition dans « Assumption », et contribue à l'effacement de son origine par la contamination de substantifs autres que ceux utilisés dans la première nouvelle beckettienne.

La poétique du « -less » est ainsi primordiale ; non pas tant du point de vue de la compréhension de l'expérience de *Murphy* – car les concepts de *percipere* et *percipi* seraient en soi suffisamment transparents pour permettre une exégèse proche du texte – mais bien plutôt dans sa fonction de marqueur textuel d'une expérience-type. Aux côtés de cette poétique, d'autres éléments textuels peuvent également reconstruire les possibles discours utilisés par Beckett pour définir ce type d'expérience. Si la tripartition des zones de l'esprit de Murphy nous a fourni des éléments pour appréhender au mieux les différentes étapes de l'expérience de Murphy, le texte propose également des distinctions

63 BS, p. 286.

entre les différents types de personnage du roman et leur capacité à pouvoir atteindre de tels états. Le texte de *Murphy* opère en effet une distinction entre les différents personnages de son récit selon leur mode de vision :

Wylie came a little closer to Murphy, but his way of looking was as different from Murphy's as a *voyeur's* from a *voyant's*, though Wylie was no more the one in the indecent sense than Murphy was the other in the supradecent sense. The terms are only taken to distinguish between the vision that depends on light, object, viewpoint, etc., and the vision that all those things embarrass. In the days when Murphy was concerned with seeing Miss Counihan, he had had to close his eyes to do so.

Mu, faber, p. 58

Pour analyser ces différents types de visions, nous pourrions anticiper notre développement en utilisant les notions d'« empêchement-œil » et d'« empêchement-objet » – lisible dans la critique picturale du Beckett des années quarante – afin d'insister sur l'efficacité de ce premier distinguo dans la lecture de *Murphy*. Il serait également possible, pour appréhender cet extrait, d'accomplir également un retour en arrière, pour observer que la vision – qui a besoin de fermer ces yeux pour voir – pourrait trouver son origine figurative dans la sentence du Grand Jeu présentée auparavant (« Le train ne peut partir que les paupières fermées »), réactivant le constat d'une pérennité de cette image dans la production beckettienne.

Sans s'appuyer sur ces détours, cet extrait peut aussi être considéré dans sa valeur intrinsèque, i.e. comme un moment-clé de la lecture de *Murphy* puisqu'il amorce son dernier chapitre et présente les trois modes de vision qui y sont à l'œuvre. Les deux premiers sont ceux énoncés ci-dessus : celui du « *voyeur* » et celui du « *voyant* ». Murphy fait partie de cette dernière catégorie, tandis que Wylie de la première. Une troisième catégorie de personnes est également présentée dans le paragraphe précédant cet extrait et introduisant cette distinction : « Ticklepenny was immeasurably inferior to Neary in every way, but they had certain points of contrast with Murphy in common. One was this pretentious fear of going mad. Another was the inability to look on, no matter what the spectacle »⁶⁴.

Ces trois types de vision peuvent être représentés par quatre personnages de *Murphy*. Le protagoniste éponyme se conçoit donc comme un « voyant », tandis que Wylie est vu comme un « voyeur » ; Ticklepenny et Neary, quant à

64 *Mu, faber, p. 58.*

eux, sont définis par « leur impuissance à regarder »⁶⁵. Cette distinction est primordiale dans la construction du récit qu'est *Murphy* puisqu'il s'achève par une expérience, non pas de l'impuissance de la vision, mais de l'empêchement de la vision. Cette dernière expérience n'est pas, comme on aurait pu s'y attendre, celle de Murphy, mais celle qui peut se lire comme le pendant positif de celle de Murphy.

La dernière expérience présentée dans *Murphy* est effectivement la vision du vol de cerfs-volants, comme nous l'a indiqué la correspondance de Beckett. Reconnaissons l'importance que cette image recouvre pour l'auteur irlandais puisque, avant même d'avoir commencé son roman, il annonçait que la scène finale serait celle d'un « vieil homme, ou vieux jeune homme, non du grand monde mais du petit monde, [qui] devra être un adepte du cerf-volant »⁶⁶; l'entier du roman valide la valeur de cet épisode final au vu des, quoique rares mais précieux, moments qui préparent le récit à cette dernière image de Mr. Kelly, le grand-père de Célia, regardant voler ses cerfs-volants. Certes il n'est question de Mr. Kelly qu'à peu d'endroits dans le récit, mais ces moments tissent des liens indéfectibles entre Murphy et Mr. Kelly.

Dès le deuxième chapitre un lien plus que tangible peut s'observer : « He fumbled vaguely at the coils of tail. Already he was in position, straining his eyes for the *speck* that was he, digging in his heels against the immense pull skyward. Celia kissed him and left him »⁶⁷ (c'est nous qui soulignons). On se souvient que « *speck* » était précisément le terme utilisé pour décrire ce que Murphy pensait être aux yeux de Mr. Endon lors de son ultime abandon.

Un deuxième point de comparaison se retrouve dans la répétition d'un motif configurant tout à la fois la dernière présence de Murphy pour Célia, et l'absence de Mr. Kelly, tous les deux présents dans le huitième chapitre du roman. Voici l'un des paragraphes concluant le dernier échange qu'auront Murphy et Célia :

He retraced his steps slowly, hissing. Celia thought he was coming back for something he had forgotten, but no. As he passed the door, going towards Pentonville, she called down goodbye. He did not hear her. He was hissing.

Mu, faber, p. 90

65 *Mu*, Minuit, p. 82.

66 *LdB*, tome 1, p. 340.

67 *Mu*, faber, p. 18.

Puis, voici un extrait de l'absence de Mr. Kelly dans ce même chapitre :

She grew more and more impatient for Mr. Kelly to come and show his skill as the chances of his doing so diminished. She sat on till it was nearly dark and all the flyers, except the child, had gone. At last he also began to wind in and Celia watched for the kites to appear. When they did their contortions surprised her, she could hardly believe it was the same pair that had ridden so serenely on a full line. The child was expert, he played them with a finesse worthy of Mr. Kelly himself. In the end they came quietly, hung low in the murk almost directly overhead, then settled gently. The child knelt down in the rain, dismantled them, wrapped the tails and sticks in the sails and went away, singing. As he passed the shelter Celia called good night. He did not hear her, he was singing.

Mu, faber, p. 96

L'interrogation d'une telle répétition et de sa fonction apparaît d'emblée. L'enfant de cet épisode n'est le support d'aucune charge textuelle sinon celle de rendre conscient au lecteur l'absence de Mr. Kelly, tout d'abord, mais également de présenter, pour la première fois dans *Murphy*, le vol d'un cerf-volant. Qui plus est, la fonction discursive de cet extrait éclot dans la répétition du dernier motif de ces deux extraits. Célia n'est entendue dans aucun de ses deux mots lancés, que ce soit le « goodbye » à Murphy ou que ce soit le « good night » clôturant l'absence de Mr. Kelly.

Ces deux exemples témoignent du rapprochement textuel opéré entre Murphy et Mr. Kelly, rapprochement bien moins explicité que celui liant Murphy à Mr. Endon, mais pas moins significatif au regard du dernier chapitre qu'il convient désormais de lire. Celui-ci, rappelons-le, est introduit par la présence d'une forme en « -less » : « sunless day ». Et voici l'extrait qui intéresse notre propos :

Except for the sagging soar of line, undoubtedly superb so far as it went, there was nothing to be seen, for the kite had disappeared from view. Mr. Kelly was unraptured. Now he could measure the distance from the unseen to the seen, now he was in a position to determine the point at which seen and unseen met. It would be an unscientific observation, so many and so fitful were the imponderables involved. But the pleasure accruing to Mr. Kelly would be in a way inferior to that conferred (presumably) on Mr. Adams by his beautiful deduction of Neptune from Uranus. He fixed with his eagle eyes a point in the empty sky where he fancied the kite to swim into view, and wound carefully in.

Moving away a little Celia also looked at the sky, not with the same purpose as Mr. Kelly, for she knew that he would see it long before she could, but simply to have that unction of soft sunless light on her eyes that was all she remembered of Ireland.

Mu, faber, p. 174

Deux éléments au moins répètent des formes localisées auparavant. Tout d'abord « sunless light » reprend la formule initiale de ce chapitre ; ensuite la présence des adjectifs « seen and unseen » relie cet épisode à l'extase finale de Murphy dans laquelle était énoncée « the last at last seen of him / himself unseen by him / and of himself ». S'il est juste d'apercevoir ces renvois intratextuels, penchons-nous également sur d'autres procédés, d'intertextualité ceux-ci. Lisons, pour s'en convaincre, l'ouvrage *Demented Murphy* :

the point at which seen and unseen met: the metaphysical conarium, couched in the terms of analytical geometry, and glossed by Henning [...] with a citation from Hölderlin [...]. More simply, the sky images the void of Democritus, the speck of the kite as an atom or ant moving therein [...]. Compare Breton's *Deuxième manifeste* [...]:

Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on chercherait à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir et la détermination de ce point⁶⁸.

Certains traits terminologiques communs peuvent transparaître, de la « détermination » au « point », entre l'extrait de Beckett et cette fameuse redéfinition du surréalisme par André Breton. Toutefois, au vu de notre lecture du poème « D'abord, un grand désir » de Paul Éluard et de son devenir dans l'œuvre beckettienne, il nous apparaîtrait bien plutôt que c'est à ce poème-ci que Beckett fait une allusion à peine dissimulée : « Je supprimai le visible et l'invisible, je me perdis dans un miroir sans tain ». Or que fait Mr. Kelly en déterminant le point de jonction du visible et de l'invisible sinon les nier jusqu'à les supprimer dans leur conjonction ?

Bien que cette survivance du poème éluardien « D'abord, un grand désir » puisse paraître poussive, il convient de se reporter à la correspondance beckettienne. Nous avons déjà démontré que ce poème d'Éluard a été lu une

68 C.J. Ackerley, *Demented Murphy: The Annotated 'Murphy'*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2010, p. 214.

première fois avant l'écriture d'« Assumption ». Nous nous sommes également penchés plus précisément sur la traduction de ce poème pour la revue *This Quarter*. Cependant, ces deux faits apparaissent pour le premier avant 1929 et pour le second durant la première moitié de l'année 1932, c'est-à-dire au moins trois, voire trois ans et demi, avant que Beckett n'entreprenne la rédaction de *Murphy*. Quand bien même la cristallisation de la forme localisée par le biais de ce poème serait un argument suffisant pour témoigner d'une survivance formelle dans la première poétique de Beckett, deux arguments supplémentaires peuvent être ajoutés. Le premier tient tout entier dans une lettre de Beckett adressée à son ami Thomas MacGreevy, le 10 mars 1935 :

Reavey est très actif, il a fondé ici une branche de son Bureau International, ou quelque chose de tout aussi intéressant. Ta défection au 6 Bells étant encore présente à mon esprit. Je regrettais de ne pas avoir sa précieuse *Anthologie Surréaliste* pour la lui renvoyer. Mais il sera rentré dans une quinzaine de jours.

LdB, tome 1, p. 328

Cette lettre mentionne la *Petite anthologie du Surréalisme* éditée par Georges Hugnet en 1934 ; or le poème d'Éluard « D'abord, un grand désir » apparaît en bonne place dans celle-ci, ce qui nous incite ainsi à affirmer que, durant la phase de maturation de *Murphy*, Beckett a pu encore être mis en contact avec ce poème d'Éluard. Non pas preuve d'une énième lecture de ce poème, cette lettre mentionnant la *Petite anthologie du Surréalisme* permet toutefois d'en rendre plausible une remémoration.

D'autre part, la correspondance informe une nouvelle fois la critique sur un nouveau contact de Beckett avec la poésie d'Éluard, non plus seulement au moment de la maturation de *Murphy*, mais bel et bien à l'instant de son écriture. Durant l'année 1935 et au début de l'année 1936, se prépare la première anthologie anglaise du poète français, intitulée *Thorns of Thunder*. Il en est question dans une lettre du 9 janvier 1936 envoyée à Georges Reavey :

Coffey est parti je crois vendredi dernier, pour une conférence à la Sorbonne sam. matin, et je suppose donc que tu ne l'as pas vu à Londres. Il m'a dit qu'il t'avait envoyé quelques *Bones* de plus. Oui, fais-moi parvenir tout ce qu'on doit encore m'envoyer. Je pense qu'il a reçu mon exemplaire de *This Quarter* en question. J'ai dit que je n'étais pas chaud pour faire d'autres traductions, mais j'en ferais si nécessaire.

LdB, tome 1, p. 361

Ainsi la contribution de Beckett à cette anthologie passe par l'envoi de son propre numéro de *This Quarter* où apparaissent ses traductions d'Éluard. Non content d'envoyer sa version personnelle de la revue, voici ce qu'indique Beckett à Thomas MacGreevy le 6 février 1936 :

Aucune nouvelle récente de Geoffrey. J'ai retrouvé par hasard tous les textes de « Surréalisme & Folie » que j'ai traduits pour Titus et les lui ai renvoyés avec les *Essais de Simulation* d'Éluard & Breton ... Peut-être que tout ça était trop pour lui.

LdB, tome 1, p. 361

Durant les mois où se finalise l'écriture de *Murphy*, Beckett est donc également préoccupé par la compilation des différentes traductions qu'il a réalisées pour *This Quarter*. Cette écriture de *Murphy* s'achève d'ailleurs début juin 1936, ainsi que nous l'informe une lettre du 9 juin 1936 : « J'ai fini *Murphy*, ce qui veut dire que j'ai écrit les derniers mots de la première version »⁶⁹. Cette même lettre nous signale que Beckett a reçu une première ébauche de *Thorns of Thunder*, qu'il reçoit avec un énervement non dissimulé :

Puis il m'envoie le prospectus pour les poèmes d'Éluard. *Thorns of Thunder* !!! J'objecte à ce que mon nom apparaisse à côté d'une telle abomination. J'objecte à la foutue préface de M. Read. J'objecte à l'idée insinuée par la notice de présentation que je participe à la *BAVE* du new Burlington. Je n'ai été consulté sur aucun de ces points.

LdB, tome 1, p. 403

Cet énervement face à *Thorns of Thunder*, et surtout face à sa préface, témoignerait de l'importance de ces traductions comme étant bien le lieu d'une présentation stratégique de soi dans le champ littéraire – battant en brèche l'argumentaire du caractère alimentaire des traductions surréalistes de Beckett. Si cet énervement face à Read peut apparaître comme la distanciation d'un homme qui représente tout le consensuel du milieu littéraire londonien⁷⁰, il pourrait être perçu comme, non pas uniquement sociologique, mais aussi esthétique. Ce jugement serait corroboré par la description de cette préface qu'en donne J.H. Matthews :

69 *LdB*, tome 1, p. 403.

70 Cf. Peter Fifield, « 'I am writing a manifesto because I have nothing to say' (Philippe Soupault) : Samuel Beckett and the Interwar Avant-Garde », *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014, p. 176.

Not the slightest attempt is made to distinguish the surrealist characteristics in Éluard's work. Indeed, in not presenting Éluard as a surrealist poet at all, but as a poet in the great tradition, Read gave forestate of the literary criticism Éluard's work was to inspire, after his departure from surrealism, when all efforts were directed to make of his work the very personification of "real" poetry⁷¹.

Dès lors, nous pourrions poser l'hypothèse que l'agacement de Beckett contre cette préface de Read soit le fait d'une présentation d'Éluard coupée de son origine surréaliste. Ces différentes déclarations demeurent toutefois de l'ordre de l'hypothétique ; seul demeure un fait assuré : durant la phase d'élaboration de *Murphy*, puis de son écriture, Beckett a eu plus d'une occasion de réengager un contact de lecture direct avec la poésie d'Éluard, *a fortiori* avec le poème « D'abord, un grand désir ». Cet avis vaudra aussi pour tout le reste du présent chapitre, lorsqu'il sera à nouveau question de traductions éluardiennes, puisque d'autres éléments nous permettront encore de témoigner de ce rapport continu de Beckett avec l'œuvre de Paul Éluard. Cette parenthèse peut dès lors se refermer et notre recherche reprendre au point de comparaison des deux expériences qui constituent les deux derniers actes de *Murphy* et Mr. Kelly.

Nous avons certes mis en avant un point commun entre les deux expériences de *Murphy* (celle du rocking chair informant la perte du *percipere* et celle du regard de Mr. Endon configurant l'annihilation du *percipi*) et l'expérience du vol de cerf-volant de Mr. Kelly ; une différence s'instaure toutefois. D'une expérience à l'autre la nature de l'objet à disparaître change radicalement. Alors que *Murphy*, effectivement, a été lui-même l'objet de sa dernière imperception, Mr. Kelly demeure ancré dans une expérience du type de celle du rocking chair, étant donné que l'imperception ne l'atteint pas lui-même.

Toutefois, comme on l'a vu, *Murphy* est un texte troué de renvois intratextuels. Or Mr. Kelly, malgré ses brèves apparitions dans le récit, n'est pas la proie d'une expérience, clôturant le roman par ailleurs, si anodine. Dès sa première présence dans le récit, le texte nous informe d'une possible perte de soi lors du vol de cerf-volant. Le parallèle tissé entre *Murphy* et Mr. Kelly par la même utilisation du terme « speck » annonçait effectivement déjà l'expérience ultime de Mr. Kelly par une absorption, une fusion de ce personnage avec l'acte futur. Ainsi, la disparition dernière du cerf-volant et l'embrayage d'une

71 J.H. Matthews, « Surrealism and England », *Comparative Literature Studies*, vol. 1, 1964, p. 69.

expérience d'un *non percipere* permettent également d'inférer que ce dernier épisode présente une seconde expérience d'une perte de soi, d'un *non percipi*.

Ce dernier épisode de *Murphy* construit qui plus est une fin laissant le lecteur indécis sur l'avenir de Mr. Kelly. Si la mort de Murphy est plus que certaine, l'avant-dernier chapitre narrant l'auscultation de son corps mort, ainsi que son incinération et la perte de ses cendres « swept away with the sand, the beer, the butts, the glass, the matches, the spits, the vomit »⁷², le sort de Mr. Kelly après le vol de son cerf-volant peut être vu comme une réécriture de la fin dernière du protagoniste d'« Assumption », le texte l'ayant laissé pour mort dans les bras de la « Woman ». C'est à une image similaire que la fin de *Murphy* invite le lecteur :

Mr. Kelly tottered to his feet, tossed up his arms high and wide and quavered away down the path that led to the water, a ghastly, lamentable figure. The slicker trailed along the ground, the skull gushed from under the crap like a dome from under its lantern, the ravaged force was a cramp of bones, throttled sounds jostled in his throat.

Celia caught him on the margin of the pond. The end of the line skimmed the water, jerked upward in a wild whirl, vanished joyfully in the dusk. Mr. Kelly went limp in her arms. Someone fetched the chair and helped to get him aboard. Celia toiled along the narrow path into the teeth of the wind, then faced north up the wide hill. There was no shorter way home. The yellow hair fell across her face. The yatching-cap clung like a clam to the skull. The levers were the tired heart. She closed her eyes.

Mu, faber, p. 175

A la mort, quoique incertaine, du protagoniste d'« Assumption » et à celle, assurée de Murphy, la fin de *Murphy* offre au lecteur de Beckett une autre image d'un personnage inconscient suite à une expérience particulière. L'expérience de Mr. Kelly diffère des autres en ce sens qu'elle prend sa source dans une observation du monde extérieur. À l'inverse du protagoniste d'« Assumption », de Murphy, et même de Belacqua, Mr. Kelly ne tombe pas dans le piège que *Dream* avait d'ores et déjà mis en avant, à savoir que « the will and nill cannot suicide, they are not free to suicide »⁷³.

Murphy également, dans son expérience dernière, n'était pas maître de ce qui lui arrivait. Bien au contraire, toute sa mort est préméditée par son entrée

72 *Mu*, faber, p. 171.

73 *DFmW*, p. 123.

dans l'asile M.M.M. À ce titre, nous pourrions poser l'hypothèse d'un parallélisme entre *Murphy* et l'une des conclusions de *Nadja* d'André Breton. Celle à laquelle nous pensons se retrouve dans une traduction de Beckett pour *This Quarter* : « One must never have set foot in an asylum to be unaware that lunatics are *made* there as ruffians are made in reformatories »⁷⁴. Or la narration de *Murphy* nous indique bien le devenir- « lunatic » de Murphy dont la différence entre lui et le couple Ticklepenny/Neary est fondée, outre leur mode de vision distincte, sur une appréhension de la folie radicalement opposée : Murphy ne ressent pas « this pretentious fear of going mad »⁷⁵. Rien ne nous permet d'assurer que le projet de *Murphy* veut exemplifier ce propos de *Nadja*, mais il demeure que le dit de *Murphy* est similaire aux conclusions de *Nadja*.

Loin de ne traiter que ce problème factuel d'un asile dans lequel « on y fait les fous »⁷⁶, *Murphy* est surtout la mise en avant d'un problème plus général dans toute l'œuvre de Beckett, celui de la place de l'objet et du sujet. Ce problème y est attaqué de plein front par les deux expériences de *Murphy* que sont le *non percipere*, annihilant l'objet, et le *non percipi*, détruisant le sujet. Sans entreprendre un saut chronologique qui porterait notre lecture à la seconde mouture de la revue *Transition*, dirigée en fin des années quarante par Georges Duthuit, dans laquelle Jean-Paul Sartre, dans « What is Literature ? », indique précisément que le surréalisme se conclut par, tout d'abord, « the dissolution of subjectivity »⁷⁷, puis par son intention de « destroy objectivity in its turn »⁷⁸, le texte de la nouvelle « Sedendo » nous permet également de localiser une forme propre à dire la désobjectivation : « No no I *won't* say everything, I *won't* tell you everything. No but surely now you see what he am ? See ! »⁷⁹

La forme verbale, qui fait suivre le « he » d'une conjugaison erronée du verbe « to be » (« am » en lieu et place de « is »), est un fait de langue qui connaîtra dans l'œuvre future de Beckett d'autres occurrences. On pense ici notamment à « Arène de Lutèce », dans *Poèmes 37-39*, ainsi qu'à un extrait de *Comment c'est* (1961), « L'image », publié dans un volume unique des Éditions de Minuit en

74 *This Quarter : Surrealist Number*, éd. par André Breton, Arno Press, New York, 1969, p. 105.

75 *Mu*, faber, p. 58.

76 André Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1989, p. 736.

77 Jean-Paul Sartre, « What is Literature », *Transition Forty-Eight*, n°1, Transition Press, Paris, 1948, p. 21.

78 *Ibid.*, p. 22.

79 *CSP*, p. 15.

1959⁸⁰. Arrêtons-nous d'abord sur le poème « Arènes de Lutèce » pour y observer trois vers. Voici les deux premiers vers de ce poème :

De là où nous sommes assis plus haut que les gradins
je nous vois entrer du côté de la Rue des Arènes

CP, p. 101

Puis le vers 15 du même poème :

J'ai un frisson, c'est moi qui me rejoins

CP, p. 101

Différente de la forme utilisée dans « Sedendo » puisqu'aucun bougé dans la désinence des verbes utilisés en regard de leur pronom ne s'opère, l'image demeure toutefois analogue : une rupture construisant le sujet comme une instance percevante extérieure à la scène, permettant dès lors de configurer cette même instance subjective, non plus en simple sujet, mais aussi en objet d'observation. « Arène de Lutèce » édifie ainsi la possibilité, au sein du sujet, d'une rupture, d'une scission entre subjectivité et possibilité d'un devenir-objet.

C'est un même constat que pose le texte « L'image » puisqu'il énonce : « j'ai l'absurde impression que nous me regardons je rentre la langue ferme la bouche et souris »⁸¹. Certes, la désinence liant pronom et verbe est correcte, mais la non-continuité de l'accord du réflexif trouble la lecture. En lieu et place d'un simple verbe pronominal (« nous nous regardons »), le complément d'objet réflexif n'insiste que sur l'instance énonciative de ce texte, instaurant une rupture dans le cœur même du sujet, tout à la fois centre perceptif de sa subjectivité et objet dont il est question.

Ainsi ces différentes formes, autant anglaises que françaises, construisent une scission entre sujet et objet. Afin de redéfinir les expériences-types

80 Le lien entre ces deux textes a d'ores et déjà été tissé par Ruby Cohn. En effet : « In a 1939 poem, 'Arène de Lutèce', Beckett had already introduced a narrator who watches himself, but in *L'Image* the narrator has the absurd impression that the image reflects back on its creator. No longer wrestling with the subject-object conundrum, Beckett will weave the image deftly into the novel-long narrator/narrated of *Comment c'est* » (Ruby Cohn, *A Beckett Canon*, The University Michigan Press, Ann Arbor, 2001, p. 253-254). De plus, de ces expériences de dédoublement de soi et de rupture entre corps et perception, il conviendrait de lire avec un œil amusé le magnifique poème en prose de Roger Gilbert-Lecomte intitulé « Moi et moi », dont l'énoncé n'est rien d'autre que la narration, sur un mode humoristique, de cette « scission mémorable » (cf. *Le Grand Jeu*, op. cit., n°2, p. 55).

81 Samuel Beckett, *L'Image*, Les éditions de Minuit, Paris, 2009, p. 14.

configurées par Beckett dans ses premières fictions ainsi que les problématiques que ces dernières mettent en discours, nous allons nous intéresser dorénavant aux textes critiques thématissant ces relations sujet/objet.

3 « Aimant l'amour », ou le principe de falsification

Les points précédents ont permis de localiser, par l'intermédiaire de la première nouvelle de Beckett, « Assumption », un premier poème d'Éluard, « D'abord, un grand désir », non pas simple source intertextuelle de la première poétique beckettienne, mais réel pivot de son écriture fictionnelle. « D'abord, un grand désir » a offert à Beckett deux faces d'une même pièce : une image de décorporisation ainsi qu'une manière de configurer cette expérience. Cette décorporisation, telle qu'achevée dans *Murphy*, était également de deux ordres : une première expérience insistant sur la perte de l'objet, une seconde sur la perte du sujet. La forme fournie à Beckett par le poème d'Éluard a dû, pour sa part, être lue par le prisme de la traduction puisque le poème d'Éluard, bien que n'offrant pas une forme toute prête, en construisait les conditions de possibilité nécessaires à son surgissement. Dès lors, afin de circonscrire ces expériences de désobjectivation et de déssubjectivation, il est apparu qu'une forme a été fondée par Beckett en systématisant une construction structurée autour d'un substantif au radical duquel est accolé le suffixe « -less », raison pour laquelle nous l'avons dénommée la forme en « -less ».

Cette première forme apparaissait dès la première nouvelle de Beckett, « Assumption », selon les trois termes utilisés par Éluard pour la mise à nu de son expérience poétique propre. Ces trois termes sont « colour », « cloud » et « bird ». *Murphy* nous a permis, sur cette base, d'observer par la suite la contamination de cette forme dans le discours au moment où l'image de décorporisation était à l'œuvre. Cette forme a été modifiée en substantivant l'adjectif formé par l'ajout d'un « -less », caractérisant dès lors un nom, un objet. Cet objet, pour la majeure partie des endroits où cette forme apparaissait, était le ciel, comme un marqueur textuel des différentes expériences que les textes de Beckett donnaient à lire. La substantivation de cette forme permettait, dans les endroits où elle surgissait, d'annihiler tout objet pour ne plus qu'énoncer l'idée portée toute entière par le suffixe, celui d'un « lessness », non pas tant d'un « moins », mais d'une absence radicale : « colourlessness » se révèle ainsi comme l'affirmation singulière d'une absence de caractérisation, de celle qui permet de ne plus avoir à énoncer d'objet.

Ce mouvement vers une absence radicale de l'objet s'observe également dans certains des textes critiques du Beckett des années trente compilés dans l'ouvrage *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. Commençons par le texte le plus ancien, « Recent Irish Poetry », écrit en 1934⁸², qui nous fournit notre premier extrait d'analyse :

I propose as rough principle of individuation in this essay, the degree in which the younger Irish poets evince awareness of the new thing that has happened, or the old thing that has happened again, namely the breakdown of the object, whether current, historical, mythical or spook. The thermolaters – and they pullulate in Ireland – adoring the stuff of song as incorruptible, uninjurable and unchangeable, never at a loss to know when they are in the Presence, would no doubt like this amended to breakdown of the subject. It comes to the same thing – rupture of the lines of communication.

The artist who is aware of this may state the space that intervenes between him and the world of objects ; he may state it as no-man's-land.

Dj, p. 70

Si cet article se propose bien de faire un état des lieux de la poésie irlandaise, sa valeur outrepassa ce simple cadre national puisque « Recent Irish Poetry » interroge également l'esthétique beckettienne. D'une part ce premier paragraphe propose en substance les deux constats que nous avons posés à la clôture de notre lecture de *Murphy* : « the breakdown of the object » et « the breakdown of the subject » ainsi que leur « rupture of the lines of communication ». D'autre part le cœur de l'article dresse une liste d'auteurs significative :

Mr. Denis Devlin and Mr. Brian Coffey are without question the most interesting of the youngest generation of Irish poets, but I do not propose to disoblige them by quoting from the volume of verse which they published jointly in 1930. Since then they have submitted themselves to the influences of those poets least concerned with evading the bankrupt relationship referred to at the opening of this essay – Corbière, Rimbaud, Laforgue, the *surréalistes* and Mr Eliot, perhaps also to those of Mr Pound – with results that constitute already the nucleus of a living poetic in Ireland [...].

Dj, p. 75-76

82 Ce qui en fait l'aîné de deux ans de *Murphy* et le contemporain de *More Pricks than Kicks*.

Sur cinq noms cités, trois francophones, ainsi que le mouvement surréaliste pris en son entier et non réduit à quelques-unes de ses personnalités. De plus cette liste convoque bien des auteurs qui satisfont au critère posé par Beckett en début d'article : « the bankrupt relationship referred to at the opening of this essay ». Le mouvement surréaliste apparaît donc comme l'une des sources, localisée comme telle par Beckett, pour la mise en place du « breakdown of the object [and of] the subject ». Cette hiérarchie est hautement significative pour l'interrogation surréaliste dans l'œuvre beckettienne puisque cette liste ne fait pas y apparaître James Joyce – alors même que ce texte dresse le bilan de la littérature irlandaise. Au-delà d'une publicité certainement inutile pour Joyce l'exilé et, en contrepartie, d'un mauvais service rendu au propos de cet article s'il y avait figuré, l'effacement d'une telle figure tutélaire pour Beckett permet d'interroger la place du surréalisme à cette période. Celle-ci témoigne, de la part de Beckett, d'un éloignement de James Joyce afin de concentrer certainement les « efforts les plus sérieux [de Beckett] pour [...] doter [son écriture] de [ses] propres odeurs »⁸³. En effet, si cette dernière lettre de 1931 présente Beckett dans l'incapacité d'écrire différemment de sa première manière joycienne – « seule manière d'écrire qui [l'] intéresse »⁸⁴ –, le mouvement surréaliste serait-il précisément l'envers joycien qui permettrait à Beckett de se distancier de son maître ? Tombant ainsi de Charybde en Scylla, le surréalisme serait cette force centrifuge propre à extraire Beckett du centre joycien et cette force centripète qui pourrait le ramener dans l'orbite surréaliste. C'est de cette manière qu'a pu le percevoir, du moins, Thomas Hunkeler : « Ce dépouillement, on le sait, est aussi ce que Beckett cherche au moment où il optera pour le français comme langue d'expression littéraire : il s'agit pour le poète d'écrire sans style, sans stylisation, et surtout d'éviter à tout prix de retomber sous l'influence de l'écriture de Joyce »⁸⁵.

Or ce dépouillement propice à un éloignement de l'écriture de Joyce peut se localiser par le biais d'une autre source : Paul Éluard. C'est effectivement sur une notation au poète français que s'ouvre l'avant-dernier paragraphe de « Recent Irish Poetry » : « It is no disparagement of Mr. Devlin to observe that this is still too much by the grace of Éluard »⁸⁶. Si aucun surréaliste n'avait été listé sous son nom, c'est désormais chose faite : Éluard figure sur un plan bien différent des autres. Voici pourquoi :

83 *LdB*, tome 1, p. 172.

84 *Ibid.*

85 Thomas Hunkeler, « Beckett face au surréalisme », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 17, Brill, Amsterdam, 2006, p. 44.

86 *Dj*, p. 76.

What matters is that it does not proceed from the *Gossoons Wunderborn* of that Irish Romantic Arnim-Brentano combination, Sir Samuel Ferguson and Standish O'Grady, and that it admits – stupendous innovation – the existence of the author.

Dj, p. 76

Éluard comme garant d'une poésie qui accorderait à son auteur une existence ? Afin d'en témoigner, transcrivons la lettre du 18 octobre 1932 qui distingue poème et poésie⁸⁷ et explique le couple oppositif « facultatif/non construit » par le biais de cette « existence of the author » :

Genuinely again my feeling is, more and more, that the greater part of my poetry, though may be reasonable felicitous in its choice of terms, fails precisely because it is *facultatif* whereas the 3 or 4 I like, and that seem to have been drawn down against the really dirty weather of one of these fine days into the burrow of the < private life >, *Alba* and the long *Enueg* and *Dortmunder* and even *Moly*, do not and never give me that impression of being *construits*.

LoB, tome I, p. 133

« [F]acultatif » et « construits » sont les deux seuls termes issus de la langue française dans cet extrait, mais ils seront rejoints, dans cette lettre même, par une citation d'un poème français :

I cannot explain very well to myself what they have that distinguishes them from the others, but it is something arborescent or of the sky, not Wagner, not clouds on wheels ; written above an abscess and not out of a cavity, a statement and not a description of heat in the spirit to compensate for pus in the spirit. Is not that what Éluard means ?

Quel est le rôle de la racine ?

Le désespoir a rompu tous ses liens.

87 « J'ai commencé un poème hier, le premier depuis Home Olga, le genre de choses sans expression et invisible, mais quand je le regarde il est clair que ça ne pourra jamais devenir rien de plus que légèrement divertissant au mieux. La vieille histoire – ardeur et ferueur absentes ou feintes de sorte que ce qui arrive peut être de la poésie assez brillante mais n'est pas du tout un poème » (*LdB*, tome I, p. 211).

I'm not ashamed to stutter like this with you who are used to my wild way of failing to say what I imagine I want to say and who understand that until the gag is chewed fit to swallow or spit out the mouth must stutter or rest. And it needs a more stoical mouth than mine rest.

LoB, tome I, p. 134

Cette lettre possède un caractère singulier pour la poétique beckettienne, non seulement en ce qu'elle dit, mais également dans ce qu'elle laisse sous-entendre. La citation d'Éluard fait sens en elle-même ; mais le constat énoncé par Beckett après celle-ci peut circonscrire l'une des fonctions de sa pratique citationnelle : le principe de parcimonie. Principe déjà formulé ci-avant, la question était demeurée de savoir si celui-ci obéissait à un échec de la parole ou d'une volonté de ne pas répéter la parole de l'autre. Cette lettre permet d'observer précisément la parole beckettienne dans une situation « de ne pas réussir à dire ce qu'[elle] imagine qu'[elle] veu[t] dire ». Les vers d'Éluard sont ainsi cités et utilisés parce que la parole de l'autre dit mieux ce que la parole du même aimerait énoncer. Elle en est une concaténation et une explication.

Plus encore : la parole beckettienne échoue tellement à exprimer son besoin d'exprimer que le lien créé entre la lettre et la citation éluardienne est difficilement intelligible. À moins que cette difficulté de lecture soit précisément ce que cette citation veut énoncer : la radicale individualité de la poésie à l'orée de la « vie privée ».

Un autre exemple de ce type, i.e. celui où le contexte d'énonciation est finalement cela même que l'énoncé veut exprimer, est à retrouver dans la seule mention du surréalisme dans le « Whoroscope Notebook » de Beckett – cahier contenant les notations de lecture, ébauches de réflexions, citations, que Beckett a tenu lors de son élaboration de *Murphy*. Unique évocation du surréalisme certes, mais cardinale pour comprendre l'approche beckettienne de ce mouvement. Voici ce qui est inscrit sous l'en-tête « surrealism » :

Humano capiti cervicem pictor equinam
 Jungere si velit, et varias inducere plumas
 Undique collatis membris, ut turpiter atrum
 Desinat in piscem mulier formosa superne :
 Spectatum admissi, risum teneatis, amici ?
 [...] ⁸⁸

88 Horace, *Art Poétique/Q. Horati Flacci De Arte Poetica Libri*, dans *Épîtres*, Les Belles Lettres, Paris, 1934, p. 202-203. Cf. « 'Whoroscope' Notebook » détenu par l'University of Reading, BC MS 3000.

Et voici la traduction française de ce texte latin :

Si un peintre voulait ajuster sous une tête humaine le cou d'un cheval et appliquer des plumes de diverses couleurs sur des membres pris de tous côtés, dont l'assemblage terminerait en hideux poisson noir ce qui était par en haut une belle femme, pourriez-vous, introduits pour contempler l'œuvre, vous empêcher de rire, mes amis ? [La citation de Beckett s'arrête ici] Croyez-moi, Pisons, ce tableau vous offrira le portrait fidèle d'un livre où, pareilles aux songes d'un malade, ne seront retracées que des images inconsistantes, faisant un corps dont les pieds et la tête ne répondront pas à un type unique. Les peintres et les poètes, toujours, eurent le juste pouvoir de tout oser, et je le sais, et c'est un privilège que je réclame et que j'accorde tour à tour, mais non jusqu'à mettre ensemble animaux paisibles et bêtes féroces, jusqu'à apparier les serpents avec les oiseaux, les agneaux avec les tigres⁸⁹.

Ce texte place, en lieu et place du fameux automatisme, la pratique du collage comme l'essence du surréalisme, l'agglutination sans règles d'éléments contradictoires, aboutissant à l'impression de deux thématiques pour lesquels le surréalisme a plus que beaucoup œuvré, à savoir le rêve et la folie, conjugué ici au même diapason : « les idées confuses ressembleraient *aux songes d'un malade* » (c'est nous qui soulignons). Loin de n'y observer que les traits propices à une définition renouvelée du surréalisme, l'intérêt de cette citation décontextualisée se retrouve dans un rire qui, au besoin de définir le surréalisme, joue le jeu d'un détournement.

On sait à quel point le surréalisme a été friand, malgré son dynamitage de la tradition, de se créer à lui-même une tradition littéraire, de Nerval à Rimbaud en passant par Lautréamont et Raymond Roussel ou Alfred Jarry, poussant l'anachronisme en taxant toutes ces figures, jusqu'à celle d'un Swift, de surréalistes⁹⁰. Or l'acte par lequel Beckett critique et définit le surréalisme par une citation d'un auteur du Ier siècle avant l'ère chrétienne (ces vers latins étant

89 Horace, *Art Poétique/Q. Horati Flacci De Arte Poetica Libri*, dans *Épîtres*, Les Belles Lettres, Paris, 1934, p. 202-203.

90 « Les NUITS d'Young sont surréalistes d'un bout à l'autre ; c'est malheureusement un prêtre qui parle, un mauvais prêtre, sans doute, mais un prêtre. / Swift est surréaliste dans la méchanceté. / Sade est surréaliste dans le sadisme. / Chateaubriand est surréaliste dans l'exotisme. / [...] / Roussel est surréaliste dans l'anecdote. / Etc. » (*Le manifeste du surréalisme*, André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard/Folio essais, Paris, 2008, p. 37-38).

bien l'incipit de la fameuse « Lettre aux Pisons » d'Horace) est en soi purement surréaliste : le collage d'un mouvement moderne à un texte passé complètement décontextualisé. On peut ainsi s'interroger de savoir laquelle des deux propositions définit le surréalisme : le dit de la citation ou le dire contextuel. Quoi qu'il en soit les deux aboutissent à une même définition : un collage forcené.

Revenons dès lors à la lettre d'octobre 1932, dont la citation d'Éluard s'apparenterait maintenant au produit d'un collage : un collage citationnel. C'est d'ailleurs sur une image similaire que s'ouvre l'étude d'Antoine Compagnon sur la citation dont le premier sous-point du premier chapitre s'intitule « Ciseaux et pot à colle » :

Recoller ne constitue jamais l'authenticité : je découvre le défaut que je connais, je ne parviens pas à m'empêcher de ne voir que lui. Mais je me fais peu à peu à l'à-peu-près ; je détourne la règle, je travestis le monde : un vêtement féminin sur un corps masculin, et inversement. Composant des monstres, je finis par accepter la fatalité de l'échec et de l'imperfection. Rien ne se crée. Je parodie le jeu en découpant de nouveaux éléments dans du papier ordinaire que je colorie en dépit du bon sens. Cela ne ressemble plus à rien ; je ne m'y reconnais pas moi-même. Mais j'aime ce rien. [...]

Découpage et collage sont les expériences fondamentales du papier, dont lecture et écriture ne sont que des formes dérivées, transitoires, éphémères⁹¹.

Du « gracieux buste de femme » terminé par « la croupe hideuse d'un monstre marin » au travestissement d'un « vêtement féminin sur un corps masculin », outre l'observation, toujours, du malmenage du corps et des attributs féminins, ce qu'Horace et Antoine Compagnon affirment tous deux revient à définir la pratique du collage, même lorsqu'il n'existait pas (Horace) ou qu'il en est l'analogie du propos tenu (Antoine Compagnon).

Accordons maintenant à la citation d'Éluard un rôle, toutefois, de signifié, et non pas uniquement de signifiant (d'ailleurs le texte de Beckett le dit : « N'est-ce pas cela que veut dire Éluard ? ») : la distinction entre poème et poésie relève dès lors d'une notion de besoin. C'est à nouveau Thomas Hunkeler qui l'affirme : « La distinction entre des écrits nécessaires et des écrits facultatifs que Beckett y élabore pour la première fois et qu'il reprendra dans nombre de ses

91 Antoine Compagnon, *La seconde main, ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 2016, p. 16.

textes ultérieurs – en remplaçant le terme de « necessity »⁹² par « need », ou, dans les textes en français, par « besoin » – lui permettra par la suite de s'éloigner de plus en plus de Joyce et d'orienter son écriture vers le problème, moins de l'expression en générale que du *besoin d'exprimer* »⁹³.

Le rôle d'Éluard a donc été celui de détourner Beckett de Joyce ; nous l'avions déjà indiqué. Il est également intéressant de remarquer ici que la critique a déjà travaillé sur une mise en relation d'éléments survivants dans l'écriture beckettienne des années trente, Thomas Hunkeler reliant les termes de « necessity », « need » et « besoin ». Ruby Cohn insiste, quant à elle, sur le possible lien à observer entre cette lettre d'octobre 1932 et les différents textes critiques de Beckett :

In his review of Devlin's poems Beckett opposes the needy artist and the greedy "crossword public", and that opposition may lie at the root of *Les Deux besoins*. However, one of the two need undergoes a radical transformation. Beckett's artist remains the needy needer, but the second need is complex and difficult to pinpoint. The few commentators on the essay (Harvey, Henning, Locatelli, Pilling) paraphrase it in French and impose coherence within their respective lenses for reading Beckett. I perform a similar operation, in an effort to understand this concentrated piece that is at once a retreat from and an advance upon the Kaun letter – as well as a harbinger of the novel *Watt*⁹⁴.

Nous signalons les affirmations de Thomas Hunkeler ou celle de Ruby Cohn pour témoigner d'un accord profond, quand bien même certaines choses doivent dès lors être approfondies et prouvées dans les textes en présence. Nous voyons également un lien indéfectible réunir cette lettre de 1932 à la lettre à Axel Kaun, ainsi qu'aux deux textes critiques mentionnant la problématique du « need/besoin » : « *Intercessions* by Denis Devlin » et « *Les Deux Besoins* ». Toutefois, la place centrale qu'occupe Paul Éluard pour la compréhension de cette continuité entre ces différents textes n'a jamais été lue. La cohérence annoncée tient effectivement par la centralité de la position du poète français : cohérence difficile, puisque ces textes peuvent échapper à une herméneutique

92 Ce terme apparaît au tout début de la lettre, phrase qui n'a pas été citée jusqu'ici : « Sincèrement mon impression était qu'il ne valait pas grand-chose car il ne représentait pas une *nécessité* » (c'est nous qui soulignons ; *LdB*, tome 1, p. 222).

93 Thomas Hunkeler, *Echos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 108.

94 Ruby Cohn, *A Beckett Canon*, The Michigan University Press, Ann Arbor, 2001, p. 98.

classique si rien n'est fait pour approcher l'humour sous-jacent à certaines de ses parties ainsi qu'au déficit de l'expression que Beckett y théorise.

La lettre d'octobre 1932 nous fournit déjà un exemple de l'apparition d'Éluard au moment où Beckett exprime son besoin d'exprimer, plus d'ailleurs que la chose à exprimer – un sans objet de l'expression, germe de ce qui suivra – ; arrêtons-nous maintenant sur l'essai « *Intercessions* by Denis Devlin », écrit en 1938, soit six ans après cette dernière lettre. Son histoire est quelque peu troublée, puisqu'il est la réponse à un compte rendu du recueil *Intercessions* de Denis Devlin et se base essentiellement sur un autre texte critique écrit en français durant la même période, « Les Deux Besoins ». Ces deux textes, s'ils ne sont pas jumeaux, sont le fruit d'une fraternité quasi incestueuse. Loin de s'éclairer l'un l'autre, un effet de bégaiement s'instaure du premier au second texte et de nombreux échos transparaissent : « Art has always been this – pure interrogation, rhetorical question less the rhetoric »⁹⁵ et « l'artiste se met à la question, se met en questions, se résout en questions, en questions rhétoriques sans fonction oratoire »⁹⁶.

Ce qui rend ces deux textes si proches est dès lors leur mention du même concept de « need/besoin », trace de la première « necessity » beckettienne. Cependant, comme Ruby Cohn l'a observé, une partie de la critique anglo-saxonne a abordé ces deux textes essentiellement en les paraphrasant. D'autres tentatives, plus fougueuses, ont pu être effectuées, que ce soit par le biais d'un questionnement métaphysique⁹⁷ ou en l'interprétant comme un exposé potache flirtant avec l'idée de besoin corporel⁹⁸. Il demeure toutefois que ces deux textes semblent résister à l'interprétation critique.

95 *Dj*, p. 91.

96 *Ibid.*, p. 56.

97 Le texte de « Les Deux Besoins » dirait « how the here (reality) is translated to the there (transcendental plane) », selon C.J. Ackerley, « 'Deux Besoins': Samuel Beckett and the Aesthetic Dilemma », *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014, p. 17.

98 Solveig Hudhomme (*L'élaboration du mythe de soi dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Brill/Rodopi, Leiden/Boston, 2015, p. 242), à propos du dodécaèdre régulier présent dans « Les Deux Besoins » : « Le jeune auteur, s'interrogeant sur les conditions sinon d'un nouveau 'réalisme' [...] du moins d'une forme de prise de conscience pour l'artiste, s'adonne à un verbiage au sein duquel l'élément géométrique cristallise une dérision peu cachée ». De même, Chiara Montini (« *La bataille du soliloque* » : *genèses de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1926-1946)*, Rodopi, Amsterdam, p. 33) : « [...] *Le Concentrisme* (probablement 1930) et *Les Deux Besoins* (1938), écrits en français, sont un premier exemple de l'humour grinçant du jeune Beckett ».

Ainsi, au lieu de décortiquer le dualisme « besoin d'avoir besoin/need to need » et du « besoin dont on a besoin/need that is needed »⁹⁹ présenté dans l'un et l'autre texte, une analyse plus formelle engagera non seulement une productivité de la poésie éluardienne sur Samuel Beckett, tout en s'extrayant de la terminologie abstraite de ce dernier, mais proposera également une clé pour ouvrir ces deux textes. En effet l'article de Beckett consacré au recueil *Intercessions* de Denis Devlin s'appuie très clairement sur une citation de Paul Éluard :

On the one hand the 'Unbefriedigt jeden Augenblick', the need to need ('aimant l'amour') the art that condenses as inverted spiral of need, that condenses in intensity and brightness from the mere need of the angels to that of the seraphins, whose end is its own end and the source of need.

Dj, p. 91-92

Constatons d'abord l'enserrement du « need to need » entre deux sentences faisant jouer deux langues différentes : l'allemand premièrement et le français par la suite. Toutefois leur statut est distinct. Alors que le premier énoncé en allemand est inscrit dans le texte lui-même, le second, en français, se trouve marginalisé par une mise entre parenthèses. Ces parenthèses démontrent le rôle explicatif de cet énoncé français pour comprendre le « need to need » ; ont-elles été également la raison pour laquelle la critique ne s'est jamais intéressée à son énonciation ?

L'énoncé allemand a, pour sa part, déjà été localisé par Mark Nixon comme étant une citation du *Faust* de Goethe. Le critique anglais a également pris soin de citer une lettre de Beckett datée très probablement du 19 août 1936 :

The paradoxical nature of "going on" as necessary yet ultimately useless is clarified in the August 1936 letter to Thomas MacGreevy, where Beckett stated that in his reading of *Faust* he could "understand the 'keep on keeping on' as a social prophylactic, but not at all as a light in the auto-logical darkness".

TM, undated [19/8/1936]¹⁰⁰

Qu'en est-il dès lors du second énoncé français de « *Intercessions* by Denis Devlin » ? Il résulte que l'expression « aimant l'amour » provient d'un poème

99 Ruby Cohn, *A Beckett Canon*, The Michigan University Press, Ann Arbor, 2001, p. 98.

100 Mark Nixon, « 'Scraps of German' : Samuel Beckett reading German Literature », dans *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 16, Brill, Amsterdam, 2006, p. 273.

de Paul Éluard intitulé « La dame de carreau ». Ce poème, publié en 1926 dans le recueil *Les Dessous d'une vie ou La Pyramide humaine*, est considéré par la critique éluardienne comme un chef d'œuvre de la poétique d'Éluard¹⁰¹, au même titre que surréaliste, quand bien même son écriture se détache des poncifs rattachés à ce mouvement : « La dame de carreau » ne modalise aucune image. Surréaliste, ce poème le demeure malgré tout par son goût des provocations, du rêve et de la tentation de l'occultisme, dont la référence à la cartomancie est évidente, ne serait-ce que par le titre du poème, mais également par ce que propose le poème que l'on lira dans son entier :

Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté. Ce ne fut qu'un battement d'ailes au ciel de mon éternité, qu'un battement de cœur amoureux qui bat dans les poitrines conquises. Je ne pouvais plus tomber.

Aimant l'amour. En vérité, la lumière m'éblouit.

J'en garde assez en moi pour regarder la nuit, toute la nuit, toutes les nuits. Toutes les vierges sont différentes. Je rêve toujours d'une vierge.

A l'école, elle est au banc devant moi, en tablier noir. Quand elle se retourne pour me demander la solution d'un problème, l'innocence de ses yeux me confond à un tel point que, prenant mon trouble en pitié, elle passe ses bras autour de mon cou.

Ailleurs, elle me quitte. Elle monte sur un bateau. Nous sommes presque étrangers l'un à l'autre, mais sa jeunesse est si grande que son baiser ne me surprend point.

Ou bien, quand elle est malade, c'est sa main que je garde dans les miennes, jusqu'à en mourir, jusqu'à m'éveiller.

Une fois, le monde allait finir et nous ignorions tout de notre amour. Elle a cherché mes lèvres avec des mouvements de tête lents et caressants. J'ai bien cru, cette nuit-là, que je la ramènerais au jour.

101 Se trouve, dans le premier volume de la Pléiade consacrée à Éluard la reproduction d'une analyse de ce poème par Georges Mounin, tout d'abord publiée dans les *Cahiers du Sud*, 1953, n° 318, 309-312, dont voici le début : « *La dame de carreau* date de l'époque où les surréalistes étaient envoûtés par les récits des rêves : 1926 (*Les dessous d'une vie ou La pyramide humaine*). C'est un chef-d'œuvre terrible d'Éluard contre le surréalisme des autres. André Breton mettait alors la production des images au centre de son premier manifeste, – et des images arbitraires, sans préméditation dans l'esprit du poète, associant les réalités les plus imprévues, sur le modèle trop fameux de Lautréamont [...]. La poésie devait devenir exclusivement la production des plus belles images. [...] En regard, il n'y a pas une seule image dans *La dame de carreau* [...] » (Paul Éluard, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 1389-1390).

Et c'est toujours le même aveu, la même jeunesse, les mêmes yeux purs, le même geste ingénu de ses bras autour de mon cou, la même caresse, la même révélation.

Mais ce n'est jamais la même femme. Les cartes ont dit que je la rencontrerai dans la vie, *mais sans la reconnaître*. Aimant l'amour¹⁰².

Analysons brièvement ce poème primordial en ce qu'il énonce la désobjectivation, le « *breakdown of the object* » mis en avant par « *Recent Irish Poetry* », en ce qu'il est aussi, à l'instar de ce que fut « *D'abord, un grand désir* », un programme de l'écriture beckettienne des *Poèmes 37-39*, de même qu'il est le terme par lequel Beckett réfléchit la coupure de l'objet dans les essais « *Intercussions by Denis Devlin* » et « *Les Deux Besoins* ».

Ce poème peut se lire comme la circonscription d'une réflexion sur la désobjectivation, puisqu'il configure le récit d'une perte de l'objet. Ce développement se crée par la répétition de l'expression « aimant l'amour », ouvrant la deuxième strophe du poème et clôturant le poème lui-même. Cependant, comme toute répétition est déjà l'instauration d'une différence radicale, ce poème propose une distorsion signifiante de cette expression. Alors que la première strophe initiait le poème par l'énonciation d'un éveil à l'amour durant la jeunesse, la transition opérée entre la deuxième strophe et la troisième strophe pose l'élément problématique : « Toutes les vierges sont différentes. Je rêve toujours d'une vierge. / A l'école, elle est au banc devant moi, en tablier noir ». Le poème énonce, dès son entrée, une ambiguïté entre la multiplicité – « toutes les vierges » – et l'unicité, la singularité – « une vierge ». Cette ambiguïté est résolue, pour une partie du texte, par l'anaphorisation du pronom « elle ». Ce qu'implique et implicite toutefois ce poème est brisé par le retournement effectué en fin de poème : « Mais ce n'était jamais la même femme ».

Au moment même où l'unicité de « toutes les vierges » paraît être définitivement abandonnée, ressurgit malgré tout la possibilité d'une autre singularité en même temps que l'indifférence du sujet face à ce nouvel objet : « je la rencontrerai dans la vie, *mais sans la reconnaître* » (souligné dans le texte). Cette nouvelle apparition est autant chimérique qu'inutile, le poème se refermant sur lui-même par l'énonciation du sentiment autosuffisant : « aimant l'amour ». S'il y a répétition du même énoncé, il y a toutefois la différence impliquée dans ces deux énonciations respectives. Le premier « aimant l'amour » dit l'éveil à l'objet, la suite du texte explicitant la recherche d'un objet propice à l'épanouissement de cet éveil ; la seconde énonciation dit son retournement, l'indifférence de l'objet de l'amour. Cette 'indifférence' éluardienne est à appréhender

102 Paul Éluard, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1968, p. 202-203.

de deux manières différentes : c'est l'in-différence' de l'objet lui-même, la qualité de ce qui ne diffère pas de lui-même, et ensuite l'indifférence' du sujet face à l'objet, son sentiment de neutralité.

Les éléments utiles pour la suite de notre développement ayant été posés, assurons-nous, malgré cette occurrence (« aimant l'amour »), que Beckett a effectivement été au contact de « La dame de carreau ». Outre le fait que ce poème suit directement « D'abord, un grand désir » dans le recueil d'Éluard, il a été du nombre de ceux traduits par Beckett pour le numéro surréaliste de *This Quarter*, de même que ceux publiés dans la *Petite anthologie du surréalisme* de Georges Hugnet. Ainsi ce qui fut dit de « D'abord, un grand désir » vaut également pour « La dame de carreau » : durant la période de maturation de *Murphy*, la possibilité d'une seconde lecture de ce poème est tout à fait plausible.

Quand bien même cette concomitance plausible entre une relecture d'un poème éluardien et la rédaction d'« *Intercessions* by Denis Devlin » est moins intéressante que pour *Murphy*, puisque les deux lectures possibles des poèmes d'Éluard ont lieu respectivement en 1932 et en 1935, soit au moins trois années avant le compte rendu de l'ouvrage de Devlin, le simple constat de la citation opérée par Beckett est une preuve suffisante pour témoigner d'une pérennité de l'œuvre du poète français dans la mémoire littéraire de Beckett. De plus, loin de n'être que la substance à partir de laquelle est extrait un énoncé, « La dame de carreau » est le poème qui offre à Beckett une forme propre à dire ce que sa propre expression échoue à exposer. Lisons donc l'incipit et l'excipit de la traduction beckettienne, « The Queen of Diamond » :

At an early age I opened my arms to purity. It was only a beating of wings
in the sky of my eternity, a beating of the loving heart that beats in the
breast that is vanquished. I could never fall again. Loving love. Verily,
light is glare. I have sufficient store thereof within me to behold night,
the whole nights, all nights

All virgins are different. I dream always of a virgin.

[...]

And it is always the same avowal, the same youthfulness, the same
pure eyes, the same ingenuous gesture of the arms about my neck, the
same caress, the same revelation.

But it is never the same woman.

The cards said that I shall meet her in life, but *without recognizing her*.
Loving love¹⁰³.

103 *This Quarter: Surrealist Number*, éd. par André Breton, Arno Press, New York, 1969, p. 89-90.

L'« aimant l'amour » éluardien trouve ainsi sa traduction dans un « loving love » beckettien. Par cette forme, le signifiant informe une nouvelle fois bien plus le texte de Beckett que son signifié n'indique la direction interprétative à suivre. Pour en témoigner, mettons côte à côte tous les éléments présentés jusqu'alors : le poème d'Éluard et sa forme transposée par Beckett, le compte rendu d'*Intercessions* lui-même ainsi que la lettre explicitant le sens et la compréhension que Beckett a éprouvés lors de sa lecture du *Faust* de Goethe. Qu'y aperçoit-on ? La mise en place d'une phrase nominale où aucun sujet n'est présent et où l'objet est un retour réflexif du verbe comme complément, comme en une répétition redoublée de l'acte du verbe : « keep on keeping on », « need to need » ainsi que « aimant l'amour/loving love ».

Cette forme d'un redoublement réflexif de l'acte verbal comme complément de ce verbe même permet tout à la fois la désobjectivation, puisqu'aucun sujet ne gouverne ces expressions, et la désobjectivation puisque le prédicat du verbe ne porte que sur lui-même. Le concept de « need », dans « *Intercessions* by Denis Devlin » et « Les Deux Besoins », apparaît dès lors comme un pis-aller à l'apparition de cette forme et ne recouvre pas entièrement ce que la « necessity » de la lettre d'octobre 1932 mettait uniquement en avant : un besoin irrépressible d'exprimer.

Cette première « necessity » était pourtant ce qui s'énonçait déjà comme sans objet : « nothing to say and the itch to make »¹⁰⁴ comme l'indique Beckett à Lawrence Harvey à propos de ces poèmes de jeunesse. Elle est ainsi à considérer comme la source d'une réflexion esthétique de Beckett sur la parole à dire, et peut s'observer comme l'origine d'une forme énonçant l'éthique de l'écrivain et son sujet de prédilection : « the breakdown of the object » et « the breakdown of the subject ». Le compte rendu d'*Intercessions* affirme, plus que la place du « need » dans sa poétique ou dans la création du poème, un certain dit et un certain dire propres à circonscrire la « rupture of the lines of communication ».

On pourrait certes affirmer que le texte de Beckett n'est pas qu'une forme n'explicitant aucun contenu – alors que ce qui est déclaré ici est la forme comme accessibilité au dit du texte –, mais remarquons que c'est Beckett lui-même qui nous indique la relativité du concept du « need/besoin ». Pour en témoigner, sollicitons « Les Deux Besoins » :

Ce foyer, autour duquel l'artiste peut prendre conscience de tourner, comme la monade – sauf erreur – autour d'elle-même, on ne peut

104 Lawrence Harvey, *Samuel Beckett. Poet and Critic*, Princeton University Press, Princeton, 1970, p. 273.

évidemment en parler, pas plus que d'autres entités substantielles, sans en falsifier l'idée. C'est ce que chacun fera à sa façon. L'appeler le besoin, c'est une façon comme une autre.

Dj, p. 55

Cette dernière sentence doit bien évidemment être lue à l'aune de la parenthèse d'« *Intercessions* by Denis Devlin ». En effet le moment de la parenthèse citant l'« aimant l'amour » éluardien est une autre « façon » de dire ce que le « need to need » explicite. Or le seul continu possible à observer entre ces deux expressions est bien celui de la forme.

Cette analyse demeure ainsi au plus près possible du texte : « on ne peut évidemment en parler [...] sans en falsifier l'idée » et, quelques lignes plus bas, « [f]alsifions davantage »¹⁰⁵, expression avancée lorsque Beckett introduit le schéma d'un « dodécahèdre régulier » qui se donne pour objectif de définir les relations liant les deux types de besoin. « Les Deux Besoins » énonce très clairement son projet de falsification, mais celle-ci n'est pas un simple échec de la parole : elle est tromperie et maquillage de cette parole même. La falsification de « Les Deux Besoins » est le maquillage de la forme inscrite dans le « besoin d'avoir besoin »¹⁰⁶ et explicitée dans « *Intercessions* by Denis Devlin ».

Si un côté humoristique peut, comme annoncé auparavant, transparaître dans ce texte par la polysémie du terme « besoin », renvoyant très clairement aux besoins corporels, il est également présent dans le discours d'apparence logique de *Watt* présentant la notion d'épuisement. Beckett, dans un entretien accordé à Charles Juliet, répondait de la place des mystiques dans son champ intellectuel : « Oui ... J'aime ... J'aime leur ... leur illogisme ... leur illogisme brûlant ... cette flamme ... cette flamme ... qui consume cette saloperie de logique »¹⁰⁷. Quoi de plus représentatif de cette « saloperie de logique » que sa quintessence mathématique et géométrique ? Le « dodécahèdre régulier »¹⁰⁸ posé dans « Les Deux Besoins » et avançant « une façon comme une autre d'indiquer les limites entre lesquelles l'artiste se met à la question, se met en question, se résout en questions, en questions rhétoriques sans fonction oratoire »¹⁰⁹ est bien plus qu'une simple « dérision peu cachée »¹¹⁰, elle est une falsification pleine et entière. « Les Deux Besoins » configurent ainsi l'explication du « besoin » et la présentation du « dodécahèdre » selon les mêmes

105 *Dj*, p. 56.

106 *Ibid.*, p. 55.

107 Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Fata Morgana Paris, 1986, p. 51.

108 *Dj*, p. 56.

109 *Ibid.*

110 Solveig Hudhomme, *op. cit.*, p. 242.

termes, toutes les deux introduites par l'idée de falsification et toutes les deux rejetées dans leur caractère relatif comme « une façon comme une autre »¹¹¹.

Alors que « Les Deux Besoins » s'inscrit dans le domaine d'une falsification, le compte rendu d'*Intercessions* se lit comme le versant non tronqué de son cousin. Le « need to need », s'il n'est que la traduction du « besoin d'avoir besoin », peut également être appréhendé comme une nouvelle falsification ; les rouages d'« *Intercessions* by Denis Devlin », par l'entremise des deux citations, de Goethe, d'une part, et d'Éluard, d'autre part, enrayer cette procédure au profit d'une clarification formelle. Le travail accompli dans ce texte se dira plus tard dans l'entretien accordé par Beckett à Charles Juliet :

Paradoxalement, c'est par la forme que l'artiste peut trouver une sorte d'issue. En donnant forme à l'informe. Ce n'est peut-être qu'à ce niveau qu'il y aurait une affirmation sous-jacente¹¹².

Les deux formes présentées jusqu'ici et structurant tout à la fois le dire et le dit beckettien sont extraites de deux poèmes de Paul Éluard, « D'abord, un grand désir » et « La dame de carreau ». Chacun de ces deux poèmes ont été travaillés par ce qui pourrait être appelé un principe de falsification. La forme en « -less », possible uniquement par la lecture de « D'abord, un grand désir », accompli, par sa systématisation formelle, une altération dans la reconnaissance de sa source, ainsi qu'indiqué par John Pilling : « Beckett's influences are sufficiently recessed to prove impossible to reconstruct »¹¹³. Il est ainsi significatif et compréhensible d'observer l'impossibilité de la recherche beckettienne à avoir, jusqu'à présent, localisé la référence éluardienne de l'essai « *Intercessions*, by Denis Devlin ». La raison pourrait-elle en être trouvée dans le manque d'intérêt pour ce qui n'apparaît dans ce texte que par l'entremise d'une parenthèse ou dans le défaut de publication des collections poétiques à n'avoir jamais retranscrit les textes en prose d'Éluard ? Il demeure que le présent travail aura au moins pu contribuer à la recherche par la localisation de ces deux références et par leur mise en avant dans la généalogie beckettienne.

La productivité du mouvement surréaliste, par le prisme d'Éluard, est ainsi manifeste au travers de ces deux repérages, mais l'importance de ce dernier ne s'arrête pas uniquement à ces deux traits ; leur continuation, de même que d'autres éléments, permettent d'attester de sa présence, voire de son impensé, tant dans la poétique beckettienne que dans sa critique.

111 Ibid., p. 55 (pour le « besoin ») et p. 56 (pour le « dodécaèdre régulier »).

112 Charles Juliet, *op. cit.*, p. 27.

113 John Pilling, *Beckett before Godot*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 31.

Bien que le concept de « need » ait intéressé la recherche, il y a essentiellement été perçu comme un embryon de la poétique beckettienne énoncée dans *Three Dialogues* (1949), poétique vers laquelle tendent toutes les appréhensions de l'écriture beckettienne, comme un centre névralgique sans lequel on ne saurait la comprendre. Voici, lors de la conversation de Beckett avec Georges Duthuit sur le peintre Tal-Coat, la phrase en question :

The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express¹¹⁴.

Centre névralgique, selon certains, puisque ces *Three Dialogues* ont été écrits au moment même où Beckett écrivait sa Trilogie (*Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*). Pour comprendre cette remarque, nous devons ici nous reporter à la biographie de James Knowlson :

En sus des expériences décisives traversées pendant la guerre, un événement survenu alors qu'il se trouve à Foxrock aux côtés de sa mère contribue à le transformer tout en modifiant du même coup le sens qu'il accorde à l'écriture. La « révélation » qui s'impose alors à lui passe à juste titre pour un moment charnière de son existence d'écrivain. On l'a souvent rapprochée de la « vision » qu'il prête à Krapp dans *La Dernière Bande*, et les commentateurs estiment qu'elle s'est produite soit dans le port de Dublin, soit sur la jetée est de Dûn Lagohaire. [...]

La « vision enfin » dont il est ici question est très généralement tenue pour un fidèle reflet de la « révélation » reconnue pour telle par Beckett. Elle ne surgit cependant pas dans les mêmes circonstances et n'est pas non plus de même nature. [...] Parlant de ce qu'il a lui-même vécu comme une révélation, Beckett l'associait plutôt à une mise en évidence de ses limites [...], une acceptation de l'impuissance et de l'ignorance. Il l'a exprimé comme suit lors d'une conversation où il s'efforçait d'exprimer sa dette envers James Joyce :

J'ai réalisé que Joyce était allé aussi loin que possible pour en savoir toujours plus, pour maîtriser ce qu'il écrivait. Il le complétait sans arrêt ; on s'en rend parfaitement compte quand on regarde ses épreuves. J'ai réalisé

114 *Dj*, p. 139.

que j'allais moi dans le sens de l'appauvrissement, de la perte du savoir et du retranchement, de la soustraction plutôt que l'addition¹¹⁵.

Extrait primordial dans l'exégèse beckettienne ; primordial non seulement en ce qu'il cristallise une pensée déjà inscrite dans les œuvres critiques antérieures à cette biographie, mais également en ce qu'il participe, lui aussi, à cette cristallisation d'une redite de la parole beckettienne. Il est vrai que la « révélation » beckettienne du milieu des années 1940 peut apporter une lumière essentielle à la production intensive que connaîtra Beckett lors de l'écriture de la Trilogie. Sa contrepartie est toutefois son phagocytage de la critique, ainsi qu'a pu le mettre en perspective Peter J. Murphy : « On the contrary, as I have argued throughout my critique of Beckett criticism, the assumption of such a "consensus" is itself highly debatable : we need in fact to consider a "Copernican Revolution" of sorts in Beckett studies whereby more affirmative dimensions of the Beckett enterprise need to be taken into account »¹¹⁶. Le projet ci-présent ne trouverait pas d'autre objectif que de tenter l'effort d'un « reconstructing Beckett », selon les termes du premier ouvrage de P.J. Murphy.

Car ce que la « révélation » de Beckett nous propose, avec le temps qui a solidifié cette appréhension de l'œuvre beckettienne, c'est l'impossibilité de penser différemment son œuvre. Différemment, c'est-à-dire sans cette coupure qui sépare une œuvre dite de jeunesse et une œuvre de 'maturité' dont le simple titre d'ouvrages tels que *Beckett before Godot*¹¹⁷ ou *Beckett avant Beckett* disent tout à fait le sentiment de rupture entre deux figures auctoriales. La lettre adressée à Axel Kaun en 1937 a souvent été lue selon cette perspective, dans une décontextualisation propre à prophétiser la venue de l'œuvre des années 40¹¹⁸, alors que, selon nous, elle est définitivement ancrée dans la poétique des années trente, continuant la lettre d'octobre 1932, et prophétisant uniquement certains éléments de « Les Deux Besoins » ou « *Intercessions* by Denis Devlin ».

115 James Knowslon, *Beckett*, Actes Sud, Arles, 1999, p. 452-453.

116 *Beckett in Popular Culture. Essays on a Postmodern Icon*, éd. par P.J. Murphy et Nick Pawliuk, MacFarland & Company, Jefferson, 2016, p. 11-12.

117 John Pilling, *Beckett before Godot*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997 et *Beckett avant Beckett : essais sur les premières œuvres*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1985.

118 « It is an astonishing document from someone dedicated to becoming a writer. In a single letter Beckett rejects the particular artisanship of translation and the noble art of literary creation. In less than a decade he had moved from the verbal rapture of his Joyce essay to the desire for a porous language that approaches music. *Almost every critic has cited this letter in connection with Beckett's postwar writing.* Such « unwording » states a goal that is impossible to achieve – in any language » (c'est nous qui soulignons ; Ruby Cohn, *A Beckett Canon*, The Michigan University Press, Ann Arbor, p. 89).

Dès lors que nous dit l'extrait de la biographie écrite par James Knowlson ? Une nouvelle fois l'héritage de James Joyce, certes (et il n'est pas dans notre propos de contrevvenir à cette évidence), mais aussi la manière dont Beckett aurait pu se départir de cette influence : « dans le sens de l'appauvrissement ». Or cet « appauvrissement » est précisément la dette de Beckett envers Éluard. Pour en témoigner, lisons la lettre « allemande », adressée à Axel Kaun en date du 9 juillet 1937. Un petit aparté doit s'insérer ici, puisque cette date nous renseigne également sur la contemporanéité de cette fameuse lettre et de l'écriture de « *Intercessions* by Denis Devlin ». Une lettre du 4 août 1937 renseigne sur la date d'écriture de cet essai : « Je préférerais de beaucoup que ce soit toi qui fasses le compte rendu sur *Intercessions* pour *Ireland To-Day* plutôt que moi. Je peux toujours l'avoir par Seumas. Je réglerai ça avec Denis »¹¹⁹.

Ruby Cohn, pour sa part, clarifie péremptoirement le but de la lettre « allemande » : il s'est agi de « subvert literature by means of literature »¹²⁰. Il est dès lors étrange que ce soit par l'entremise d'un exemple musical que la porosité du langage soit appelée de toute urgence par Beckett :

Y a-t-il une raison pour que cette matérialité épouvantablement arbitraire de la surface du mot ne soit pas dissoute, comme par exemple la surface sonore de la Septième Symphonie de Beethoven est dévorée par d'énormes pauses noires, de sorte que pendant des pages successives nous ne pouvons la percevoir que comme un déroulement vertigineux de sons qui relie d'insondables gouffres de silence ?

LdB, p. 563

L'importance de Beethoven dans l'imaginaire esthétique de Beckett, outre plusieurs références notables dans la correspondance et dans *Dream of Fair to Middling Women*¹²¹, peut également s'apercevoir dans un poème comme « Malacoda » et sa reprise du leitmotiv « es muss sein »¹²². Toutefois, la citation de cette lettre nous sert ici à tisser les liens d'une pérennité, d'une « survivance », d'Éluard dans la pensée beckettienne alors même que cette lettre semble rejeter le poète français dans l'oubli. Une année avant la rédaction de cette lettre, Beckett reçoit son exemplaire de *Thorns of Thunder*, l'anthologie anglaise consacrée à Éluard. À sa réception Beckett remarque :

119 *LdB*, tome I, p. 574.

120 Ruby Cohn, *Beckett Canon*, The Michigan University Press, Ann Arbor, 2001, p. 98.

121 Cf. Samuel Beckett *LdB*, tome I, p. 161, 276, 422, 485, etc., et cf. *DFmW*, p. 42-43 et 139, entre autres exemples.

122 Cf. *CP*, p. 21.

D'une certaine façon, Éluard arrive à passer en traduction, la fragilité et l'anxiété. Mais aucune tentative ne semble avoir été faite pour traduire les pauses. Comme Beethoven joué strictement en mesure.

LdB, tome I, p. 422

Si seule l'apparition de la notion de « pause(s) » avait été présente, un lien poussif entre les deux lettres aurait pu être critiqué, mais la présence même d'une analogie avec Beethoven permet de reconstruire une analyse commune de l'œuvre de Beethoven et de celle d'Éluard.

Alors que la lettre d'octobre 1932 citait deux vers d'Éluard aux fins d'expliquer ce que sa propre parole pouvait manquer à dire, ou par simple souci de parcimonie, cette lettre de 1936 nous intéresse puisqu'elle procède d'un retournement de cette incapacité première à s'exprimer ; ce que Beckett observe dans les traductions d'Éluard est leur empêchement de la lecture d'Éluard, tout comme une certaine interprétation musicale de Beethoven empêche d'écouter Beethoven. Cette incapacité à l'interprétation se révèle être le fait d'un élément non pris en compte par les instrumentistes ou par les traducteurs : la « pause », énoncée dans les deux lettres citées ci-dessus. Ce concept-clé permet ainsi de mettre à jour, non seulement le lien par lequel Éluard peut être rattaché à Beethoven¹²³, mais également et surtout une image survivante dans la première théorisation esthétique de Beckett. À l'inverse du constat de la critique faisant de la lettre à Axel Kaun une cristallisation, sous forme d'hapax, de l'esthétique à venir, cette lettre semble bien plus l'articulation d'une poétique et d'une problématique, si ce n'est propre aux années trente, du moins ancrée dans les interrogations du Beckett des années trente.

La « pause » éluardienne saurait-elle être autre chose que ce dont la lettre d'octobre 1932 parlait déjà comme « a kind of writing corresponding with acts of fraud and debauchery on the part of the writing-shed »¹²⁴ ? Beckett, dès 1932, et sous l'impulsion de la traduction de Paul Éluard, conceptualise une écriture du dépouillement, une écriture « scarcely disfigured » qui ressurgit lors d'une très probable relecture de ses mêmes traductions d'Éluard durant l'année 1936.

123 Lien qui avait d'ores et déjà été repéré dans la mise en parallèle de ces deux lettres par John Pilling et Sean Lawlor : « Reavey's edition included translations by several hands. SB commented : '[Éluard] does come through after a fashion, the frailty and nervousness. But no attempt seems to have been made to translate the pauses. Like Beethoven played strictly to time' (17.7.1936 ; *LSB1*, 359). (SB makes several allusions to Beethoven's Seventh Symphony in *Dream* and, in a letter to Axel Kaun, describes it as a 'sound surface torn by enormous pauses' [9.7.1937, *LSB1*, 518-519 ; *Disjecta*, 172].) » (*CP*, p. 365).

124 *LoB*, tome I, p. 134.

Le poème « Cascando », daté de 1936, recycle le « writing-shed » de 1932 dans ses deux premières strophes :

why not merely the despaired of
occasion of
wordshed

is it not better abort than be barren

CP, p. 57

Ce sont dorénavant les poèmes beckettien de cette époque qui vont nous arrêter.

4 'Wordshed', 'misdiagnosed' et 'indifférence' : Beckett et la poésie

La pérennité d'Éluard dans la production beckettienne des années trente a ainsi pu être démontrée. L'analyse des textes critiques de cette décennie nous ont permis d'observer que le poète français, non content d'avoir été la source d'une première forme par le biais de « D'abord, un grand désir », a également pu être l'origine, pour Beckett, d'une interrogation esthétique. De la lettre d'octobre 1932 à « Les Deux Besoins » et « *Intercessions* by Denis Devlin » en passant par la lettre à Axel Kaun, la « grace »¹²⁵ d'Éluard y est pensée comme à peine un impensé.

La localisation d'une nouvelle forme, « aimant l'amour » (« loving love » dans sa traduction beckettienne), a fourni le matériel propice au repérage d'une nouvelle trace de la productivité éluardienne sur l'écriture beckettienne. Cette dernière, informant le surgissement du « need to need » comme une redéfinition de la première « necessity » de 1932, a rendu possible la répétition de la décorporisation, terme utilisé ici pour circonscrire tout à la fois le « breakdown of the object » (une désobjectivisation du discours) et le « breakdown of the subject » (une déssubjectivation de l'écriture). Cette répétition d'un même dit selon un dire différent est très certainement apparue en raison d'une crise de la poétique du « -less » dont John Pilling, délimitant la période des années trente en différents moments, nous en donne une esquisse :

As *Dream* brings phase one to an end, *Murphy* marks the conclusion to phase two. *Murphy* is arguably the most impressive of Beckett's

125 *Dj*, p. 76.

achievements previous to *Molloy*; but its failure to find a publisher obliged Beckett to 'move on' in every sense of the phrase¹²⁶.

Cette découpe temporelle entre un avant et un après *Murphy* rend compréhensible le désaisissement de la poétique du « -less » au profit d'une autre esthétique, celle de l'annihilation du sujet dans le prédicat et de la répétition instaurée entre son verbe et son complément dont le « loving love/aimant l'amour » éluardien en est un aboutissement autant qu'une source.

De plus l'utilisation de la correspondance de Beckett a mis en avant, par l'intermédiaire du concept de « pause », le lien entre la pratique musicale de Beethoven et celle, scripturale et poétique, de Paul Éluard. Cette « pause » a également pu être reliée avec un certain dépouillement de l'écriture redevable à Éluard et propre à fonder, au milieu des années trente, une nouvelle voie à suivre pour Samuel Beckett. Effectivement ce qui caractérisait l'écriture vers laquelle Beckett tendait lorsqu'il écrivait la lettre d'octobre 1932 et pour laquelle Éluard était considéré, sinon comme un modèle, du moins comme une source propre à dire ce que Beckett ne pouvait dire mieux, revient également dans un poème comme « Cascando ». Du « writing shed » exposé en 1932 au « wordshed » de « Cascando », toute l'histoire de la productivité éluardienne dans la poétique beckettienne travaille.

Une première version de ce poème apparaît dans une lettre adressée à Seumas O'Sullivan non datée mais dont une estimation la ferait remonter à mi-juillet 1936. Cette version diffère sensiblement de la version définitive notamment retranscrite dans les *Collected Poems* de 2012. D'autres versions sont toutefois disponibles, dont une traduction allemande intitulée « Mancando ». Cette traduction est primordiale puisqu'elle est la première tentative beckettienne d'autotraduction¹²⁷. Comparons ici uniquement les deux incipits disponibles, pour le premier, dans la correspondance beckettienne et, pour le second, dans les *Collected Poems*. Voici, tout d'abord, la version de ce poème dans la lettre adressée à Seumas O'Sullivan :

why were you not simply what I despaired for
an occasion of wordshed
is it better to abort than be barren

LoB, tome 1, p. 418

126 John Pilling, *Beckett before Godot*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 5-6.

127 Un travail sur cette traduction allemande a déjà été accomplie par Thomas Hunkeler (Thomas Hunkeler, « 'Cascando' de Samuel Beckett », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 8, Brill, Leiden, 1999).

Et voici sa variante 'définitive' :

why not merely the despaired of
occasion of
wordshed

is it not better abort than be barren

CP, p. 57

De trois à quatre vers, on pourrait penser que le mouvement de dépouillement est mal parti. Cependant, au-delà d'un rallongement typographique présentant ce poème comme une « cascade » (renvoyant en cela au titre du poème), soulignons que l'incipit de ce poème, de phrase verbale qu'elle était, devient purement nominale, liquidant dès lors la mention d'un « you », développé par après dans le poème. Des deux verbes présents tout d'abord, « were » et « despaired », l'un se trouve purement et simplement effacé tandis que l'autre est substantivé. Ce mouvement généalogique du poème n'est pas le seul à nous conforter dans l'idée que ces vers exposent une nouvelle esthétique beckettienne ; d'autres documents d'archive nous y invitent.

Dans le « Whoroscope Notebook », cahier de notes dont il a déjà été question, Beckett cite un second passage d'Horace en regard du mot « Cascando ». Voici ce qu'en disent Sean Lawlor et John Pilling dans les *Collected Poems* :

Midway through the 'Whoroscope' Notebook, sandwiched between two entries in German, SB writes and underlines: 'Cascando: praesectum decies ad unciam', (i.e. 'pruned down by a tenth to an ounce') with the last word doubly underlined. This is an adaptation (although no source is given) of line 294 of Horace's 'Art of Poetry' (Epistola ad Pisones): 'praesectum decies [some texts read 'decies'] non castigavit ad ungem'. Horace's line describes how the poet's tenfold labour to attain accuracy has not been despised, whereas SB is no doubt reflecting on the labour he has expended on several versions of 'Cascando' to bring it to some kind of finality, while suspecting that, despite his efforts, it may not be well received ['castigavit'].

CP, p. 350

La citation horacienne, énonçant un travail de réduction, affirme le dépouillement que l'incipit du poème « Cascando » formule aussi. La deuxième strophe du poème, composée d'un seul et unique vers dans sa version 'définitive', n'est pas déjà une projection dans le poème d'amour qui va suivre ; elle est bien

plutôt une explication analogique du « wordshed ». Le dépouillement, comme pratique scripturale, trouve ici son exemple le plus probant chez le Beckett des années trente ainsi que le juge John Pilling : « ‘Cascando’ was, apparently, the only ‘occasion of wordshed’ (CP, 29) that Beckett succeeded with at this time, since another attempt to produce only ‘two lines and a half’ and obviously killed off the ‘frail sense of beginning life behind the eyes’, which by February 1937 he had come to think of as ‘the best of all experiences’ »¹²⁸. Cette deuxième strophe du poème invite ainsi à une relecture de sa première strophe : une strophe dont les mots ont été ‘avortés’, retranchés. La fin des vers 1 et 2 serait ainsi, selon notre analyse, élaguée. La possibilité de cette émondation surgit par l’augmentation des trois vers initiaux aux quatre de la version définitive.

En effet le jeu des enjambements créés par ces coupures brutales, formant un vers à partir d’un unique nom, tend un piège interprétatif par un procédé d’attente. Les deux premiers vers de ce poème s’achèvent par une préposition : « of ». Celle-ci pose le lecteur et le poème dans une attente de résolution du sens. Les deuxième et troisième vers la comblent par l’énonciation d’un nom commun. Cependant le texte, par ce procédé, peut créer une illusion de sens – illusion purement syntaxique, mais nullement sémantique – qui cache le fait d’un autre élément, mis également en exergue dans la lettre de 1932 : le bégaiement. On sait que l’énonciation, dans l’œuvre beckettienne, est souvent cet élément qui ne se dissimule, sinon jamais, du moins si peu, en raison des nombreuses interventions du narrateur afin d’affiner son dire et de le reconfigurer : le poème « Cascando » en est un exemple des plus pertinents dans sa poésie, mais aussi des plus ambigus, puisqu’aucune trace énonciative ne permet de déceler cette reconfiguration – sinon celle qui peut courir de l’une à l’autre version du poème. Ainsi les deux premiers vers du poème sont à comprendre comme une tentative chaque fois avortée de débiter un poème se trouvant dans l’impossibilité d’énoncer le complément du nom requis. Un bégaiement s’opère donc de « despaired » à « occasion », ce dernier n’étant pas la résolution de la préposition « of », mais la tentative de remplacer « despaired » par un mot plus juste. Ceci pourrait se témoigner par l’absence d’article devant « occasion », alors que sa version antérieure faisait précéder ce mot d’un article : « an ».

Le troisième vers de cette première strophe (« wordshed »), moins que le bégaiement réitéré entre « despaired » et « occasion », est le renoncement à ce bégaiement. « Wordshed » propose ici un constat face au dépouillement et au retranchement que les deux premiers vers ont instauré. Le quatrième vers

¹²⁸ John Pilling, *op. cit.*, p. 91.

quant à lui (« is it not better abort than be barren »), comme un exemple d'une de ces « questions rhétoriques sans fonction oratoire »¹²⁹, pose un jugement esthétique sur le procédé mis en place par l'intermédiaire du comparatif « better » ; et cette lecture prend d'autant plus de poids dès lors que l'on confronte le dernier vers cité ici qui, de sa première variante à celle disponible dans les *Collected Poems*, fait aussi acte de retranchement au moment même où l'avortement a lieu, puisque le « to » initiant « abort » se trouve effacé de la version définitive.

Au-delà de ce premier dépouillement à l'œuvre et de cette tentative pour instituer des pauses dont les enjambements sont ici une méthode particulière, un autre trouage du poème par une forme redevable au « aimant l'amour » d'Éluard peut s'y observer. L'expression éluardienne, telle que traduite par Beckett, est composée d'un participe présent et de son complément : « loving love ». Or la deuxième partie de « Cascando » est envahie de participes présents dont le premier vers en est un exemple-type : « saying again ».

Ouvrons ici une parenthèse en reprenant une remarque de John Pilling : « The remark suggests further that the Beckett who had once been so concerned about 'poetic sight' was much more a matter of 'saying' and 'saying again' »¹³⁰. Toutefois le critique citait à la même page une lettre de Beckett où ce dernier rendait compte d'un poème qui avait été écrit, depuis « Cascando », de la seule manière valable pour lui, en ressentant « [a] frail sense of beginning life behind the eyes »¹³¹. Au moment de l'analyse de *Murphy*, une distinction a pu être établie concernant différents types de vision propres à distinguer certains de ses personnages, l'empêchement de la vue, renvoyant aux « paupières fermées » de *Dream*, étant le plus voyant de tous. Cette lettre ne mentionne rien d'autre que cela ; peut-on dès lors réellement, ainsi que l'affirme John Pilling, séparer à ce point ces deux thématiques beckettiennes que sont le « saying again » et la « vie derrière les paupières » ? Il apparaît plutôt que ces deux poétiques coexistent et trouvent leur source dans une lecture surréaliste. Refermons cette parenthèse.

Comme indiqué auparavant, l'esthétique du « saying again » est présente dès la période des traductions surréalistes, et la répétition, dans tout ce qu'elle instaure de différence, informait le poème « La dame de carreau » de Paul Éluard. Or dans la deuxième partie du poème « Cascando », la répétition est bien, une nouvelle fois, à l'honneur : répétition d'une forme, celle du participe présent (« saying again » v. 15 et v. 17, « begging » v. 19, « loving » v. 20, « of knowing

129 *Dj*, p. 56.

130 John Pilling, *op. cit.*, p. 91.

131 Cité dans John Pilling, *op. cit.*, p. 91.

not knowing pretending » v. 21, « saying » v. 22, « loving » v. 30, « loving » v. 31, « being loved » v. 32, « of knowing not knowing pretending » v. 33, « pretending » v. 34), et répétition d'une expression temporelle : « last times » cité quatre fois en 10 vers.

Ces participes présents ne surgissent bien évidemment pas gratuitement mais transportent avec eux ce que la forme éluardienne exprimait déjà : la coupure avec l'objet. La majorité des participes présents ne sont de fait suivis d'aucun complément d'objet et le reste de ceux-ci, s'ils sont accompagnés d'un complément d'objet (ou d'agent lorsque le participe présent se fait passif), le nie tout à fait ; ce sont les vers 30 et 31 : « of loving and not you / of being loved and not by you ». Lawrence Harvey avait déjà localisé cette répétition, ainsi que Ruby Cohn l'indique : « Harvey elides meaning into technique : 'Beckett works repetition into the fabric of his poem, where it suggests more effectively than semantic content the monotony and recurrence that robs reality of its substance' »¹³².

Il n'est pas question d'évacuer absolument le sens du poème au profit de sa forme, mais ce poème se révèle comme étant formellement novateur dans l'écriture beckettienne ; puisque ce poème présente l'une des résolutions de l'écriture trop érudite de sa première poésie, il est évident que la question que pose ce poème se situe dans l'expression. Entre les deux versions du poème citées ci-dessus la liquidation du pronom d'adresse « you » témoigne que le sens de cette première strophe a évolué vers un caractère métalittéraire.

Ne nous arrêtons pas là : « Cascando » semble effectivement initier une autre problématique de l'expression que celle de la coupure d'avec l'objet. Dès « Dante ... Bruno.Vico.Joyce », « Giordano Bruno's treatment of identified contraries » avait été thématiqué par Beckett. Cette thématique de l'identification des contraires n'a pas été délaissée par Beckett à la suite de cet essai consacré à Joyce, mais a subi d'autres aménagements. Effectivement nous avons démontré que le dernier épisode de *Murphy* (Mr. Kelly s'adonnant à sa passion du cerf-volant) trouvait son accommodation textuelle chez Paul Éluard, puisque le « point at which seen and unseen met » semblait être une reconfiguration de ce que le poème « D'abord, un grand désir » énonçait sous cette forme : « Je supprimai le visible et l'invisible ».

Or « Cascando », loin de ne reprendre que cette thématique de l'identité des contraires, est également le lieu et l'événement beckettien d'une torsion de ce concept. Lisons les vers 20 et 21 :

¹³² Ruby Cohn, *op. cit.*, p. 85-86.

last times of loving
 of knowing not knowing pretending
CP, p. 57

Le vers 21 de ce poème est en effet central au vu de sa position dans le poème ainsi que du fait de sa répétition aux vers 33 et 34 :

of knowing not knowing pretending
 pretending
CP, p. 58

Se joue ici la remodalisation de l'identité des contraires. Moins qu'une identité par négation de l'un et l'autre termes contraires, il s'agit pour Beckett d'aménager une porte de sortie à cette identité en niant tout à la fois « knowing » et « not knowing » ; « pretending » apparaît comme le moyen de corriger l'énonciation de ces deux premiers participes présents.

L'inter-dit du « pretending », ce qui fait chemin entre le « knowing » et le « not knowing » et ce qui est interdit à dire, la négation de l'identité des contraires, permet tout à la fois de remarquer, par son signifié, une nouvelle manière de dire la falsification – qu'est-ce que prétendre sinon une falsification ? –, et d'énoncer le dernier terme d'une forme ternaire échappant à la loi de l'identité des contraires (celle-ci n'opérant qu'en structure binaire). Cette recorection énonciative n'est pas unique dans l'œuvre beckettienne de cette période, puisqu'elle se découvre dans un autre poème de cette époque.

L'un des derniers poèmes, sinon le dernier poème, à avoir été écrit en anglais durant la seconde moitié des années trente est le poème « Ooftish » dont une première version apparaît dans une lettre adressée à Cissie Sinclair en date du 14 août 1937. Voici ce qu'en disent Sean Lawlor et John Pilling :

First published in *transition* 27, the tenth anniversary number, April-May 1938, 33. A 19-line squib treating conventional religious consolations in the face of mortality with savage irony. Probably written in August 1937 [...].

[...]

Beckett told Harvey that the poem was prompted by a sermon he had heard in Ireland. The preacher described his reaction when visiting the sick: 'What gets me down is pain. The only thing I can tell them is that crucifixion was only the beginning. You must contribute to the kitty' (156).

CP, p. 354-355

Entre le poème d'amour qu'est « Cascando » et un poème formulant la souffrance dans un contexte religieux tel qu'« Ooftish », un lien pourrait paraître étrange. Cependant « Ooftish » donne bien à lire une forme similaire à celle que « Cascando » mettait en avant, non pas l'explicitatoin du « wordshed », mais l'accommodation d'une échappatoire à l'identité des contraires en vue d'une poétique nouvelle.

Ce poème offre de nombreuses reprises et répétitions, de nombreux parallélismes de construction, et peut s'y lire également la mise en place d'expressions balançant entre un pôle positif et son envers négatif, balancement qu'énonce déjà le premier vers : « Offer it up plank it down »¹³³. Ce mouvement du « up » au « down » est à nouveau utilisé dans le vers 10 (« with your love *requited* and *unrequited* », c'est nous qui soulignons) de même qu'au vers 11 (« the things taken *too late* the things taken *too soon* », c'est nous qui soulignons).

Cette balance tendant à initier une identité entre des expressions opposées est déjouée au vers 16 : « the whole misery diagnosed undiagnosed misdiagnosed ». Une forme ternaire, construite sur des participes, non pas présents, mais passés, pose une thèse (« diagnosed »), son antithèse (« undiagnosed ») et son dépassement : « misdiagnosed ». Malgré tout ce dépassement n'est pas salutaire, mais, par un retour ironique, fait à nouveau montre d'une falsification à l'œuvre, rendue prégnante par le préfixe « mis- ». S'il y a dépassement des contraires, il n'est pas énoncé en vue d'une affirmation positive, mais en vue d'un retour critique sur le dit. Au moment même où cette forme intervient et semble construire à nouveau une réflexivité métalittéraire, la problématique religieuse réapparaît, ou ne cesse d'y être inscrite. Si le radical auquel sont ajoutés différents préfixes (« - », « un- », « mis- ») est bel et bien « diagnosed », s'y lit également la « gnose », la recherche spirituelle et mystique. Rappelons-nous de ce que Beckett affirmait dans son entretien à Charles Juliet à propos des mystiques : qu'il aimait « leur illogisme brûlant ».

Moins déjà qu'une poétique de l'échec, de la « failure », ce dont « misdiagnosed » est ici la trace est d'une nouvelle portée de l'esthétique beckettienne plus à trouver du côté de la falsification énoncée dans « Les Deux Besoins » (texte contemporain de ce poème) que dans des textes ultérieurs. « Ooftish » est pleinement ancré dans un renouveau scriptural apparaissant après l'écriture de *Murphy* et se situant de « Cascando » aux derniers textes critiques des années trente. D'une part, un lien indéfectible semble lier ces deux poèmes, ainsi que l'indique Ruby Cohn : « Like 'Cascando', this poem eschews the

133 CP, p. 59.

erudite reference of much of the verse of *Echo's Bones* »¹³⁴. D'autre part, Ruby Cohn met également en parallèle l'époque d'écriture d'« Ooftish » avec un des textes critiques : « It was perhaps during that period that Beckett read in the *Times Literary Supplement* a brief and scathing review of his friend Denis Devlin's *Intercessions*, a volume of poems [...] »¹³⁵. C'est effectivement dans une lettre du 4 août 1937 adressée à Thomas MacGreevy qu'il est fait mention d'*Intercessions*, alors que Beckett essaie de se décharger de ce compte rendu, soit moins de deux semaines avant l'envoi d'« Ooftish » à Cissie Sinclair.

Ainsi, aux côtés des formes empruntées par Beckett à Éluard, sa poésie tend également à construire ses propres formes. C'est essentiellement cette pratique qui intéresse le présent propos, puisque, à déterminer la généalogie de leur formation, il apparaît que la figure éluardienne est un pivot ; celle-ci rend possible à Beckett cette structuration de son dire en formes simplifiées en lui permettant tout à la fois de configurer son dit et de dire plus que ce que ce simple dit énonce, l'évolution de son écriture vers le dépouillement des mots, voire d'un seul et même unique mot – puisque ce dont « diagnosed undiagnosed misdiagnosed » est le symptôme, c'est l'épuisement du mot par recorection énonciative. Le sujet 'Beckett' est ainsi tout entier dans cette recorection et dans cet épuisement, de la même manière que Laurent Jenny l'affirmait de Malherbe, dans son ouvrage *La parole singulière* :

Le sujet Malherbe n'est à proprement parler nulle part dans cet énoncé : ou plutôt il n'est que cette tension contradictoire qui se dénonce dans le vers entre forme linguistique et forme discursive, syntaxe et réalisation, mètre et rythme¹³⁶.

Et le même de nous informer ainsi de la manière dont peuvent être appréhendées les formes localisées jusqu'à présent et dénommées forme en « -less » et « loving love », comme les représentations discursives du « breakdown of the object » et du « breakdown of the subject » : « Appelons donc figural le processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance du discours »¹³⁷. Cependant, plus que de figure, ce dont il s'agit chez Beckett est toujours de la construction de *formes* liant esthétique et sémantique.

134 Ruby Cohn, *op. cit.*, p. 90.

135 *Ibid.*, p. 93.

136 Laurent Jenny, *La parole singulière*, Belin, Paris, 2009, p. 64.

137 *Ibid.*, p. 14-15.

Toutefois, ainsi qu'on a l'affirmé, ces formes, celles redevables du moins d'une lecture surréaliste chez Beckett, sont principalement le fait d'une écriture anglaise. Dès lors qu'il s'est agi pour Beckett d'écrire en français, le mouvement qui s'opérait dans ses textes anglais s'est effacé. Pour en témoigner, les *Poèmes 37-39* peuvent être lus en continuation de ce qui a été dit jusqu'alors. En continuation malgré tout, car si une pratique de systématisation formelle semble effectivement avoir été évacuée de son écriture, le soubassement esthétique qui gouvernait à leur apparition n'a pu être tout à fait éliminé ; ceci nous permet ainsi de situer une nouvelle fois les moments éluardiens de la poétique beckettienne qui offrent les conditions de possibilité d'émergence de certains poèmes de Beckett.

Est-ce un hasard d'ailleurs si Beckett confie le 26 mai 1938 à Thomas MacGreevy : « Je te joins les quelques derniers poèmes en français. Lorsque j'en aurai suffisamment je me suis dit que je les porterai à Éluard »¹³⁸ ? Le même propos est réitéré à George Reavey le 20 juin 1938 : « Tout va bien ici, sinon que je ne travaille pas. Seulement quelques poèmes en français. Lorsque j'en aurai assez je me disais que je les enverrai à Éluard »¹³⁹. Cet envoi à Éluard est encore annoncé quelques mois plus tard au même George Reavey, après le 24 octobre 1938 : « J'ai aussi 10 Poèmes en français, la plupart courts. Lorsque j'en aurai un peu plus je les enverrai à Éluard. Ou je demanderai à Duchamp de les envoyer »¹⁴⁰. Malheureusement aucune trace d'un réel envoi de ces poèmes et d'un retour d'Éluard n'a pu être décelée. La simple prise en compte de cette velléité d'envoi permet toutefois de replacer de l'importance d'Éluard pour Beckett, de même que le lien qui unit ces poèmes à l'écriture éluardienne.

Si ces poèmes ne sont pas les premiers poèmes beckettien à avoir eu la possibilité d'être adoués par « a key figure in the history of Surrealism »¹⁴¹, ainsi que John Pilling et Sean Lawlor dénomment Paul Éluard, ils conservent l'empreinte d'une pérennité de la poétique éluardienne dans l'œuvre beckettienne ; certains d'entre eux peuvent de fait apparaître comme une réécriture claire de certaines des thématiques éluardiennes. À lire le premier de ces *Poèmes 37-39* (« Elles viennent »), un intertexte est tout trouvé en « La dame de carreau ».

« Elles viennent » est le seul des *Poèmes 37-39* à avoir été d'abord écrit en anglais. Deux versions de ce poème nous sont ainsi connues, sa version anglaise et sa « traduction » française. Les voici, l'un après l'autre :

138 *LoB*, tome 1, p. 668.

139 *Ibid.*, p. 671.

140 *Ibid.*, p. 682.

141 *CP*, p. 374.

they come
 different and the same
 with each it is different and the same
 with each the absence of love is different
 with each the absence of love is the same

elles viennent
 autres et pareilles
 avec chacune c'est autre et c'est pareil
 avec chacune l'absence d'amour est autre
 avec chacune l'absence d'amour est pareille

CP, p. 91

Avant toute analyse, retranscrivons premièrement une lettre de Beckett, adressée à MacGreevy le 11 février 1938, qui mentionne ce poème : « J'ai envoyé 'they come' (traduit par Péron par « *ils viennent* » !!) à *Ireland To-Day*, où la grande pureté d'esprit & charité de pensée verra sans nul doute des orgasmes là où rien d'aussi innocent ou facile n'était dans l'intention de l'auteur, et refusera le poème en conséquence (TCD, MS 10403/156) »¹⁴². La parenthèse de cette phrase nous indique que Beckett a pu être rendu conscient du trouble du genre créé par le pronom anglais « they », initiant un poème qui ne lui construit aucun antécédent. Le passage au français, outre les réflexions rapportées dans la lettre à Axel Kaun de 1937 indiquant que Beckett entrevoyait d'ores et déjà la possibilité de « violater une langue étrangère »¹⁴³, pourrait ainsi être, dans le cadre de ces *Poèmes* 37-39, la simple précision de genre offerte par le français pour un type d'écriture dépouillée.

Cette écriture du dépouillement se localise tout d'abord par le phénomène de répétition altérée rendu sensible par le jeu de permutabilité entre « autre/différent » et « pareil/same ». Ce jeu de permutabilité entre deux adjectifs opposés a déjà pu être lu dans notre analyse de « La dame de carreau » qui configurait une distinction, autant qu'un trouble textuel, entre un énoncé tel que « Toutes les vierges sont différentes » et l'instauration du pronom « elle » comme figure-objet du poème, faisant un retour sur son antécédent, non plus singulier mais multiple, tel que sous-tendu par la conclusion du poème : « Mais ce n'est jamais la même femme ». Le poème de Beckett peut donc sembler être une réécriture (sexualisée) du poème éluardien, et plus particulièrement de sa neuvième et dixième strophe :

¹⁴² *LoB*, tome I, p. 637.

¹⁴³ *CP*, p. 373, citant la lettre à Axel Kaun du 9 juillet 1937.

Et c'est toujours le même aveu, la même jeunesse, les mêmes yeux purs, le même geste ingénu de ses bras autour de mon cou, la même caresse, la même révélation.

Mais ce n'est jamais la même femme. Les cartes ont dit que je la rencontrerai dans la vie, *mais sans la reconnaître*. Aimant l'amour¹⁴⁴.

Cette réécriture s'observe par une manière sensiblement similaire de gérer la configuration des deux poèmes : l'utilisation phagocytante du verbe « être », la poétique du « different and the same », une forme de l'identité des discernables qui s'inscrit, tant éthiquement que formellement, dans l'un et l'autre texte par la mise en avant du sentiment d'indifférence. « elles viennent » est un poème désubjectivé dans lequel aucun « je » n'intervient et le sujet, s'il y en a un, est tout entier dans les maigres traces axiologiques proposées par l'opposition et l'identité entre « same » et « different », fondant le poème sur une différence cardinale. Cette différence, c'est celle qui amène à l'indifférence, puisque la répétition qu'instaure le poème pose sur un même plan les deux qualificatifs.

Ce dernier terme d'« indifférence » engage de plus une distorsion du « need » telle qu'elle transparissait une première fois dans la lettre du 18 octobre 1932. Si le « need » de 1932 invitait à la compréhension d'une éthique du poète face à sa propre production, le « need » beckettien a infléchi son parcours vers une qualité formelle de retranchement du texte. À envisager les *Poèmes 37-39* comme le résultat de la poétique beckettienne des années trente, signalons l'apparition du terme même d'« indifférence » dans un autre poème de cette production, « musique de l'indifférence », sixième des douze poèmes compilés sous le titre *Poèmes 37-39* :

musique de l'indifférence
cœur temps air feu sable
du silence éboulement d'amours
couvre leurs voix et que
je ne m'entende plus
me taire

CP, p. 96

Ce poème reconfigure les deux sens énoncés ci-dessus pour le syntagme « indifférence », au moment de l'analyse du poème « La dame de carreau », perçu tout à la fois comme non-différence et comme non-expression. En effet,

¹⁴⁴ Paul Éluard, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1968, p. 202-203.

l'« indifférence », comme sentiment recherché par l'instance énonciative du poème, est celle portée entre les voix du dehors, et la « musique » qui doit les « couvrir » porte autant sur le bruit de ces voix que sur le silence du sujet : le bruit du dehors et le silence du dedans étant ainsi « different and the same », pour reprendre l'expression du poème « they come/elles viennent ».

Or cette présentation d'une indifférenciation rendant le bruit du dehors silencieux et sourd le silence intérieur, ne serait-ce pas là tout ce qui avait fait la première poétique d'« Assumption » ? Reprenant un même type d'épisode que celui formulé dans cette première nouvelle, Beckett redirige son dit et son dire tout à la fois vers un dépouillement et un épuisement de la parole qui se départit d'une structure syntaxique construite ainsi que vers une recorection de son expérience première de décorporéisation. L'expérience de décorporéisation, telle qu'elle a été présentée dans ses premières œuvres narratives, d'« Assumption » à *Murphy*, n'apparaît de fait pas, ou plus, selon le même modèle.

Toutefois une décorporéisation s'observe bien dans ces *Poèmes 37-39*, celle que nous avons signalée dans « Arènes de Lutèce » : « je nous vois entrer du côté de la Rue des Arènes » et « J'ai un frisson, c'est moi qui me rejoins »¹⁴⁵. Moins que la description de l'arrivée d'une expérience, cette décorporéisation forme le mode perceptif de l'instance subjective du poème. Après la formulation du retour à soi, Beckett développe : « c'est avec d'autres yeux que maintenant je regarde ». L'expérience-limite de Murphy qui s'énonçait comme la perte du *percipere* et du *percipi* n'est pas exprimée dans la poésie beckettienne. Cependant, ce qu'elle comptait de novateur dans l'écriture de Beckett, puisqu'elle était l'image de la possibilité d'une coupure totale du sujet et de l'objet, puis du sujet avec lui-même, se retrouve dans « Arènes de Lutèce » par un dédoublement des points de vue. Le début du poème, en effet, s'instaure sur la coupure du sujet à lui-même (premier des vers cité ci-dessus) ; la fin du poème, pour sa part, une fois que le point de perception sera le même que celui de l'instance subjective du poème, énonce une nouvelle coupure de soi à l'objet qu'est l'autre : « Je me retourne, je suis étonné / de trouver là son visage triste »¹⁴⁶. L'étonnement du « je » face à la tristesse de l'« autre » permet d'apercevoir dans ce poème une nouvelle rupture avec l'objet.

Cette coupure de soi à soi et de soi à l'objet est de plus encore présente dans, notamment, le deuxième de ces *Poèmes 37-39* :

à elle l'acte calme
les pores savants le sexe bon enfant

¹⁴⁵ CP, p. 101.

¹⁴⁶ Ibid.

l'attente pas trop lente les regrets pas trop longs l'absence
 au service de la présence
 les quelques haillons d'azur dans la tête les points enfin morts du cœur
 toute la tardive grâce d'une pluie cessant
 au tomber d'une nuit
 d'août

à elle vide
 lui pur
 d'amour

CP, p. 92

John Pilling et Sean Lawlor, une nouvelle fois, nous informent brièvement que « [t]his is the first of these poems to shift the burden of meaning from structured, repetitive units (as in 'they come') to the play of syntax across line-ends, and within the lines ; and the first to embody 'absence' in the poem itself with a break between stanzas »¹⁴⁷. Cependant ces deux éléments, le jeu syntaxique du poème et la présence du terme « absence », sont à lire ensemble pour dénoyauter une forme significative du poème. Sur les douze poèmes, un seul était ponctué : « Arènes de Lutèce ». « À elle l'acte calme » ne l'est ainsi pas et un certain trouble le traverse donc de part en part. Le terme « absence » construit un rapport phonique avec le syntagme « présence » du vers 4. Cette répétition associant deux contraires crée une focalisation sur ces deux termes, empêchant toute lecture globalisante. De fait la coupure, par l'enjambement opéré entre les vers 3 et 4, indique une ponctuation, non typographique, mais sémantique du poème. Tout ensemble le rapport homéotéleutique des deux termes que sont « absence » et « présence » de même que leur parenté étymologique empêche de lire le quatrième vers autrement que comme le complément de l'unique « absence ». Mais « au service de la présence » n'informe pas uniquement le syntagme « absence » ; l'enjambement présent permet de reconstruire dans le troisième vers une rythmique ternaire formée par les trois syntagmes : « attente », « regrets » et « absence ». Si l'énoncé avait été configuré de sorte que « au service de la présence » soit intégré au vers 3, il n'aurait pu se lire autrement que comme le complément unique de « absence », lecture qui aurait fait pendant aux deux syntagmes « pas trop lente » et « pas trop longs », respectivement compléments de « attente » et « regrets ». Mais l'enjambement

147 Dans *CP*, p. 376.

des vers 3 et 4 permet de lire « au service de la présence » comme étant le complément de l'« attente », des « regrets » ainsi que de l'« absence ».

Or ce procédé de contamination syntaxique, ou de déstructuration syntaxique, est également celui qui régit la lecture de la seconde strophe de ce poème. Le dépouillement de la langue poétique beckettienne, évinçant tout verbe de son énonciation au profit d'un poème purement nominal, une pratique qui deviendra courante dans *Mirlitonnades*, s'achève dans cette dernière strophe par un parallélisme formé d'un pronom suivi d'un adjectif qualificatif (« à elle vide / lui pur »), avant que le poème ne se ferme sur un complément : « d'amour ». La localisation du mot dont ce dernier syntagme est le complément permettra de donner sens au poème. En effet, à une première lecture pouvant analyser ce complément comme une recorection de l'avant-dernier vers uniquement, substituons-lui un procédé d'ellipse travaillant cette strophe. Ce qui pourrait s'énoncer par un « à elle vide / d'amour / lui pur / d'amour » trouve sa concrétisation par l'absence de l'amour à la suite du « elle ». Dès lors l'ellipse de ce terme vient informer le sens du poème et le redoubler. Là où « elle » est « vide [d'amour] », se situe l'absence textuelle du syntagme « d'amour ». Or pour signifier cette absence et la rendre intelligible, il a fallu qu'un enjambement soit inscrit entre le dernier et l'avant-dernier vers du poème. Tout à la fois le parallélisme de construction des deux vers « à elle vide » et « lui pur » ainsi que l'enjambement inscrit entre les deux derniers vers du poème indiquent que « d'amour » est tout autant le complément de « à elle vide » que de « lui pur ».

De plus une seconde distinction primordiale s'énonce entre ces deux personnages, féminin et masculin. La copule « à » marquant la possession introduit une différence de taille entre ces deux instances ; réitérée à deux reprises en chaque début de strophe, « à elle » inscrit directement l'instance féminine dans une relation à un complément : « l'acte calme » tout d'abord, puis sa « viduité », pour reprendre un terme plus tardif de *Krapp's Last Tape*. À l'inverse, l'instance masculine n'est modalisée par aucune copule de cette sorte, instituant un rapport direct à son complément. Or ce rapport direct se construisait déjà dans le poème « Enueg II » du recueil *Echo's Bones* ; s'y lisaient les vers 9 et 10 en latin :

veronica mundi
veronica munda

CP, p. 9

Une nouvelle fois Beckett utilise une citation latine en jouant une référence au surréalisme et, plus précisément encore, à Paul Éluard. C'est effectivement

dans une lettre du 7 août 1934 à A.J. Leventhal que Beckett fait entrer en connexion ce jeu de mot latin avec le titre du nouveau recueil de poèmes d'Éluard *La Rose publique*. Voici ce que John Pilling et Sean Lawlor affirment à propos de cette lettre non publiée dans la correspondance :

The 'mundi'/'munda' alternation echoes the epitaph carved on the tomb of Rosamund, mistress of Henry II of England: 'Hic jacet in tomba Rosa mundi, non Rosa munda'. (Since 'mundi' means 'wordly' and 'munda' means 'clean', the epitaph implies Rosamund was a whore: 'Here lies the world's Rosa, not Rose the chaste'; cf. the same distinction (applied to 'veronica') in *Dream*, 105-106; and, in a letter to AJL of 7.8. [1934] (not in *LSB 1*) in connection with Éluard's *La Rose Publique*¹⁴⁸.

Si un lien avec Éluard se crée, est-il simplement possible par la traduction de « rosa mundi » en « rose publique » ? Selon notre perspective, il résulte que c'est tout l'énoncé « rosa mundi rosa munda » qui peut être lu à l'orée d'Éluard. Le passage de la « rose du monde » (*rosa mundi*) à la « rose pure » (*rosa munda*), i.e. d'un complément du nom associant la rose et son extérieur à un adjectif qualifiant la rose et la renvoyant à son autosuffisance, rejoue l'opération du « loving love » éluardien dont l'acte, réflexif, n'accomplit rien d'autre que lui-même : un acte pur, car sans objet.

Ainsi la signification du poème « à elle l'acte calme » tient dans cette distanciation entre une instance féminine inscrite dans un rapport de possession au complément d'objet¹⁴⁹ et une instance masculine dont la seule copule qui pourrait être appréhendée comme ayant été éclipsée par une ellipse serait le verbe « être » – essentialisant les relations de cette instance.

Dès lors « lui pur / d'amour » se lit comme la rénonciation du « loving love » éluardien sous une autre forme que celle proposée par le poète surréaliste. « Pur d'amour », « lui » est également « pur » d'objet : le qualificatif « pur » détermine « lui », et non pas l'« amour », dont il demeure intouché, d'où son qualificatif énonçant sa pureté (intouché par l'amour, il est « pur »).

Cette dernière strophe peut nous inviter également à une autre lecture, non pas différente mais superposée à celle qui vient d'être effectuée. L'anaphore du « à elle », en début des deux strophes de ce poème, construit un parallélisme ; si la possession de « l'acte calme » est énoncée dès le premier vers, l'instance masculine peut également se lire comme la seconde possession de l'instance

148 CP, p. 268.

149 À titre anecdotique rappelons que cette copule fut celle utilisée par André Breton dans « L'Union libre ».

féminine : « à elle / lui », selon un même modèle de lecture régissant l'incipit du poème. Or cette possession phagocytante de l'instance féminine est également située dans la forme entière du poème, puisque, sur les onze vers qui forment « à elle l'acte calme », seuls les deux derniers sont le lieu du surgissement de l'instance masculine, demeurée absente dans toute la première strophe et n'apparaissant que dans l'avant-dernier vers : « lui pur », comme une trouée textuelle propre à dire ce que « Recent Irish Poetry » affirmait : « it is the act and not the object of perception that matters »¹⁵⁰.

« It is the act [...] that matters » ; tout l'effort qui a été fourni pour témoigner d'une pérennité de Paul Éluard, et partant du surréalisme, dans l'œuvre de Samuel Beckett, pourrait se résumer à ce simple énoncé. Simple uniquement en apparence puisque, fondement d'une poétique et d'une esthétique, il gouverne à certaines des plus novatrices mises en langue de la parole beckettienne durant les années trente, que ce soit par le déplacement citationnel observé dans *Dream*, propre à construire un réseau d'images et de syntagmes informant une expérience particulière, que ce soit par l'instauration d'une forme et sa systématisation construite par le rajout à certains adjectifs du suffixe « -less », puis de leur substantivation, que ce soit par la reprise d'un énoncé éluardien, le « loving love », et sa traduction en « need to need », dont le signifié ne se comprend que par son signifiant, ou que ce soit par une forme ternaire falsifiant l'idée d'une identité des contraires ; autant de procédés qui sont tous redevables de la lecture, voire de la traduction beckettienne des surréalistes et auxquels la recherche s'était toujours achoppée, échouant à localiser les traces de la poétique éluardienne dans l'œuvre de Beckett.

Finalement, le détour par le discours poétique de Beckett a montré qu'une distinction de taille s'opérait entre la configuration poétique et la modalisation narrative du Beckett des années trente. Les travaux narratifs de Beckett, instituant la forme en « -less » comme marqueur et critère d'une expérience de décorporisation, tendaient à définir un état du protagoniste au moment de cette expérience. Que le protagoniste d'« Assumption » se retrouve « engulfed in the light of eternity, one with the birdless cloudless colourless skies »¹⁵¹ ou que Murphy atteigne cette « colourlessness which is such a rare postnatal treat »¹⁵², une même chose y est décrite, la perception, ou l'imperception, de celui qui subit cette expérience originaire.

À l'inverse la poésie beckettienne postérieure à *Murphy* ne s'attache pas à décrire cet état-limite particulier commun aux protagonistes des récits de

150 *Dj*, p. 74.

151 *CSP*, p. 7.

152 *Mu*, faber, p. 153-154.

Beckett. Elle inscrit, dans son dire même, ce « colourlessness », cette absence de critère que l'esthétique beckettienne n'utilisera comme didascalie théorique que dans une lettre du 1^{er} juillet 1984. Car ce que le « loving love », les triades de « Cascando » et d'« Ooftish », ou les structures en enjambement propres à créer des troubles formels¹⁵³, ont de commun est la mise en exergue, par des formes linguistiques particulières, du « breakdown of the subject », du « breakdown of the object » et de leur « rupture of the lines of communication » énoncés dans « Recent Irish Poetry » et perpétués dans « *Intercessions* by Denis Devlin » ainsi que « Les Deux Besoins ». Ces formes ne disent plus une catégorisation particulière de l'acte en lui-même, mais veulent énoncer cet acte pur, coupé de tout sujet et de tout objet. En cela, et pour initier le prochain chapitre, donnons la parole au Watt de *Mercier et Camier* (1946) :

Moi aussi j'ai cherché, dit Watt, tout seul, seulement moi je croyais savoir quoi. Vous vous rendez compte ! Il leva les mains et les passa sur son visage, elles descendirent lentement le long des épaules, de la poitrine, et se rejoignirent sur ses genoux. Incroyable mais vrai, dit-il.

MEC, p. 173

Comme en une pérennité de l'objet à évincer, Watt dit parfaitement ici le trouble des premiers protagonistes de Beckett : il cherchait encore *quelque chose*, quand bien même ce quelque chose était le rien. En ce sens la poésie beckettienne semble plus efficace puisque l'absence de narration permet de dire uniquement l'acte, par une entreprise d'assèchement du langage, ainsi que John Pilling a pu le mentionner à propos de « Cascando », à savoir que ce poème était « the only 'occasion of wordshed' (CP, 29) that Beckett succeeded with at this time »¹⁵⁴. Peut-être est-ce également parce qu'il est le seul poème à présenter un acte pur où seul semble y compter l'amour : « of loving and not you / of being loved and not by you »¹⁵⁵.

153 Procédé qui avait été utilisé, on s'en souvient, dans la traduction du poème « Le grand secours meurtrier » d'André Breton.

154 John Pilling, *op. cit.*, p. 91.

155 *CP*, p. 57.

Transition hors et dans *transition*

[...] ce vivant volontaire, cadencé dans ses haines et ouvert toutes portes battantes à l'infinie liberté des amours sans objet, dont l'amour et la haine embrassés avaient pourtant trouvé dans le Verbe un objet si parfait que l'homme, sans cesser de marcher, de vouloir et de maudire, cessa pratiquement d'exister quand le Verbe s'effondra

PIERRE MICHON, *Rimbaud le fils*, p. 110-111



La première poétique de Beckett, dans laquelle sont lisibles des traces surréalistes, ne peut s'appréhender uniquement selon un hypothétique continu ; elle est également la place d'un discontinu, le lieu d'un travail de formes en rupture et en réagencement. Pour les localiser il a fallu se restreindre à une démarche philologique ; un second parcours peut dès lors s'initier. En effet, si de nombreux et primordiaux éléments ont pu surgir de cette première étape, la production beckettienne postérieure aux années trente est plus avare en traces surréalistes ; il nous faut ainsi les travailler d'une manière différente.

Tout en étant radicalement conscient de l'un des dangers du travail de la critique littéraire émis par Pierre Bourdieu, celui de souscrire au mythe fondateur de l'analyse littéraire qui est la croyance en un « projet originel » d'un auteur impliquant la construction d'une figure auctoriale cohérente¹, l'analyse des formes dans l'œuvre beckettienne construit toutefois le parcours d'une continuité, sinon de leur signification, du moins de leur utilisation. C'est ainsi que, gardant en mémoire ce danger énoncé par Bourdieu, le concept de « survivance » des formes contient, pour la problématique présente, une importance de taille puisqu'il permet d'observer et d'interpréter l'opération du retour d'éléments cardinaux dans une œuvre littéraire. Ce concept emprunté au théoricien de l'art Aby Warburg par Georges Didi-Huberman nous informe qu'« [a]u modèle idéal des 'renaissances', des 'bonnes imitations' et des 'sereines beautés' antiques, Warburg substituait un *modèle fantomal* de l'histoire, où

1 Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992, p. 308.

les temps n'étaient plus calqués sur la transmission académique des savoirs, mais s'exprimaient par hantises, 'survivances', rémanences, revenances des formes. C'est-à-dire par non-savoirs, par impensés, par inconscients du temps. En dernière analyse, le modèle fantomal dont [Didi-Huberman] parle était un *modèle psychique*, au sens où le point de vue du psychique serait, non pas un retour au point de vue de l'idéal, mais la possibilité même de sa décomposition théorique. Il s'agissait donc d'un *modèle symptomal* où le devenir des formes devait s'analyser comme un ensemble de processus tensifs : tendus, par exemple, entre volonté d'identification et contrainte d'altération, purification et hybridation, normal et pathologique, ordre et chaos, traits d'évidence et traits d'impensé »².

Si notre première partie fut déjà le lieu d'une exemplification de cette conception du temps de la forme dans l'œuvre beckettienne, d'un parcours qui s'effectuait entre « volonté d'identification et contrainte d'altération »³, la suite du présent travail devra accomplir la mise à jour des rémanences des formes localisées, ou de ce que ces formes portaient avec elles pour pointer du doigt un travail de la langue qui, bien que différent, se meut dans les mêmes interrogations et objectifs. Pensons à Hamm dans *Fin de partie* (1957) : « J'aime les vieilles questions. (Avec élan.) Ah les vieilles questions, les vieilles réponses, il n'y a que ça ! »⁴. Toute la question qui se pose désormais est de savoir si les traces surréalistes n'ont surgi que pour et dans l'œuvre beckettienne des années trente ou si elles ont fondé une base esthétique suffisamment solide hors de laquelle Beckett n'a pu s'extraire tout à fait.

Cette interrogation du jaillissement de la parole de l'autre dans son propre discours ainsi que de sa possible altération, voire de son oubli, a été de plus thématifiée par l'œuvre de Beckett en certains endroits de ses fictions. Ce questionnement se formulait ainsi dans *Murphy* :

- Par cet aspect précisément du déplorable événement qui nous a si bien servis en ce qui concerne la modalité du décès. La modalité du décès. Cependant il ne faut pas se plaindre. Que dit le poète, Angus, vous le rappelez-vous ?
- Rien qui vaille, dit le Dr Killiecrankie. Quel poète ?
- Jamais de rose sans épines ! dit le coroner. C'est un octosyllabe, je crois. Je cite de mémoire.

(*Mu*, Minuit, p. 221-222)

2 Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris, 2002, p. 27-28.

3 Se reporter notamment au point 11.2. portant sur *Dream of Fair to Middling Women* ainsi qu'au point 11.3. s'intéressant aux traductions de textes surréalistes effectuées par Samuel Beckett et la poétique « scarcely disfigured » qui y a pu être développée, à la suite de Pascale Sardin et Karine Germoni.

4 *FP*, p. 53-54.

Oh les beaux jours (1962) réitère ce motif dans une réplique de Winnie :

Salut, sainte lumière. (Un temps. Elle ferme les yeux. Sonnerie perçante. Elle ouvre les yeux aussitôt. La sonnerie s'arrête. Elle regarde devant elle. Sourire. Un temps. Fin du sourire. Un temps.) Quelqu'un me regarde encore. (Un temps.) Se soucie de moi encore. (Un temps.) Ça que je trouve si merveilleux. (Un temps.) Des yeux sur mes yeux. (Un temps.) Quel est ce vers inoubliable ?

OBJ, p. 60

Un même type d'interrogation intervient encore dans *Mercier et Camier*, bien qu'en la détournant légèrement :

Une convention analogue nous interdit les citations.
 Lo bello stilo che m'ha fatto onore, dit Mercier, est-ce une citation ?
 Lo bello quoi ? dit Camier.
 Lo bello stilo che m'ha fatto onore, dit Mercier.
 Comment veux-tu que je le sache ? dit Camier. Ça m'en a tout l'air.
 Pourquoi ?
 Ce sont des mots qui me bruissent dans la tête depuis hier, dit Mercier, et me brûlent les lèvres.

MEC, p. 88

La mention d'une possible interdiction de la citation dans l'œuvre beckettienne peut faire doucement sourire eu égard aux nombreuses études qui ont mis en exergue certains des emprunts de Beckett à d'autres auteurs ainsi qu'à l'aune du présent travail. Mais remarquons que ce que cet extrait thématise, moins que la possibilité de la citation, son oubli, voire son appropriation complète, selon le modèle développé plus haut autour des trois phases qui courent de la cristallisation d'une forme à son oubli puis à son retour pleinement réapproprié.

L'accumulation d'exemples opérée à l'instant et se répartissant en trois œuvres marquant chacune une décennie (les années trente pour *Murphy*, les années quarante pour *Mercier et Camier* et les années soixante pour *Oh les beaux jours*) se veut déjà comme une exemplification de la manière beckettienne de ressasser un épisode ou un certain dire, et de les configurer d'une manière différente dans chacune des œuvres dans laquelle ils apparaissent. Au-delà des formes rémanentes qui nous intéressent plus particulièrement, mais qui travaillent l'œuvre beckettienne d'une manière similaire, il est édifiant de souligner comment cette œuvre se construit en agglomération d'épisodes réitérés d'une œuvre à l'autre, dont la thématique de l'oubli de la citation peut

être un exemple intéressant. L'œuvre de Beckett, en même temps qu'elle est une reprise de la parole de l'autre, est également une reprise, toujours, de sa propre parole.

Or ce constat d'une tentative d'appropriation de sa propre parole par le prisme d'une remodelisation constante de certains épisodes narratifs peut être porté sur *Watt*. Moins que l'appropriation de la parole de l'autre, le travail opéré dans *Watt* est avant tout la saisie de sa propre parole. Il ne convient à ce stade que de citer l'exemple du « pot » et de sa reprise critique constante dont Chiara Montini nous fournit un exemple d'interprétation :

J'insiste sur la notion de la duplicité du signe, car c'est un des problèmes capitaux dans l'écriture de Beckett où la correspondance entre son et concept semble être mise en discussion notamment dans *Watt* dans le fameux épisode du pot. [...] Watt rend le mot, même le plus banal, le mot « pot » par exemple, étranger. Cette étrangeté est transposée dans la langue étrangère, réellement étrangère. C'est à cause d'elle que le point de vue change et que le côté sensible du mot s'affaiblit face au rationnel⁵.

Cette langue en déhiscence, en dérélition, s'observe également d'un point de vue formel. L'épisode en cela caractéristique de la narration de *Watt* est la manière, ou bien plutôt les manières, dont Watt s'exprime : « [a]s Watt walked, so now he talked, back to front »⁶. De cette première affirmation et d'un premier exemple de cette manière, s'ensuivent les nombreuses pratiques linguistiques de Watt dont voici l'explication de la deuxième sorte : « So all went well until Watt began to invert, no longer the order of the words in the sentence, but that of the letters in the word »⁷. Puis de la troisième : « So all went well until Watt began to invert, no longer the order of the letters in the word, but that of the sentences in the period »⁸. Ce mouvement se perpétue jusqu'à la septième manière de Watt, dont voici tout à la fois l'explication et l'exemplification dernière :

Then Watt began to invert, no longer the order of the letters in the word together with that of the sentences in the period, but that of the letters

5 Chiara Montini, *op. cit.*, p. 48.

6 *W*, faber, p. 140.

7 *Ibid.*, p. 141.

8 *Ibid.*

in the word together with that of the words in the sentence together with that of the sentences in the period.

For example :

Dis yb dis, nem owt. Yad la, tin fo trap. Skin, skin, skin. Od su did ned taw ? On. Taw ot klat tonk ? On. Tonk ot klat taw ? On. Tonk ta kool taw ? On. Taw ta kool tonk ? Nilb, mun, mud. Tin fo trap, yad la. Nem owt, dis yb dis.

W, faber, p. 144

Cet exemple est ici mentionné afin d'insister sur la répétition redondante tout autant de l'explication de la manière de parler de Watt que des différents exemples qui trouvent le texte d'incompréhension. Cette longue suite des différentes pratiques langagières de Watt est un exemple caractéristique de l'un des procédés les plus étranges de ce roman, procédé nommé par le narrateur lui-même une « série » dans la version anglaise autant que française : « Thinking then, in search of rest, of the possible relations between such series as these, the series of dogs, the series of men, the series of pictures, to mention only these series [...] »⁹. C'est le questionnement du statut narratif de ces séries qui va nous intéresser désormais afin d'entrer dans ce troisième roman de Beckett : *Watt*.

1 *Watt* ou l'asile verbal : interlude littéraire

Ces séries, manifestement l'une des évolutions majeures de l'écriture beckettienne, sont peu traitées hors de leur simple domaine linguistique et de l'effet de lecture qu'elles insufflent au texte. Un possible lien avec la méthode cartésienne a toutefois été mis en avant par le quatorzième volume des *Journal of Beckett Studies* : « *Watt* places itself within this Cartesian series by its application of the *Méthode*, Descartes's attempt to rationalize and sustain his philosophy of doubt ; in Arsene's words, to eff in effable »¹⁰. Cet ouvrage insiste

9 Ibid., p. 116.

10 *Journal of Beckett Studies*, « Obscure Locks, Simple Keys The Annotated *Watt* », Volume 14, Numbers 1 and 2, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004, p. 10.

C'est également Pascale Sardin-Damestoy qui met en avant la méthode cartésienne comme fondement créatrice des séries de *Watt* : « Dans *Watt*, c'est la méthode cartésienne qui est mise à l'épreuve. Tout le long du roman, Beckett s'amuse à parodier la quatrième et dernière règle de Descartes, celle qui consiste à 'faire partout des dénombrements si entiers et des revues si générales, qui [il fût] assigné de ne rien omettre'. Ces longues

également sur un continu entre *Murphy* et *Watt* possible par cette même figure de Descartes et le dualisme mind/body présent dans *Murphy*.

Si nous souscrivons à ce continu, moins que par l'apport de Descartes, c'est en raison d'une autre modalité du discours beckettien, liée à la découpe temporelle proposée par John Pilling dans son *Beckett before Godot* :

It is against this background of volatility and compromise that my third phase (from 1937 to 1946) – the longest and most complex of the three – figures. The temptation to equate this third phase with the third zone of Murphy's mind – 'a perpetual coming together and falling asunder of forms' – is only with difficulty resisted ; for reasons literary and personal however, at the point where Murphy's narrator, in an abstract and idealistic spirit, speaks of 'the pure forms of commotion'¹¹.

Cet avis de Pilling nous est apparu en accord avec l'une de nos hypothèses de lecture qui voit dans les différentes narrations beckettiennes, d'« Assumption » à *Watt*, la tentation d'une réécriture constante d'une même expérience malgré des paradigmes de configuration radicalement différents. En effet, sans tomber dans la facilité qui ferait correspondre chacune des zones de l'esprit de Murphy à l'une des trois phases d'écriture jalonnant l'écriture beckettienne des années trente et du début des années quarante, signalons qu'à chaque nouvelle narration son protagoniste s'achoppe à une expérience radicale de dépossession de soi et que, à chacun de ces récits, une nouvelle manière de la circonscrire apparaît. C'est ainsi que s'est opéré d'« Assumption » à *Murphy* le passage d'une explication religieuse et mystique à, sinon une explication, du moins un paradigme psychanalytique (manifeste uniquement à considérer Murphy comme l'unique personnage beckettien à avoir fréquenté un asile psychiatrique, mais également décelable dans les expériences voisines de Murphy et de Mr. Endon). Ce premier mouvement est suivi d'un second, de *Murphy* à *Watt*, inscrivant un passage du paradigme psychanalytique au paradigme linguistique, au vu de ce qu'il a d'ores et déjà pu être mis en avant de *Watt* ci-dessus. Cette approche ne peut toutefois se découvrir que par la rémanence de certains éléments d'« Assumption » et *Murphy* à l'intérieur du récit de *Watt*. Or cette observation ne saurait trouver meilleure méthode que celle

énumérations philosophiques étaient destinées selon Beckett à « prouver l'existence de Dieu par épuisement » des possibles comme il l'explique dans une note de son poème 'Whoroscope' » (Pascale Sardin-Damestoy, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2009, p. 67).

11 John Pilling, *Beckett before Godot*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 6.

délimitée par l'appréhension énonciative des nombreuses séries jalonnant le récit de *Watt*.

Stanley Gontarski a notamment affirmé l'impossibilité dans *Watt* de savoir qui parle et à quel moment, d'où l'expression de « mixed choir », titre d'un chapitre d'ouvrage dans lequel intervient cette interrogation : « Does Watt himself have an independent or distinguishable voice in the narrative at all ? »¹²

De nombreuses voix, effectivement, y parlent, et si un trouble linguistique intervient à proprement parler lorsqu'il s'agit pour le lecteur de déterminer d'où ça parle – si l'on peut dire –, c'est en raison de l'intricabilité foncière de la parole de Watt et de la parole du narrateur, Sam, chargé de retranscrire et de transmettre la parole de Watt. Cette remarque permet dès lors de s'inscrire en faux contre la proposition de Stanley Gontarski. Si la narration de *Watt* est bien le fait d'une retranscription d'un récit de Watt par Sam, il pourrait déjà se dire que le contenu pris en charge par toute l'énonciation de Watt l'est uniquement par Watt lui-même, Sam n'étant que le medium par lequel le discours de Watt nous est transmis :

For all that I know on the subject of Mr. Knott, and of all that touched Mr. Knott, and on the subject of Watt, and of all that touched Watt, came from Watt, and from Watt alone. And if I do not appear to know very much on the subject of Mr. Knott and of Watt, and on the subject of all that touched them, it is because Watt did not know a great deal on these subjects, or did not care to tell. But he assured me at the time, when he began to spin his yarn, that he would tell all, and then again, some years believed him then and then again, so I continued to believe him, long after the yarn was spun, and Watt gone.

W, faber, p. 106-107

Mise en abyme de la notion même de narrateur, Sam n'apparaîtrait ainsi que dans les interstices énonciatifs dans lesquels un retour critique sur son dit peut s'opérer. Bref, peu nous importe ici de valider ce propos ou de l'exemplifier, puisque cette thématique n'a été mise en avant que pour affirmer une hypothèse : la parole de Watt est au moins localisable en certains des endroits du texte, les « series ».

Nous voudrions ici présenter cette suggestion qui ferait de toutes les séries présentes dans *Watt* la seule source assurée de la parole de Watt inscrite

12 Stanley E. Gontarski, *Creative Involution. Bergson, Beckett, Deleuze*, « 'A Mixed Choir' from *The Ditch Astonishment* : an Introduction », Edinburgh University Press, Edinburgh, 2015, p. 11.

textuellement dans le récit. Portons à l'attention que ces séries, bien qu'effectivement redevables de la méthode cartésienne, sont aussi le moyen pour Beckett de transposer l'expérience première d'« Assumption » et de *Murphy* sur un plan tout différent. Des traces de ces textes antérieurs à *Watt* et présentes en lui explicitent de fait ce point de vue ; il en est ainsi de la première série. Celle-ci intervient après un épisode initial au sein duquel Watt n'est présent qu'en creux, donné à voir de loin par l'intermédiaire de trois autres personnages. Une fois que sa présence a été révélée, un resserrement s'opère dans le texte, suivant désormais l'évolution de Watt dont une première expérience de dialogue est partagée. Son premier interlocuteur tente d'y répondre à trois questions théologiques impliquant un rat et une hostie, et le devenir de ce rat au cas où il ingérerait l'hostie :

Mr Spiro now replied to these questions, that is to say he replied to question one and he replied to question three. He did so at length, quoting from Saint Bonaventura, Peter Lombard, Alexander of Hales, Sanchez, Suarez, Henno, Soto, Diana, Concina and Dens, for he was a man of leisure. But Watt heard nothing of this, because of other voices, singing, crying, stating, murmuring, things unintelligible, in his ear. With these, if he was not familiar, he was not unfamiliar either. So he was not alarmed, unduly. Now these voices, sometimes they sang only, and only sometimes they cried only, and sometimes they stated only, and sometimes they murmured only, and sometimes they sang and cried, and sometimes they sang and stated, and sometimes they sang and murmured, and sometimes they cried and stated, and sometimes they cried and murmured, and sometimes they stated and murmured, and sometimes they sang and cried and stated, and sometimes they sang and cried and murmured, and sometimes they cried and stated and murmured, and sometimes they sang and cried and stated and murmured, all together, at the same time, as now, to mention only these four kind of voices, for there were others. And sometimes Watt understood all, and sometimes he understood much, and sometimes he understood little, and sometimes he understood nothing, as now.

W, faber, p. 22-23

Si *Murphy* est tout autant victime que bourreau de son expérience du rocking chair, puis victime uniquement de son ultime expérience de dépossession de soi provoquée par l'indifférence de Mr. Endon, cette expérience relève d'une perte de sensation visuelle. L'extrait de *Watt* lu ci-dessus focalise pour sa part l'attention du lecteur sur l'audition de Watt : c'est « in his ear » que les « other

voices » se font entendre. Or cet épisode, bien que différent de sa première mouture dans *Murphy*, a bien quelque chose qui le rapproche d'« Assumption » et du « surge that aspired violently towards realization in sound »¹³.

Non plus simple description d'un état du protagoniste, la configuration d'une série épuisant les possibles et exprimant le jaillissement d'un tintamarre renvoie à l'expérience même de Watt, cas de figure qui fait du texte non pas une représentation mais une présentation épiphanique. Le principe de la série, dans *Watt*, rejoint en cela l'évolution de la poétique du « -less ». Celle-ci prend sa source dans « Assumption » comme étant une pure et simple description de ce que le protagoniste ressent au moment du « surge » relâché. La substantivation opérée par *Murphy* de la forme en « -less » procède à une coupure objectale, en cela une forme qui ne dit plus la représentation, mais tente d'inscrire dans le texte de *Murphy* un mot blanc et neutre propre à dire l'expérience blanche et neutre de *Murphy*. C'est en ce sens que *Watt* demeure une continuation de l'expérience première d'« Assumption », puisque ce récit configure, tout autant que *Murphy*, une forme qui rend sensible l'expérience de Watt ; cette forme est la loi des « series ». L'expérience extra-littéraire autrefois explicitée par l'analogie d'une éternité « one with the birdless cloudless colourless skies »¹⁴, se trouve transplantée désormais dans un domaine purement littéraire, inscrite dans l'expérience de l'écriture et de la lecture.

Cette première série mentionne l'espace où elle prend part : les pensées mêmes de Watt. Or d'autres extraits tendent à confirmer cette hypothèse ; lisons les indications enserrant les possibles arrangements du repas de Mr. Knott, dont Watt doit s'occuper :

Mr. Knott was never heard to complain of his food, though he did not always eat it. Sometimes he emptied the bowl, scraping its sides, and bottom, with the trowel, until they shone, and sometimes he left the half of it, or some other fraction, and sometimes he left the whole of it.

Twelve possibilities occurred to Watt, in this connexion :

1. [...]

Other possibilities occurred to Watt, in this connexion, but he put them aside, and quite out of his mind, as unworthy of serious consideration, for the time being.

W, faber, p. 74-57

13 CSP, p. 4.

14 Ibid., p. 7.

Les différentes possibilités, pour certaines nommées parce que validées par Watt, et pour d'autres passées sous silence, nous intéressent puisque le narrateur insiste : elles « occurred to Watt » ; Watt y est explicitement présenté comme source de ses séries. Dès lors, que sont ces séries sinon l'inscription dans le récit d'une conduite de la pensée de Watt ? L'expérience de Murphy et du protagoniste d'« Assumption », bien que radicalement différente dans sa proposition et dans sa représentation linguistique, est tout de même une origine sans laquelle les types d'expériences linguistique autant qu'extralinguistique formulés dans *Watt* n'auraient pu être possibles. D'ailleurs le retour et la critique de cette première expérience dans le texte de *Watt* sont également lisibles. Phénomène intéressant puisqu'il témoigne que Beckett était conscient du caractère fondamental de l'expérience de Murphy et que, lorsqu'il consacre son écriture à une refonte de cette première expérience, il doit en montrer le caractère superficiel :

The sensations, the premonitions of harmony are irrefragable, of imminent harmony, when all outside him will be he, the flowers the flowers that he is among him, the sky the sky that he is above him, the earth trodden the earth treading, and all sound his echo. When in a word he will be in his midst at last, after so many tedious years spent clinging to the perimeter.

[...]

It was a Tuesday afternoon, in the month of October, a beautiful October afternoon. I was sitting on the step, in the yard, looking at the light, on the wall. I was in the sun, and the wall, and the step, and the yard, and the time of year, and the time of day, to mention only these. To be sitting, at so pleasant a conjuncture of one's courses, in oneself, by oneself, that I think it will freely be admitted is a way no worse than another, and better than some, of whiling away an instant of leisure.

[...]

What was changed, and how ? What was changed, if my information is correct, was the sentiment that a change, other than a change of degree, had taken place. What was changed was existence off the ladder. [...] As when a man, having found at last what he sought, a woman, for example, or a friend, loses it, or realises what it is. And yet it is useless not to seek, not to want, for when you cease to seek you start to find, and when you cease to want, then life begins to ram her fish and chips down your gullet until you puke, and then the puke down your gullet until you puke the puke, and then the puked puke until you begin to like it.

W, faber, p. 33-36

Ces trois citations recourent les trois moments d'une expérience de fusion de soi dans le monde, fusion qui pourrait être appréhendée comme l'inversion de l'expérience de Murphy puisque celle-là se conclut sur la radicale coupure entre soi et le monde, tandis que celle-ci dit précisément l'indistinction entre soi et un monde approprié. La conclusion de ces deux expériences est cependant la même du point de vue du sujet : une perte totale de subjectivité. Prendre acte de la coupure totale qui s'impose entre le sujet et le monde objectif, c'est chez Beckett faire l'expérience d'une désobjectivation dont la mort de Murphy est le terme accompli. À l'inverse, la présentation de cette fusion totale de soi avec le monde encourage également à lire une désobjectivation. Deux sources différentes pour un seul et même terme.

Un caractère axiologique émerge toutefois dans *Watt* : cette expérience y est décrite comme étant « a way no worse than another, and better than some, of whiling away an instant of leisure »¹⁵. Tout à la fois moins pire que d'autres activités, et meilleure que certaines autres, l'expérience de désobjectivation n'est pas critiquée, mais acceptée sous une forme relative d'indifférence car, tout en la mentionnant, Beckett s'en éloigne. Recorrection du discours de *Murphy*, cet extrait atteste d'un retour sur la théorie beckettienne de la perception. Pour s'en convaincre, lisons cet extrait de *Watt* : « His indignation undergoes a similar reduction, and calm and glad at last he goes about his work, calm and glad he peels the potato and empties the nightsoil, calm and glad he witnesses and is witnessed »¹⁶. Si les termes ne sont pas les mêmes, la problématique de la perception apparaît bel et bien ; et ce n'est pas sans raison que la version française choisit les termes suivants : « Son indignation subit une réduction semblable et c'est calme et joyeux enfin qu'il vaque à son travail, calme et joyeux qu'il pèle la pomme de terre et vide le vase de nuit, calme et joyeux qu'il *perçoit et est perçu* »¹⁷ (c'est nous qui soulignons). Voilà à l'œuvre l'une de ces rémanences appelées auparavant de nos vœux, qui plus est dans une version française de ce texte, traduite évidemment par Beckett en personne.

Il est vrai que l'expérience de désobjectivation se trouve déplacée ; il n'en demeure pas moins que ce qui l'entourait, dans *Murphy*, réapparaît dans *Watt*. À titre d'exemple arguant d'un continu entre ces deux romans, nous pouvons nous reporter ici aux deux figures les plus étranges de ces deux récits. Alors que l'expérience ultime de Murphy était redevable de l'existence et de la fréquentation de Mr. Endon, soulevons à quel point ce dernier personnage peut être vu comme un embryon de Mr. Knott. À ce titre, rappelons l'un des seuls épisodes

15 *W*, faber, p. 34.

16 *Ibid.*

17 *W*, Minuit, p. 42.

de *Watt*, si ce n'est le seul, dans lequel Mr. Knott n'apparaît plus uniquement comme une absence discursive totale :

One day Watt, coming out from behind a bush, almost ran into Mr. Knott, which for an instant troubled Watt greatly, for he had not quite finished adjusting his dress. But he need not have been troubled. For Mr. Knott's hands were behind his back, and his head bowed down, towards the ground. Then Watt in his turn looking down at first saw nothing but the short green grass, but when he had looked a little longer he saw a little blue flower and close by a fat worm burrowing into the earth. So this was what had attracted Mr. Knott's attention, perhaps. So there for a short time they stood together, the master and the servant, the bowed heads almost touching (which gives Mr. Knott's approximate height, does it not, assuming that the ground was level), until the worm was gone and only the flower remained. One day the flower would be gone and only the worm remains, but on this particular day it was the flower that remained, and the worm that went. And then Watt, looking up, saw that Mr. Knott's eyes were closed, and heard his breathing, soft and shallow, like the breathing of a child asleep.

W, faber, p. 125

L'absence de Mr. Knott dans le récit, comme personnage actif au-delà des simples descriptions sérielles de certains de ses besoins primordiaux, pourrait déjà en faire un double de Mr. Endon, dont l'absence était représentée par les parties d'échecs effectuées sans la présence de l'autre joueur. Il est encore plus notable de remarquer que ce que *Murphy* figurait sous les différentes expressions d'un Mr. Murphy « unseen by » Mr. Endon pourrait également être reporté sur la relation entretenue par Watt et Mr. Knott : « Mr. Watt is a speck in Mr. Knott's unseen », pour paraphraser *Murphy*. Alors que l'horizon de lecture de l'extrait cité ci-dessus tendrait à la mise en place d'un commun entre Watt et Mr. Knott, par l'observation d'une fleur dans le jardin de Mr. Knott, il thématise précisément son envers : un Watt rejeté dans l'imperception de Mr. Knott. Cette imperception de Mr. Knott à son en-dehors était d'ailleurs énoncée proleptiquement : « Mr. Knott saw nobody, heard from nobody, as far as Watt could see. But Watt was not so foolish as to draw any conclusion from this »¹⁸. Si Watt n'était pas assez bête pour en tirer la moindre conclusion, soyons-le à sa place.

Autorisons-nous ici un mouvement proleptique afin d'effectuer un renversement dans la lecture communément admise de la notion de couple chez

18 *W, faber, p. 56.*

Beckett. Certes le couple apparaît avec *Mercier et Camier*, les deux protagonistes de ce roman en formant le premier exemple ; mais osons opérer une relecture complète de cette structure dyadique en considérant la notion de couple non plus uniquement comme la relation entre deux camarades partageant le même espace temps discursif (Mercier et Camier, Vladimir et Estragon), mais comme un certain type de relation enjoignant des subjectivités séparées (Murphy et Mr. Endon, Watt et Mr. Knott) : Murphy et Mr. Endon forment couple malgré leur quasi-absence de fréquentation et l'imperception qui échafaude leur première réelle rencontre, à l'instar de ce qui vient d'être lu et dit de Watt et de Mr. Knott. Or afin d'aborder avec un œil nouveau la grande question de l'œuvre beckettienne, 'qui est Godot?', le couple notionnel perception/imperception, sans cesse mis en exergue depuis *Murphy*, pourrait être l'une des focales par laquelle Godot peut être photographié. Au même titre que Watt est un continuateur de Murphy, et Mr. Knott de Mr. Endon, Godot ne pourrait-il pas être une fonction textuelle jouant le rôle de ces deux derniers personnages, i.e. l'instance par laquelle l'imperception est rendue intelligible ? Ni dieu ni chaussure¹⁹, Godot est ce qui permet l'attente, et donc la possibilité de la pièce, mais aussi la reconfiguration d'une image de l'imperception qui trouve son origine dans *Murphy* et dans la coupure objectale qu'elle présuppose. Refermons cette hypothèse, et revenons-en aux liens qui unissent *Watt* à la poétique beckettienne des années trente.

La désobjectivation de Murphy est donc rejetée dans une forme d'indifférence dans *Watt* ; toutefois certains éléments participant à sa configuration dans *Murphy* réapparaissent malgré tout chez *Watt*. Ainsi de la reprise d'une image de *Watt* dans au moins deux endroits que nous pouvons donc comparer,

19 Ainsi dans la biographie de Deirdre Bair : « When Roger Blin asked him who or what Godot stood for, Beckett replied that it suggested itself to him by the slang word for boot in French, 'godillot, godasse', because feet play such a prominent role in the play. This is the explanation he has given most often. The second most repeated story is that Beckett encountered a large group of people standing on a street corner one afternoon during the annual Tour de France bicycle race, and he asked what they were doing. 'Nous attendons Godot,' they replied, adding that all the competitors had passed except the oldest, whose name was Godot. [...] The question hounds him – as it is asked repeatedly – and it and the entire play have given rise to more books, articles and opinions than any other drama of this century. Godot has been made to symbolize God (even though the original play was written in French, and 'Dieu' hardly sounds like 'God'), Christianity, rebirth, redemption, hope and despair. It has been construed as an allegory of French resistance to the Germans and of Ireland to the English, of the relationship of Beckett to Joyce, and of so many more things that a sizable catalog devoted to the possible meanings of the title could be compiled with very little effort » (Deirdre Bair, *Samuel Beckett. A Biography*, Touchstone, New York, 1990, p. 382).

le premier se situant au moment de fusion avec le monde : « When in a word he will be in his midst at last, after so many tedious years spent clinging to the perimeter »²⁰. Le second se trouve dans la description d'un tableau de la chambre d'Erskine, autre auxiliaire de la maison de M. Knott :

The only other object of note in Erskine's room was a picture, hanging on the wall, from a nail. A circle, obviously described by a compass, and broken at its lowest point, occupied the middle foreground, of this picture. Was it receding? Watt had that impression. In the eastern background appeared a point, or dot. The circumference was black. The point was blue, but blue ! The rest was white. How the effect of perspective was obtained Watt did not know. But it was obtained. By what means the illusion of movement in space, and it almost seemed in time, was given, Watt could not say. But it was given. Watt wondered how long it would be before the point and circle entered together upon the same plane. Or had they not done so already, or almost? And it was not rather the circle that was in the background, and the point that was in the foreground? [...] And he wondered what the artist had intended to represent (Watt knew nothing about painting), a circle and its centre in search of each other, or a circle and its centre in search of a centre and a circle respectively, or a circle and its centre in search of its centre and its circle respectively, or a circle and a centre not its centre in search of its centre in search of a centre and a circle respectively, or a circle and a centre not its centre in search of its centre and a circle respectively, or a circle and a centre not its centre in search of a centre and its circle respectively, in boundless space, in endless time (Watt knew nothing about physics), and at the thought that it was perhaps this, a circle and a centre not its centre in search of a centre and its circle respectively, in boundless space, in endless time, then Watt's eyes filled with tears that he could not stem, and they flowed down his fluted cheeks unchecked, in a steady flow, refreshing him greatly.

W, faber, p. 110

Ce motif conjoignant un centre et son cercle ne trouve pas dans *Watt* sa première apparition ; cette image empruntée à Blaise Pascal²¹ est utilisée par Beckett selon une certaine constance et dénote, selon Lydie Parisse, l'idée de coïncidence des contraires : « Le thème de la *coincidentia oppositorum* nourrit

20 W, faber, p. 33.

21 « C'est une sphère infinie dont le centre est partout, la circonférence nulle part » (Blaise Pascal, *Pensées*, édition de Michel Le Guern, Gallimard/Folio classique, Paris, 1977, p. 154).

depuis les origines des domaines de la connaissance très différents, au croisement de la métaphysique (définition du divin), de la physique (le mouvement), des mathématiques (théorie des intégrales). Héraclite et le mouvement pendulaire perpétuel, Empédocle et sa quête de l'unique, Maître Eckhart et son traité sur la *Gelassenheit*, Berkeley et son « *Esse est percipi* » (« être c'est être perçu »), Pascal et sa vision de l'univers comme 'une sphère dont le centre est partout et la circonférence est nulle part' (Pascal 73) Giordano Bruno et sa théorie de la pluralité des mondes »²². Or c'est précisément comme exemple de cette coïncidence des contraires que Samuel Beckett s'est permis d'utiliser l'image pascalienne d'un centre sans circonférence dans *Dream of Fair to Middling Women* :

Unfortunate Belacqua, you miss our point, *the point* : that beauty, in the final analysis, is not subject to categories, is beyond categories. There is only one category, yours, that furnished by your stases. As all mystics, independent of creed and colour and sex, are transelemented into the creedless, colourless, sexless Christ, so all categories of beauty must be transelemented into yours. Take it, deary, from us : beauty is one and beauties uni generis, immanent and transcendent, totum intra omnia, deary, et totum extra, with a centre everywhere and a circumference nowhere.

DFmW, p. 35

On se souvient que cet extrait a déjà été analysé au moment de la mise à jour de la poétique du « -less »²³. Il était apparu que cette première reprise en détournait déjà sa source : non plus forme propre à circonscrire une donnée expressive, elle tenait lieu d'argument dans une chaîne démonstrative. Le motif pascalien du centre sans circonférence y était appréhendé comme un exemple de cet argument. Or un déplacement similaire s'opère dans la saisie de ce motif. Si ce parcours permet de relier intertextuellement la présence de l'image pascalienne avec l'apparition de la forme en « -less », cette forme nous propose également un modèle pour comprendre les différentes migrations de sens des motifs beckettien réitérés.

La configuration de l'image pascalienne subit une radicale ré-appropriation, ou « ex-appropriation », selon la terminologie de Derrida, à savoir qu'elle « se

22 Lydie Parisse, « La coïncidence des contraires dans l'œuvre de Samuel Beckett », *Miranda, revue pluridisciplinaire sur le monde anglophone*, p. 2.

23 Se reporter au point II.2. « *Dream of Fair to Middling Women* en exemple » de la présente étude.

fait indissociablement d'une tentative d'appropriation du sens ou de signature à l'œuvre dans toute citation, et d'une impossibilité de son appropriation complète, qui fait que toute reprise ou prélèvement textuel devient doublement étranger : et par rapport à son texte d'origine et par rapport à son texte d'arrivée »²⁴. L'image pascalienne n'est de fait plus présentée au lecteur selon un processus citationnel manifeste (de la même manière que l'image éluardienne d'un ciel dépourvu d'oiseaux, de nuages et de couleurs chez le premier Beckett) de même que cette image ne tente jamais, dans aucune de ces occurrences beckettiennes, de reconduire la définition pascalienne de l'univers. L'image pascalienne subit ainsi une cristallisation dans laquelle son sens est toujours en mouvement et s'adapte aux différentes recherches beckettiennes en cours, cristallisation similaire à ce qui s'est vu de la forme en « -less ». C'est ainsi que, alors que *Dream* utilisait l'image pascalienne comme simple exemple de coïncidence des contraires, *Watt* en fait le ressort de l'une de ses séries au sein de laquelle le centre et le cercle sont les inconnus l'un de l'autre – ce que laissait à penser l'énoncé de Blaise Pascal mais qui n'était qu'un horizon interprétatif. Cette série d'un centre et d'un cercle respectivement en quête d'un cercle et d'un centre peut dès lors se rapprocher de la coupure du sujet et de l'objet.

Effectivement, ce n'est pas sans raison que l'on a cité l'énoncé affirmant que « he will be in his midst at last, after so many tedious years spent clinging to the perimeter »²⁵. Il est évident, d'une part, que ce dernier reconduit le motif pascalien qui sera repris dans la série avancée ci-dessus et, d'autre part, qu'il positionne très clairement cette image sur la problématique du sujet. Il est qui plus est important de noter que la série inventoriant les possibles de la quête du centre et du cercle n'est que l'interprétation d'un tableau se situant dans la chambre de l'auxiliaire Erskine. Car la peinture, on le sait, est l'un des media artistiques les plus prisés par Beckett et sur lequel il a été le moins avare en épanchements critiques. Nous voudrions citer ici un extrait d'un article de Beckett concernant le peintre Henri Hayden, rencontré durant la guerre à Roussillon, dans le Vaucluse, là même où Beckett écrivit *Watt* : « Présence à peine de celui qui fait, présence à peine de ce qui est fait. Œuvre impersonnelle, œuvre irréaliste. C'est une chose des plus curieuses que ce double effacement. Et d'une bien hautaine inactualité. Elle n'est pas au bout de ses beaux jours, la crise sujet/objet »²⁶.

24 « Echo-graphie et précipitations beckettiennes dans *Echo's Bones* : Ovide et Montale », Joana Maso et Gabriela Garcia Hubard, *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n°25, Rodopi, Amsterdam, 2013, p. 295.

25 *W*, faber, p. 33.

26 *Dj*, p. 146.

Ainsi la « crise sujet/objet » n'est pas uniquement ce qui transparait dans les œuvres littéraires, mais est un problème outrepassant les frontières des différentes expressions artistiques. Beckett, au moment de la présentation du tableau d'Erskine, mobilise le motif pascalien pour en extraire l'une des images par laquelle peut, non pas se résoudre, mais se problématiser l'une des thématiques majeures du Beckett d'avant-guerre. Beckett se situe dès lors sur une corde raide entre deux abîmes : celui de la continuité et celui de la discontinuité. En effet l'image pascalienne se cristallise en un épisode échevelé d'un texte à l'autre (continuité), mais dont la signification est toujours en déplacement et en reconfiguration selon l'œuvre où elle apparaît (discontinuité).

Motivons encore notre lecture de l'article sur Henri Hayden par la mise en exergue d'une reformulation de la citation de Berkeley : à côté de l'inactualité de la « crise du sujet/objet », sourde l'inactualité d'une « présence à peine de celui qui fait », où se lit l'effacement du sujet et le *non percipi*, et d'une « présence à peine de ce qui est fait », où se dit l'effacement de l'objet et le *non percipere*.

Si le détour, pour témoigner de la résurgence de la problématique de l'imperception, peut paraître outrancier, il n'est qu'à se rappeler que celle-ci était précisément ce qui travaillait le texte de *Watt* au moment de la rencontre entre Watt et Mr. Knott. La loi des séries n'est pas gratuite, et permet toujours le surgissement rémanent de problèmes anciens : « Ah les vieilles questions, les vieilles réponses, il n'y a que ça ! »²⁷ répète-t-on encore avec *Fin de partie*.

« Vieilles questions », certes : la « crise sujet/objet » est présentée de cette manière dans l'article consacré à Henri Hayden. Qu'en est-il toutefois des « vieilles réponses » ? Il vient d'être démontré que le motif pascalien repris afin de répondre à la question de cette crise l'a été d'une manière complètement détournée de sa première apparition dans *Dream*. L'écriture beckettienne pourrait ainsi accréditer le fait que les « vieilles questions » font toujours tourner la réponse à cette crise autour d'un centre dont le périmètre est nulle part à force d'être partout, comme en un mouvement trop travaillé par une force centripète rejetant à chaque fois les « vieilles réponses » hors de son domaine actuel. Une ancienne forme ressurgit malgré tout à un moment de recatégorisation, faisant d'un motif ancien une nouvelle réponse : « in boundless space, in endless time »²⁸, énoncé réitéré à deux reprises dans cette fin de série.

Si *Dream* couplait déjà la thématique du cercle pascalien avec une reprise de la forme en « -less », on ne saurait être trop surpris de retrouver dans *Watt* cet exact même couplage. Malgré la discontinuité opérée d'une œuvre à l'autre,

27 *FP*, p. 53-54.

28 *W*, faber, p. 110.

toute reconfiguration ne peut s'accomplir que sur des éléments qui font sans cesse retour dans l'œuvre beckettienne.

Watt ne peut donc pas se lire, dès lors que l'on tente de penser le mouvement transitionnel du tournant des années quarante, sans une réflexion de l'œuvre des années trente et des motifs qui la structurent jusqu'à déborder les frontières temporelles généralement admises dans la critique beckettienne. En effet la réapparition des deux motifs que sont le cercle pascalien et la forme en « -less » trouverait chez Beckett le sens de son surgissement : « they come / different and the same »²⁹. Ces deux motifs viennent dans l'œuvre tout à la fois en étant singulièrement les mêmes et radicalement différents, que ce soit dans leur mode d'apparition (troncation de l'énoncé cité d'origine) ou que ce soit dans leur signification au sein du discours dans lequel ils apparaissent (déhiscence de l'interprétation du cercle pascalien de même que de la forme en « -less »). Cette poétique du « different and the same » est alors en passe de devenir un motif redondant quand bien même soumise à son détournement et au déplacement constant de sa signification. Voici l'extrait de *Watt* dans lequel se lit cette migration du sens :

Then at night rest in the quiet house, there are no roads, no streets any more, you lie down by a window opening on refuge, the little sounds come that demand nothing, ordain nothing, explain nothing, propound nothing, and the short necessary night is soon ended, and the sky blue again over all the secret places where nobody ever comes, the secret places never the same, but always simple and indifferent, always mere places sites of a stirring beyond coming and going, of a being so light and free that it is as the being of nothing.

W, faber, p. 32

Le motif du « same and different » est tout à la fois configuré sous une forme suffisamment similaire pour en situer une rémanence certaine et avec un déplacement tout aussi suffisant pour en repositionner le tissu interprétatif. Si le poème « they come » tendait à rejouer le poème « La dame de carreau » de Paul Éluard, en insufflant dans la coïncidence des contraires du « same and different » une pensée de l'« indifférence », le poème « musique de l'indifférence » explicitait ce déplacement par la polysémie du terme « indifférence » : tout à la fois ce qui ne diffère pas – ce qui n'est pas différent – et ce qui provoque un sentiment de neutralité.

29 CP, p. 91.

Or l'extrait de *Watt* présenté ci-dessus témoigne effectivement de cette polysémie du terme « indifférence » dans l'œuvre beckettienne. Que ce terme veuille signifier la neutralité, il suffira d'ouvrir un dictionnaire pour s'en convaincre ; toutefois cette polysémie n'était pas mobilisée, dans la poésie beckettienne des années trente, univoquement ; une lecture et une mise en commun d'un tissu intertextuel avaient dû s'opérer. L'énoncé de *Watt* en revanche nous permet d'affirmer cette polysémie du fait de la reformulation de l'expression « same and different » en « same but indifferent » ; reconfiguration loin d'être anodine sans pour autant être un retournement radical. L'expression « same but indifferent » doit être lue sans passer à côté de la portée du sens de « but ». Pour ce faire, analysons avec Oswald Ducrot le « mais » français :

Lorsqu'on coordonne par *mais* deux propositions *p* et *q*, on ajoute à *p* et à *q* les deux idées suivantes. D'abord, qu'une certaine conclusion *r*, que l'on a précisément dans l'esprit, et que le destinataire peut retrouver, serait suggérée par *p* et infirmée par *q* : autrement dit, *p* et *q* ont, par rapport à *r*, des orientations argumentatives opposées. Ensuite, que *q* a plus de force contre *r* que *p* n'en a en sa faveur : de sorte que l'ensemble *p mais q* va dans le sens de non-*r*³⁰.

La conclusion *r* à inférer par le biais du « but » semble bien être autotélique : la proposition énoncée ne cherche pas une autre conclusion que la simple recorection de la définition des deux termes « same » et « indifferent ». Or, si une négation est bien présente entre les deux termes, c'est bien pour démontrer, dans l'espace du dire beckettien, qu'une distinction opère entre les deux termes et que « indifferent » n'est pas le simple opposé du « same », pas plus qu'il n'est l'exact opposé du terme « different ». Voilà un argument supplémentaire en faveur de la construction polysémique du terme « indifferent » dans le discours beckettien.

De plus notons la première remarque de Ducrot déclarant que le destinataire de l'énoncé dans lequel est inscrit la préposition « mais » « peut retrouver » la « conclusion *r* ». Or le texte de Beckett est en cela hermétique pour qui ne connaît pas le poème « they come ». Il y a bel et bien traçage intratextuel à reconstruire pour construire une approche interprétative suffisante du « same but indifferent » dont la conclusion *r* n'est pas transparente. Le « but » n'est pas anodin, mais reconstruit bien une argumentation dont le parcours se dessine d'une œuvre à l'autre. Revenons-en à Oswald Ducrot qui décrit le point

30 Oswald Ducrot, « Analyse pragmatique », *Communications*, vol. 32, 1980, p. 11-12.

commun de deux différents « mais » : un « mais^{SN} » et un « mais^{PA} » dont le point de vue sémantico-pragmatique informe notre analyse :

Pourquoi y a-t-il une foule de langues qui, comme le français, utilisent un seul morphème, si, comme le français, elles distinguent les deux entités ? Répondre à la question, c'est chercher quel est, du point de vue sémantico-pragmatique, le trait commun à SN et à PA. Mon hypothèse est que ce qui est marqué, dans les deux cas, c'est l'opposition du locuteur au destinataire (réel ou imaginé). Avec SN, on s'oppose à la légitimité de ce que le destinataire a dit, ou pourrait avoir dit (ou pensé). Avec PA, on s'oppose à l'interprétation argumentative que le destinataire donne à la proposition p (ou à celle qu'il pourrait donner)³¹.

Ainsi la nuance distinctive entre « same » et « indifferent » propose la réfutation, par le Beckett de *Watt*, du Beckett des *Poèmes 37-39* ; moins que réfutation, bien plutôt la prise de conscience de ce que « musique de l'indifférence » opérerait du poème « elles viennent ». Les « vieilles réponses » sont toujours présentes et cet extrait de *Watt* nous en fournit un bel exemple.

Arrêtons-nous dès lors sur la dernière phrase du dernier extrait : « of a being so light and free that it is as the being of nothing ». Ce dernier trouve également sa source dans l'expérience de dépossession de Murphy. Bien que remise en cause au sein même de *Watt*, un état d'être libre se confondant avec l'être du, ou d'un, rien achevait également l'expérience de Murphy devenant libre au seul moment de sa mort. Pour s'en convaincre, lisons les premières pages respectives des deux romans becketttiens : « Il s'arrêta et regarda le banc avec plus de soin. Oui, il n'était pas libre »³². Secondement, voici un énoncé de la première page de *Murphy* : « Murphy sat out of it, as though he were free [...] »³³. On pourrait cependant objecter qu'une lecture du texte anglais de *Watt* change radicalement le sens de l'énoncé qui vient d'être cité : « Halting, he looked at the seat with greater care. Yes, it was not vacant »³⁴.

Voilà un exemple intéressant nous permettant d'appréhender la distinction qui s'opère d'une œuvre à sa traduction. Là où l'anglais affirme très simplement que le banc est inoccupé, la traduction effectuée par Beckett insère dans le texte français de *Watt* un trouble interprétatif. Du fait de la structure

31 Oswald Ducrot, « Deux mais », *Cahiers de linguistique*, « Syntaxe et sémantique du français », numéro 8, 1978, p. 120.

32 *W*, Minuit, p. 7.

33 *Mu*, faber, p. 3.

34 *W*, faber, p. 3.

pronominale même du français qui rend illisible l'antécédent du « il », les hypothèses de lecture ne peuvent se résoudre qu'à l'orée du texte anglais. Ce constat pose ainsi la question de la légitimité de l'adjectif « libre » pour la traduction du terme « vacant » ; pourquoi un simple « inoccupé » n'est-il pas venu traduire l'adjectif « vacant » ? Il n'est pas de notre intention de changer la traduction beckettienne ; si ce constat est avancé, ce n'est que pour signifier le réseau sémantique tissé par la traduction française permettant de relire et de relier certains motifs beckettians, parmi lesquels la problématique de l'« indifférence » et de la « liberté » n'en était pas à leur première mobilisation dans *Watt*.

Nous avons remarqué la survivance, d'une part, du concept d'« indifférence » entre les *Poèmes 37-39* et *Watt* et, d'autre part, de la notion de « liberté » entre *Murphy* et *Watt* ; il est apparu également que tous deux se constituaient en couple dans l'extrait de *Watt* cité ci-dessus. Ce couplage ne trouve pourtant pas sa première émergence dans ce troisième roman puisqu'il apparaissait déjà dans *Murphy* :

The freedom of indifference, the indifference of freedom, the will dust in the dust of its object, the act a handful of sand let fall – these were some of the shapes he had sighted, sunset landfall after many days.

Mu, faber, p. 67

De quoi cette association est-elle le nom ? *Le Demented Particulars* de Chris Ackerley tend à y voir « a nod in the direction of Geulincx »³⁵ ; l'ouvrage *A Taste in the Negative : Beckett and Nihilism* de Shane Weller esquisse la généalogie d'une pensée qui « would no doubt be closely akin not only to Stoicism as defined by Hegel [...] but also to that most utopian of thoughts in Adorno ». Pour nous, l'intérêt porté au concept d'« indifférence » est précisément son association avec la notion de « liberté », et son renversement énonciatif : « freedom of indifference » et « indifference of freedom » qui jouent ainsi dans le texte beckettien une forme et une formulation du *non percipere/non percipi* ainsi que du « loving love ».

De fait si la première expression permet de déterminer que la liberté de *Murphy* est celle qui est convoquée par l'indifférence de *Murphy* lui-même, affirmons que son renversement ajoute un supplément d'appréhension de cette liberté elle-même. Comme si elle était subjectivée, la notion de « liberté » creuse son rapport en profondeur jusqu'à y déterrer l'énonciation d'une

35 C.J. Ackerley, *Demented Particulars : The Annotated 'Murphy'*, Edinburgh University Press, Edinburgh, p. 114.

imperception : indifférence de la liberté envers Murphy, comme imperception de Mr. Endon envers le même Murphy. Seul y demeure le rapport autocentré de Murphy avec lui-même : « the will dust in the dust of its object ». L'objet effacé (*non percipere*) ne laisse transparaître que la volonté même qui tend vers cet objet, l'acte, en lui-même, qui seul importe : « the act a handful of sand let fall ».

Pour sibyllines que ces deux dernières métaphores puissent paraître, seule y compte l'émergence d'une terminologie bien connue, celle de l'« object » et de l'« act ». De la même manière que la poétique du « -less » avait surtout été comprise comme un marqueur textuel propre à informer le lecteur d'un endroit signifiant du texte, l'utilisation de cette terminologie au moment de l'association des notions d'« indifférence » et de « liberté », cardinales dans le récit de *Murphy*, permet d'étayer notre compréhension de cette association qui est un retour à la « crise sujet/objet » ainsi qu'à l'acte pur initié par le « loving love ».

Citons en dernière instance une phrase éclose au moment de la genèse de cet ouvrage : « [w]hen it acts it receives its own act »³⁶ (*Watt* notebook three). Les mots s'y font tellement miroir avec ce qui s'énonçait dans l'essai critique « Recent Irish Poetry » qu'ils valent démonstration : « it is the act and not the object of perception that matters ». Le retour de l'acte au moment même où « it acts », voilà précisément ce vers quoi notre analyse du « loving love » éluardien et sa traduction beckettienne en « need to need » avait conduit notre réflexion.

2 Interlude pictural : le surréalisme, l'hystérie et l'indéterminé

L'analyse de *Watt* a pu saisir la rémanence de certains éléments surgis de la poétique beckettienne des années trente. Loin d'avoir été mis au ban de la réflexion de l'auteur irlandais, ces éléments ont laissé leurs traces dans le développement de *Watt*, autant dans sa version originale que dans sa version traduite, et ce jusque dans ses notes préparatoires. Il serait dès lors pertinent d'accorder à *Watt* le statut d'œuvre de transition ainsi que plusieurs critiques l'affirment. Il en va ainsi de John Wall qui « argue that Beckett third's novel, *Watt*, [...] marks the transition from the early works to the trilogy of novels »³⁷, ou de David Pattie qui, selon une optique plus resserrée toutefois, affirme que

36 Cité dans John Pilling, *Beckett before Godot*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 185.

37 John Wall, « A study of the imagination in Samuel Beckett's *Watt* », *New Literary History*, vol. 33, n°3, « The Book as Character, Composition, Criticism, and Creation », The John Hopkins University Press, Chicago, 2002, p. 533.

« the transition from the landscapes in Beckett's early fiction to the landscapes of the later works takes place decisively in *Watt* »³⁸.

Ces jugements toutefois ne prendraient sens que si la coupure présumée entre œuvres de jeunesse et œuvres de maturité pouvait être assurée. C'est pourquoi il semble important d'insister sur les points qui tracent pourtant une continuité dans l'œuvre beckettienne au profit de ce que nous pourrions appeler un mythe d'une origine dédoublée de l'œuvre beckettienne. Pour ce faire il convient de se pencher sur les écrits beckettien qui prennent place au moment de la « révélation »³⁹ de Beckett considérée comme le tournant de son œuvre. Au premier rang de ces écrits les textes sur la peinture – comme cela a été le cas de l'article consacré à Henri Hayden – sont d'une importance profonde, et notamment ceux touchant aux frères Van Velde. Au nombre de trois, ce sont : *Le Monde et le pantalon*, *Peintres de l'empêchement* et *Three Dialogues*.

Ces trois textes connaissent tous une genèse différente, mais possèdent tous un point commun : ils placent au centre de leur réflexion la peinture de Gerardus (Geer) van Velde et Abraham (Bram) van Velde. Chronologiquement proches, seules quatre années séparent le premier de ces textes, *Le Monde et le pantalon* (1945)⁴⁰, et le dernier de ceux-ci, *Three Dialogues* (1949)⁴¹, à savoir aussi peu – ou autant – de temps qu'entre « Assumption » et *Dream, Dream* et *Murphy*, ou encore « Les Deux Besoins » et *Watt*. Ne serait-ce que par ces comparaisons temporelles, il est possible de souligner le potentiel tout autant de dissension que de rapprochement de ces différents textes critiques. Seule leur mise en relation pourra éclairer notre perception du possible tracé opéré de l'un à l'autre texte critique et de leur place unique dans l'œuvre beckettienne, puisqu'un même thème – la peinture plus généralement, mais les frères et peintres Van Velde plus spécifiquement – enclot l'apparition du monument que représente la Trilogie beckettienne des années quarante.

38 David Pattie, « Beckett and Obsessional Ireland », *A Companion to Samuel Beckett*, éd. par Stanley E. Gontarski, Wiley-Blackwell, Chichester, 2010, p. 192.

39 « Révélation » dont une critique prendra part dans le dernier chapitre de la présente étude, cf. V. 1 « Le mythe de la double origine de l'œuvre beckettienne ».

40 Les Éditions de Minuit renseignent effectivement le lecteur sur cette première publication beckettienne en français : « 'Le monde et la pantalon' a été écrit au début de 1945 à l'occasion des expositions d'Abraham et de Gerardus van Velde respectivement aux galeries Mai et Maeght. // Il a été publié pour la première fois dans *Cahiers d'art*, volume 20/21, 1945-1946 » (Samuel Beckett, *Le Monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1989, p. 46).

41 Voici la courte notice que l'assemblage *Disjecta* accorde à ce texte dans ces notes finales : « The best known of Beckett's writings on painting was published in *transition* December, 1949, and it was subsequently translated into French by its author » (*Dj*, p. 177).

Cette optique est bien entendu non dénuée de sens puisque l'essai « Henri Hayden, homme-peintre », datant de l'année 1952⁴², avait déjà été utile pour témoigner de la survivance des notions de « crise sujet-objet » et du couple théorique *non percipere/non percipi*. Assurons-nous donc que des textes aussi cardinaux dans l'écriture beckettienne que ceux concernant les frères Van Velde mobilisent ou non ces « vieilles questions » et « vieilles réponses » ; et si la « révélation » de 1946 pourra y résister. En effet ces trois textes dessaisissent l'appréhension de cette coupure au sein de l'œuvre beckettienne par leur échelonnement sur la période d'écriture de la Trilogie. Ne serait-ce que par la temporalité de ces trois textes, une déconstruction de cette révélation pourrait être effectuée : la Trilogie des années quarante est englobée dans le moment de réflexion esthétique sur la peinture des frères Van Velde. Or les éléments qui sont présentés dans les deux premiers textes, *Le Monde et le pantalon* ainsi que *Peintres de l'empêchement*, sont radicalement les mêmes que ceux de *Three Dialogues*. Il n'y a pas lieu d'y trouver un retournement de sens significatif. Un même vocabulaire y est utilisé ; et quel vocabulaire ! Une même compréhension de l'œuvre des Van Velde ; et quelle compréhension !

On ne saurait y retrouver, tout aussi bien, rien d'autre que des éléments déjà présents dans l'œuvre beckettienne antérieure. Effectivement, parmi tous les éléments de langage utilisés dans ces textes de critique picturale, tous semblent avoir une origine conceptuelle qui date d'avant-guerre ; et tous ces éléments entrent en résonance avec des éléments déjà présentés. Il est ainsi encore possible de lire, dans *Peintres de l'empêchement*, la problématique de l'objet :

Je suggère que la peinture des Van Velde est une assurance que l'École de Paris (cf. l'heure de Greenwich) est encore jeune et qu'un bel avenir lui est promis.

Une assurance, une double assurance, car le même deuil les mène loin l'un de l'autre, le deuil de l'objet.

MEP, p. 53-54

Voici pour une seconde mention de l'« objet » issue de *Le Monde et le pantalon* :

42 Ainsi que nous l'indiquent les notes finales de *Disjecta* : « Henri Hayden, homme-peintre. Written in January, 1952, for a private showing of Hayden's paintings, this piece was published in *Cahiers d'art* of November 1952 » (*Dj*, p. 177).

Mais il était peut-être temps que l'objet se retirât, par ci par là, du monde dit visible.

[...]

La peinture d'A. van Velde serait donc premièrement une peinture de la chose en suspens, je dirai volontiers de la chose morte, idéalement morte, si ce terme n'avait de si fâcheuses associations. C'est-à-dire que la chose qu'on y voit n'est plus seulement représentée comme suspendue, mais strictement telle qu'elle est, figée réellement. C'est la chose seule isolée par le besoin de la voir, par le besoin de voir. La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre.

MEP, p. 29-30

N'y aurait-il pas lieu de s'interroger, suite à ces deux lectures, sur une possible contradiction dans les termes ? Les deux textes utilisent le terme d'« objet » : le premier pour déclarer le deuil de cet objet et le second pour le hisser à un degré de pureté. Contradiction uniquement apparente. De fait l'analyse du poème « À elle l'acte calme » nous a déjà rendus attentifs à la signification beckettienne de l'adjectif « pur » : un détour par l'expression « veronica mundi veronica munda » d'« Enueg II » avait affermi cette position, de même que la forme du « loving love » éluardien, deux configurations propres à dire un acte pur car sans objet.

Ces trois textes sur les Van Velde ne revendiquent rien d'autre comme source principale de toute peinture digne d'intérêt. Ainsi de la conclusion de *Peintres de l'empêchement* :

La peinture des Van Velde ressortit, libre de tout souci critique, à une peinture de critique et de refus, refus d'accepter comme donné le vieux rapport sujet-objet. Il est évident que toute œuvre d'art est un rajustement de ce rapport, mais sans en être une critique dans le sens où le meilleur de la peinture moderne en est une, critique dans ses dernières manifestations ressemble fort à celle qu'on adresse, avec un bâton, aux lenteurs de l'âne mort.

MEP, p. 58-59

Ce même essai, bien avant cette conclusion, ouvrait son discours à un même type de déclaration : « Le premier assaut donné à l'objet saisi, indépendamment de ses qualités, dans son indifférence, [...], voilà une définition de la

peinture moderne qui n'est sans doute pas plus ridicule que les autres »⁴³. Soit, le critère par lequel Beckett juge désormais la peinture moderne est fixé. Creusons notre interrogation plus avant, en nous reportant à la phrase suivant cette précédente citation : « Elle a l'avantage [cette définition de la peinture moderne], sans être en rien un jugement de valeur, d'exclure les surréalistes, dont la préoccupation, portant uniquement sur des questions de répertoire, reste aussi éloignée de sa grande contemporaine que les Siennois Sassetta et Giovanni di Paolo de l'effort en profondeur de Massacio et de Castagno »⁴⁴.

Voilà un abîme qui s'ouvre dans notre interprétation de l'œuvre beckettienne ; s'il paraît d'abord que notre interprétation touche à l'une de ses failles, il peut malgré tout apparaître que la théorisation de Beckett, en cet endroit de son développement, aménage des recorections et des hameçons afin d'amener le poisson qu'est le lecteur loin des eaux surréalistes.

Devrions-nous rappeler ici que le « deuil de l'objet », « l'objet pur », ou toute autre forme qu'il est loisible de prêter au « breakdown of the object », avaient été attribués aux surréalistes dans « Recent Irish Poetry » ? Alors même qu'une terminologie équivalente est utilisée, on observe un renversement complet de la pensée critique de Beckett. De nombreuses hypothèses seraient à développer : de l'approfondissement de la distance critique effectuée entre « Recent Irish Poetry » et *Peintres de l'empêchement*, de la prise en compte de la distance du support analysé⁴⁵, du paradigme sociologique qui interroge ce bougé théorique comme une volonté de distanciation des anciens écrits et du surréalisme afin d'entrer dans le champ culturel français⁴⁶ par l'adoption d'une position vide au sein de celui-ci. Outre ces différentes possibilités, n'insistons pas uniquement sur la terminologie de l'« objet », bien que convoquant avec elle tout un réseau signifiant ayant construit et structuré l'œuvre des années trente, mais aussi sur d'autres termes de ce réseau mobilisés dans l'écriture des textes sur la peinture.

Quitte à enfermer notre analyse dans une grille de lecture, signalons que les éléments théoriques utilisés par Beckett afin de rendre compte de la spécificité picturale des Van Velde sont ceux développés dans la narration de *Murphy*.

43 *MEP*, p. 55.

44 *Ibid.*

45 Samuel Beckett traite dans « Recent Irish Poetry » de poésie, alors que *Peintres de l'empêchement* s'attache plus particulièrement à la peinture. Serait-il possible, dès lors, d'appréhender ce revirement de la pensée beckettienne non pas comme un revirement entier, mais bien plutôt comme un détournement de la seule peinture surréaliste ?

46 Il est à noter ici, effectivement, que *Le monde et le pantalon* est le premier écrit de Beckett à être publié en français, ainsi que nous l'indique la notice de *Disjecta* : « It is Beckett's first publication in French, and it points forward to his French creative work [...] » (*Dj*, p. 176).

Auparavant fictionnalisés afin de cartographier l'expérience du protagoniste de ce récit, ces éléments sont dorénavant théorisés dans le domaine esthétique. Non plus éléments décrivant l'expérience d'un personnage, ils interviennent désormais pour exprimer à neuf l'acte créatif.

Certes la définition de l'objet est primordiale dans la création des premières œuvres de Beckett. Cependant cette théorie de l'objet n'entre pas dans son imaginaire critique de manière isolée, et différents moyens d'appréhension pour la représenter discursivement sont mobilisés. Ce fut d'abord la forme en « -less » et son glissement vers une réelle poétique ; ce fut également, dès *Murphy*, la configuration particulière d'une expression latine extraite de la philosophie de Berkeley : c'est elle, dyade formée des verbes *percipere* et *percipi*, qu'on observe à la lecture des textes picturaux. *Le Monde et le pantalon* rend lisible la rémanence de cette expression :

Nous avons affaire chez Abraham van Velde à un effort d'aperception si exclusivement et farouchement pictural que nous autres, dont les réflexions sont tout en murmures, ne le concevons qu'avec peine, ne le concevons qu'en l'entraînant dans une sorte de ronde syntaxique, qu'en le plaçant dans le temps.

MEP, p. 27

L'« aperception » ici formulée trouve bien sa source dans *Murphy* : « being the absence (to abuse a nice distinction) not of *percipere* but of *percipi* »⁴⁷. L'absence du *percipi* (ou *non percipi*) de même que l'absence d'un *percipere* (ou *non percipere*) sont effectivement les deux paradigmes par lesquels la peinture des Van Velde se trouve être décrite : ce terme d'« aperception » est comme l'indicateur d'une trace ancienne toujours à l'œuvre. L'utilisation de ce vocable n'est pas anodine puisqu'il réapparaît après un paragraphe mis entre parenthèses : « Écrire aperception purement visuelle, c'est écrire une phrase dénuée de sens »⁴⁸. Il est ainsi de notre devoir de redonner sens à cette phrase : lisons en corollaire à ce premier texte critique celui de *Peintres de l'empêchement* qui expliquera l'« aperception » de Bram van Velde.

Ce second texte présente la peinture des Van Velde comme deux faces d'une même pièce, à l'instar de *Le Monde et le pantalon* ; toutefois ce dernier ne prête pas à Geer un pendant à l'« aperception » caractéristique de son frère Abraham. Or l'essai *Peintres de l'empêchement*, après avoir fait le constat du « deuil de l'objet » (p. 54), ainsi que de son impossible représentation, trace les

47 *Mu*, faber, p. 154.

48 *MEP*, p. 27-28.

contours d'un nouvel objectif de la peinture : la « représent[ation d]es conditions de cette dérobadé » (p. 55), i.e. la dérobadé de l'objet à toute possible représentation. L'objectif du peintre est tout trouvé ; s'il ne peut peindre l'objet en raison de certaines conditions, il faut peindre ces conditions elles-mêmes : « Est peint ce qui empêche de peindre ». Entre la formulation de ce constat et de cet objectif Beckett développe encore son analyse de la peinture des frères Van Velde :

L'un dira : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce qu'il est ce qu'il est. L'autre : Je ne peux voir l'objet, pour le représenter, parce que je suis ce que je suis.

Il y a toujours eu ces deux sortes d'artiste, l'empêchement-objet et l'empêchement-œil. [...]

Geer van Velde est un artiste de la première sorte (à mon chancelant avis), Bram van Velde de la seconde.

MEP, p. 57

L'« aperception » demeure dans l'un et l'autre cas présents : « je ne peux voir l'objet ». Soit, mais l'« aperception », telle que formulée dans *Le Monde et le pantalon*, n'est plus soumise à un « effort » ; elle est bien plutôt ce avec et contre quoi le peintre doit travailler. Aperception de l'un et l'autre côtés, mais divergence dans leur source qui conduit, à nouveau, à un dualisme sujet/objet : « l'empêchement-objet » insiste, pour sa part, sur une coupure opérée en raison de la nature de l'objet, tandis que « l'empêchement-œil »⁴⁹ fait découler cette coupure du sujet lui-même : « parce que je suis ce que je suis ». À pouvoir déceler encore une fois le dualisme entre *non percipere* (le sujet ne pouvant apercevoir) et *non percipi* (l'objet ne se laissant pas apercevoir), il n'y aurait qu'un pas. Cependant, là où *Murphy* faisait correspondre ces deux expressions à un seul et même personnage, un sujet, il y a ici redoublement par émergence de cette problématique sur la nature de l'objet lui-même. Ce bougé théorique apparaît-il en raison de la différence entre les deux mediums utilisés, littérature d'un côté et peinture d'un autre ? Ce serait pourtant contrevenir à ce que Beckett laisse sous-entendre à de nombreuses reprises dans ces essais, renvoyant l'étude de la peinture des Van Velde à l'écriture, voire à son écriture : « Avec les mots, on ne fait que se raconter » (p. 11). Et bien plus troublant encore :

49 Pourrait-on lire dans cette expression une critique – à peine – voilée de l'expression choc d'André Breton ouvrant son *Le Surréalisme et la peinture* : « L'œil existe à l'état sauvage » (André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard/folio essais, Paris, 1965, p. 11) ?

Ici tout bouge, nage, fuit, revient, se défait, se refait. Tout cesse, sans cesse. On dirait l'insurrection des molécules, l'intérieur d'une pierre un millième de seconde avant qu'elle ne se désagrège.

C'est ça, la littérature.

MEP, p. 35

Une définition péremptoire de la littérature en pleine réflexion sur la peinture ? Ce sera, au moment de l'écriture des *Three Dialogues*, ce à quoi la discussion épistolaire avec Georges Duthuit, nouveau rédacteur en chef de *Transition*, conduira dans une longue lettre du 9 mars 1949 : « Je n'ai fait que dire la même chose par deux fois déjà. Je ne peux plus écrire de façon suivie sur Bram ni sur n'importe quoi. Je ne peux plus écrire *sur* »⁵⁰. Or la question du « écrire *sur* », n'était-ce pas ce qui se jouait lorsque, vingt ans plus tôt, Beckett écrivait dans son poème « Whoroscope » : « That's not moving, that's *moving* »⁵¹ ? Ce questionnement, cette « vieille question » pour reprendre une nouvelle fois la terminologie utilisée dans *Fin de partie*, de l'impossibilité pour l'écriture de ne pas se fondre avec l'objet de son discours, de ne pas pouvoir être autre chose que cet objet de discours, voici l'un des continus de l'œuvre beckettienne qui dépasse toute rupture diachronique dans l'appréhension de son œuvre.

Ces textes picturaux, en même temps qu'ils sont une trace de la persistance beckettienne, révèlent toutefois une rupture fondamentale : celle de Beckett avec le surréalisme, ou du moins avec un certain surréalisme. Mentionnons donc l'ouverture de cette même lettre de mars 1949 :

Partons cette fois-ci du rapport. C'est là où nous semblons nous rejoindre le mieux. Par rapport nous entendons, naturellement, non seulement celui, primaire, entre l'artiste et ce que le dehors lui propose, mais aussi et surtout ceux qui, en-dedans de lui, lui assurent des lignes de fuite et de recul et des changements de tensions et lui dispensent, entre autres bienfaits, celui de se sentir plusieurs (au bas mot), tout en restant (bien entendu) unique. Il peut donc se détourner du visible immédiat sans que cela tira à conséquence, sans cesser pour autant d'être un terme de relation. Inutile de nommer la peinture, hystérique ou raisonnée, sortie de ces miradors de repli qui, sommés d'avoir à nourrir l'expression, se prennent à ressembler d'étrange façon à celui du chevalet secoué par le mistral, devant le tohu-bohu des instants irremplaçables.

LdB, tome II, p. 212

50 *LdB*, tome II, p. 215.

51 « Whoroscope », *CP*, p. 40.

Si le texte pourrait encore s'interroger sur une problématique du « dehors » et du « dedans » reprenant sa structure à celle de la crise sujet/objet, portons plutôt notre intérêt au terme d'« hystérique » caractérisant l'un des deux pans de la peinture que Beckett rejette avec force. Rappelons dès lors l'une des hypothèses de Pascale Sardin : « En fait, tout porte à croire que Beckett ait choisi d'adopter *l'hystérie*, consciemment ou non, comme paradigme de création. Le jeune poète irlandais fut peut-être inspiré en cela par la lecture d'un texte de Breton et Aragon qu'il traduit pour le numéro spécial de *This Quarter* consacré au surréalisme »⁵². Ce texte de Breton et Aragon s'intitule « Le Cinquantenaire de l'hystérie » dans lequel, continue la critique, « [l]e principe de dissociation – cette « subversion des rapports [...] entre le sujet et le monde moral » – rappelle étrangement l'impossible équation sujet-objet que Beckett constatait dans son *Proust* à peu près à la même époque »⁵³. Cette dissociation, en outre, c'est celle qu'il nommerait, toujours selon la même critique, « disfazione »⁵⁴, dans les *Three Dialogues* !

Entre le rejet d'une peinture « hystérique » et l'« hystérie » comme modèle esthétique de Beckett, il y a un abîme que, peut-être, *Le Monde et le pantalon* pourrait combler. Dès l'incipit de cet essai, une critique est adressée à la critique picturale : « Ne parlons pas de la critique proprement dite. La meilleure, celle d'un Fromentin, d'un Grohmann, d'un MacGreevy, d'un Sauerlandt, c'est de l'Amiel. Des hystérectomies à la truelle. Et comment en serait-il autrement ? Peuvent-ils seulement citer ? »⁵⁵

Quel rapport agit entre l'hystérectomie et l'impossibilité de citer auquel s'achoppe toute critique picturale ? Revenons-en à la critique de Sardin qui n'ouvre pas seulement des voies interprétatives pertinentes mais en développe certains éléments. En effet, la critique s'attarde avec justesse sur la définition de l'hystérie et de l'hystérique qui est « resté 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. Or les personnages au sexe incertain ou instable sont légion chez Beckett, à commencer par Watt lui-même [...] »⁵⁶. Il est vrai que le texte beckettien n'offre

52 Pascale Sardin, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2009, p. 35.

53 Ibid.

54 Ibid., p. 36.

55 *MEP*, p. 10.

56 Pascale Sardin, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2009, p. 89.

sur certains de ces personnages aucune assurance de genre⁵⁷. Cependant, nous pouvons mentionner ici une lettre de Beckett adressée à Barney Rosset le 11 juillet 1973 dans laquelle l'auteur irlandais insiste sur l'impossibilité d'un « casting » féminin pour *En attendant Godot* : « I am against women playing GODOT and wrote to Miss Parsons to that effect. Heater sex is not interchangeable and GODOT by women would sound as spurious as HAPPY DAYS or NOT I played by men. It was once performed in Israel, without our authorization, by an all-female cast, with disastrous effect »⁵⁸.

Cette affirmation pourrait nous donner, dès lors, un indice sur la position de Beckett quant à la possibilité d'approcher ces personnages du point de vue d'une androgynie fondatrice⁵⁹. Est-ce à dire que le concept d'hystérie ne pourrait pas être opérant ? Celui-ci, en effet, pourrait trouver sa place au sein d'une généralisation de l'informe et de l'indétermination ; la problématique de l'indistinction en formerait le cadre.

De fait, relient la position théorique de Pascale Sardin prônant l'importance de la notion d'« hystérie » dans l'esthétique beckettienne avec la thématization que Beckett opère de cette notion en l'approchant de la citation : une conséquence quant au statut même de la citation dans l'œuvre beckettienne pourrait être renouvelée. Partons d'un constat de la même Pascale Sardin : « Les citations ne sont pas toujours destinées à être reconnues par le lecteur, loin de là. L'écrivain ne cherche pas à recréer la complicité souvent liée à l'effet d'intertextualité »⁶⁰. La citation serait elle-même – et peut-être n'est-ce qu'elle, dans la production beckettienne, qui le soit – touchée par un mouvement d'indistinction découlant de la notion d'hystérie. La citation dissimulée, indistincte car impossible à distinguer, voilà la trace par laquelle l'hystérie beckettienne fait corps dans et par le texte. Ce ne sont pas uniquement les personnages beckettien, d'un « Murphy [qui] paraît figurer le « spécimen par

57 La question de Watt, cependant, semble ne pas devoir porter à confusion : « La poissonnière plaisait beaucoup à Watt. Watt n'était pas un homme à femme, mais la poissonnière lui plaisait beaucoup. D'autres femmes lui plairaient peut-être davantage, plus tard. [...] Watt n'était pas un homme à hommes non plus, dénué de toutes les propriétés qui attirent les hommes vers les hommes, tout en ayant eu bien sûr des amis masculins (qui peut y couper) en plus d'une occasion » (*W*, Minuit, p. 143-144).

58 *LoB*, tome IV, p. 335-336.

59 Un autre exemple peut d'ailleurs être cité, rapporté par Linda Ben-Zvi : « Beckett went on to tell me that his characters as written are always sex specific ; and when I cited the ambiguous gender identity in the short story 'Enough', he told me, 'They are both men' » (« Memories of Meeting Beckett », Linda Ben-Zvi, *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 28, Brill, Amsterdam, 2017, p. 65).

60 Pascale Sardin, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2009, p. 72.

excellence de l'hystérique surréaliste »⁶¹, mais la place même de la citation dans le texte beckettien qui consacre l'hystérie comme esthétique de l'informe dans la poétique de l'auteur irlandais, quand bien même il a été démontré que l'informe est précisément ce contre quoi se bat Beckett, du moins ce en quoi il rejette le surréalisme. Même l'informe peut toutefois être soumis à une typologie.

Explicitons ce propos : la principale caractéristique liée à la critique telle que formulée par Beckett est la coupure ou l'ablation. En témoigne le terme d'« hystérectomie », acte qui consiste à enlever tout ou partie de l'utérus – mais qui, dans le cadre qui est le nôtre renvoie bien plutôt à la suppression de tout critère indistinctif –, ainsi que l'énoncé : « Peuvent-ils seulement citer ? ». Cette dernière déclaration formule l'impossibilité de la citation pour la critique picturale en raison de la différence de support.

Or l'exemple de la citation tronquée d'Éluard dans « Assumption », de même que la systématique de dissimulation de la citation à l'œuvre dans « Le Concentrisme », ou l'absence de référence dans la citation du « loving love » éluardien de « *Intercessions* by Denis Devlin », seraient déjà comme des revendications de cette esthétique de l'indistinction (entre la parole de l'autre et la parole du même), et ainsi une configuration, dans la langue, d'un procédé hystérique. Car si « Freud et Bauer, son maître, font du dédoublement mental et de la dissociation de la personnalité le pivot de leur théorie sur l'hystérie »⁶² et si « ce symptôme fait dire à Breton et Aragon que l'hystérie « se caractérise par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral » »⁶³, quel meilleur procédé que le trouble citationnel dans le discours serait à même de pervertir le rapport entre un sujet, l'écrivain, un autre sujet, le lisant, et un objet, le lu ? Fermons cette parenthèse et resserrons notre lecture sur le rapport de ces textes au surréalisme : qu'y lit-on ? Une première remarque de cet ordre :

La peinture d'A. van Velde serait donc premièrement une peinture de la chose en suspens [...].

La boîte crânienne a le monopole de cet article. [...]

C'est là que le peintre peut tranquillement cligner de l'œil. [...]

Nous sommes loin du fameux « droit » de la peinture de créer ses objets. C'est le plein air qui appelle cette opération audacieuse.

Loin également des bambochades du surréel.

MEP, p. 31

61 Ibid., p. 83.

62 Ibid., p. 82.

63 Ibid.

Cette première critique du surréalisme est réitérée après seulement quatre paragraphes :

Impossible de raisonner sur l'unique. La peinture raisonnée, c'est celle dont chaque touche est une synthèse, chaque ton l'élu d'entre mille, chaque trait symbole, et qui s'achève dans des tortillements d'enthymème. C'est la nature morte au papillon. C'est la machine à coudre sur la table d'opération. C'est la figure vue de face et de profil à la fois. C'est sans doute aussi la dame aux seins dorsaux, quoique ceci ne soit pas certain. Elle produit des chefs-d'œuvre à sa façon.

MEP, p. 32

À ce stade, posons deux remarques sur lesquels s'engager. Si l'on met à jour derrière la mention de la « nature morte aux papillons » une référence à la peinture hollandaise du XVII^{ème} siècle, de même qu'une œillade vers le cubisme au moment de la description de « la figure vue de face et de profil à la fois », il n'aura échappé à personne que « la machine à coudre sur la table d'opération » n'est qu'une mise en exergue du surréalisme, au travers de la célèbre formule – célèbre parce que faite emblème de la poétique surréaliste – du comte de Lautréamont, Isidore Ducasse. Citation tronquée encore une fois ? Effectivement ; alors que l'image renvoie automatiquement à la référence surréaliste et lautréamontienne, il est intéressant d'observer qu'un raccourci de l'expression exacte s'opère. Voici l'un des fameux « beau comme » de Lautréamont : « Il est beau comme la rétractilité des serres des oiseaux rapaces ; [...] ; et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie »⁶⁴. La célébration de cette phrase par les surréalistes participe-t-elle de l'inutilité d'une référence exacte ? (Problème de la phrase-emblème ...) Ou s'inscrit-elle également dans le mouvement d'une phrase hystérisée en cela que la parole de l'autre ne s'aménage sans aucun indice textuel pouvant la distinguer de la parole même de Beckett ?

Si notre perspective d'une esthétique de la citation hystérique chez Beckett nous engage plutôt à porter crédit à la seconde proposition, il n'en demeure pas moins que cet extrait met à jour un problème d'interprétation de la notion d'hystérie dans le corpus beckettien. En effet, alors qu'une première contradiction avait pu voir le jour entre le discours critique de Pascale Sardin et le rejet beckettien d'une peinture « hystérique », rejet formulé dans la lettre du 9 mars 1949, cette même lettre invite à nous interroger sur la validité, chez Beckett,

64 *Les chants de Maldoror*, Chant VI, Chapitre 1, Lautréamont, *Œuvres complètes*, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2009, p. 227.

d'un lien entre peinture surréaliste et hystérie. Comme cette lettre indiquait une distinction à établir entre une peinture « hystérique » et une peinture « raisonnée », force est de constater que *Le Monde et le pantalon*, quatre années avant la rédaction de cette lettre, classait la peinture surréaliste sous la dénomination de « peinture raisonnée », ainsi que le paragraphe cité ci-avant nous le démontre. Est-ce encore une manière, pour Beckett, de se désolidariser de son rapprochement ancien avec le surréalisme ? Décrédibiliser la source d'un pan de son esthétique afin de s'en découvrir seul détenteur, ayant tué le père (selon des propos qu'Harold Bloom ne démentirait pas) ?

Ainsi, le surréalisme se transforme d'un médium à l'autre : « [p]ar-delà le déni de Beckett lui-même, nous pouvons penser que s'il [*Le Monde et le pantalon*] a joué un rôle décisif dans la constitution de l'écriture, il est de toute première importance de le restituer face à la peinture et dans le cadre d'un discours sur l'art »⁶⁵. En effet, *Le Monde et le pantalon* se doit d'être replacé, ainsi que l'opère Pierre Vilar, dans le contexte critique dans lequel il a été publié – celui, très érudit, des *Cahiers de l'art*. Certes, mais le cas du surréalisme amplifie le malaise de la critique face à un texte qui n'a de cesse de se positionner toujours sur deux niveaux, le littéraire et le pictural. Or le surréalisme est atteint de cette duplicité du texte beckettien par l'approche de la citation lautréamontienne : est-elle le signe d'une attaque contre la peinture surréaliste uniquement, ou se conçoit-elle plus généralement comme une critique de l'esthétique surréaliste englobant les productions écrites ? Cette indistinction même est ce qui fait entrer dans la poétique beckettienne l'esthétique surréaliste car, ainsi que le formulaient Breton et Aragon lors du cinquantenaire de l'hystérie, proposition d'ailleurs renouvelée dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* de 1938 : « L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression »⁶⁶.

Dès lors, si l'hystérie est bel et bien un principe emprunté par Beckett au surréalisme et si ce principe a bien été compris comme le moyen de créer une forme d'indistinction, alors l'introduction de la parole de l'autre dans le discours beckettien est bel et bien le moyen suprême de l'expression de cette même hystérie. Voilà l'une des hypothèses que la lecture de *Le Monde et le pantalon* est en droit d'observer.

65 Pierre Vilar, « Un pantalon cousu de fil blanc : Beckett et l'épreuve critique », *Études françaises*, vol. 42, Numéro 2, « Figures et frictions. La littérature au contact du visuel », Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2006, p. 89.

66 André Breton, *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992, p. 816.

Aux côtés de la problématique de la perception, ce dont *Le Monde et le pantalon* serait le lieu est l'émergence d'une clarification du rapport de Beckett au processus citationnel et notamment à la citation du corpus surréaliste ; c'est dans le mouvement surréaliste lui-même, mouvement avec lequel la trace citationnelle créait problème, que Beckett trouve la réponse à ce problème-même. Nous l'avons démontré, l'article *Peintres de l'empêchement* reprendra un réseau signifiant permettant de développer à nouveau, sur la pratique picturale des frères Van Velde, la problématique de l'« aperception » selon un modèle similaire à celui observé dans *Murphy*. À l'inverse de ce continu de la problématique de la perception, l'hystérie, pour sa part, est absente de l'écriture de *Peintres de l'empêchement* : trois années se sont écoulées, et avec elles une réévaluation de la première tentative beckettienne, comme le remarque Pierre Vilar :

C'est même ce qui vaut à ce texte [*Le Monde et le pantalon*], pour compliquer encore un peu les choses, une récusation *pro domo* en bonne et due forme dès 1948, dans l'article « Peintres de l'empêchement » publié par la revue de la galerie Maeght. Beckett s'y interroge sur le mauvais service qu'il a pu rendre aux deux peintres, ses amis, à cette occasion : « C'était peu, c'était trop, et je n'ai rien à y ajouter »⁶⁷.

Alors que le même Pierre Vilar insiste sur la rhétorique particulière, constituée toute entière d'un principe d'opposition et de raisonnement par l'absurde, du premier de ces deux textes, force est de constater qu'il y manque d'observer ce même mouvement dans cette courte citation de *Peintres de l'empêchement*. En effet, s'il y a réévaluation de *Le Monde et le pantalon*, Beckett formule également la prise en charge de l'ensemble de son contenu : « je n'ai rien à y ajouter »⁶⁸. La redite de la problématique de l'« aperception » en est une preuve et l'opposition fondamentale qui configure cette citation n'est encore rien d'autre que la remise à neuf de l'indistinction comme processus scriptural explicité dans *Le Monde et le pantalon*.

La place de la rhétorique, telle qu'analysée dans le travail de Pierre Vilar sur *Le Monde et le pantalon*, est aussi un outil utile dans la troisième mouture de ces textes critiques concernant la peinture d'un seul des deux frères : effectivement *Three Dialogues* ne s'intéresse qu'à Bram van Velde. Les distinctions entre les deux premiers textes et ce texte plus tardif (décembre 1949) ne s'arrêtent

67 Pierre Vilar, « Un pantalon cousu de fil blanc : Beckett et l'épreuve critique », *Études françaises*, Volume 42, Numéro 2, « Figures et frictions. La littérature au contact du visuel », Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2006, p. 86.

68 *MEP*, p. 49.

pas uniquement à ce premier constat. La forme même de cet objet est radicalement différente : non plus article porté par une seule voix, *Three Dialogues* est bien ce que le titre même de ce texte laisse envisager : un dialogue. Premier acte subversif pour la présentation d'une critique picturale, le fait est à souligner : Beckett n'y est plus seul énonciateur, mais un interlocuteur y prend place. Ce dernier, comme déjà indiqué, est Georges Duthuit, rédacteur en chef de la seconde mouture de *transition*, orthographié désormais avec majuscule : *Transition* (1948-1950). C'est d'ailleurs pour une publication dans cette revue que ce texte a été constitué. Si le terme de subversif peut paraître engoncé, il demeure pourtant une réalité : à la description d'atelier jusqu'à l'entretien avec un artiste, le dialogue écrit entre deux critiques nous apparaît comme une nouveauté à ne pas négliger.

Si les surréalistes ont abondamment participé à l'écriture de poèmes sur des peintres ou à l'écriture de textes présentant le peintre dans son atelier, la forme dialoguée du texte critique semble être ici une première littéraire⁶⁹. Outre ce critère innovant, la subversion de ce texte écrit à deux mains⁷⁰ se décèle dans un humour sous-jacent : la forme pastichée d'un article d'André du Bouchet paru dans *Transition Forty-Nine* (« Three Exhibitions : Masson – Tal-Coat – Miro ») l'indique fortement. Au-delà de la correspondance tissée entre les deux titres (de « Three Exhibitions » à « Three Dialogues »), le fait est à retenir que, des trois peintres sur lesquels s'attarde du Bouchet, deux sont repris dans les *Three Dialogues* : Tal-Coat et Masson. La troisième place sera donc celle de Bram van Velde.

Ainsi la forme humoristique, ou dramaturgique, se localise précisément dans les possibilités qu'aménage la configuration d'un texte en forme dialoguée

69 Serait-il d'ailleurs possible d'y voir, dans cette critique dialoguée, comme une réflexion sur la fameuse ligne de conduite surréaliste empruntée – une fois n'est pas coutume – à Lautréamont, explicitant que « la poésie doit être faite par tous » (*Poésies II*, Lautréamont, *Œuvres complètes*, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2009, p. 288) ? Si, on le sait, la manière dont les surréalistes ont géré cette problématique s'est opéré par une écriture à quatre mains (*Les champs magnétiques* de Soupault et Breton, et autres exemples), voire à six mains (*Ralentir travaux* de Breton, Char et Éluard), l'écriture d'une critique picturale à quatre mains pourrait ainsi s'apercevoir comme un clin d'œil à cette pratique. Ceci, cependant, n'est ici énoncé qu'à titre hypothétique.

70 C'est du moins la conclusion apportée par Lois Oppenheim : « Yet, both the correspondence between the two men and preliminary drafts of the text offer clear evidence of Duthuit's having not only reviewed the manuscript, but been actively involved in its production. Entire passages from Duthuit's letters to Beckett, in fact, were extracted to appear in print. And references to the collaborative effort are made in Beckett's letters to Duthuit » (Lois Oppenheim, « Disturbing the feasible : object representation in *Three Dialogues with Georges Duthuit* », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Volume 13, Brill, Amsterdam 2003, p. 76).

par le biais de l'*ethos* des deux intervenants. Si la représentation de Georges Duthuit dans ces *Three Dialogues* n'intéresse pas outre mesure, relevons toutefois deux endroits du texte qui mobilisent parfaitement la théâtralité de ce discours critique engageant pleinement la figure 'Beckett'. Les premières de ces occurrences apparaissent en fin des deux premiers dialogues. Voici celle du premier dialogue consacré à Tal-Coat :

B. – The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express.

D. – But that is a violently extreme and personal point of view, of no help to us in the matter of Tal-Coat.

B. –

D. – Perhaps that is enough for today.

Dj, p. 139

Et voici celle du deuxième dialogue consacré à André Masson :

D. – Masson himself, having remarked that western perspective is no more than a series of traps for the capture of objects, declares that their possession does not interest him. [...] Are we really to deplore the painting that is a rallying, among the things of time that pass and hurry us away, towards a time that endures and gives increase ?

B. – (*Exit weeping.*)

Dj, p. 141-142

Les deux excipits de ces dialogues présentent Beckett de la même manière : muet. Ce mutisme est rendu possible et plausible uniquement par la forme dialoguée de cette critique. Le premier dialogue configure le mutisme de Beckett comme une incapacité à prendre la parole, alors même que celle-ci lui est offerte ; la typographie du dialogue laisse du moins l'entendre ainsi. La didascalie du second dialogue, *a contrario*, substitue au mutisme complet du premier dialogue un comportement physiologique exprimant la tristesse du locuteur mis en cause : Beckett. Ces deux procédés construisent ainsi un effet d'attente de même que la possibilité d'une localisation du discours central de ces trois dialogues. Si le point de vue de Beckett est présenté dès le premier dialogue consacré à Tal-Coat comme étant « of no help to us in the matter of

Tal-Coat »⁷¹, c'est bien parce que le sujet central des *Three Dialogues* est le discours porté sur Bram van Velde. En témoignent deux interventions de Beckett.

Alors que les incipits des premiers dialogues donnent la parole à Beckett (« Total object, complete with missing parts, instead of partial object »⁷² et « In search of the difficulty rather than in its clutch »⁷³), l'incipit du troisième et dernier dialogue consacré à Bram van Velde retourne ironiquement la situation en insistant sur ce fait : « Frenchman, fire first »⁷⁴. Quand bien même la parole de Beckett ouvre ce troisième dialogue en laissant faussement le premier mot substantiel à Duthuit, celle-ci permet d'attendre que ce soit l'« Irishman » qui « fires last ». Or c'est bien ce que le texte donne à lire : une longue – la plus longue des trois dialogues – intervention de Beckett clôturant les trois dialogues, prise de parole en totale opposition avec ce que les excipits des deux premiers dialogues avaient laissé entrevoir. Par la construction de l'ensemble dialogal une focalisation toute particulière sur la clôture du texte est donc amenée. La traduction française des éditions de Minuit intensifie cet effet puisque le début du dernier des trois dialogues a été avorté de l'introduction de Beckett. L'intervention de Duthuit débute directement : « Vous parliez d'un art différent de tout art pratiqué jusqu'à ce jour »⁷⁵. L'inversion de la systématique des deux premiers dialogues est ainsi beaucoup plus marquée puisque les deux premiers dialogues commencent avec une intervention de Beckett et s'achèvent avec deux interventions verbales de Duthuit, tandis que le dernier des dialogues débute avec une intervention de Duthuit pour se clore par l'intervention de Beckett.

Nous avons ainsi pu mettre en exergue la manière dont la typographie théâtrale de ces dialogues structurait l'attente du discours de B.(eckett), ce qui nous a fait passer sous silence l'unique didascalie à pouvoir se lire d'une manière polysémique :

B. – [...] The much to express, the little to express, the ability to express much, the ability to express little, merge in the common anxiety to express as much as possible, or as truly as possible, or as finely as possible, to the best of one's ability. What –

71 Phrase qui précède le silence de Beckett – qui ne dit mot consent, pourrait-on s'interroger ? – et qui interroge sur la portée de ce « us » : représente-t-il réellement la communauté formée par les deux interlocuteurs, ou intègre-t-il, tout en le construisant, le lectorat dont les interrogations sont ainsi accolées à celles-là même de Georges Duthuit ?

72 *Dj.*, p. 138.

73 *Ibid.*, p. 139.

74 *Ibid.*, p. 142.

75 *TD*, Minuit, p. 23.

D. – One moment. Are you suggesting that the painting of Van Velde is inexpressive ?

B. – (*A fortnight later*) Yes.

D. – Do you realize the absurdity of what you advance ?

B. – I hope I do.

Dj, p. 143

La didascalie « (*A fortnight later*) », dans cet extrait, cristallise un des effets particuliers du discours critique beckettien. En effet, deux appréhensions de cette didascalie sont possibles. Tout d'abord, cette didascalie se rapproche des énoncés à tendance humoristique qui avaient parsemé le discours critique beckettien des années trente. Rappelons ici, à titre d'exemple, l'effet humoristique du « [f]alsifions davantage » de « Les Deux Besoins » (1938). Ce motif était d'ailleurs comme repris dans *Le Monde et le pantalon* sous une autre configuration : « Ce qui suit ne sera qu'une défiguration verbale, voire un assassinat verbal, d'émotions qui, je le sais bien, ne regardent que moi. Défiguration, à bien y penser, moins d'une réalité affective que de sa risible empreinte cérébrale »⁷⁶. La falsification n'intéresse cependant pas le contenu des *Three Dialogues*. Quoique l'effet d'attente exagéré précédent le « [y]es » de B. engage le discours beckettien sur une « absurdity », comme encore un discours qui se falsifie en son centre, de la même manière que le « dodécaèdre régulier » de « Les Deux Besoins » inscrivait dans la critique beckettienne un élément logique poussé jusqu'à l'extrême absurdité de son propos.

En corollaire à ce premier effet critique, la didascalie citée ci-dessus montre la pensée beckettienne en plein façonnement. Le texte beckettien aimant à inscrire en son sein des éléments énonciatifs caractérisant l'énonciation elle-même, cette didascalie n'aurait-elle pas fonction de créer encore une fiction critique et une distance avec un propos qui demande plus qu'un peu de réflexion ? Est-ce à dire que le discours beckettien n'est pas formé et que ce temps de la distance est preuve de sa réflexion ? Place y est donnée ainsi à une « défiguration verbale [...] d'émotions ». Avec un humour corrosif renvoyant la critique d'art à sa première « hystérectomie », il est bien aisé de cerner le pourquoi de la clôture de *Le Monde et le pantalon* avec des mots tels que : « Car on ne fait que commencer à déconner sur les frères Van Velde »⁷⁷.

À peine a-t-on commencé le jeu des différences entre les différents textes beckettien que déjà les parallélismes ressortent. Bien que la configuration des *Three Dialogues* soit radicalement différente de ses prédécesseurs, cette

76 MEP, p. 24.

77 MEP, p. 46.

différence creuse plus encore, épuise la rhétorique beckettienne. L'humour d'une « défiguration/falsification » à venir s'opère maintenant dans une didascalie instaurant dans le creux d'une réplique une ellipse temporelle propre à dire tout l'explicite énoncé auparavant. Mais le commun de ces textes ne s'arrête pas uniquement à des effets de manche puisqu'une même structure est présente, un même réseau est à l'œuvre bien qu'il s'agrandisse de nouveaux paradigmes. Dès le dialogue consacré à Tal-Coat Beckett s'attaque à la notion de représentation :

D. – But that which this painter discovers, orders, transmits, is not in nature. What relation between one of these paintings and a landscape seen at a certain age, a certain season, a certain hour? Are we not on a quite different plane?

B. – By nature I mean here, like the naivest realist, a composite of perceiver and perceived, not a datum, an experience.

Dj, p. 138

Beckett rejoue encore le couple conceptuel du *percipere*, centré sur le sujet, et du *percipi*, ici centré sur l'objet. La collusion des deux permet la représentation de la « nature ». Ce premier point est ainsi posé pour décrire la peinture de Tal-Coat. Cependant, la rhétorique de *Three Dialogues*, sa manière de construire (« dispositio ») le discours critique dans le dialogue fait irrémédiablement tendre la parole de Beckett vers la peinture de Bram van Velde – à l'inverse de celle de Duthuit dont le rôle est plutôt celui d'un accoucheur passif et naïf s'intéressant au sujet choisi (Tal-Coat dans le premier dialogue et Masson dans le deuxième dialogue). Ainsi, définir la nature comme étant « a composite of perceiver and perceived » devrait permettre l'inférence suivante : la peinture de Bram van Velde se situe au-delà de ce composé, dans un *non percipere* et un *non percipi*. Nous ne serons donc pas surpris de lire, en fin de *Three Dialogues*, lorsqu'il est donc question de Bram van Velde : « There is more than a difference of degree between being short, short of the world, short of self, and being without these esteemed commodities. The one is predicament, the other not »⁷⁸.

« Being short of the world », « [being] short of self » : n'est-ce pas là encore le recours à une relation possible entre le « percevant » (« perceiver ») et le « perçu » (« perceived ») ? À l'inverse, « being without these esteemed commodities », ne serait-ce pas la manière de renverser le couple notionnel composant la « nature » ? Si un rapport s'instaure ainsi entre les couples notionnels

78 *MEP*, p. 143.

du « *perceiver* » / « *perceived* » et « *being short of the world* » / « *short of self* », « *being without these esteemed commodities* » n'énonce rien d'autre que l'absence de ce rapport dans la peinture de Bram van Velde : un « *being the absence [...] not of *percipere* but of *percipi** »⁷⁹.

Observons ici l'insistance sur la différence de degré entre les deux éléments mis en opposition (« *being short* » d'un côté et « *being without* » d'un autre). Nous pouvons lire dans *Watt* une mise en garde similaire contre une possible continuité entre deux états :

But in what did the change *consist* ? What was changed, and how ? What was changed, if my information is correct, was the sentiment that a change, *other than a change of degree* [c'est nous qui soulignons], had taken place. What was changed was existence off the ladder. Do not come the ladder, I for, I haf taken it away.

W, faber, p. 36

Déjà cité au moment de l'analyse de *Watt* puisqu'il recorrigeait les premières expériences beckettiennes, cet endroit du texte faisait surgir le retour⁸⁰ d'une expression : « Son indignation subit une réduction semblable et c'est [...] calme et joyeux qu'il *perçoit et est perçu* »⁸¹ (c'est nous qui soulignons). Ces extraits étaient bien le lieu d'une expérience de décorporisation de soi ; s'aperçoit ainsi, de *Watt* à *Three Dialogues*, la même utilisation terminologique et conceptuelle, bien que leur contexte soit tout différent.

La « *difference of degree* » apparaît dans le dialogue sur Bram au moment où Beckett formule la différence entre l'expression d'une impossibilité à exprimer et l'inexpressivité elle-même que seul Bram aurait atteint. Cette différence radicale entre un « *being short* » et un « *being without* » est ce que Beckett tente d'explicitier dès le début de *Three Dialogues*. L'entier du troisième dialogue, par ailleurs, est la tentative chaque fois échouée chaque fois renouvelée d'approcher, par différents dire, le dit beckettien. Voici sa première manière :

B. – Yes. I think he is the first to accept a certain situation and to consent to a certain act.

D. – Would it be too much to ask you to state again, as simply as possible, the situation and the act that you conceive to be his ?

79 *Mu*, faber, p. 153.

80 Retour, en effet, puisque la traduction française de *Watt* intervient durant le courant des années soixante.

81 *W*, Minuit, p. 42.

B. – The situation of him who is helpless, cannot act, in the event cannot paint, since he is obliged to paint, unable to act, acts, in the event paints, since he is obliged to paint.

D. – Why is he obliged to paint ?

B. – I don't know.

D. – Why is he helpless to paint ?

B. – Because there is nothing to paint and nothing to paint with.

Dj, p. 142

Mentionnons ici l'apparition d'une forme en « -less » lors d'un mouvement théorique des plus significatifs : est-il si anodin de trouver cette forme dans un dialogue structuré autour d'une opposition fondamentale en ce qu'elle y dénonce plus qu'une « difference of degree » dont l'un des deux termes est « being without » ? L'anglais possède au moins trois types de structure syntaxiques traduisant le « sans » français, pourquoi, en chaque endroit signifiant du dire beckettien, est-ce une forme en « -less » qui surgit ? La construction de *Three Dialogues* témoigne encore de la survivance de cette forme dans la poétique et l'esthétique beckettiennes.

En effet, les deux autres dialogues anticipent le surgissement de cette forme ; la fin de « Tal Coat » nous invite à le penser dans un extrait déjà cité : « D. – But that is a violently extreme and personal point of view, of no help to us in the matter of Tal Coat »⁸². Dans le cœur même d'une intervention de Duthuit, une variante du « helpless » beckettien apparaît : « no help ». Formulé, qui plus est, avant le silence final de Beckett. Ce nouvel élément permet ainsi de mettre en avant l'intention beckettienne de rejouer, dans son discours, l'inexpressivité qu'il accorde à Bram. C'est pourquoi l'émergence d'une nouvelle forme en « -less » est primordiale pour le dire beckettien : détournant le principe premier de cette forme comme trace d'une expérience de décorporéisation, son utilisation dans un discours critique invite à l'interpréter comme marque d'une esthétique de l'inexpressivité ; de « being without » à « helpless », même dit d'un « être sans ». La forme demeure, son sens évolue.

Malgré tout, l'apparition de cette forme ne se construit pas uniquement entre le premier et le dernier dialogue. Notre démonstration est encore soutenue par la critique d'André Masson, dans le deuxième dialogue, où est visible une variation de ce même « helpless » :

82 *Dj*, p. 139.

D.- [...] But how can Masson be expected to paint the void ?

B. – He is not. What is the good of passing from one untenable position to another, of seeking justification always on the same plane ? Here is an artist who seems literally skewered on the ferocious dilemma of expression. Yet he continues to wriggle. The void he speaks of is perhaps simply the obliteration of an unbearable presence, unbearable because neither to be wooed nor to be stormed. If this anguish of helplessness is never stated as such, on its own merits and for its own sake, though perhaps very occasionally admitted as spice to the ‘exploit’ it jeopardized, the reason is doubtless, among others, that it seems to contain in itself the impossibility of statement. Again an exquisitely logical attitude. In any case, it is hardly to be confused with the void.

Dj, p. 140

Alors que Jean-Michel Rabaté déclare que « the second dialogue forced Beckett to re-engage with Surrealism »⁸³, il semble plus pertinent d'affirmer que la discussion de Beckett avec le surréalisme n'a jamais cessé de se tisser puisque c'est dans un dialogue implicite avec le surréalisme que Beckett ne cesse de penser l'art. En effet les catégories avec lesquelles Beckett réfléchit l'esthétique sont directement redevables de sa lecture du surréalisme. Toutefois, même si ces éléments témoignent d'une rémanence du surréalisme dans la réflexion beckettienne, ils signifient désormais bien autre chose qu'au moment de leur émergence. Certes Beckett pense avec des catégories surréalistes, mais c'est pour réfléchir contre le surréalisme. Il n'est ainsi pas étonnant d'observer dans le dernier dialogue consacré à Bram un retour vers une dualité terminologique plus classique écartant les termes construits autour du phénomène de « perception » :

The history of painting, here we go again, is the history of its attempts to escape from this sense of failure, by means of more authentic, more ample, less exclusive relations between representer and representee, in a kind of tropism towards a light as to the nature of which the best opinions continue to vary, and with a kind of Pythagorean terror, as though the irrationality of pi were an offence against the deity, not to mention his creature.

Dj, p. 145

83 Jean-Michel Rabaté, « Beckett's Masson: From Abstraction to Non-relation », *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014, p. 132.

Quel rapport peut régir les deux couples conceptuels du « percevoir » / « perceived » et du « représenter » / « representee » ? Aménagent-ils une réflexion différente sur l'histoire de la peinture ou sont-ils interchangeable ? Si le premier de ces couples témoignait d'une « expérience », et non d'une « datum », le second pourrait-il se comprendre comme un renversement de cette position ? Il n'est pas anodin de noter qu'au moment de la formulation du premier de ces couples intervient, à deux reprises, le terme d'« expérience ». Dans la réplique précédant l'exposition de la « nature » comme un « composite of perceive and perceived », Beckett résume : « In any case a thrusting towards a more adequate expression of natural experience, as revealed to the vigilant coenesthesia »⁸⁴. La « natural experience », ferait-elle pendant à la « mystical experience » énoncée dans *Proust* ? Si la catégorisation de l'expérience a évolué, les enjeux en sont toujours les mêmes, à savoir un certain rapport entre le « perçu » et le « percevant ».

Or, dans ce jeu qui se recrée entre acceptation, rejet et appropriation du surréalisme, signalons une mention explicite au mouvement français :

My case, since I am in the dock, is that Van Velde is the first to desist from this estheticized automatism, the first to submit wholly to the incoercible absence of relation, in the absence of terms or, if you like, in the presence of unavailable terms, the first to admit that to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world and the shrink from its desertion, art and craft, good housekeeping, living.

Dj, p. 145

L'« automatism », bien que généralisé à l'ensemble de la production picturale, à l'exception près de Bram van Velde, permet une critique directe de l'esthétique surréaliste. La fonction discursive de l'apparition de ce terme à l'importance surréaliste sans égal, puisqu'il catalysant un grand pan de la pratique surréaliste, peut s'analyser comme la mise à l'index de ce mouvement. Si Beckett utilise le couple « percevant » / « perçu » et la poétique du « -less », son discours doit alors désamorcer toute collusion possible avec le mouvement surréaliste. Mais pourquoi Beckett tente-t-il de se distancier autant d'un mouvement qui a pourtant structuré sa compréhension de l'acte créatif ? Cette distanciation est-elle la trace d'une stratégie de déplacement dans le champ littéraire, d'une tentative d'occupation d'une place à combler ?

Pour y répondre, reprenons la correspondance beckettienne puisque la problématique des traductions surréalistes y reprend corps dans la seconde

84 *Dj*, p. 138.

moitié des années quarante. *Three Dialogues* a été publié dans la revue dirigée par Duthuit, dont l'objectif est indiqué dès son premier numéro :

The object of *TRANSITION Forty-eight* is to assemble for the English-speaking world the best of French art and thought, whatever the style and whatever the application. So it is that our first number presents an atheist philosopher like Sartre, wrestling with Breton and the surrealists ; a learned Catholic like Gengoux ; Jean Wahl, the lucid, hesitant believer ; Artaud, pain-haunted rebel and solitary. Their divergences are strident, and it would be odd if men exploring the same Stygian cave did not sometimes come into collision. Nevertheless these contributors are united by a common will to be true to truth, and a common awareness of a new age already kicking in the womb⁸⁵.

Une certaine hétérogénéité s'aperçoit dans le choix des intervenants, dont un nombre important de surréalistes, présents ou passés. Le sommaire de ce premier numéro témoigne déjà de noms à l'écho surréaliste : René Char, Antonin Artaud, Georges Bataille. Si tous trois ont été des hérétiques du surréalisme bretonnien, il n'en demeure pas moins qu'ils ont été des figures marquantes du mouvement. Outre ceux-ci le nom de Breton apparaît dès le deuxième numéro de la revue en signant l'article : « One Cause, Two-Fold Defense ». S'il y a « defense » de Breton, c'est que le premier numéro fut le lieu d'une attaque contre le surréalisme, et contre Breton plus particulièrement. La traduction d'un extrait du *Qu'est-ce que la littérature* (« What is Literature ? (*The Surrealists*) ») de Jean-Paul Sartre ouvre les hostilités d'une joute s'effectuant par articles interposés. Cette rixe entre Breton et Sartre pourrait bien être considérée comme la raison suffisante de l'existence de ce second *Transition*. De fait, aux côtés de cet échange bien réel, la contribution la plus étendue de *Transition* est un article de Duthuit lui-même, intitulé « Sartre's Last Class » : cet article, présent dans pas moins de quatre numéros (sur six) et dont la conclusion prend place dans l'ultime numéro de la revue, analyse les points de confrontation entre Sartre et Breton, mais également leurs points de collusion.

Alors que le prologue du premier numéro de *Transition* insistait sur l'hétérogénéité foncière de ses intervenants, son directeur n'aura de cesse de proposer une analyse du « thinker » et du « poet » tendant, ironiquement ou non, à les réconcilier :

85 Georges Duthuit, « Sartre's Last Class », *Transition Forty-Eight*, n°1, Transition Press, Paris, 1948, p. 5.

As for us, we shall have well deserved if we succeed in bringing face to face Breton and Sartre and their flabbergasted disciples and in showing them the inanity of this interminable controversy. The Thinker and the Poet once reconciled, the people will follow, in a renewed ardour of spirit⁸⁶.

C'est que Duthuit a déjà, dans le numéro précédent de *Transition*, clairement indiqué la position du surréalisme dans le champ littéraire français. Il est partout⁸⁷ :

Breton is very much alive ; he is also, as we know, a past-master of enticement and persuasion. And life means change. The others will change with him, and Sartre made a peculiar blunder when he signed the death certificate of a school whose vitality he was himself to exemplify. Why attempt to hide the facts any longer ? We are not joking. All Paris knows that Sartre – under cover, perhaps, of a very special vocabulary ; but a surrealist without parallel in the annals of surrealism⁸⁸.

S'ensuit ainsi la liste des similarités entre Sartre et Breton : « some common ideas and some common emotions », « same imperfectly reciprocated affection for metal-workers, miners, colliers, for convicts, prostitutes and the poor and downtrodden of every description », « same detestation of papa and mamma, of the bourgeois whom all the doctors have given up », « same atheism »⁸⁹. Un même amour, également, de la liberté même si l'approche diffère : « For Sartre the term means liberty of choice, of commitment ; for Breton, liberty of dream and imagination »⁹⁰. Et ce deuxième article de s'achever sur une question rhétorique lourde de sens : « Who could resist Breton ? Indeed, why try ? »⁹¹.

86 Georges Duthuit, « Sartre's Last Class (III) », *Transition Forty-Eight*, n°3, Transition Press, Paris, 1948, p. 54.

87 C'est en effet ce que les « Documents » de ce deuxième numéro de *Transition* mettent en avant : « In the end, it was one of our friends an art critic, but also a man of taste and culture, who gave us the needed information. Holing in his hand a large leaflet decorated with several reproductions and printed through the good offices of the Maeght Gallery, he said, 'I have here a preface by Sartre, written in honor of David Hare, an American sculptor and a surrealist to boot. [...] Hare's a surrealist. Sartre's a surrealist. Surrealism is everywhere, as Blanchot has observed' » (*Transition Forty-Eight*, n°2, Transition Press, Paris, 1948, p. 142).

88 Georges Duthuit, « Sartre's Last Class (II) », *Transition Forty-Eight*, n°2, Transition Press, Paris, 1948, p. 109.

89 Ibid.

90 Ibid., p. 110.

91 Ibid., p. 113.

Ce qui semble être l'objectif de la revue est largement dévoyé par l'analyse de Georges Duthuit, pourtant nuancée par l'apport sartrien à la revue. « Sartre's Last Class » de Duthuit ouvre le premier numéro de *Transition* et est d'emblée suivi par l'extrait de *Qu'est-ce que la littérature* de Sartre traitant du surréalisme. Mais si Sartre témoigne de l'attaque des surréalistes contre « papa and mamma »⁹², ce n'est que pour mieux rebondir sur ce qui fait la dangerosité du mouvement d'avant-garde français : « The accepted distinctions between the conscious and the unconscious life, between dreaming and waking, must first be destroyed. This means the dissolution of subjectivity »⁹³. Cette destruction de la subjectivité rend dès lors possible le rejet du travail comme terme de leur réflexion, et l'écriture automatique comme moyen pour « find ourselves spasmodically invaded by clots of unknown origin, which shatter us and with which we are unfamiliar before they take their place in the world of objects, and which, therefore, must be perceived with the eyes of a stranger »⁹⁴.

Cependant, le surréalisme ne s'arrête pas à ce premier assaut contre la subjectivité, puisque « [...] their next step is to destroy objectivity in its turn »⁹⁵. Les objets surréalistes trouvent selon Sartre leur intérêt en ce qu'ils ont été « produced and constructed in such a manner that their objectivity was self-destructive »⁹⁶. Retournant cette première analyse et faisant jouer le surréalisme contre lui-même, Sartre indique l'échec de ces destructions :

It is neither Hegelian Negativeness, nor hypostatic Negation, nor even the Void, although it approaches it; it would be more suitable to call it the *Impossible*, or, if preferred, the imaginary point at which dreaming and waking, reality and fiction, objective and subjective intermingle⁹⁷.

Si la conclusion apparaît dans sa radicale différence (le mélange plutôt que la rupture), le constat sartrien d'un surréalisme portant atteinte à la subjectivité et à l'objectivité trouve bien des échos dans celui effectué par Beckett dans « Recent Irish Poetry », publié dix ans plus tôt. Or Beckett organise toute sa

92 « These boisterous young men of middle-class families aimed at destroying culture, because they themselves had been nurtured on it; their chief enemies were Heine's Philistine, Monnier's Prudhomme, Flaubert's Bourgeois – in other words, their own fathers » (Jean-Paul Sartre, « What is Literature », *Transition Forty-Eight*, n°1, Transition Press, Paris, 1948, p. 21).

93 Ibid., p. 21.

94 Ibid., p. 22.

95 Ibid.

96 Ibid.

97 Ibid., p. 23.

production fictionnelle et poétique de manière à insister sur ce constat, autant par l'utilisation du « -less » que par la réflexivité de l'acte exprimant désubjectivation et désobjectivation amorcées par le surréalisme.

Désormais la question des rapports entretenus, dans la seconde moitié des années quarante, entre Beckett et surréalisme se pose inexorablement. Alors que les analyses sartrienne et beckettienne du mouvement français trouvent des points communs, le positionnement des deux auteurs au moment de l'écriture de leur article est radicalement différent. Beckett a-t-il changé d'attitude face au surréalisme ? C'est ce que laissent penser sa correspondance et la place de sa signature dans d'hypothétiques traductions surréalistes de cette période.

Dès le premier numéro de *Transition* Beckett offre, sinon sa plume, du moins sa lecture pour la traduction de poèmes d'anciens surréalistes comme René Char. Malgré la trace d'un premier refus de Beckett de s'investir dans *Transition*⁹⁸, la correspondance atteste d'un revirement : « J'ai vu Maria Jolas. Elle m'a écrit pour me demander de l'aider à réviser les traductions de René Char par son mari ! *Je suis une bonne poire* »⁹⁹. La traduction dont il est fait ici mention est celle du *Poème pulvérisé* de René Char, traduit par Eugene Jolas, et signé par ce dernier dans le premier numéro de *Transition Forty-Eight*. Aucune trace de Beckett n'est observable dans ce premier numéro : remarque également valable pour les traductions d'anciens surréalistes des numéros suivants de *Transition* bien que la correspondance nous assure que Beckett en est l'auteur. Ainsi dans une lettre à Georges Duthuit du 17 janvier 1949 : « Je n'ai pas fait grand'chose pour vous. La *Promenade de Picasso* de cet ignoble Prévert et la suite Picasso d'Éluard que je trouve belle »¹⁰⁰. Le 1^{er} mars 1949, une autre lettre adressée à Duthuit nous informe de l'avancement des travaux de traduction

98 « Ma chère Maria / Je crains de ne pouvoir entreprendre la traduction que vous me proposez. Je ne fais pas de traductions en ce moment. / [...] Bonne chance pour le nouveau *Transition* » (lettre adressée à Maria Jolas le 2 octobre 1947 ; *LdB*, tome II, p. 152-153).

99 *LdB*, tome II, p. 166.

100 *Ibid.*, p. 199. Aurait pu ici prendre place une nouvelle analyse de la poétique du « -less » et de son rapport à la notion d'indifférence, apparue dans la poétique beckettienne des *Poèmes* 37-39. En effet, outre les images par lesquels un Beckett futur pourrait s'apercevoir (« et pourquoi pas la bouche nue comme une plume » / « why not the feather-naked mouth » qui entreverrait déjà la bouche de *Not I*) s'y joue à nouveau un partage fondateur au moment de la traduction de *Le travail du peintre* de Paul Éluard, dédié à Pablo Picasso. De fait, c'est à nouveau à une structure de traduction problématique, au sein de laquelle les mots choisis par Beckett témoignent d'une efficacité de la forme beckettienne, à laquelle donne lieu ce poème d'Éluard. Citons simplement les deux vers d'Éluard et leur traduction beckettienne dans laquelle notre intérêt aurait pu se porter sur le « care » : « dans le bonjour indifférent » / « in the careless good-day » et « sans fatigue et sans soucis » / « without toll without care » (*Transition Fifty*, n°5, Transition Press, Paris, 1950, p. 12).

passablement nombreux pour qui ne voulait pas, une année et demie plus tôt, s'en occuper :

Cher vieux

J'ai envie de vous écrire. C'est ma seule excuse.

Côté travaux :

Vitrac Traduction souvent mauvaise et incorrecte. J'ai revu seulement le 1^{er} acte. Puis éprouvé le besoin de changer d'air.

Leibnitz C'était évidemment à dire.

Préface pour Ponge Il paraît clair que ça plaît à Ponge, qui cependant à mon avis en émerge drôlement vulnérable. Fénéon, Chazal, Ponge, ne serait-ce pas finalement au fond la même boulimie ? Mais chut. Et zut.

Textes Ponge Ne peux rien faire sans l'original.

Ponge sur Braque C'est dégoûtant.

LdB, tome II, p. 203

C'est aussi Mary Ann Caws, parmi d'autres, qui nous apprend la traduction complète d'un poème de René Char : « So I end by what I am calling a multiple translation in three layers : Beckett's superb translation of René Char's 'Courbet : *The Stone Breakers*' makes, as Char makes, a poem of painting »¹⁰¹. Or la majorité de ces textes, dont les trois extraits cités ci-dessus font mention, sont sans indication de traducteur, *a contrario* de la coutume de cette revue. Pourquoi Beckett efface-t-il ainsi sa signature alors que le travail fourni pour ces traductions est tout sauf léger ?

Samuel Beckett, pour les lecteurs attentifs de *Transition*, n'était pourtant pas inconnu : trois de ses poèmes avaient été publiés dans le deuxième numéro de *Transition*, en 1948 (« je suis ce cours de sable qui glisse », « que ferais-je sans ce monde sans visages sans questions » et « je voudrais que mon amour meure », avec la mention « [t]ranslated by the author »). Ce même Beckett, en outre, apparaît dans le sommaire du cinquième numéro de *Transition*, puisqu'y apparaît *Three Dialogues : Tal Coat – Masson – Bram van Velde*. Le sixième et dernier numéro laisse aussi une place à Beckett et à *Two Fragments* : un premier extrait de *Molloy* et un second de *Malone meurt*¹⁰², avec mention « [t]ranslated by Samuel Beckett ».

101 Mary Ann Caws, *Surprised in Translation*, University of Chicago Press, Chicago, 2006, p. 160.

102 Information extraite de Carla Taban, *Modalités de po(i)étiques de configuration textuelle : le cas de Molloy de Samuel Beckett*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2009, p. 200.

Transition a ainsi fait paraître trois types de textes originaux de l'auteur irlandais : poésie, critique et fiction. Rien de moins que la quasi-totalité, à l'exception du théâtre, de son champ d'activité scriptural à cette période. Plateforme idéale pour un Samuel Beckett sans un grand bagage de publications à ce moment. Il y fréquente les grands noms de la littérature d'après-guerre dont la majorité sont passés par les rangs du surréalisme. Or cette place de nouvel entrant pèse son poids : ne pas associer son nom à la traduction de textes surréalistes est bien une stratégie intentionnelle de Beckett, et c'est un beau cadeau que Georges Duthuit lui accorde en le citant en clôture de son « Sartre's Last Class » :

“[...] But where are the poets or even the poet-novelists ?”

“Do such exist ?”

“[...]”

And Samuel Beckett. The voice falters, the scene grows dim, beings dissolve and merge, time flows in upon itself, relief is blurred, whiteness wells and ebbs, words quail and vainly seek surcease in the inviolable silence of the innermost dereliction ... A new murmur of poetic indifferenciation ... No ? A new shudder, scarcely felt, an effluence from the void ... A new land, slow and ghastly ... What more do you ask of poetry ?”¹⁰³

La seule publication française de Beckett est un *Murphy* passé relativement inaperçu, et il lui est permis de côtoyer dans *Transition* Antonin Artaud, André Breton, Jean-Paul Sartre, Jacques Prévert, Georges Bataille, René Char, Paul Éluard. Rien de moins. Bien que cette revue soit avant tout prévue pour un public anglo-saxon, signalons la place d'un *outsider* comme Beckett parmi ces noms déjà installés dans le champ littéraire français depuis plus d'une vingtaine d'années pour certains. Or tout concourt à considérer cette revue comme la plateforme d'émergence de la figure beckettienne : son statut de traducteur volontairement effacé, seules demeurent ses nouvelles productions écrites en français. Beckett, dans une lettre du 8 mars 1950 à Herbert Lottman, fait le constat de ses publications : « De mon œuvre en français peu de choses ont été publiées à part quelques poèmes et nouvelles dans *Les Temps Modernes* et *Fontaine*, et *Murphy* (Ed. Bordas), traduit par moi-même »¹⁰⁴. À quoi l'on

103 Georges Duthuit, « Sartre's Last Class (Conclusion) », *Transition Fifty*, n°6, Transition Press, Paris, 1950, p. 90.

104 *LdB*, tome II, p. 252.

peut rajouter également les *Cahiers d'art*, qui ont vu, en 1946, la parution de *La Peinture des Van Velde ou Le Monde et le pantalon*.

Transition importe puisque cette revue surprend l'*ethos* auctorial de Beckett, *ethos* en construction, mais aussi en déconstruction : *Transition* marque ici la transition (*sic*) de Beckett entre son statut d'auteur anglophone et celui d'auteur francophone. La mention de l'auto-traduction beckettienne sous les *Three Poems* et les *Two Fragments* est ainsi remarquable : elle démontre le changement de langue de Beckett ainsi que sa volonté de se déplacer vers le champ littéraire francophone. Alors que les textes parus dans *Les Temps Modernes* et *Fontaine* peuvent consacrer Beckett comme un nouvel entrant dans la littérature francophone, les textes parus dans *Transition* sont le fait d'un auteur qui a déjà publié dans l'ancien *transition*, mais pas uniquement. Face à la majeure des publications françaises en cette fin des années quarante et début des années cinquante, le Beckett anglo-saxon a, quant à lui, participé à une myriade de revues anglo-saxonnes dont les plus en vue étaient, sinon d'obédience surréaliste, du moins en accointance avec l'avant-garde française au sein de laquelle le surréalisme détenait une place plus que légitimée. Effacer son nom des traductions surréalistes, c'est, pour Beckett, se détacher de cet ancien *ethos* en se présentant d'une manière nouvelle au lectorat anglo-saxon.

Qu'en est-il dès lors, une fois que ce mouvement stratégique de repositionnement dans le champ littéraire a été abordé, de la relation esthétique de Beckett avec le surréalisme durant l'après-guerre ? Afin de s'en faire une idée, lisons cette lettre de fin mars-début avril 1950 adressée à Georges Duthuit :

J'ai parcouru l'article de Gracq dans *Empédocle*. Je n'aime pas ça. Ça me rappelle le peintre en bâtiment qui veut un pinceau qui *lisse fin*. Véritable cuir de Russie. Il y avait une image – coureur cycliste aspiré par son dergy – qui n'en finissait plus, pas une faille, lecteur dans le sillon de l'auteur, raie du cul Braque-Ponge quoi. Lu épatement Breton, Patri, Péret dans *Combat*. Que de fleurs.

Relevé chez Breton l'image singulièrement percutante du bâtiment de l'humanité jeté par son navigateur, sur les « écueils définitifs ». Attendre l'âge atomique pour se faire du mauvais sang, c'est en effet surréaliste. Et la certitude du printemps qui lui réchauffait le cœur pendant les pires moments de l'occupation. Veinard, va.

LdB, tome II, p. 254-255

Alors que la mention de Breton et Péret semble, de prime abord, flatteuse, il n'en demeure pas moins que les « fleurs » (de rhétorique ?) qui leur sont

accordées fanent rapidement sous l'allusion à l'exil américain d'André Breton durant la Seconde Guerre Mondiale. Or la critique de Beckett à l'encontre du surréalisme, et *a fortiori* d'André Breton, tourne autour de cette problématique de l'action : juger le surréalisme d'après-guerre à l'aune de son positionnement éthique et politique des années vingt et trente ne peut que réévaluer sa ligne de conduite autrefois si intransigeante. Le rejet des surréalistes du côté des littérateurs est ainsi patent dans la rhétorique beckettienne développée dans sa correspondance. Ainsi de cette lettre à Duthuit lors de la parution du recueil de Jean-Pierre Duprey *Derrière son double* :

On m'envoie la publicité du poète Dupret [sic], avec extraits d'une lettre de Breton et invitation à souscrire. J'espère que l'enthousiasme de ce parfait lettré n'aura pas sur les autres pressentis le même effet que moi. « Éclairage formidable ». J'aurais voulu savoir de quel genre. Sur le prospectus d'une entreprise de peinture, ramassé sur la route, à cause des ronds de couleur avec le nom écrit dessous, je trouve le « gris irlandais », pour la 1^{ère} fois. Renversant de désolation.

LdB, tome II, p. 229

Le dualisme entre un Breton homme de lettre trop lettré, mais dont la prose émerveille Beckett, et un Breton politisé qui a manqué l'histoire fonde la critique beckettienne du surréalisme. Si Beckett se permet d'avancer, comme en forme d'aveu, un jugement hautement respectueux (« quelle prose quand même »¹⁰⁵), il fustige André Breton lorsque celui-ci est opposé au dorénavant poète officiel du parti communiste Paul Éluard : « Oui, le grand poète tchèque [Závis Kalandra], ayant bien reçu Breton il y a 15 ans, ne peut naturellement avoir fait de mal. On ne parle pas des autres. J'ai lu la lettre ouverte à Éluard. C'est à s'inscrire au Parti »¹⁰⁶. Le surréalisme ayant échoué à suivre l'histoire du monde, Beckett semble en avoir retiré un profond désarroi comme l'affirme Jean-Michel Rabaté : « In general, Beckett evinces a similar dislike of Breton, whose smugness during the war still irked him five years later, to the point that it was enough that Breton should want to help a Czech poet who risked being executed by the Communists to see Beckett counter that 'it is enough to make you join the Party' »¹⁰⁷.

105 Dans une lettre du 2 août 1948 à Georges Duthuit. *LdB*, tome II, p. 181.

106 Dans une lettre d'avant le 30 juin 1950 à Georges Duthuit, *LdB*, tome II, p. 260.

107 Jean-Michel Rabaté, « Beckett's Masson: From Abstraction to Non-Relation », *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2012, p. 132.



Face à la « revelation » de 1946 formulée par Beckett et reprise, entre autres, par James Knowlson, nous avons voulu remodeler cet effet de rupture dans la production beckettienne. La fin des années quarante marque pour Beckett un moment intense de sa créativité puisqu'il écrit sa Trilogie, radicalement nouvelle dans son dire et son dit, mais celle-ci émerge parmi d'autres textes beckettien portant encore les traces de son activité scripturale d'avant-guerre. Or ces différents textes ne précèdent pas la Trilogie, mais englobent sa période d'écriture. Les trois textes de critique picturale s'intéressant aux frères Van Velde est à ce titre un document conservant une importance primordiale. Cet ensemble n'est pas le lieu d'une explicitation de l'écriture de la Trilogie, mais bien un moment de rémanence des catégories beckettien d'avant-guerre dont Beckett ne semble pas pouvoir s'échapper. Puisque celles-ci sont toujours partie prenante de l'œuvre de Beckett, une stratégie énonciative, rhétorique et publicationnelle doit configurer un bougé de son statut auctorial dans le champ littéraire. En même temps qu'ils réutilisent des concepts d'avant-guerre, les différents textes des années quarante aménagent donc une place pour la distanciation du surréalisme, quand bien même parfois factice.

Face à l'insistance renouvelée de Beckett à l'endroit d'une subversion des rapports entre sujet et objet, il est étonnant de voir le même Beckett en écarter le surréalisme alors même que « Recent Irish Poetry » plaçait ce mouvement au centre de la crise artistique moderne. Peut-être conviendrait-il d'octroyer à Beckett, en continuation du « Sartre's Last Class » de Duthuit, le rôle d'un continuateur du surréalisme puisque lui seul dit « non » à ce dernier : « And perhaps the first duty of the conscientious disciple, averse to the mixture of bones and doctrine, is to declare himself violently against surrealism, even if it means his exclusion from its benefits »¹⁰⁸.

Car Beckett ne cesse, depuis « Assumption » et « Le Concentrisme », de mettre à distance le surréalisme, mais ce dernier s'infiltré dans son écriture, et le tissu intertextuel manifeste entre le mouvement d'avant-garde français et l'auteur irlandais interroge jusqu'à la définition, présente dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, du terme « perception » :

« On peut affirmer la présence ou la perception d'un objet quand il est présent et perçu, quand il est absent et perçu, *quand il n'est ni présent*

108 Georges Duthuit, « Sartre's Last Class (II) », in *Transition Forty-Eight*, n°2, Transition Press, Paris, 1948, p. 103.

ni perçu. » (Pierre Quercy) « La perception et la représentation – qui semblent au civilisé, à l'adulte s'opposer d'une manière radicale – doivent être tenues pour les produits de dissociation d'une *faculté unique, originelle*, dont l'image eidétique rend compte et dont on retrouve la trace chez le primitif et chez l'enfant. » (A.B.)¹⁰⁹ (c'est nous qui soulignons)

Non pas emprunt de Beckett au surréalisme, c'est une ligne commune d'approche du monde et des expériences de réalité qui peut s'appréhender : la citation de Pierre Quercy la résume à merveille et témoigne d'une structure partagée par le surréalisme et l'auteur irlandais autour de laquelle l'acte créatif peut se développer et se penser.

Si quelque chose comme une « révélation » a eu lieu en 1946, les formes proposées par Beckett n'attestent pas de la portée de cette « révélation » comme une rupture interne à l'œuvre, mais plutôt comme une phase de transition au sein de laquelle le changement de langue, entre autres, permet une reconfiguration de l'écriture beckettienne ainsi que le réagencement d'une nouvelle présentation de son soi littéraire – les deux allant de pair puisque le changement de langue introduit Beckett dans un nouveau complexe de relations intersubjectives, avec de nouveaux réseaux, de nouveaux auteurs, de nouvelles pratiques éditoriales.

Dans ce processus de réajustement la critique du surréalisme sous-jacente à l'écriture des années quarante est fondamentale. D'auteur anglophone d'avant-guerre déconstruisant les conservatismes de sa littérature nationale en participant à des réseaux promouvant la littérature d'avant-garde française, Beckett construit, en période d'après-guerre, sa place d'auteur francophone dans un contexte socio-culturel transformé par la guerre. Si le surréalisme avait émergé lors de la Première Guerre Mondiale, sa dispersion est avancée et programmée par la Seconde Guerre Mondiale. Nous pouvons toutefois douter que s'insurger contre le surréalisme après-guerre signifie rejeter l'héritage de ce mouvement. Rejet d'un certain surréalisme, certes, mais d'un surréalisme qui a fui son positionnement dans le champ littéraire, celui de l'action. Si l'éthique du surréalisme était une grande partie de son esthétique, alors son esthétique s'est exilée en même temps que l'exil de ses membres pendant la guerre. Dès 1925 la position éthique du surréalisme commençait à se cristalliser autour de deux pôles :

109 André Breton, *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992, p. 831.

Avec la deuxième livraison de la revue [*La révolution surréaliste*], en janvier 1925, le surréalisme semble donc délimiter sa position dans le champ littéraire en redoublant son projet esthétique par une orientation éthique. Mais le contenu de la revue est déjà dépassé par le stade atteint dans la réflexion collective. En janvier 1925, à l'intérieur du groupe, le choix d'une orientation éthique est l'objet d'un débat où s'opposent une conception mystique, « métaphysique » du surréalisme et un engagement politique matérialiste¹¹⁰.

Michel Murat établit le même constat d'une « exigence éthique [qui] se substitue à une esthétique déniée ou refoulée »¹¹¹, et, parmi d'autres, Jacqueline Chénieux-Gendron affirme qu'il ne faut pas « oublier que les exigences éthiques surdéterminent les choix esthétiques, comme on peut s'en apercevoir en 1954, au moment où Max Ernst fut exclu pour avoir accepté le grand prix de la Biennale de Venise »¹¹². Aparté sur Max Ernst intéressant puisque le critique d'art Werner Spies raconte cette anecdote :

Un esprit tel que Tzara était capable non seulement de comprendre Beckett, mais de se l'approprier dans ce qu'il avait d'incompréhensible. Max Ernst également, vieil ami de Tzara, lorsque je lui demandai quel avait été pour lui l'événement culturel le plus important de Paris lorsqu'il était revenu de son exil en Amérique, me répondit sans hésiter : *En attendant Godot*. Cette mise en scène renouait avec le premier essor de Dada et avec sa révolte¹¹³.

Preuve que l'écriture beckettienne n'est pas incompatible avec les goûts de surréalistes consommés, d'un surréaliste, en outre, avec lequel Beckett aura l'occasion de collaborer pour *From an Abandoned Work/D'un ouvrage abandonné*. Beckett s'épanche sur ce travail dans une lettre à Jocelyn Herbert du 27 décembre 1966 : « Max Ernst has done 4 coloured engravings for *From an Abandoned Work*. He has given me another but just as I was leaving Paris and I hadn't time to collect it »¹¹⁴. Cependant Max Ernst, tout comme Breton, a

110 Norbert Bandier, *Sociologie du surréalisme*, La Dispute, Paris, 1999, p. 154.

111 Michel Murat, « Jeux de l'automatisme », *Une pelle dans les sables du vent : les écritures automatiques*, études réunies par Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1992, p. 8.

112 Jacqueline Chénieux-Gendron, *Surréalismes. L'esprit et l'histoire*, H. Champion, Paris, 2014, p. 147.

113 Werner Spies, *Les chances de ma vie : mémoires*, Gallimard, Paris, 2014, p. 167-168.

114 *LoB*, tome III, p. 51.

fui la guerre ; pourquoi ce qui vaut à l'un ne vaut plus pour l'autre ? Afin de falsifier notre propos reprenons à notre compte l'ultime réplique de *Three Dialogues*, tant dans sa visée rhétorique que dans son potentiel comique : « (Remembering, warmly) Yes, yes, I am mistaken, I am mistaken »¹¹⁵.

¹¹⁵ *Dj*, p. 145.

Mythe du dédoublement de l'origine de l'œuvre beckettienne

Quelle impression générale retiendra finalement le lecteur attentif du texte de Sir William Jones ? Qu'un amateur éclairé, comme tant d'autres après lui, est soudain pris d'une fièvre érudite de comparaisons désordonnées ; qu'il lui est impossible de rendre compte de l'histoire humaine autrement que selon un modèle « adamique » ou « babélien » de toutes les civilisations historiques connues [...] ; que l'un des administrateurs d'un empire colonial, sur lequel le soleil bientôt ne se couchera jamais, ne peut penser le monde que dans les termes d'une colonisation universelle à partir d'un point *central*.

JEAN-PAUL DEMOULE, *Mais où sont passés les Indo-Européens ? Le mythe d'origine de l'Occident*, Seuil, Paris, 2014, p. 26



Jusqu'à présent l'apport du surréalisme au sein de l'œuvre beckettienne a été étudié dans ce qu'il avait de plus dissimulé. Nous nous sommes tenus loin autant des nouveautés scripturales qui ont fait l'histoire du surréalisme (écriture automatique ou récit de rêve) que de ce que ces techniques d'écriture avaient de novateur dans le champ littéraire (porosité entre les différentes structures dualistes comme conscient et inconscient, rêve et réalité). Cette démarche a été dictée par une méthodologie qui a voulu observer le fait formel comme principale source de productivité surréaliste à l'œuvre dans le travail de Samuel Beckett.

À l'encontre du « surrealist formlessness »¹, la présente étude a démontré l'importance de formes issues de l'écriture surréaliste par le biais de Paul Éluard ou de poètes proches du mouvement (Roger Gilbert-Lecomte et René Daumal). Le caractère contradictoire de ces deux éthiques, celle d'une formulation qui n'engage que la parole de celui qui la prononce au moment où il la

1 Lawrence Harvey, *Samuel Beckett. Poet and Critic*, Princeton University Press, Princeton, 1970, p. 249.

prononce et celle d'une pratique scripturale manifeste dans les textes produits par l'auteur, pose problème pour la critique beckettienne. Entre jugement péremptoire caractérisant le surréalisme par son indigence formelle et technique scripturale construite par la reprise, la redite, l'appropriation et la réappropriation de formes surréalistes, un fossé est à combler.

Ce dernier point tentera ainsi d'illustrer mais également d'interpréter cette dissociation de la parole beckettienne sur sa production et de son écriture effective dans son œuvre d'après-guerre. Ce point s'articulera ainsi en deux parties². Une première partie traitera de la présentation et de la construction de soi accomplie par Beckett dans et par son œuvre elle-même ; y a lieu de fait la création et la narration d'une origine de l'œuvre. Une seconde et ultime partie présentera les finalités de la poétique du « -less » dans deux œuvres de la production dernière de Beckett. La problématique centrale de ce dernier chapitre se situe une nouvelle fois dans l'appréhension de la « revelation »³ telle que formulée dans la biographie écrite par James Knowlson.

1 Le mythe de la double origine de l'œuvre beckettienne

Afin de débiter, arrêtons-nous donc sur ce qui est conçu comme le pivot autour duquel l'ensemble de la production beckettienne semble se concentrer : la Trilogie des années quarante. Constituée de *Molloy*, *Malone meurt* et *L'innommable*, celle-ci referme, selon une certaine critique, les jugements esthétiques de Beckett ouverts durant les années trente, Barbara Reich Gluck affirmant par exemple à propos de cette Trilogie : « Indeed, to apply his own

2 Une troisième partie s'intéressant aux textes « marginaux » de *Mercier et Camier* ainsi que de *Eleutheria* a dû ici être passée sous silence : ils peuvent intéresser la critique de la « revelation » puisque ce sont les deux premières œuvres à être écrites après qu'elle a eu lieu. Or on y retrouve bon nombres d'éléments surréalistes que nous n'aurons malheureusement pas le temps de développer.

3 Si nous avons donné la version traduite en français de ce passage, auparavant, voici sa version originale : « Between these various crucial experiences in a war-ravaged France, something else occurred while Beckett was staying in Foxrock with his mother that helped both to change him and to transform his approach to his own writing. The 'revelation' that he had at that time has rightly been regarded as a pivotal moment in his entire career. And it has often been related to the 'vision' that Krapp experiences in Beckett's play *Krapp's Last Tape* and has been located either in Dublin harbor or on the East Pier in Dun Laoghaire. [...] Krapp's 'vision at last' has been widely regarded as a mirror reflection of Beckett's own revelation. Yet it is different both in circumstance and kind. 'Krapp's vision was on the pier at Dun Laoghaire ; mine was in my mother's room. Make that clear once and for all, Beckett once exhorted me » (James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Bloomfield, London, 1997, p. 351-352).

words on Joyce, Beckett had not written about something, he had written that something itself »⁴. La Trilogie semble de fait pour beaucoup le *terminus ad quem* de l'œuvre beckettienne, présupposé induisant de nombreux jugements esthétiques hiérarchisant sa production :

C'est pourquoi l'on ne peut soutenir que *Murphy* annonce la fameuse trilogie qui a fait connaître Beckett, qu'il n'en serait qu'un malhabile brouillon. Ce que Samuel Beckett avait de plus important à dire – au plan personnel et métaphysique – il l'avait dit ; *Molloy*, *Malone meurt*, [...], procèdent de ce besoin qu'avait Beckett de tourner et de retourner une obsession, et cela d'une manière qui s'est révélée littérairement et formellement plus parfaite, plus achevée, mieux écrite que ne l'avait été *Murphy* [...]⁵.

Ou encore : « Nous disions que le narrateur de *Mercier et Camier* représente, en apparence, un pas en arrière par rapport à l'évolution du narrateur à la première personne de la trilogie »⁶. Autant de jugements qui tracent une continuité de l'œuvre non dénuée axiologiquement de présupposés qui proposent son devenir meilleur ; l'œuvre beckettienne ne naît pas avec « Assumption » ou ses premiers écrits, mais participe d'un mouvement cohérent qui la fait naître à elle-même par « besoin », comme indiqué par John Berne. Or la problématique à laquelle bute la critique est celui de l'intentionnalité auctoriale lui permettant d'affirmer quelque chose de l'œuvre ; Bourdieu avait déjà servi d'avertisseur à ce mythe⁷.

Or ce mythe semble bien travailler les phrases recueillies ci-dessus en les empêchant d'observer l'émergence des œuvres beckettiennes pour ce qu'elles sont au moment de leur production, et non dans son rapport axiologique avec

4 Barbara Reich Gluck, *Beckett and Joyce : friendship and fiction*, Bucknell University Press, London, 1979, p. 106.

5 Jacques Berne, « Murphy, en attendant », *Critique. Samuel Beckett*, Maurice Blanchot et al., Éditions de Minuit, Paris, 1990, août-septembre, p. 704.

6 Chiara Montini, « La bataille du soliloque », *Genèse de la poésie bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)* Rodopi, Amsterdam, 2007, p. 219.

7 Rappelons-nous Bourdieu : « À la faveur de l'illusion rétrospective qui porte à constituer les événements ultimes en fins des expériences ou des conduites initiales, et de l'idéologie du don ou de la prédestination, qui semble s'imposer tout particulièrement dans le cas de personnages d'exception, volontiers crédités d'une clairvoyance divinatrice, on admet tacitement que la vie, organisée comme une histoire, se déroule depuis une origine, entendue à la fois comme point de départ mais aussi comme cause première ou, mieux, principe générateur, jusqu'à un terme qui est aussi un but » (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992, p. 308).

le reste de l'œuvre : problème similaire que celui posé à propos de la « lettre allemande » de 1937.

Profitions de cette remarque pour affiner notre point de vue sur la poétique du « -less ». L'objectif de la présente analyse n'a jamais été de reconstituer l'origine fondatrice autour de laquelle l'ensemble de l'œuvre beckettienne se constituerait. Non ; nous la prenons pour ce qu'elle semble être, à savoir une forme mobilisée par Beckett dans les endroits de son texte où celle-ci peut être signifiante. Sa présence ajoute un supplément de sens en charriant un réseau de significations construites dans l'œuvre beckettienne par réappropriations de l'œuvre d'autrui et utiles quant à l'approche de la production beckettienne. Ce réseau n'est pas conçu comme un continu reproduit par Beckett d'œuvre en œuvre ; le positionnement de Beckett face à cette poétique évolue en permanence, pour peu qu'elle soit consciente – ce dont nous ne pouvons affirmer la certitude en toutes les occurrences qui ont été étayées jusqu'à présent –, et qu'elle évolue d'une manière non linéaire.

C'est en pensant de la sorte qu'il apparaît d'autant plus surprenant de retrouver cette poétique dans ce qui est considéré comme le point ouvert sur l'ensemble de la production beckettienne (puisqu'elle en est le catalyseur axiologique) et le point fermé de l'œuvre, puisque « les trois romans de la trilogie constituent bel et bien une suite dans la mesure où chaque texte est repris et réinterprété dans le texte qui lui succède [...] ; mais en même temps, la trilogie tourne en rond, et chaque roman répète ce que son prédécesseur a déjà dit »⁸. Entre ouverture et fermeture, la Trilogie intrigue à juste titre.

Si de nombreux critiques ont démontré l'importance renouvelée, dans la Trilogie, de la question « d'une bien hautaine inactualité »⁹, celle de la « crise sujet/objet »¹⁰, ainsi que l'a magnifiquement analysé et résumé Solveig Hudhomme¹¹, il est aussi intéressant d'observer une résurgence, dans la traduction anglaise de cette Trilogie, d'une poétique du « -less ». Résurgence minime, puisqu'elle ne prend pas une part majeure dans le développement de

8 Thomas Hunkeler, *Echos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 220.

9 *Dj*, p. 146.

10 Ibid.

11 « 'Peu importe le sujet, il n'y en a pas', déclare ainsi le narrateur de *L'Innommable*, jouant sur l'ambivalence du terme : se trouvent dans un même mouvement brouillés les deux pôles du discours, sujet et objet, au profit d'une valorisation de l'acte illocutoire perçu comme fin en soi » (Solveig Hudhomme, *L'Élaboration du mythe de soi dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Brill/Rodopi, Leiden/Boston, 2015, p. 10), valorisation sur laquelle on ne saurait trop insister après les analyses du présent travail portant sur le « need to need » et le « loving love » éluardien, expressions qui créaient, elles également, une insistance du retour de l'acte sur lui-même, à savoir de son illocution.

la traduction, bien que certains vocables renvoient automatiquement à une certaine écriture des années quarante, et notamment du seul écrit sur la peinture en anglais : *Three Dialogues*.

Alors que la rédaction de la Trilogie s'étend sur une période de deux années¹², sa traduction s'étend sur une période recouvrant l'ensemble des années cinquante : *Molloy* est publié en 1955 et *The Unnamable*, dernier de la Trilogie, en 1958. Or l'un des vocables utilisés dans *Three Dialogues* (« helpless » et sa variante substantivée « helplessness »¹³) y intervient à quatre reprises, une fois dans *Molloy*, et trois fois dans *Malone meurt*.

D'autres vocables incorporant le suffixe « -less » apparaissent également. Si certains, en d'autres endroits, rappellent des mouvements antérieurs de l'œuvre beckettienne¹⁴, d'autres, pour leur part, intègrent la formule en « -less » selon la problématique finale de la Trilogie, à savoir qu'« il n'y a plus personne qui puisse parler et, indépendamment peut-être, certainement de façon superflue, plus rien dont on puisse parler »¹⁵. Lisons d'abord un extrait de *Molloy* :

And even my sense of identity was wrapped in a namelessness often hard to penetrate, as we have just seen I think. And so on for all the other things which made merry with my senses. Yes, even then, when already

12 En effet dès le 15 août 1947, dans une lettre adressée à George Reavey, Beckett annonce qu'il « avance dans la rédaction d'un autre livre en français, probablement intitulé *Molloy* » ; de plus une seconde lettre à Georges Duthuit nous apprend qu'en juin 1949 Beckett avait déjà « écrit la dernière page du livre en cours, alors qu'[il n'en est] encore qu'à la 30^{ème} » – l'ouvrage en question est *L'Innommable*.

13 « But I may very well be wrong. For of the disorders to come, as for example the loss of the toes of my left foot, no, I am wrong, my right foot, who can say exactly when on my helpless clay the fatal seeds were sown » (*M*, Grove Press, p. 50) ; « But the passenger, having named the place he wants to go and knowing himself as helpless to act on the course of events as the dark box that encloses him, abandons himself to the pleasant feeling of being freed from all responsibility [...] » (*MD*, Grove Press p. 224) ; « He probably imagined he could stare me down, because I am old and helpless » (*MD*, Grove Press, p. 264) ; « And he clung closer and closer to the wall, but not too close, for it was guarded, seeking a way out into the desolation of having nobody and nothing, the wilds of the hunted, the scant bread and the scant shelter and the black joy of the solitary way, in helplessness and will-lessness, through all the beauty, the knowing and the loving » (*MD*, Grove Press, p. 271).

14 « And it came back also to my mind, as sleep stole over it again, that my nights were moonless and the moon foreign, to my nights, so that I had never seen, drifting past the window, carrying me back to other nights, other moons, this moon I had just seen, I had forgotten who I was (excusably) and spoken of myself as I would have of another, if I had been compelled to speak of another » (*M*, Grove Press, p. 37).

15 *LdB*, tome II, p. 342, dans une lettre du 8 février 1952 à Aidan Higgins.

all was fading, waves and particles, there could be no things but nameless things, no names but thingless names.

M, Grove Press, p. 27

Et un second de *L'Innommable* :

[...] I'll never know, there's a story for you, I thought there were over, perhaps it's a new one [...], the night has no parts, that's because you are asleep, the seasons must be very similar, perhaps it's springtime now, that's all words they taught me, without making their meaning clear to me, that's how I learnt to reason, I use them all, all the words they showed me, there were columns of them, oh the strange glow all of a sudden, they were on lists, with images opposite, I must have forgotten them, I must have mixed them up, these nameless images I have, these imageless names, these windows I should perhaps rather call doors, at least by some other name, [...].

Un, Grove Press, p. 400

« Nameless » et « namelessness » : rien d'anodin dans une trilogie s'achevant par un personnage innommable. Et Ruby Cohn ne s'y trompe pas en trouant sa critique de la mention de « nameless narrator », en insistant de plus sur la distinction entre ce « nameless » et l'« unnamable » du titre :

The nameless narrator of *L'Innommable* is more briefly but devastatingly parodic, until he submerges parody into denigration of the word-building process in which he is engaged. In the first two Beckett novels the protagonist-narrators bear names, but the narrator of the third novel is not only nameless but unnamable in language¹⁶.

Sans passer par l'analyse de cette réapparition de la forme en « -less », portons à l'attention que celle-ci s'infiltré dans les plis du texte beckettien comme des marqueurs toujours stratégiques, car résumant en un seul mot l'un des grands mouvements du récit. L'enjeu de cette poétique du « moins » s'installe ainsi comme l'une des problématiques les plus permanentes de l'œuvre ; de plus elle configure parfaitement ce « sens de l'appauvrissement, de la perte du savoir et du retranchement, de la soustraction plutôt que de l'addition »¹⁷ de la « revelation ».

16 Ruby Cohn, *A Beckett Canon*, The Michigan University Press, Ann Arbor, 2001, p. 185.

17 James Knowlson, *Beckett*, Actes Sud, Arles, 1999, p. 453.

Pourquoi appréhender ainsi cette trace selon la perspective d'une discontinuité dans l'œuvre de Beckett alors même qu'elle pourrait porter crédit à l'importance d'une réappropriation de l'intertexte éluardien ? C'est que, moins qu'une possible rupture, cette « révélation » indique bien plutôt une perception de l'œuvre de Beckett par Beckett. Or l'importance accordée à la forme en « -less » signifie parce qu'elle est le meilleur argument pour porter attention à la soustraction construisant la poétique beckettienne, et donc à l'effectivité de cette « révélation », et qu'elle est aussi le moyen de la mise à jour d'une construction et d'une énonciation dédoublée de l'origine de l'œuvre beckettienne contrant cette « révélation ».

Tout notre parcours a voulu démontrer l'apparition de la forme en « -less » ainsi que sa persistance dans l'œuvre beckettienne, non pas accomplie d'une manière linéaire, mais connaissant des oublis et des mises à l'index puis des résurgences et des survivances ponctuelles. Ne perdons pas de vue ce travail antérieur qui permet d'approcher la « révélation » beckettienne comme une acception, une reconnaissance de l'impossibilité à dire le tout du monde : cette révélation n'est pas une refonte complète de l'œuvre puisque des ponts entre l'œuvre dite de jeunesse et celle dite de maturité sont localisables. Des ouvrages comme *Beckett avant Beckett : essais sur le jeune Beckett*¹⁸ ou *Beckett before Godot*¹⁹ le mettent d'ailleurs en avant ; ceux-ci toutefois, bien que tentant une reformulation et une réévaluation de l'œuvre première de Beckett, laissent déjà par leur titre présupposer la scission de l'œuvre beckettienne. Or le présupposé de cette scission peut être déconstruit, en détournant cette problématique et en affirmant, avec Solveig Hudhomme :

Une part de notre travail consiste précisément à explorer la temporalité particulière que l'œuvre creuse en son sein, temporalité faite d'échos, de répétitions, de variations. Cette impression procède d'ailleurs des modalités propres à l'écriture beckettienne, alternant composition et traduction, mouvement duel qui rapproche, dans l'ordre de la création, un roman tel que *Watt*, dont la traduction est entreprise au milieu des années soixante, des fictions brèves écrites à cette même période. [...]

Nous pourrions, dans cette optique, dégager de véritables « canevas » narratifs, canevas tissés autour de motifs récurrents tels que le voyage, l'expulsion, l'errance, la claustration²⁰.

18 *Beckett avant Beckett : essais sur le jeune Beckett, (1930-1945)*, rassemblés par Jean-Michel Rabaté, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1984.

19 John Pilling, *Beckett before Godot*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

20 Solveig Hudhomme, *op. cit.*, p. 9.

Certains de ces « canevas narratifs » récurrents ont déjà pu faire l'objet de quelques remarques. À ce titre, l'observation de l'enchevêtrement du travail beckettien de traduction et de composition est non négligeable ; il permet d'accréditer la possibilité de reprises diachroniques de certains éléments. Mais ce sont aussi des événements de la vie même de Beckett qui sont rapportés petit à petit dans les œuvres postérieures aux années quarante. Ceux-ci ont parfois attendu plus d'une vingtaine d'années pour prendre place dans l'œuvre, comme cette réminiscence à laquelle James Knowlson fait référence :

On October 2, 1935, for example, Beckett went to dinner with Bion at the Etoile restaurant on Charlotte Street, before going as his guest to hear the third lecture in a series of five given by C.G. Jung for the Institute of Psychological Medicine at the Tavistock Clinic. The lecture stayed in his mind for many years²¹.

Knowlson ne développe pas plus loin mais Charlet Juliet éclaircit la dernière déclaration de Knowlson, en rapportant des propos tenus par Beckett :

J'ai toujours eu la sensation qu'il y avait en moi un être assassiné. Assassiné avant ma naissance. Il me fallait retrouver cet être assassiné. Tenter de lui redonner vie ... Une fois, j'étais allé écouter une conférence de Jung ... Il parla d'une de ses patientes, une toute jeune fille ... A la fin, alors que les gens parlaient, Jung resta silencieux. Et comme se parlant à lui-même, étonné par la découverte qu'il faisait, il ajouta :

– Au fond, elle n'était jamais née.

J'ai toujours eu le sentiment que moi non plus, je n'étais jamais vraiment né.

La fin de cette conférence fournit d'ailleurs un épisode de *Tous ceux qui tombent* [...] ²².

Sentiment réel ou « Effet Werther » créé par une actualisation de *L'Immaculée Conception* qui formule dans « L'homme » que « le rêve, le seul rêve est de n'être pas né » ²³ ? Au-delà de cette boutade, le passage auquel il est fait allusion peut

21 James Knowlson, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Bloomfield, London, 1997, p. 170.

22 Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Fata Morgana, Fontfroide-le-Haut, 1986, p. 14.

23 André Breton, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988, p. 841.

être très facilement localisé, reprenant trait pour trait le dialogue de Beckett avec Charles Juliet :

Madame Rooney – Quand il en a eu fini avec la petite fille il est resté courbé sur sa table un bon moment, deux minutes au moins, puis brusquement il a relevé la tête et s'est écrié, comme s'il venait d'avoir une révélation, Elle n'était jamais née réellement, voilà ce qu'elle avait²⁴ !

Or *Pour finir encore et autres foirades* (1976) émet une idée similaire de contre-naissance, quoique atténuée : « J'ai renoncé avant de naître, ce n'est pas possible autrement, il fallait cependant que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans [...] c'est lui qui a vécu, moi je n'ai pas vécu »²⁵. Voici un exemple reconstituant donc la possibilité de retours diachroniques dans l'œuvre beckettienne post-Trilogie. Bien que l'événement mentionné fasse retour à un épisode des années trente, celui-ci n'avait jamais été utilisé dans la production beckettienne. Même si la présentation d'un type de personnage mort à soi pourrait inscrire une ligne structurante conduisant d'*Eleutheria* à *Pour en finir encore et autres foirades* – et dont la généalogie amènerait à Murphy et Mr. Endon –, les critères évolutifs de l'œuvre beckettienne nous interdisent ce rapprochement : la conclusion sur la forme en « -less » en fournira une explication.

En quoi ces exemples intéressent la définition d'un possible mythe beckettien d'une seconde origine de l'œuvre ? Ainsi que les titres d'ouvrages cités auparavant²⁶, et comme l'affirme le consensus critique, la vision d'un redoublement de l'origine à partir de laquelle l'œuvre beckettienne prend un nouveau tournant structure la manière d'appréhender l'œuvre de Samuel Beckett. Cette seconde naissance n'est pas que le résultat d'une analyse de l'œuvre, mais prend également sa source dans le discours de Beckett sur sa propre œuvre : la « revelation » narrée par James Knowlson en est l'exemple le plus flagrant. N'est-ce pas malgré tout étrange, puisque Beckett renvoie l'image d'un auteur qui n'a, peu ou prou, jamais voulu parler de son œuvre, insistant sur le fait que tout ce qu'on peut en dire s'y trouve déjà inscrit. John Fletcher, par exemple, trace cette représentation de Beckett : « Not long afterwards I received a brief typewritten letter from him in which he said that he could not discuss his work and never did, but that he would be happy to try his best to answer any

24 Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent*, Éditions de Minuit, Paris, 1957, p. 66.

25 Samuel Beckett, *Pour en finir et autres foirades*, Éditions de Minuit, Paris, 1976, p. 38.

26 *Beckett before Godot* de John Pilling et la compilation *Beckett avant Beckett : essais sur les premières œuvres*.

questions I had relating to his life and the publication history of his writings »²⁷. Une voix quelque peu similaire est esquissée par Raymond Federman : « *C'est pas mal, c'est pas mal*, he said. We always spoke French together, but after a moment of silence [...] he added : *Si seulement ils pouvaient arrêter de me faire dire plus que j'ai dit*. [...] It was as if Beckett was warning his readers and critics no to fall into the trap of symbolism and hermeneutics »²⁸.

Ces deux citations tracent parfaitement la ligne de tension entre un Beckett muet sur son œuvre (tout y est déjà contenu) et un Beckett lançant épisodiquement, sporadiquement, comme une Sybille, des lignes de partage freinant l'exégèse. Sa parole est ainsi particulière dans le champ littéraire puisqu'elle semble (dé-)légitimer la critique en amont de son travail. Quelques lettres échangées entre Beckett et Sighle Kennedy informent ce partage entre décloisonnement de la parole de Beckett et frein à la critique. En voici une du 8 novembre 1976 : « I may have dipped into some of the above prior to *Watt*. My reading of Jung was, to say the least, desultory & unconvinced. There is no trace of his thought in *Watt* as far as I know »²⁹.

Comment traiter un avis si péremptoire, dès lors que l'on s'attache à relier cette affirmation avec le travail de souvenir de la lecture jungienne, à laquelle Beckett a assisté, opéré dans des œuvres tardives telles que *All that Fall* et *Pour en finir encore et autres foirades* ? Certes ce n'est pas la lecture de Jung qui a nourri le travail beckettien mais une intervention publique du psychanalyste ; comment gérer malgré tout la parole beckettienne qui donne une information (« my reading of Jung was [...] desultory & unconvinced ») pour en dissimuler ou omettre une autre ? En d'autres endroits de sa correspondance, à l'inverse, Beckett s'essaye au fameux « projet d'origine » ; ainsi d'une lettre à Niall Montgomery le 2 décembre 1953 : « Le cœur du problème, s'il en a un, est peut-être plutôt dans le *Zéro plus réel que le rien* et le *ubi nihil vales*, déjà dans *Murphy* – j'imagine »³⁰. Puis, vilipendant les « commentateurs » dans une lettre du 27 février 1956 à Charles Monteith : « L'ennui avec la plupart des commentateurs est que l'arbre leur cache la forêt. Essayez de voir la pièce

27 John Fletcher, « My conversations with Samuel Beckett », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 28, Brill, Amsterdam, 2016, p. 30.

28 Raymond Federman, « The Imaginary Museum of Samuel Beckett », *symptome*, vol. 10, n°1/2, 2002, p. 159.

29 *LoB*, tome IV, p. 441.

30 *LdB*, tome II, p. 429. Proposition d'ailleurs déjà assertée à Sighle Kennedy, dans une lettre retranscrite dans *Disjecta* : « I simply do not feel the presence in my writings as a whole of Joyce & Proust situations you evoke. If I were in the unenviable position of having to study my work my points of departure would be the 'Naught is more real ...' and the 'Ubi nihil vales ...' both already in *Murphy* and neither very rational » (*Dj*, p. 113).

essentiellement dans sa simplicité, l'attente, le fait qu'on ne sait ni pourquoi, ni où, ni quand, ni dans quel but. S'il y a des obscurités de détail leur élucidation ne se fera jamais sous la forme d'un système de symboles. Ce n'est en aucun sens une œuvre symbolique »³¹.

Face à ces différents éléments, Matthieu Protin apporte déjà une ébauche de réponse : « Beckett, à partir de la création d'*En attendant Godot* en 1953, adopte résolument dans ses déclarations la posture d'un écrivain auquel l'œuvre s'impose. Mais sa correspondance laisse entrevoir une autre figure, celle d'un créateur qui élabore consciemment son œuvre, sensible aux enjeux psychologiques du personnage de théâtre, alors même qu'il évite constamment cette question en tant que metteur en scène »³². Se dessine ici une question centrale dans l'approche de la figure auctoriale beckettienne, celle de son ethos discursif. Si « on ne peut pas couper l'ethos discursif de la position institutionnelle du locuteur »³³, comme l'affirme Ruth Amossy, la rupture de l'ethos beckettien rendue visible dès la création d'*En attendant Godot* va donc de pair avec la modification de sa position institutionnelle : le discours sur son œuvre et sur sa propre créativité se transforme de concert. Sa correspondance laisse l'entrevoir ; ses écrits eux-mêmes renvoient également, en même temps qu'un discours et une narration sur ce discours, une présentation éthique de ce même discours. Beckett manie à la perfection « la construction d'une image dans le discours même et la force accordée à cette construction discursive »³⁴ ; Krapp (1958) permet en effet de voir la construction discursive d'une origine de l'œuvre en plein milieu de sa production.

Cette pièce, conçue durant la fin des années cinquante, est née de l'expérience d'une lecture d'extraits de *Molloy* et *From an Abandoned Work* effectuée par Patrick Magee et entendue par Beckett en décembre 1957³⁵. La pièce a été jouée pour la première fois au Royal Court Theatre de Londres, le 28 octobre 1958, moins d'un an après ce qui semble être son inspiration. De quoi est-il

31 *LdB*, tome II, p. 599.

32 Matthieu Protin, « Beckett en ses lettres », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 23, Rodopi, Amsterdam, 2011, p. 279.

33 Cité in Jérôme Méizoz, « Ethos et posture d'auteur », *Science du texte et analyse de discours : Enjeux d'une interdisciplinarité*, éd. par Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, Slatkine Erudition, Genève, 2005, p. 187.

34 Ruth Amossy, *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, PUF, Paris, 2010, p. 20.

35 University of Reading, Library MS 1227/7/7/1, comme cité dans « Krapp's Last Tape : the evolution of a play », James Knowlson, *Journal of Beckett Studies*, n°1, Winter 1976, Edinburgh University Press, Edinburgh : « The first known holograph is contained in the *Été 56* notebook in Reading University Library. It is headed *Magee monologue* and is dated 20 February 1958 ».

donc question dans cette pièce ? D'un « wearish old man »³⁶, Krapp, ancien écrivain raté dont la perspective de bonheur semble aussi éloignée que ses jeunes années. Pour flirter avec celles-ci le vieux Krapp écoute des bandes magnétiques sur lesquelles il a enregistré plusieurs soliloques provenant de différentes périodes de sa vie. Dans l'espace temporel ouvert par la pièce Krapp se remet à écouter l'une de ses bandes : « Thirty-nine today, sound as a bell [...] »³⁷. L'âge du Krapp s'exprimant à travers la bande nous est ainsi donné ; celui du vieux Krapp présent sur scène sera également indiqué lorsqu'il s'essaiera à l'enregistrement d'une nouvelle bande : « Just been listening to that stupid bastard I took myself for thirty years ago, hard to believe I was ever as bad as that »³⁸. On peut ainsi inférer que le vieux Krapp se situerait dans sa soixante-neuvième année, à moins que « thirty years ago » ne soit qu'une approximation. L'approximation n'est toutefois pas un critère propre à juger de cette pièce : à nous reporter à l'âge des intervenants, les trente-neuf ans du jeune Krapp sont également ceux du Beckett de la « revelation ». Or, comme dit auparavant, *Krapp* se concentre sur les années de bonheur perdues, mais aussi sur un événement très particulier :

Spiritually a year of profound gloom and indigence until that memorable night in March, at the end of the jetty, in the howling wind, never to be forgotten, when suddenly I saw the whole thing. The vision, at last. This I fancy is what I have chiefly to record this evening, against the day when my work will be done and perhaps no place left in my memory, warm or cold, for the miracle that ... (*hesitates*) ... for the fire that set it light.

KLT, p. 20-21

La fameuse « vision at last » racontée dans la biographie de Beckett par Knowlson enfin configurée dans une fiction beckettienne ! Mais le traitement de cette « vision » est intrigante puisque les différents moments de la bande écoutés, réécoutés, escamotés par le vieux Krapp rendent la nature de cette « vision » indéfinissable. De fait plusieurs moments de l'année du jeune Krapp peuvent être entendus ou lus. C'est d'abord le moment de l'enregistrement qui est décrit : « Have just eaten I regret to say three bananas and only with difficulty refrained from a fourth »³⁹. Mais le dispositif mis en place par Beckett à travers l'utilisation d'enregistrements sur bande magnétiques permet des

36 *KLT*, p. 9.

37 *Ibid.*, p. 14.

38 *Ibid.*, p. 24.

39 *KLT*, p. 14.

retours en arrière dans le retour en arrière qu'est déjà la voix du jeune Krapp, dont voici un exemple : « Just been listening to an old year, passages at random. [...] At that time I think I was still living on and off with Bianca in Kedar Street. [...] Hard to believe that I was ever that young whelp »⁴⁰. Après un bref retour du jeune Krapp sur la bande sonore d'un Krapp encore plus jeune, le jeune Krapp s'astreint à la rétrospective de l'année écoulée dont un épisode met en scène la maison maternelle : « back on the year that is gone, with what I hope is perhaps a glint of the old eye to come, there is of course the house on the canal where mother lay a-dying, in the late autumn, after her long viduity »⁴¹.

À ce moment de l'enregistrement du jeune Krapp se déroule un événement important :

Krapp switches off, raises his head, stares blankly before him. His lips move in the syllables of "viduity." No sound. He gets up, goes backstage into darkness, comes back with an enormous dictionary, lays it on table, sits down and looks up the word.

Krapp (reading from dictionary). State – or condition of being – or remaining – a widow – or widower. (Looks up. Puzzled.) Being – or remaining?... (Pause. He peers again at dictionary. Reading.) "Deep weeds of viduity"... Also of an animal, especially a bird ... the vidua or weaver-bird ... Black plumage of male ... (He looks up. With relish.) The vidua-bird!

Pause. He closes dictionary, switches on, resumes listening posture.

KLT, p. 18-19

Alors même que le dispositif de bandes magnétiques utilisé par Krapp (et par Beckett dans la dramaturgie de cette pièce) devrait annihiler toute forme d'oubli, c'est justement l'oubli qui est ici thématiqué. Oubli d'un simple mot, certes, mais oubli tout de même. Oubli d'un mot surtout ! pourrait-on dire, puisque cela s'avère problématique pour un écrivain, même muni d'un dictionnaire. L'extrait rend ainsi sensible l'oubli par le biais d'un dispositif technique – oubli dont on a vu auparavant qu'il constituait l'un des leitmotivs de la poétique beckettienne⁴² –, mais son intérêt réside avant tout dans le premier arrêt de la bande d'une longueur conséquente et annonce une seconde rupture du processus d'écoute du vieux Krapp. Cette première interruption du déroulement de la bande magnétique est suivie par un second événement au moment précis de la « vision ». Reprenons ainsi là où nous nous étions arrêtés :

⁴⁰ Ibid., p. 15-16.

⁴¹ Ibid., p. 18.

⁴² Se reporter à l'introduction du point IV. « Transition hors et dans *Transition* ».

[F]or the fire that set it alight. What I suddenly saw then was this, that the belief I had been going on all my life, namely – (*Krapp switches off impatiently, winds tape forward, switches on again*) – great granit rocks the foam flying up in the light of the lighthouse and the wind-gauge spinning like a propeller, clear to me at last that the dark I have always struggled to keep under is in reality my most – (*Krapp curses, switches off, winds tape forward, switches again*) – unshatterable association until my dissolution of storm and night with the light of the understanding and the fire – (*Krapp curses louder, switches off, winds tape forward, switches on again*) – my face in her breasts and my hand on her.

KLT, p. 21

Aucun doute possible : la « vision » veut être évitée par Krapp. Alors que la bande n'avait été que brièvement arrêtée jusqu'alors, un premier mouvement de la bande apparaît ici. Pas moins de trois bonds en avant sont nécessaires à Krapp afin de tourner la page (si l'on peut dire) de cette « vision » ; l'ultime saut de la bande laisse également penser que l'étendue de cette « vision at last » doit être conséquente. Après une écoute rapide de la bande : « *Krapp switches off, winds tape back, switches on again* »⁴³. La bande, sous l'impulsion de Krapp, s'est déroulée trop longuement ! Et malgré l'énerverment manifeste (« curses ») montré par Krapp à l'écoute de sa « vision », il rembobine la bande afin de ne pas manquer le passage voulu, au risque de retomber sur l'extrait de sa « vision ». Un extrait sera ainsi répété trois fois : « my face in her breasts and my hand on her. We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side »⁴⁴.

La narration de *Krapp* opère un partage formel non négligeable : d'un côté un extrait de bande cité trois fois et mettant en scène Krapp dans les bras d'une fille, d'un autre côté un extrait configurant la « vision » et escamoté en trois endroits. Outre ce premier effet de parallélisme, le récit insiste encore sur la concurrence de ces deux extraits.

La dernière parole de la pièce est certes offerte au jeune Krapp, mais l'attitude du vieux Krapp dans l'ultime didascalie intervient comme un modalisateur du jugement porté par le jeune Krapp. Ce dernier d'achever la pièce par ces mots : « Perhaps my best years are gone. When there was a chance of happiness. But I wouldn't want them back. Not with the fire in me now. No, I wouldn't them back »⁴⁵. Face au bonheur rendu possible par l'extrait rapporté

43 *KLT*, p. 22.

44 *Ibid.*, p. 21.

45 *Ibid.*, p. 28.

trois fois durant l'écoute et la réécoute de la bande, le jeune Krapp choisit malgré tout la « vision », ce « fire in [him] now », « fire » qui renvoie à l'énonciation de la « vision » précisément : « the fire that set it alight »⁴⁶. *A contrario* l'ultime didascalie présente le jugement de Krapp en continuation de son énervement face à la « vision » ; un marqueur informe le texte de ce jugement : « *Krapp motionless staring before him. The tape runs on in silence* »⁴⁷. Comme de coutume, encore et toujours un adjectif formé par le suffixe « -less » ; sans faire retour sur notre théorie d'une poétique du « -less », appuyons le fait que cette formule est un marqueur signifiant et essentiel du texte beckettien.

De fait « motionless » apparaît dès la longue didascalie d'introduction de la pièce, à son douzième paragraphe, en pas moins de quatre occurrences : elle y prend part au déroulement d'une routine opérée en deux étapes bien distinctes. Une première routine formulée ainsi : « Krapp remains a moment motionless, heaves a great sigh [...] »⁴⁸. Ce premier motif est repris dans le même paragraphe : « He resumes his pacing, finishes banana, returns to table, sits down, *remains a moment motionless, heaves a great sigh* [...] »⁴⁹ (c'est nous qui soulignons). Cette première routine s'enchevêtre avec une autre répétition, immiscée entre l'une et l'autre de cette reprise : « He turns, advances to edge of stage, halts, strokes banana, peels it, drops skin at his feet, *puts end of banana in his mouth and remains motionless* »⁵⁰ (c'est nous qui soulignons). La reprise de ce motif s'inclura dans la même phrase que la réutilisation du premier motif. Continuons ainsi là où la redite du premier motif s'était arrêtée :

[...] heaves a great sigh, takes keys from his pockets, raises them to his eyes, chooses key, gets up and moves to front of table, unlocks second drawer, takes out a second large banana, peers at it, locks drawer, puts back keys in his pockets, *turns, advances to edge of stage, halts, strokes banana, peels it*, tosses skin into pit, *puts end of banana in his mouth and remains motionless* staring vacuously before him⁵¹. (c'est nous qui soulignons)

Non seulement les motifs se réitèrent, mais l'ultime reprise du « motionless » annonce déjà la fin de la pièce puisque les mêmes mots y sont formulés :

46 Ibid., p. 21.

47 Ibid., p. 28.

48 Ibid., p. 10.

49 Ibid., p. 11.

50 Ibid., p. 10-11.

51 Ibid., p. 11.

« motionless staring [...] before him ». Un complexe de marqueurs textuels se met en place.

Or ce complexe doit être mis en perspective avec le reste du texte afin de reconstruire le partage formel divisant le jugement des deux Krapp sur les deux événements énoncés dans la bande. Posons notre attention sur l'un des objets mis en scène par Beckett : les « bananas ». En dehors des bandes magnétiques, c'est le seul objet commun aux deux Krapp : « Have just eaten I regret to say three bananas and only with difficulty refrained from a fourth »⁵².

Cette simple mention permet un jeu de renvois intratextuels dont le point central est l'attitude de regret des Krapp vieux et jeune. Pour aussi étrange que le parcours ici tracé peut paraître (du « motionless » clôturant la pièce au « motionless » l'ouvrant, puis du « motionless » au « banana » ainsi que du « banana » au « regret »), celui-ci permet de ne pas seulement lire le « motionless » comme déjà une attitude de regret du vieux Krapp face à la décision du jeune Krapp (abandonner le bonheur pour le « fire in [him] » obtenu par la « vision »), mais que le « regret » du vieux Krapp est textuellement inscrit dans ce jeu de renvois.

Regret de la vision ou intempestivité de celle-ci, le fait est qu'elle est le centre aveugle de cette pièce de Beckett. Aveugle, ce centre l'est au moins à deux niveaux. Le premier est celui de sa temporalité. Ouvrons une parenthèse : si notre regard s'attache au présent de la scène, qui est celui vécu par le vieux Krapp, un trouble temporel s'aperçoit. Or si l'on accole ce présent au moment de rédaction de la pièce, 1957 ou 1958, l'information temporelle énoncée dans l'assertion du vieux Krapp pestant contre « that stupid bastard I took myself for thirty years ago » emporte le lecteur à la fin des années vingt, au moment précis où l'écriture beckettienne s'essaye et où sa lecture d'œuvres surréalistes est manifeste. Cette situation inférée d'une méthode que l'on pourrait vivement critiquer permet tout au moins d'introduire la problématique d'une réminiscence de la première « origine » beckettienne. « Origine » ici entendu non comme le centre de cohérence à partir duquel toute l'œuvre de Beckett se construit et s'articule, mais comme le moment effectif à partir duquel l'individu Beckett commence à écrire. Le récit de *Krapp* pourrait donc instaurer dans son texte un dédoublement, scission rendue possible du fait de l'effacement de la vision : à aucun moment on ne sait ce qui s'y est passé. En raison du jeu d'avancement de la bande, nous sommes interdits d'approcher le noyau de cette vision. Et pourtant, malgré cette interdiction d'approche, cette parole de la vision est comme « inter-dite », dite entre les lignes de son énonciation. Lisons le texte de la vision tout en y retranchant certaines didascalies :

52 Ibid., p. 14.

This I fancy is what I have chiefly to record this evening, against the day when my work will be done and perhaps no place left in my memory, warm or cold, for the miracle that ... (*hesitates*)... for the fire that set it alight. What I suddenly saw then was this, that the belief I had been going on all my life, namely – [...] – great granite rocks the foam flying up in the light of the lighthouse and the wing-gauge spinning like a propellor, clear to me at last that the dark I have always struggled to keep under is in reality my most – [...] – unshatterable association until my dissolution of storm and night with the light of the understanding and the fire – [...].

KLT, p. 20-21

Dès le moment où une explication claire peut être fournie de cette « vision », le texte la coupe sans management (« namely – »). Une seconde fois, lorsque la bande reprend, la clé de la « vision » semble être interrompue avant qu'elle ne puisse se dire (« my most – »). Pourtant, dans ces brefs moments de soupirs de la bande, certains éléments surgissent. Nous voudrions ici en présenter deux qui fonctionnent sur le même modèle. La deuxième et la troisième parole du jeune Krapp sur sa « vision » configurent deux antithèses : « *clear* to me at last that the *dark* » ainsi que « *association* until my *dissolution* » (c'est nous qui soulignons). La première de ces deux antithèses se construit sur une polysémie de « *clear* » dont l'apparition discursive ne peut faire douter de sa fonction de pendant antithétique de « *dark* ». D'une manière similaire, « *association* » et « *dissolution* » forment un couple antithétique qu'une paronymie relie et soutient par leur suffixe ainsi que par la redite rythmique du phonème /so/. Cette « vision at last » du jeune Krapp se construit ainsi autour d'une figure de style aux antipodes de ce que sera l'écriture beckettienne après la « revelation » de Dun Laoghaire : des figures de discours⁵³.

En outre, dès le début de cette présentation la nature de cette vision est interrogée : « This I fancy is what I have [...] ». Le français laisse peu de doute à la compréhension de cet énoncé : « Voilà j'imagine ce que j'ai [...] »⁵⁴. Malgré tout l'anglais, par le manque de ponctuation laisse sous-entendre un supplément à l'interprétation de cette vision. De fait sa compréhension repose sur la traduction de « *fancy* ». La construction anglaise de cet énoncé pourrait être celui-ci : une proposition principale (« This [...] is ») suivie d'une proposition subordonnée complétive (« what I have »). Entre l'une et l'autre de ces propositions prendrait place une incise : « I fancy ». Toutefois, l'absence de virgules, échouant à affirmer la nature d'incise de ces mots, permet une interrogation

53 Bruno Clément, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, Paris, 1994.

54 Samuel Beckett, *La dernière bande*, suivi de *Cendres*, Éditions de Minuit, Paris, 1959, p. 23.

quant à la nature grammaticale même du mot « fancy » qui peut être compris comme un nom commun ou comme un adjectif. Le syntagme créé dès lors peut être perçu comme une apposition explicitant le « This » : le « I » (« je ») loin d'être utilisé en usage le serait en mention et le « This », non pas pronom, serait le démonstratif introduisant le « I ». Traduisons : « ce je est ce que j'ai surtout à enregistrer ce soir [...] ». Que serait, ainsi, le « fancy » dans notre interprétation de cet énoncé ? Une simple apposition du « I » explicitant sa nature découverte par la « vision » du jeune Krapp : « chimère » ou « chimérique ».

Solveig Hudhomme a articulé une partie de son discours sur l'utilisation du mot « fancy » par Beckett, s'aidant d'une réflexion sur et de Coleridge :

La question reste en suspens jusqu'à ce qu'il associe explicitement *imagination* à l'imagination active et *fancy* à l'imagination passive. Cela peut éclairer la nature de l'opposition entre « I » et « me » (Beckett dirait « *the accusative I* ») : le sujet sera tantôt agent ou siège de l'action, alternative que l'on retrouve dans le passage de « j'ai fait l'image » (le sujet comme agent de l'imagination) à « j'ai eu l'image » (le sujet comme siège de l'imagination)⁵⁵.

La « vision » y serait ainsi présentée comme la destruction du sujet comme agent de l'action au profit d'un sujet comme siège de l'imagination. Ce parcours interprétatif rendrait ainsi fonctionnelle l'apparition, dans la suite de l'explication du jeune Krapp, des antithèses propres à métaphoriser la « vision » en faisant glisser sa compréhension non plus du côté du rationnel, mais vers une appréhension par l'imaginaire.

Cette « dissolution » du « je » transparaît en outre entre la version anglaise et française au moment où s'énonce le terme « dissolution ». Lisons, l'une après l'autre, les deux versions du texte : « association until my dissolution of storm and night »⁵⁶ et « association jusqu'au dernier soupir de la tempête et de la nuit »⁵⁷. Là où la version anglaise introduit la « dissolution » par un adjectif possessif, le français liquide cette apparition subjective du « je ». Si le texte anglais informe effectivement le lecteur d'une dissolution du « moi », elle ne peut se lire en français que par le recours au texte anglais et par la mise en exergue d'une différence entre l'un et l'autre texte. Cette disparition de l'adjectif possessif est-elle le lieu d'une mise en abyme de la dissolution elle-même ou est-elle l'effacement de cette problématique comme encore la poursuite de l'effacement de l'énonciation de cette vision ? Que ce soit l'une ou l'autre réponse

55 Solveig Hudhomme, *op. cit.*, p. 173.

56 *KLT*, p. 21.

57 Samuel Beckett, *La dernière bande*, suivi de *Cendres*, Éditions de Minuit, Paris, 1959, p. 23.

qui soit préférée la présence fondamentale de cette absence à soi apparaît encore dans un moment antérieur du texte de *Krapp*.

En effet le présent du jeune Krapp mentionne cette absence à soi par le biais d'une terminologie utilisée dans le texte de la « vision ». Après l'aveu du jeune Krapp d'avoir mangé ses trois bananes il affirme : « The new light above my table is a great improvement. With all this darkness round me I feel less alone. (*Pause.*) In a way. (*Pause.*) I love to get up and move about in it, then back here to ... (*hesitates.*) ... me. (*Pause.*) Krapp »⁵⁸.

Le texte de Beckett propose une description d'absence à soi d'une manière toute prosaïque certes, mais l'image de la lumière permet d'introduire la première mention d'un « darkness ». Elle sera ainsi reprise dans la configuration de la « vision » : « clear to me at last that the dark »⁵⁹. Cette seconde apparition de la notion de « darkness » sera passée sous silence par le vieux Krapp, mais ce prosaïsme de la première mention recherche dans le réel le plus commun une manière d'anticiper un type d'expérience que les mots de Beckett peinent à énoncer. D'une manière similaire à celle opérée dans « Assumption », remarquons que, pour rendre compte de cette « vision », les mots de Beckett sont absents. Plutôt que d'y voir la mise en place d'un dispositif propre à dissimuler l'expérience, ainsi que sa possible critique, peut-être faudrait-il y déceler surtout l'achoppement de la parole beckettienne à l'impossibilité de cette description ? Cette première mention de « darkness », configurée par une image inscrite dans le réel, aide ainsi à saisir ce dont cette « vision at last » est le nom : un mouvement de va-et-vient entre l'en-dehors et l'en-dedans à soi.

Ce mouvement qui pousse Krapp en dehors de soi, et qui l'oblige même à recatégoriser son « moi » par sa nomination (« me. (*Pause.*) Krapp. ») – comme si le simple fait d'expliciter cette absence à soi par le va-et-vient entre lumière et ombre entraînait déjà cette absence à soi et que son nom faisait partie d'une étape de réintégration et de réappropriation de son propre « moi » – est le même que celui dont nous informe la description de la « vision » au moment de l'« association [...] of storm and night with the light of the understanding and the fire ». Ce dernier énoncé perpétue les antithèses relevées auparavant, en se configurant selon une structure chiasmique : « storm » / « fire » enserrant « night » / « light ». Le vent et le feu s'allient de même que la nuit et la lumière par « association ». Si, au contraire de l'exemple prosaïque présenté ci-dessus, le mouvement semble absent de cette construction antithétique, il apparaît toutefois que cet endroit du texte n'est pas dénué de tout mouvement : mouvement de la bande qui avance à grands coups et mouvement du sens. Un nouveau trouble syntaxique s'observe en effet dans la version anglaise, toujours

58 *KLT*, p. 14-15.

59 *Ibid.*, p. 21.

par manque de ponctuation. Celui-ci est le fait de la place de complément de nom de la dernière antithèse. En effet, si nous avons lu ci-dessus ce complément (« of storm and night with the light of the understanding and the fire ») comme faisant suite au nom « association », l'absence de coupure entre « dissolution » et ce même complément du nom interdit de l'interpréter avec cette saine assurance. Le seul élément qui pousse, avec certitude, à faire de ce complément du nom la suite logique du terme « association » est la préposition « with » / « avec » implicite que l'association s'effectue entre deux éléments du monde. La configuration de cette description entretient toutefois un rapport ténu avec le contexte d'apparition de cette vision. De fait, les deux vocables que sont « storm » et « night » sont utilisés pour décrire l'environnement de l'expérience : « that memorable *night* in March, at the end of the jetty, in the *howling wind* »⁶⁰ (c'est nous qui soulignons). Ce simple retour ou, respectivement, cette simple prolepse de mots, indique qu'une autre lecture de l'énoncé en question est possible. L'association ne s'opère plus entre « storm », « night », « light » et « fire », mais comme l'association définitive (« unshatterable ») du « moi » « with the light of the understanding and the fire ». Or ce cas de figure s'effectue selon un cadrage temporel plus facilement lisible dans la version française : « jusqu'au dernier soupir de la tempête et de la nuit »⁶¹. Afin de clore et d'argumenter encore cette lecture, lisons en parallèle de cette dernière phrase de *Krapp* sa phrase d'ouverture : « Spirituellement une année on ne peut plus noire et pauvre *jusqu'à cette mémorable nuit de mars*, au bout de la jetée, *dans la rafale* »⁶². Or cette « unshatterable association [...] with the fire » est celle qui sera également proposée à la lecture de la dernière réplique du jeune *Krapp* : « with the fire in me now »⁶³ !

Que nous disent finalement ces différentes analyses de *Krapp* sur une possible origine dédoublée de l'œuvre beckettienne ? Que la « vision, at last » ne configure pas d'une manière différente l'expérience première de Beckett puisque sa nature est toujours l'espace d'une décorporisation, d'une absence à soi. Que la « vision, at last » n'informe l'œuvre beckettienne que dans le devenir éthique de son œuvre, i.e. dans la présentation du soi littéraire de Beckett. Choisir comme point zéro de l'axe et de l'ordonnée de la production beckettienne cette révélation livrée par *Krapp*, c'est inférer de l'œuvre beckettienne un présupposé présent dans cette œuvre elle-même. Oui, *Krapp* est une refondation de l'œuvre beckettienne en ce sens qu'elle se redéfinit à elle-même et qu'elle légitime un discours sur elle dès lors qu'elle a acquis une

60 Ibid., p. 20.

61 Samuel Beckett, *La dernière bande*, suivi de *Cendres*, Éditions de Minuit, Paris, 1959, p. 23.

62 Ibid., p. 22.

63 *KLT* p. 28.

place institutionnelle de pouvoir sur elle-même. Rien de moins que de paradoxal dans cette présentation de restriction de la parole de son œuvre chez un auteur qui a pourtant été pris comme l'énonciateur prophétique de la mort de l'auteur :

Ce faisant, il [Foucault] citait Beckett, non sans ironie puisque, au moment de proclamer l'anonymat de la parole dans la littérature contemporaine, il en empruntait la formulation à un auteur canonique. Ainsi la prise de position critique de Barthes et de Foucault, si elle les dressait contre la descendance de Sainte-Beuve et Lanson, signalait-elle d'emblée qu'elle se voulait en phase avec la littérature d'avant-garde, celle d'un Beckett, ou encore d'un Blanchot, qui avaient décrété la disparition de l'auteur, défini l'écriture par l'absence de l'auteur, par le neutre, environ deux décennies plus tôt. Foucault continuait en donnant un tour politique à une idée très blanchotienne : « l'écriture d'aujourd'hui s'est affranchie du thème de l'expression » (Foucault, 1994, p. 792-793). Une théorie littéraire a souvent tendance à ériger en universaux de la littérature ses préférences ou complicités du moment. L'opposition à la tradition critique, l'adhésion à l'avant-garde littéraire : telles étaient donc les deux prémisses de la mort de l'auteur⁶⁴.

Or le thème de l'expression est ce qui recouvre *Krapp* en tant que cette expression est celle qui s'échine à décrire l'expérience beckettienne.

En conclusion affirmons encore que notre propos n'est pas de soutenir que l'individu Beckett n'a pas vécu quelque chose qu'il a ressenti comme une révélation ; notre attention se porte sur une certaine présentation de ce fait par le sujet 'Beckett' qui gère discursivement son éthos d'écrivain en créant une nouvelle origine à son œuvre. Toutefois celle-ci n'arrive pas à s'effectuer sans se référer à l'origine effective de son œuvre, origine comprise non pas comme ce point de cohérence à partir duquel son œuvre se construit, mais comme le point temporel dont l'auteur irlandais ne semble pas pouvoir s'arracher.

2 'Intercessions' selon Samuel Beckett

Jean-Paul Demoule a été cité en épigraphe de ce chapitre puisqu'il propose une critique similaire à celle portée par Bourdieu : la difficulté pour le travail critique ou scientifique de s'extraire d'un schème culturel comme celui d'origine,

64 « Introduction : mort et résurrection de l'auteur », Antoine Compagnon, consulté sur <https://www.fabula.org/compagnon/autheur1.php>, le 23 janvier 2019.

mythe polarisant. L'étude de la réminiscence de l'œuvre des années trente dans certaines œuvres tardives, voire dernières, de Beckett ne veut ainsi pas être absorbée dans la force centripète d'un tel mythe. Si nous voyons dans l'œuvre dernière de Beckett un rapprochement avec son œuvre de jeunesse, ce n'est en aucun cas une perspective issue de notre part mais bel et bien un mouvement de l'œuvre qu'il faut démontrer et expliquer ; ce n'est pas ici la critique qui s'achoppe au mythe d'origine de l'œuvre, mais l'œuvre elle-même qui se construit selon ce schème culturel. Ainsi l'évolution de la poétique du « -less » ne doit pas s'approcher selon le modèle d'un arbre généalogique mais selon une perspective empruntant bien plutôt au rhizome, racine faisant chemin entre différentes boutures, voire mourant à un endroit pour mieux renaître en un endroit différent du complexe avec pour seul antécédent le possible souvenir de la racine morte.

Car oui, à l'instar du paradoxe d'un Beckett légitimant la parole sur son œuvre alors même que son œuvre tend à l'effacement de la parole auctoriale, il faut instaurer une distance critique avec la thématization de l'oubli qu'effectue Beckett dans sa correspondance :

Je n'essaie pas d'avoir l'air réfractaire aux influences. Je constate seulement que j'ai toujours été un piètre lecteur, incurablement distrait, à l'afût d'un ailleurs. Et je crois pouvoir dire sans esprit de paradoxe que les lectures qui m'ont le plus marqué sont celles qui m'y ont le plus renvoyé, à cet ailleurs.

LdB, tome 11, p. 463

Malgré ce que nous dit Beckett, cette lettre du 17 février 1954 à Hans Naumann met bien en avant un paradoxe entre son œuvre et le discours sur elle puisque les influences de Beckett sont fondatrices de son œuvre. Nous voyons encore ici la tentative d'une « impression qu'un individu tente de produire sur son prochain pour mieux l'influencer »⁶⁵, comme le dirait Ruth Amossy. Toutefois notre devoir n'est pas de rechercher l'agentivité et la responsabilité du locuteur beckettien dans sa présentation de soi : stratégie réelle ou exigence envers l'œuvre ? Peu nous importe. Seul compte un paradoxe au travail.

Le dernier corpus d'analyse se concentrera sur deux œuvres de Beckett : d'une part *Têtes-mortes* et, d'autre part, des éléments de la dernière trilogie, *Nohow On*, ainsi que la nomme, malgré les critiques face à cette dénomination⁶⁶, la version anglaise de *Company*, *Ill Seen Ill Said* et *Worstward Ho*. Afin

65 Ruth Amossy, *La présentation de soi : Ethos et identité verbale*, PUF, Paris, 2010, p. 12.

66 C'est notamment la problématique générale du numéro 60, décembre 2015, de la revue *Roman 20-50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, « « Compagnie », « Mal vu mal dit »,

d'y entrer doucement, reportons-nous à un échange entre Beckett et Angela Moorjani :

SB. [...] Do you know what the title *têtes-mortes* means ?

AM. I found the words in *Comment c'est (How It Is)*.

[...]

SB. The hyphen is very important. it can be found in the *Littré* (pointing to the volumes of the dictionary on the shelves above his desk), under *tête* (head), an article several pages long. It's a chemical term meaning 'residue'. In the English translation, the collection will be call *Residuals*. I used the Latin term *caput mortuum* in one of the *Textes pour rien*⁶⁷.

Affirmons ici d'une manière légère que cette terminologie empruntée au domaine de la chimie n'est pas une première dans l'œuvre de l'auteur irlandais. Alors qu'Angela Moorjani fait montre de mémoire en se rappelant que « *têtes-mortes* » apparaît déjà dans *Comment c'est*, tissons pour notre part une passerelle entre ce titre et un autre titre d'ouvrage utilisant également la métaphore du langage chimique : *Echo's Bones and Other Precipitates*. Si tête-morte renvoie aux « parties terrestres & insipides d'un corps qui a été distillé »⁶⁸, le terme de « précipité » désigne « la matière dissoute qui a abandonné son dissolvant et est tombée au fond du vase »⁶⁹. Ces deux termes définissent ainsi deux sortes de « résidu ».

Cette première anecdote n'est, bien entendu, qu'une introduction au sujet qui est le nôtre ; il va de soi que les éléments abordés maintenant seront bien plus étayés. Intéressons-nous tout d'abord à « D'un ouvrage abandonné » / « From an Abandoned Work » issu de *Têtes-mortes*. Ce texte court, mais bien plus étendu que ceux avec lesquels il partage son unité publicationnelle, est l'écrit le plus ancien prenant part à *Têtes-mortes*, fruit de la collaboration de Beckett avec Max Ernst⁷⁰ et daté de 1957. Toutefois le terme de leur collaboration

« Cap au pire » de Samuel Beckett », études réunies par Florence de Chalonge, Presses Universitaires du Septentrion, Vimy, 2015.

67 *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*. vol. 28, Leiden, Brill, 2016, p. 42.

68 Entrée « tête-morte » du *Dictionnaire de l'Académie française*, version éditée en 1762 et consultée à l'adresse suivante : <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=t%EAtete-morte&dicoid=ACAD1762&headword=&dicoid=ACAD1762>.

69 Entrée « précipité » du *Dictionnaire de la langue française* d'Emile Littré, consulté en ligne à l'adresse suivante : <https://www.littre.org/definition/pr%C3%A9cipit%C3%A9>.

70 C'est en effet Werner Spies qui nous l'indique : « Beckett évoqua la difficulté qu'il avait à écrire. À cela, quelqu'un comme Max Ernst, qui contrôlait même sa spontanéité, n'avait rien de réconfortant à répondre. Beckett dit ensuite qu'il était en train de traduire ses textes anglais en français et inversement. Cela fit dévier la conversation sur la différence de sensibilité entre les langues, et l'impossibilité d'échapper aux asymptotes du

a dû attendre neuf ans, Beckett déclarant dans une lettre du 27 décembre 1957 : « Max Ernst has done 4 coloured engravings for *From an abandoned work*. He has given me another but just as I was leaving Paris and I hadn't time to collect it »⁷¹. Ainsi rejoint-il temporellement les autres productions beckettiennes qui prennent place dans *Têtes-mortes*.

Il n'en demeure pas moins que « D'un ouvrage abandonné » s'attache à des problématiques différentes que celles abordées par ses voisins de publication ; le potentiel de retour à des « vieilles questions » n'en est pas pour autant anéanti :

Now was this my first experience of this kind, that is the question that immediately assails me. Falls I had in plenty, of the kind after which unless a limb broken you pick yourself up and go on, cursing God and man, very different from this. With so much life gone from knowledge how know when all began, all the variants of the one that one by one their venom staling follow upon one another, all life long, till you succumb. So in some way even older things each time are first things, no two breaths the same, all a going over and over and all once and never more⁷².

Plus qu'un « different and the same » lu dans la traduction beckettienne d'Éluard, plus encore que l'inhabitude énoncée dans son *Proust*, le retour du même est ici nié, ainsi que l'indique la version française *D'un ouvrage abandonné* : « aucun rapport avec celle-ci »⁷³. Et pourtant c'est une réflexion similaire qui sous-tend cet extrait. Si bien que l'aphorisme clôturant cet extrait (« rien qui ne soit ressassement sans fin et rien qui une seconde fois revienne ») semble être la ligne de conduite de *Têtes-mortes*, assimilant des données anciennes pour en construire du radicalement neuf. Ainsi le texte « Assez », écrit en français au contraire « D'un ouvrage abandonné » écrit d'abord en anglais, reprend une image qui nous paraîtra familière :

vocabulaire. Seule Dorothea, qui assistait ravie à cette scène, fit des objections et des suggestions qui agacèrent manifestement notre Beckett par ailleurs si impassible. Lorsque je proposai pour finir qu'en souvenir de cette rencontre historique ils publient ensemble un livre, tous s'y déclarèrent prêts avec joie. Beckett me fit passer peu après un texte, à valeur de programme, qui traita de l'échec et de la difficulté de l'écriture : le manuscrit que je fus chargé de remettre à Max Ernst s'intitulait 'Extrait d'un ouvrage abandonné' » (Werner Spies, *Les chances de ma vie : mémoires*, Gallimard, Paris, 2014, p. 268).

71 *LdB*, tome III, p. 51.

72 *CSP*, p. 162.

73 *TM*, p. 25-26.

Je vois les fleurs à mes pieds et ce sont les autres que je vois. Celles que nous foulions en cadence. Ce sont d'ailleurs les mêmes.

Contrairement à ce que je m'étais longtemps plu à imaginer il n'était pas aveugle. Seulement paresseux. Un jour il s'arrêta et en cherchant ses mots me décrivit sa vue. Il conclut en disant qu'à son avis elle ne baisserait plus.

TM, p. 39

N'avons-nous pas ici à faire à une reconfiguration discursive d'un récit de *Watt*? Rappelons-nous : « And then Watt, looking up, saw that Mr. Knott's eyes were closed, and heard his breathing, soft and shallow, like the breathing of a child asleep »⁷⁴. Épisode primordial dans le récit de *Watt* puisqu'il permettait d'inscrire l'absence de Watt à Mr. Knott, la reconstitution de cet épisode dans la narration d'« Assez » trouve un point de bascule vers de nouveaux éléments, en même temps que la remotivation du récit de *Watt* : une combinaison complexe des paroles de Watt rapportées par le narrateur⁷⁵. Un même dispositif est ici mis en place et est, en outre, explicitement formulé : « Toutes ces notions sont de lui. Je ne fais que les combiner à ma façon. Donnée quatre ou cinq vies comme celle-là j'aurais pu laisser une trace »⁷⁶.

Rien d'anormal si l'on prend en considération ce que Solveig Hudhomme a déjà indiqué⁷⁷. Ces textes brefs ont été écrits durant la période de traduction de *Watt* comme le rapporte une lettre du 21 avril 1967 à Jocelyn Herbert : « Not a shadow of work apart from translating *Watt* »⁷⁸.

Mais le texte d'« Assez » mobilise parfois des références bien plus anciennes. Deux paragraphes avant cette allusion à la narration de *Watt*, Beckett fait à nouveau resurgir de son passé scriptural le plus lointain une image importante :

74 *W*, faber, p. 125.

75 « For all that I know on the subject of Mr. Knott, and of all that touched Mr. Knott, and on the subject of Watt, and of all that touched Watt, came from Watt, and from Watt alone » (*W*, faber, p. 106-107).

76 *Ibid.*, p. 43.

77 « Une part de notre travail consiste précisément à explorer la temporalité particulière que l'œuvre creuse en son sein, temporalité faite d'échos, de répétitions, de variations. Cette impression procède d'ailleurs des modalités propres à l'écriture beckettienne, alternant composition et traduction, mouvement duel qui rapproche, dans l'ordre de la création, un roman tel que *Watt*, dont la traduction est entreprise au milieu des années soixante, des fictions brèves écrites à cette même période. [...] »

Nous pourrions, dans cette optique, dégager de véritables 'canovas' narratifs, canovas tissés autour de motifs récurrents tels que le voyage, l'expulsion, l'errance, la claustration » (Solveig Hudhomme, *op. cit.*, p. 8).

78 *LdB*, tome IV, p. 68.

Pour pouvoir de temps à autre jouir du ciel il se servait d'une petite glace ronde. L'ayant voilée de son souffle et ensuite frottée contre son mollet il y cherchait les constellations. Je l'ai ! s'écriait-il en parlant de la Lyre ou du Cygne. Et souvent il ajoutait que le ciel n'avait rien.

TM, p. 42

P.J. Murphy a déjà pointé du doigt cette référence en la mettant en rapport avec une dimension orphique du travail beckettien reliée surtout au verticalisme⁷⁹. C'est ici l'image très ancienne de la Lyre qui nous intéresse puisqu'elle remonte aussi loin qu'« Assumption »⁸⁰. Elle n'y apparaît pas en tant que telle mais par l'intermédiaire de son étoile la plus brillante : Vega⁸¹. Cette dernière prenait part au mouvement emphatique précédant la résolution de l'expérience du personnage principal, avant que la poétique du « -less » n'intervienne. Voilà pour certains des éléments anecdotiques permettant d'observer dans *Têtes-mortes* des rémanences de la poétique des années trente. Anecdotiques, ces éléments le sont effectivement eu égard à la résurgence de la poétique du « -less » affirmée maintenant comme le point d'orgue de notre recherche. En effet celle-ci n'est pas uniquement présente dans *Têtes-mortes* comme la réminiscence de son œuvre antérieure ; elle est hissée au statut de principe génératif d'un texte : « Lessness ». Le titre lui-même résonne doux aux oreilles.

L'insistance sur les différents points plus anecdotiques mis auparavant en exergue a été opérée pour rendre plausible cette survivance de l'œuvre ancienne à ce point de la carrière scripturale beckettienne. De fait aucune trace d'une lecture beckettienne de sa première production n'est décelable en dehors du tissu discursif analysé plus haut ; accentuons ainsi l'importance des éléments antérieurs permettant d'assurer l'effectivité de cette survivance.

79 « But it should be obvious at this point in my argument that I am not simply endorsing a 'pro-art' stance in opposition to the 'art of failure' school of Beckett criticism – the whole question of fictional being is still, of course, highly problematical and riddled with perplexities. My more affirmative reading can, however, be accommodated by the text, if not by the more usual interpretations of Beckett's so calls pessimism, nihilism, skepticism ... It is much more difficult to discuss love than the void and the self-cancellation with their attendant fashionable rhetoric. For a writer who has always masked his thoughts on love the simplicity of *Enough* is overwhelming. [...] The movement towards an affirmation of an Orphic relationship between language and being is also evident in the recently published *Fizzles* (1976), many of which were written in the early sixties. [...] *Enough* is an even more affirmative development of the Orphic dimensions of 'The Vulture Aesthetic' » (Peter J. Murphy, *Reconstructing Beckett. Language for Being ins Samuel Beckett's Fiction*, University Press of Toronto, Toronto, 1991, p. 83).

80 Mention y est également faite, entre autres, dans *Embers*, *KLT* p. 99.

81 « Until at last, for the first time, he was unconditioned by the Satanic dimensional Trinity, he was released, achieved, the blue flower, Vega, GOD.... » (« Assumption », *CSP*, p. 6).

« Lessness », rédigé en 1969, a une genèse particulière en ceci que Beckett y a laissé travailler le hasard. La recherche beckettienne a ainsi cru y voir une survivance de la pensée surréaliste, idée écartée par Thomas Hunkeler :

Certains commentateurs sont allés jusqu'à parler d'une possible influence de pratiques poétiques chères aux surréalistes, en rappelant que Beckett avait traduit, plus de trente ans plus tôt, plusieurs textes automatiques de Breton et d'Éluard, mais une telle piste paraît en vérité peu révélatrice, puisqu'aucun élément contextuel des années 60 n'indique un regain d'intérêt de la part de Beckett pour les surréalistes à cette époque.

Un tel rapprochement a surtout tendance à occulter le fait que le hasard n'intervient, dans *Sans*, que par rapport à l'ordre des phrases et à la longueur des paragraphes, mais non pas dans l'écriture des phrases qui, elles, sont composées, de façon tout à fait consciente, par groupes de 10, comme des variations d'une logique thématique produite par un champ lexical donné⁸².

Bien que le mode de construction du texte peut effectivement échapper à une systématique surréaliste, la forme présentée dans ce texte, issue en droite ligne d'une lecture attentive d'Éluard, a atteint un stade de maturité qui ne saurait faire oublier sa source quand bien même le texte y travaille. Phagocytant ce que l'on peut difficilement appeler une narration, la forme en « -less » n'apparaît pas moins de six fois dans les quatre premiers paragraphes d'une seule demi-page. Pour s'en assurer, lisons-les :

Ruins true refuge long last towards which so many false time out of mind.
All sides *endlessness* earth sky as one no sound no stir. Grey face two pale
blue little body heart beating only upright. Blacked out fallen open four
walls over backwards true refuge *issueless*.

Scattered ruins same grey as the sand ash grey true refuge. Four square
all light sheer white blank planes all gone from mind. Never was but grey
air *timeless* no sound figment the passing light. No sound no stir ash grey
sky mirrored earth mirrored sky. Never but this *changelessness* dream the
passing hour.

He will curse God again as in the blessed days face to the open sky the
passing deluge. Little body grey face features crack and little holes two
pale blue. Blank planes sheer white eye calm long last all gone from mind.

82 Thomas Hunkeler, « Vers « l'imminimisable minime minimum » : *Sans* de Beckett », *Le récit minimal, entre inaction et non-événement*, Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz et Michel Viegnes (dir.), Presses Universitaires de la Sorbonne-Nouvelle, 2011, p. 206.

Figment light never was but grey air *timeless* no sound. Blank planes touch close sheer white all gone from mind. Little body ash grey locked rigid heart beating face to *endlessness*. On him will rain again as in the blessed days of blue the passing cloud. Four square true refuge long last four walls over backwards no sound.

CSP, p. 197 ; c'est nous qui soulignons

Parmi ces six occurrences, toutefois, aucune n'a été précédemment utilisée par Beckett. Bien au contraire, c'est alors même qu'un terme de l'énoncé originaire d'« Assumption » apparaît que le texte se refuse à le configurer selon la forme en « -less » auparavant consacrée : « Grey sky no cloud no stir earth ash grey sand »⁸³. Au « cloudless » de 1929 Beckett préfère « no cloud », là où le français « sans nuage » n'apporte aucune explication.

Pour quelle(s) raison(s) observe-t-on en cet endroit précis du texte une différence ? Différence diachronique, certes, entre l'expression éluardienne transformée par la première poétique de Beckett et cette survivance fantomatique qu'est « Lessness » ; et différence synchronique qui inscrit dans le texte lui-même une distinction de traduction entre les différentes occurrences du « sans » français et celle qui introduit le substantif « nuage ». Moins qu'une raison esthétique et textuelle, s'observe bien plutôt un moment stratégique d'effacement de l'origine formelle du texte, toute entière contenue dans « Assumption ».

La tâche qui investit le texte beckettien de « Lessness » y est toutefois radicalement différente, et il n'est pas dans notre perspective d'affirmer que la forme en « -less » ici présente rejoue le sens de celle qui avait pris part dans la première nouvelle de Beckett. Bien au contraire. Seul compte le fait de cette survivance et de sa participation à la production du texte ; il convient ainsi bien d'analyser l'effacement de cette source par l'interdiction du texte à énoncer les vocables qui ont été configurés dans sa première occurrence. Ne soyons pas dupes : la présence signifiante de cette forme emprunte à cette poétique jusqu'à sa dénomination de « lessness ».

Or il est bien étonnant de constater que ce texte a été écrit pour la première fois en français, la forme en « -less » ne prenant sens et ne s'instituant qu'en anglais – comme nous avons déjà eu l'occasion de l'affirmer : là où le français utilise parfois des termes différents pour un même référent, le texte anglais systématise l'apparition de certains éléments. « Lessness » n'échappe pas à ce processus puisque le terme « endlessness » traduit au moins deux éléments distincts du texte source français : d'une part les « lointains », parfois qualifiés

83 *TM*, p. 197.

de « sans fin » mais sans systématisation de ce mouvement⁸⁴, et d'autre part le mot « infini » apparaissant dès le sixième paragraphe : « Terre ciel confondus infini sans relief »⁸⁵ (« Earth sky as one all sides endlessness »⁸⁶). Ce mouvement d'une systématisation de la forme en « -less » dans « Lessness » affirme sa primordialité comme forme survivante dans le discours beckettien : forme singulière propre à dire tout à la fois l'avancée du texte dans la soustraction et la manière dont ce texte est produit. De la version française à la version anglaise, l'utilisation de la forme en « -less » permet ainsi la soustraction même des mots pour décrire des référents distincts.

Revenons, pour quitter ce texte, à la problématique d'effacement de l'origine de cette forme. Effectivement si la forme en « -less » est éclipsée de l'anglais dès lors qu'il s'agit de traduire un « sans nuage », i.e. un renvoi trop direct à la source éluardienne, un rythme ternaire intervient à nouveau : « no cloud no sound no stir » est-il formulé dans « Lessness », rythme ternaire rejoignant ainsi le « birdless cloudless colourless » d'« Assumption ».

Ce rythme ternaire de la forme en « -less » apparaissait uniquement, après « Assumption », dans *Dream of Fair to Middling Women* : « creedless colourless sexless Christ ». Cette combinaison particulière, propre à ces deux très anciens récits, ressurgit au moment de la dernière trilogie beckettienne, dont *Company* forme ici notre ligne de crête et l'horizon lointain qui clôt notre recherche. *Company*, publié en 1979, nous donne à lire, cinquante ans après sa première apparition, une forme en « -less » combinée à un même rythme ternaire, configuration qui n'était ainsi plus apparue, dans l'évolution de cette forme même, depuis *Dream* : « The light there was then. On your back in the dark the light there was then. Sunless cloudless brightness. You slip away at break of day and climb to your hiding place on the hillside »⁸⁷ (c'est nous qui soulignons). Rythme ternaire au centre duquel la forme en « -less » s'émancipe ; cependant, et comme encore pour faire échapper sa parole à la redite du même, le troisième terme de l'équation formée ici échoue, comme interdite, à énoncer également cette forme. Rythme ternaire toutefois conservé par l'homéotéleute proposée dans le terme « brightness » faisant écho aux deux termes : « sunless » et « cloudless ».

84 Ainsi de la seconde phrase de « Sans » : « Lointains sans fin [= 'endlessness'] terre ciel confondus pas un bruit rien qui bouge » (« Sans », p. 69), alors que dans le quatrième paragraphe : « Petit corps soudé gris cendre cœur battant face aux lointains [= 'endlessness'] » (*TM*, p. 70).

85 *TM*, p. 70.

86 *TM*, p. 198.

87 Samuel Beckett, *Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho, Stirring Still*, Faber & Faber, London, 2009, p. 15.

Bien que la forme ternaire du «-less» échoue pour une seule lettre à être observée une nouvelle fois dans la poétique beckettienne, le narrateur lui-même insiste sur cette répétition du même par-delà le temps : « Another trait its repetitiousness. Repeatedly with only minor variants the same bygone »⁸⁸. Répétition faite de « minor variants », dont le déplacement d'un adjectif en «-less» vers un substantif en «-ness» est un exemple. Répétition agrémentée de « minor variants » qui n'est pas uniquement celle qui s'élabore d'un texte ancien à l'actualisation de cette forme dans *Company*, mais qui s'organise également entre différents éléments de *Company*. Cette même combinaison d'un couple d'adjectifs en «-less» relié à un substantif apparaît à deux autres endroits de *Company* : « Fall asleep in that sunless cloudless light »⁸⁹ ainsi que « Moonless starless light »⁹⁰. Entre l'une et l'autre de ces occurrences se lit un « Cloudless May day »⁹¹.

Ces retours de la forme en «-less» dans *Company* sont d'autant plus remarquables qu'ils ne dissimulent plus l'origine d'« Assumption » : tous les adjectifs en «-less» construits ici se constituent en effet autour du même champ lexical du ciel : « sunless », « cloudless », « moonless », « starless ». Autant de mots qui ont été présents dans l'une ou l'autre des œuvres analysées dans le présent travail et qui attestent non seulement d'une forme qui fait retour dans l'œuvre beckettienne, mais plus encore d'une forme signifiante. Loin de ne faire que phagocyter le texte beckettien, elle l'absorbe par le recours à une image bien précise ne cessant de renvoyer au texte liminaire de *Les Dessous d'une vie ou La Pyramide humaine* de Paul Éluard. « D'abord, un grand désir » et son « ciel décoloré d'où les oiseaux et les nuages sont bannis »⁹² ont ainsi donné à Beckett un programme d'écriture résonnant de cette incessante et insaisissable répétition dont *Company* en donne le plus clair résumé, répétant le phénomène de répétition déjà affirmé : « Same flat tone as initially imagined and same repetitiousness »⁹³.

88 C, p. 9.

89 Id, p. 16.

90 Ibid., p. 36.

91 Ibid., p. 25.

92 Paul Éluard, *Œuvres complètes*, tome I, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1968, p. 201.

93 C, p. 21.

Conclusion : Beckett ou l'écriture du rocking chair

L'introduction de cette étude a été confronté à la lecture d'une étude voisine puisqu'elle tentait de redéfinir également les contours de l'influence surréaliste dans la production beckettienne¹; la conclusion du présent travail se confronte pour sa part à un autre ouvrage, *Samuel Beckett. Critical Aesthetics* de Tim Lawrence². Ce dernier, loin de contredire notre perspective et nos résultats, concorde avec eux. Un même objectif y a été poursuivi, ainsi qu'un même constat³. C'est également le même Tim Lawrence qui, à la suite de Pim Verhulst et Dirk van Hulle, insiste sur le caractère mythique de la « revelation » beckettienne des années quarante⁴. Bien que certains des éléments mis en avant par Tim Lawrence aient été également ceux que nous avons voulu expliciter, à savoir « the complex connections between consciousness, perception and representation »⁵ ou que « Beckett's post-war pieces respond to the formal innovations of modern art by developing motifs around isolated figures »⁶, il apparaît toutefois que nos deux méthodes ont eu ceci de radicalement différent que la phase d'une philologie attentive du texte beckettien et du corpus surréaliste nous a permis d'argumenter avec précision les reprises formelles exhumées dans ces pages.

1 Cet ouvrage est celui d'Alan W. Friedman (*Surreal Beckett. Samuel Beckett, James Joyce and Surrealism*, Routledge, New York/London, 2017), dont il a notamment été question dans notre introduction.

2 Tim Lawrence, *Samuel Beckett. Critical Aesthetics*, Palgrave MacMillan, 2018.

3 « Within recent English-language scholarship on Beckett, however, the trend has been discernibly more historicist, led by an 'archival turn'. By contrast, this book is attentive to the means of publication, translation, and the wider cultural settings of Beckett's work. Rather than presenting an archival study, I document the historical situation of Beckett's critical and creative texts by tracing patterns of influence in dialogue with their formalist aspects, such as the inter- and intra-textual motifs which pervade these texts » (Tim Lawrence, *op. cit.*, p. 5-6).

4 « As Pim Verhulst and Dirk van Hulle have hinted, Beckett's turn to French came not out of nowhere in the much-mythologised post-war 'revelation', but through a gradual tilling in the 'grey canon' of criticism, poetry and translation during the 1930s » (Tim Lawrence, *op. cit.*, p. 82).

5 *Ibid.*, p. 80.

6 *Ibid.*, p. 87.

Toutefois, là où le travail de Tim Lawrence s'est arrêté, avec justesse, sur la signification de l'œuvre beckettienne, la présente étude n'a voulu, à dessein, rien dire de l'œuvre beckettienne. En effet, rien n'y aura été cherché afin de dire quoi que ce soit de sa signification, mais tout a été tenté pour confronter, entre autres entreprises, une forme à sa généalogie et à son devenir, en procédant par une analyse des différents moments de son émergence. Cela pourrait paraître bien peu. Toutefois la forme qui a été le centre du présent travail a donné le cadre d'une auto-construction de l'œuvre beckettienne. C'est dans le contexte d'une focalisation, non de ce que l'œuvre dit, mais de la manière dont elle le dit, et bien plus encore dans la façon dont l'œuvre beckettienne se construit, que le présent travail aura voulu présenter une critique innovante. A tirer un grand pan depuis l'élaboration de la forme en « -less » jusqu'à sa survivance dans un texte comme *Company*, il y a tout le parcours d'une forme vidée petit à petit de sa signification : l'achèvement formel présent dans *Company*, indiquant que cette forme est utilisée par Beckett en toute conscience et connaissance de cause, n'insiste plus que sur la présence d'un signifiant. La forme en « -less » ne se réfère à plus rien d'autre qu'elle-même et c'est pourquoi le discours de *Company* peut informer cette forme, en la prenant comme exemple de la « repetitiousness »⁷ qui y est explicitée. Cette forme n'y exprime plus que son propre rabâchage, devenant le parangon même de la répétition.

Peut-être rejoignons-nous ainsi l'avis de Raymond Federman : « And suddenly I realized that it was not the meaning of words that really concerned Beckett, but the shape of language »⁸.

Faisons sur elle encore un bref retour conclusif afin de réaffirmer que cette forme n'a pas été travaillée par des ruptures temporelles conséquentes, mais a bien plutôt suivi une évolution certaine, la plaçant au centre du processus scriptural de Beckett. La nouvelle « Assumption » a créé cette forme, par le biais d'une traduction et d'une lecture du poème « D'abord, un grand désir » de Paul Éluard, en configurant l'expression éluardienne sous un énoncé ternaire systématisant l'utilisation du suffixe « -less » par adjectivation de syntagmes se rapportant à des éléments du ciel. Dès lors que cette systématisation a été opérée et reprise dans *Dream of Fair to Middling Women*, *Murphy* y a injecté une signification particulière, lui attribuant le rôle de marqueur textuel propre à dire la coupure sujet/objet énoncée peu avant dans « Recent Irish Poetry »

7 C, p. 21.

8 Raymond Federman, « The Imaginary Museum of Samuel Beckett », *sympløke*, vol. 10, 2002, p. 160.

(1934). En même temps que cette forme s'est fait le porteur d'un sens fondamental pour le développement futur de l'esthétique beckettienne, elle a également subi un changement formel de taille, puisqu'à l'adjectif « colourless » s'est vu substitué le substantif « colourlessness ». Non plus caractérisation d'un autre substantif, la forme en « -less » devient effective en elle-même, permettant l'annihilation de l'objet pour ne plus conserver que le mouvement pur d'appauvrissement formel, ainsi que notre troisième chapitre l'a explicité. Ainsi le texte beckettien s'émancipe d'une représentation de l'objet aux caractéristiques niées pour focaliser son attention sur la non-qualité de l'objet, voire même l'absence de tout objet. C'est ce que le passage par le couple conceptuel *non percipere/non percipi* aura voulu démontrer. Finalement, le devenir de cette forme, après sa cristallisation dans *Murphy*, aura échoué dans un relatif oubli, n'apparaissant plus que comme la trace ancienne de cette poétique de soustraction. Cependant, sa survivance dans un texte comme « Lessness » l'intègre à nouveau pleinement dans la poétique et le corpus beckettien pour un objectif encore déplacé. C'est ici, effectivement, son caractère de principe générateur du récit qui nous a plus particulièrement intéressé, en tant qu'elle donne son titre à l'œuvre et investit le texte en court-circuitant la distinction des termes utilisés dans sa version originale française, effet qui la consacre ainsi, du moins dans sa version anglaise, comme un enjeu cardinal du texte. Ce fut, finalement, la place attribuée à cette forme dans *Company* qui nous a assuré pleinement d'une conscientisation de cette forme dans la pratique scripturale beckettienne lors de l'écriture de ces dernières œuvres⁹.

Dès lors si l'objectif final de ce travail n'a pas été de rendre explicite une caractéristique implicite du sens de l'œuvre beckettienne, il nous a cependant été permis d'observer la manière dont l'œuvre beckettienne fait genèse. La forme en « -less » informe le texte beckettien d'une manière particulière puisque sa présence primordiale dans le récit qu'est *Murphy*, de même que son évolution, nous autorise à appréhender son œuvre entière par le biais de

9 C'est également, et encore une fois, Pascale Sardin qui nous pousse, en outre, à asserter d'une poétique hystérique dans *Company*. En effet, si, dans ce texte, « the dissociation between words and world is complete » (Sardin, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2009, p. 35), et exemplifie ainsi le propos de la critique qui voit dans cette dissociation une pratique scripturale de l'hystérie à l'œuvre, le fait du retour d'une forme ancienne, inscrivant la quasi-impossibilité d'une reconnaissance citationnelle dans le texte beckettien, permet également de retrouver cette esthétique de l'hystérie décrite dans notre point IV.2. « Interlude pictural : le surréalisme, l'hystérie et l'indéterminé ».

l'image qui a donné le titre à notre travail : celle du *rocking chair*. En effet le récit de *Murphy* s'est vu scindé en deux parties, par la reprise, notamment, d'un extrait configuré en deux endroits de son texte d'une manière quoique quasiment identique tout de même radicalement différente. Alors que la seconde partie du texte de *Murphy* est ouverte par l'expérience de décorporéisation du personnage éponyme, amenée sans le recours à un objet extérieur, la première expérience de ce type décrite dans *Murphy* n'a été possible que par le recours à un expédient : un *rocking chair*. Or ce *rocking chair* n'est pas uniquement cette image que Federman considère comme l'une des plus surréalistes du corpus beckettien¹⁰ ; elle peut représenter à merveille ce que le travail de Beckett semble toujours avoir été : une impossible marche en avant.

Le *rocking chair* est cette image beckettienne qui représente, en la figurant au mieux, la problématique de la stase et de l'errance. Image qui permet l'ouverture d'une œuvre où les protagonistes de chacune de ces fictions, peu ou prou, réfléchissent cette dichotomie, de même que l'écriture en pas en avant, en correction, en retours et répétitions, qui dénotent toujours un va-et-vient, un '*come and go*', pour reprendre le titre d'une œuvre de Beckett, entre pause et mouvement, silence et bruit. C'est également ce que Thomas Hunkeler a su mettre en exergue : « Linéarité et circularité, mouvement et stase s'y combinent et s'annulent mutuellement en un va-et-vient infini »¹¹.

L'univers scriptural de Beckett est toujours ce qui montre tout en enlevant en même temps. Une œuvre qui dit 'oui', tout en disant 'non'. À reprendre l'hommage rendu à Georges Ribemont-Dessaignes par Roger Gilbert-Lecomte nous pourrions soutenir que l'œuvre beckettienne est également celle qui inscrit un « oui » dans le « o » du « non »¹², d'une manière également similaire à

10 « The Imaginary Museum of Samuel Beckett », Raymond Federman, *symphoie*, vol. 10, 2002, p. 163. Cette perspective du *rocking chair* comme étant une image plus surréaliste qu'une autre du corpus beckettien pourrait, cependant, être nuancée. De la même manière que notre introduction mettait en exergue l'attention toute particulière du critique à utiliser ce terme de surréaliste, ou de surréalisant, il pourrait être dit ici que les images des récits beckettien sont, peu ou prou, toutes surréalistes, dès lors que l'on utilise un argumentaire s'appuyant sur l'effet de surprise de l'image. Un être rampant et croulant dans la boue, tel que celui présenté dans *Comment c'est*, ne serait-il pas surréaliste, selon ce critère ? Celui d'un être enchaîné par la voix d'un autre, comme le raconte *Company*, également ? Quid, également, de la bouche de *Not I* ?

11 Thomas Hunkeler, *Echos de l'ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 220.

12 Se reporter à la dédicace du poème « Le drame dans une conscience enfantine », Roger Gilbert-Lecomte, *La Vie l'Amour la Mort le Vide et le Vent*, Gallimard/Poésie, Paris, 2015, p. 33.

celle qu'analyse Werner Spies lorsque Beckett offre une courte phrase au programme d'une exposition théâtrale de Max Ernst :

Plus tard, pendant les Jeux olympiques de 1972 à Munich, en collaboration avec Peter Schamoni, je portai à la scène aux Kammerspiele de Munich des textes et des morceaux de théâtre de Max Ernst sous le titre *Endlose Spiele bereiten sich vor* (D'interminables jeux se préparent), et je demandai à Beckett d'écrire quelque chose sur le programme. Il le fit de bonne grâce et me donna le texte suivant : Je salue longtemps et sans phrases le fauteur de ce NON bâtisseur ! Cette formule percutante ne peut guère se traduire en allemand. Le mimétisme était trop puissant par lequel Beckett, insérant ce « non » entre deux mots lourds de sens, transposait là dans le langage la technique des collages de Max Ernst : le redoublement de la négation est comme les deux lames d'une paire de ciseaux. En un mot, Beckett célèbre sans ambages l'instigateur de la négation grandiose et fondamentale¹³.

En effet, ce mouvement qui exprime « oui » et « non » en même temps, c'est bien là le procédé par lequel Beckett avance d'une œuvre à l'autre, et qu'il rend manifeste dans sa production. Que ce soit la bouche sans corps de *Not I*, que ce soit le corps sans voix de *Comment c'est*, il y a toujours quelque chose qui empêche de voir la totalité par effet de soustraction. Et pourtant, si la soustraction est bel et bien ce que le « -less » exprime de prime abord, son utilisation, pourtant, est également le dispositif mettant en place une addition : l'addition de la parole de l'autre dans la parole du même. Or ce que Werner Spies dit de Beckett au moment de l'écriture de sa phrase offerte à Max Ernst, à savoir qu'il « transpos[e] là dans le langage la technique des collages », c'est bien ce qui peut être perçu dans le retour des formes mises en avant ici même. Il est de coutume, cependant, que la critique tente d'effacer ce terme, dont l'aura renvoie aussitôt, sinon au surréalisme directement, du moins à son grand frère qu'est Dada ; citons ici Sardin qui se réfère directement à James Knowlson : « Cette méthode de composition, James Knowlson, le biographe 'officiel' de Beckett, l'a judicieusement nommée 'grafting technique', 'méthode de greffage' »¹⁴. Judicieusement, effectivement, nous en conviendrons, dès lors qu'il

13 Werner Spies, *op. cit.*, p. 263.

14 Pascale Sardin, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2009, p. 72.

s'agit d'éviter tout lien de congruence avec le collage ; mais entre la greffe et le collage, quelle différence s'instaure, sinon la construction d'un mot propre à court-circuiter un héritage surréaliste qu'on aimerait bien plutôt laisser de côté ?

Car la forme en « -less », et bien plus qu'elle-même, sa réutilisation constante dans l'œuvre beckettienne, c'est bien elle qui permet d'observer avec acuité la pratique de la citation comme un collage au sein même de l'écriture beckettienne. C'est en cela une forme qui démontre ce qui était également l'objectif de Solveig Hudhomme, le retour intratextuel constant de motifs ou d'épisodes narratifs. De fait le collage, dans sa pratique beckettienne, et en nous appuyant sur le travail d'Olivier Quintyn relatif au dispositif du collage, est une opération de « resémentation » de formes existantes. Nous y voyons donc, ainsi que Quintyn lui-même le définit, « plus qu'une technique matérielle, un mode spécifique de pensée qui procède par des gestes circonscrits de liaison et de déliaison entre les éléments qu'il met en jeu »¹⁵. Or c'est bien ce que nous avons eu l'occasion d'observer, le devenir sémantique de la forme en « -less ». Ainsi la citation, le dispositif citationnel chez Beckett, propose précisément ce type d'opérations puisque « la notion de *citation* [...] constitue le premier mode disponible d'articulation du *même* et de l'*autre* dans le discours »¹⁶.

Ainsi, cette forme de l'*autre* dans le *même* du texte beckettien nous a informés sur l'une des manières de travailler de Beckett, et pourrait ainsi ouvrir l'analyse à d'autres formes rémanentes dans l'œuvre beckettienne, des formes soumises également à un même processus d'émergence, possiblement d'oubli, puis de cristallisation. C'est également une interrogation sur la manière dont certaines formes beckettiennes interviennent directement dans leur cristallisation, phagocytant le texte pour en devenir un principe générateur, qui se pose. Si *Company* emprunte à l'œuvre antérieure une forme bien précise, son texte met également au point un dispositif de verbalisation bien particulier qui fait osciller l'interprétation des verbes, dans sa version anglaise tout du moins, entre impératif et infinitif. Dispositif fondamental qui permet tout à la fois d'interroger le sujet, voire de l'évincer, en même temps que de questionner également le devenir de l'objet. Cette forme nouvelle, pourrait-elle être redevable du travail beckettien sur la citation éluardienne ? Lui aurait-elle montré un chemin à suivre dans la soustraction qu'il veut opérer ? Plus qu'à une simple forme, l'esthétique du « -less » en deviendrait ainsi réellement une poétique,

15 Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Questions rhétoriques, 2007, p. 20.

16 Ibid., p. 29.

voire même une théorie de l'évolution des formes littéraires chez Beckett. Si la forme en « -less » n'a jamais pu disparaître de l'œuvre beckettienne, c'est peut-être parce qu'elle contient en elle-même tous les schèmes susceptibles de survivre dans les différents environnements textuels et discursifs de la langue beckettienne.

C'est ainsi selon cette perspective, bien trop unificatrice pour être admise, que nous pourrions cependant ajouter que notre travail n'a pas été uniquement la mise en avant de cette unique forme, mais que sa découverte aura également pu mettre à l'honneur la primordialité de la lecture éluardienne chez Beckett. En effet, c'est par le biais de cette forme qu'a pu également être travaillée une seconde citation de l'œuvre éluardienne, propre à dire cette même coupure entre sujet et objet : le « loving love » du poème de Paul Éluard « La dame de carreau ».

Cette forme verbale sur laquelle, ainsi que nous l'avons démontré, le « need to need » beckettien était calqué modalise en effet le renvoi de l'acte à son propre prédicat, permettant tout à la fois la non-inscription du sujet dans l'énoncé ainsi que l'absence d'un objet sur lequel le verbe soumet son action. L'action y est ainsi considérée pour elle-même et définit le cadre d'une expérience du monde désobjectivée et desubjectivée, dont *Mercier et Camier*, entre autres, thématise la problématique sous le motif du voyage sans but, puisque : « une seule chose comptait : partir »¹⁷. Forme, en outre, qui avait été configurée sous son explicitation la plus pure dans un cahier préparatoire de *Watt*, dans lequel était précisément formulé : « [w]hen it acts, it receives its own act ».

Ces formes s'inscrivent ainsi toutes dans le développement scriptural beckettien et informent des grands mouvements de son œuvre. Or il apparaît qu'elles sont toutes hautement redevables de la lecture de Paul Éluard. Cette lecture, dès lors, non pas centrée uniquement sur elle-même, a pu également déconstruire une part du discours critique, tendant soit à observer l'influence surréaliste là où elle ne peut être déduite qu'après un effort de conceptualisation ardu, et sans qu'une assurance textuelle ne vienne asserter le propos, soit à la dénier complètement. Cette première critique a ainsi pu plus largement s'ouvrir afin de replacer dans leur contexte d'énonciation certains documents d'archive beckettien ; nous pensons ici non seulement aux différents textes critiques des années trente, ainsi qu'à la fameuse lettre allemande envoyée à Alex Kaun et qui a structuré une grande part du discours critique sur Beckett, mais également à la « revelation » des années quarante, dont

17 MEC, p. 31.

on a vu à quel point elle tendait à imposer un discours normatif sur l'œuvre beckettienne, sans que cette norme ne tienne la barre d'un approfondissement historicisant et herméneutique des œuvres ou des textes qui entourent cette expérience.

La réflexion du lien entre surréalisme et Samuel Beckett a pu outrepasser le premier objectif de recherche puisqu'elle a permis d'envisager la création de l'œuvre beckettienne dans son rapport étroit aux formes et aux significations de ces formes tout en envisageant le discours de Beckett sur ses œuvres. Ainsi, le travail de l'oubli à l'œuvre dans la production de Beckett empêche de lire cet oubli comme étant effectif ou comme étant une stratégie d'effacement de la source. Si cette stratégie pouvait prendre part dans un texte comme « Le Concentrisme », elle peut également se lire lorsque des interrogations sur d'autres influences productives dans le récit beckettien s'opèrent. Voici, pour l'exemple, une lettre de Beckett à James Knowlson datée du 11 avril 1972 :

I simply know next to nothing about my work in this way, as little as a plumber of the history of hydraulics. There is nothing/nobody with me when I'm writing, only the hellish job in hand. The "eye of the mind" in *H.D.* does not refer to Yeats any more that [for than] the "revels" in *Endgame* to *The Tempest*, they are just bits of pipe I happen to have with me. I suppose all is reminiscence from womb to tomb, all I can say is I have scant information regarding mine – alas¹⁸.

En même temps que Beckett dénie l'exhaustivité de sa mémoire, il se permet également de détourner la réflexion du critique en proposant, malgré tout, un jugement sur la référence effectuée. Cependant, bien plus intéressant encore que la remarque sur ce paradoxe d'un écrivain qui ne dit rien sur son œuvre mais la balise étroitement lorsque sa parole en affirme quelque chose, il convient de remarquer, au moment même où la trace de l'oubli surgit dans sa parole, la réminiscence d'une image fondatrice de ses premiers travaux : le fameux « wombtombing » de *Dream*. Ainsi, d'une manière similaire à ce qui peut être lu dans les rencontres de Charles Juliet avec Samuel Beckett – on se souvient que lorsque Charles Juliet interrogeait Beckett sur la période de ses premières œuvres, c'était la mention du « tunnel » qui revenait –, le sujet de l'oubli, ainsi que de la réminiscence, opère toujours un renvoi à des expressions de l'œuvre première, explicitant l'oubli par le paradoxe d'un excellent souvenir

18 *LoB*, tome IV, p. 291.

de certains de ses propres énoncés dont la référence est effacée, autant dans la production textuelle en tant que telle, que dans le discours de Beckett sur sa propre œuvre.

C'est donc bien à une possible relecture de la production beckettienne qu'engage ce travail, une analyse pour y dénicher des traces d'influence et leur productivité, contemporaine de l'émergence de la trace ou future. C'est à de nouveaux résultats que la recherche pourrait arriver, embrassant ainsi des œuvres que le présent travail n'a pas pu approcher, ainsi de *Film*, œuvre dans laquelle est reprise, en frontispice et tronquée, l'expression du philosophe Berkeley (« esse est percipi »¹⁹) dont on a vu l'importance dès lors que son émergence est couplée avec le soubassement et l'intertexte d'Éluard.

D'une manière similaire, ce travail pourrait également s'étendre à tout un approfondissement sur les objectifs de l'expérience beckettienne présentée dans nos lignes, objectifs qu'il nous a été donné de mentionner, sans pour autant nous étendre sur ces considérations, puisque la méthodologie à laquelle nous nous sommes restreints nous a empêchés d'aborder certaines concomitances de pensée que l'analyse discursive peinait à rendre manifeste. Il en irait ainsi d'une lecture approfondie de l'œuvre et de la vie de Roger Gilbert-Lecomte qui est l'image même de cette expérience de vie « behind the eyes »²⁰ que Beckett considère comme étant « the best of all experiences »²¹ durant les années trente. Il semble en effet que, d'« Assumption » à *Eleutheria*, les figures beckettiennes qui tentent d'atteindre des états de conscience modifiés, ou altérés, décrivent à merveille ce que les poèmes de Roger Gilbert-Lecomte ne cessent d'entamer. En outre – mais ce serait encore créer des liens analogiques loin desquels la critique devrait se tenir –, il apparaît à de nombreuses reprises que ce qui peut être dit de l'œuvre des surréalistes résonne avec un caractère singulièrement juste pour certaines des œuvres de Beckett. Il est ainsi troublant de lire le jugement de Stéphane Sarkany sur *Nadja* de Breton, jugement qui pourrait tout à fait être celui d'un lecteur de *Murphy*, dont la seule différence avec son homologue surréaliste serait le changement du genre : « [...] admettons que nous tenons entre nos mains le compte rendu d'un cas psychopathologique rare et particulier, celui d'une femme qui se meut dans la zone-frontière des états seconds et de la logique déréalisante »²².

19 Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Éditions de Minuit, Paris, 1972, p. 113.

20 *LoB*, tome 1, p. 447.

21 *Ibid.*

22 Stéphane Sarkany, « *Nadja* ou la lecture du monde objectif », *Mélusine*, n°4, « Le livre surréaliste », L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982, p. 101.

C'est sans regret que ces différentes ébauches de réflexion ont été passées sous silence et laissées à d'autres continuateurs, puisque nous reprenons à notre compte les paroles de Beckett lui-même, énoncées dans *Watt*, pour caractériser notre attardement sur la poétique du « -less », attardement dont « [...] it will freely be admitted is a way no worse than another, and better than some, of whiling away an instant of leisure »²³.

23 *W*, faber, p. 34.

Bibliographie

1 *Corpus beckettien*

En français : Toutes les éditions françaises des œuvres de Samuel Beckett utilisées dans le présent travail sont issues des Éditions de Minuit, à l'exception de la correspondance de ce dernier. Pour chaque ouvrage collectif, les différents textes utilisés dans le présent travail sont également listés selon leur date de composition.

Molloy, Éditions de Minuit, Paris, 1951.

Malone meurt, Éditions de Minuit, Paris, 1951.

En attendant Godot, Éditions de Minuit, Paris, 1952.

L'Innommable, Éditions de Minuit, Paris, 1953.

Murphy, Éditions de Minuit, Paris, 1954.

Fin de partie, Éditions de Minuit, Paris, 1957.

Comment c'est, Éditions de Minuit, Paris, 1961.

Oh les beaux jours, Éditions de Minuit, Paris, 1963.

Comédie et actes divers, Éditions de Minuit, Paris, 1966.

Watt, Éditions de Minuit, Paris, 1968.

Mercier et Camier, Éditions de Minuit, Paris, 1970.

Premier Amour, Éditions de Minuit, Paris, 1970.

Têtes-mortes, Éditions de Minuit, Paris, 1972.

– « D'un ouvrage abandonné », 1956.

– « Assez », 1966.

– « Sans », 1969.

Pour finir encore et autres foirades, Éditions de Minuit, Paris, 1976.

L'Image, Éditions de Minuit, Paris, 1988.

Le Monde et le pantalon, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Éditions de Minuit, Paris, 1989.

Proust, Éditions de Minuit, Paris, 1990.

Eleutheria, Éditions de Minuit, Paris, 1995.

Trois dialogues, Éditions de Minuit, Paris, 1998.

Correspondance :

Lettres I. 1929-1940, traduit de l'anglais par André Topia, Gallimard, Paris, 2014.

– *Lettres II. 1941-1956*, Gallimard, Paris, 2015.

– *Lettres III. 1957-1965*, Gallimard, Paris, 2016.

– *Lettres IV. 1966-1989*, Gallimard, Paris, 2018.

En anglais : A l'inverse, afin de noter avec une plus grande acuité les différentes éditions anglaises utilisées dans le présent travail, voici la liste ci-dessous, classée alphabétiquement. Pour les ouvrages collectifs, la date de composition de chacun des textes a été rajoutée, lorsque cela a été possible.

Beckett's Dream Notebook, edited, annotated and with an introductory essay by John Pilling, AB Print, Wokingham, 1999.

Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho, Stirring Still, faber & faber, London, 2009.

Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment, edited by Ruby Cohn, Grove Press, New York, 1984.

« Dante ... Bruno.Vico.... Joyce », 1929.

« Le Concentrisme », 1931.

« Recent Irish Poetry », 1934.

« Les Deux Besoins », 1938.

« *Intercessions* by Denis Devlin », 1938.

« Three Dialogues with Georges Duthuit », 1949.

« Henri Hayden. Homme-peintre », 1952.

Dream of Fair to Middling Women, Arcade Publishing, New York, 1992.

For To End Yet Again, Beckett short n°6, John Calder, London, 1975.

Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces, Grove Press, New York, 1960.

– *Krapp's Last Tape*, 1959.

– *Embers*, 1959.

More Pricks than Kicks, faber & faber, London, 2010.

– « Ding Dong ».

– « Draff ».

Murphy, faber & faber, London, 2009.

Novels, volume II, The Grove centenary edition, éd. par Paul Auster, Grove Press, New York, 2006.

– *Molloy*, 1955.

– *Malone Dies*, 1958.

– *The Unnamable*, 1959.

– *How It Is*, 1964.

Proust & 3 Dialogues with Georges Duthuit, Grove Press, New York, 1970.

The Collected Poems of Samuel Beckett. A Critical Edition, edited by Sean Lawlor and John Pilling, faber & faber, London, 2012.

The Complete Dramatic Works, faber & faber, London, 1986.

The Complete Short Prose 1929-1989, edited and with an introduction and notes by S.E. Gontarski, Grove Press, New York, 1995.

– « Assumption », 1929.

– « Sedendo & Quiescendo », 1932.

– « Lessness », 1970.

The Letters of Samuel Beckett. I. 1929-1940, éd. par Martha Dow Fehsenfeld, Lois More Overbeck, George Craig et Daniel Gunn, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.

– II. 1941-1956, Cambridge University Press, Cambridge, 2011.

– III. 1957-1965, Cambridge University Press, Cambridge, 2014.

– IV. 1966-1989, Cambridge University Press, Cambridge, 2016.

Watt, faber & faber, London, 2009.

2 *Corpus surréaliste*

Apollinaire, Guillaume, *Les Mamelles de Tirésias*, avec six portraits inédits par Picasso, Éditions du Bélier, Paris, 1946.

Aragon, Louis, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Paris, 1945.

Aragon, Louis, *Traité du style*, Gallimard, Paris, 1928.

Aragon, Louis, *Les Collages*, Hermann, Paris, 1980.

Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard/Folio essais, Paris, 2008.

Breton, André, *Le Surréalisme et la peinture*, Gallimard/Folio, Paris, 2002.

Breton, André, *Entretiens 1913-1952*, Gallimard, Paris, 1952.

Breton, André, *Point du jour*, Gallimard/Folio essais, Paris, 1970.

Breton, André, *Œuvres complètes*. tome 1, édition établie par Marguerite Bonnet, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988.

Breton, André, *Œuvres complètes*. tome II, édition établie par Marguerite Bonnet, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992.

Breton, André, *Young Cherry Trees against Hares – Jeunes cerisiers garantis contre les lièvres*, View Éditions, New York, 1946.

Breton, André, *Correspondance avec Tristan Tzara et Francis Picabia*, présentée et éditée par Henri Béhar, Gallimard, Paris, 2017.

Daumal, René, *Le Contre-ciel* suivi de *Les dernières Paroles du poète*, Gallimard/Poésie, Paris, 1990.

Daumal, René, *Tu t'es toujours trompé*, édition établie et présentée par Jack Daumal, Mercure de France, Paris, 1970.

Dali, Salvador, *Oui. Méthode paranoïa-critique et autres textes*, Denoël, Paris, 1971.

Éluard, Paul, *Œuvres complètes*, tome 1, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1968.

Ernst, Max, *La Femme 100 têtes*, Prairial, Paris, 2016.

Gilbert-Lecomte, Roger, *Monsieur Morphée, empoisonneur public*, Fata Morgana, Paris, 2011.

Péret, Benjamin, *Œuvres complètes. Tome 3*, Eric Losfeld, Paris, 1970.

Tzara, Tristan, *Lampisteries*, précédées de *Sept manifestes Dada*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, 1963.

Vitrac, Roger, *Victor ou Les Enfants au pouvoir*, édition de Marie-Claude Hubert, Folio/Théâtre, Paris, 2000.

- Petite anthologie poétique du surréalisme*, introduction par Georges Hugnet, Éditions Jeanne Bucher, Paris, 1934.
- Le Grand Jeu*, Collection complète, fac simile, Éditions Jean-Michel Place, Paris, 1977.
- Minotaure : revue artistique et littéraire : arts plastiques, poésie, musique, architecture*, fac simile, A. Skira, Paris, 1980-1981.

3 *Bibliographie critique et secondaire*

- Ackerley, C.J., *Demented Particulars : The Annotated 'Murphy'*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2010.
- Ackerley, C.J., « 'Deux Besoins' : Samuel Beckett and the Aesthetic Dilemma », *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014.
- Adamowicz, Elsa, *Ceci n'est pas un tableau. Les écrits surréalistes sur l'art*, L'Age d'Homme, Lausanne, 2004.
- Adorno, Theodor, « Le surréalisme : une étude rétrospective », *Notes sur la littérature*, Flammarion, Paris, 2009.
- Albright, Daniel, *Beckett and Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Amossy, Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, PUF, Paris, 2010.
- Angeli, Giovanna, « Surréalisme et proverbe : à la limite du jeu », *Jeu surréaliste et humour noir*, Actes du colloque organisé par Jacqueline Chénieux-Gendron et Marie-Claire Dumas à Cerisy-la-Salle, Lachenal & Ritter, Paris, 1993.
- Bair, Deirdre, *Samuel Beckett. A Biography*, Touchstone, New York, 1990.
- Bandier, Norbert, *Sociologie du surréalisme*, La Dispute, Paris, 1999.
- Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Seuil, Paris, 1984.
- Bataille, Georges, « Le silence de Molloy », *Œuvres complètes*, tome XI, Gallimard, Paris, 1988.
- Henri Béhar, *Vitrac, théâtre ouvert sur le rêve*, F. Nathan, Paris, 1981.
- Henri Béhar, *André Breton*, Fayard, Paris, 2005.
- Belmont, Georges, *Souvenirs d'outre-monde. Histoire d'une naissance*, Calmann-Lévy, Paris, 2001.
- Benvéniste, Emile, *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard/Tel, Paris, 1966.
- Ben-Zvi, Linda, « Memories of Meeting Beckett », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 28, Brill, Amsterdam, 2017.
- Blachère, Jean-Claude, *Les Totems d'André Breton. Surréalisme et primitivisme littéraire*, L'Harmattan, Paris, 1996.
- Bloom, Harold, *L'Angoisse de l'influence*, Aux forges de Vulcain, Paris, 2013.
- Bolin, John, « A demented form of the particular : Surrealism, Suite and Eleutheria », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 23, Rodopi, Amsterdam, 2011.
- Borie, Monique, *Mythe et théâtre aujourd'hui : une quête impossible ? (Beckett – Genet – Grotowski – Le Living Theatre)*, Nizet, Paris, 1981.

- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992.
- Brown, Llewellyn, *Beckett : Les Fictions brèves : Voir et dire*, Minard, Paris, 2008.
- Bruzzo, François, *Samuel Beckett. Landes, rives et rivages en 19 glanures ... au nom de la beauté*, L'Harmattan, Paris, 2016.
- Bürger, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, Questions théoriques, Paris, 2013.
- Casanova, Pascale, *Beckett l'abstracteur, anatomie d'une révolution littéraire*, Éditions du Seuil, Paris, 1997.
- Caws, Mary Ann, *Surprised in Translation*, University of Chicago Press, Chicago, 2006.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, *Le Surréalisme et le roman : 1922-1950*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1983.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, *Le Surréalisme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1984.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline, *Surréalismes. L'esprit et l'histoire*, Honoré Champion, Paris, 2014.
- Chisholm, Anne, *Nancy Cunard*, trad. de l'anglais par Jacqueline Huet et Jean-Pierre Carasso, O. Orban, Paris, 1980.
- Citton, Yves, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Éditions Amsterdam, Paris, 2007.
- Citton, Yves, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Éditions Amsterdam, Paris, 2010.
- Clément, Bruno, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, Paris, 1994.
- Cohn, Ruby, *A Beckett Canon*, The University Michigan Press, Ann Arbor, 2001.
- Cohn, Ruby, « Surrealism and Today's French Theatre », *Yale French Studies*, n°31, 1964.
- Compagnon, Antoine, *La Seconde main ou Le Travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979.
- Decottignes, Jean, *L'Invention de la poésie. Breton, Aragon, Duchamp*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1994.
- Demoule, Jean-Paul, *Mais où sont passés les Indo-Européens ? Le mythe d'origine de l'Occident*, Seuil, Paris, 2014.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1967.
- Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, Paris, 2005.
- Didi-Huberman, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Éditions de Minuit, Paris, 2002.
- Douglas, Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou*, La Découverte, Paris, 2005.
- Ducrot, Oswald, *Le Dire et le dit*, Éditions de Minuit, Paris, 1984.
- Ducrot, Oswald, « Deux mais », *Cahiers de linguistique*, numéro 8, 1978.
- Ducrot, Oswald, « Analyses pragmatiques », *Communications*, vol. 32, 1980.
- Espagne, Michel, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 2013.

- Federman, Raymond, « The Imaginary Museum of Samuel Beckett », *symptome*, vol. 10, 2002.
- Fifield, Peter, « 'I am writing a manifesto because I have nothing to say' (Philippe Soupault): Samuel Beckett and the Interwar Avant-Garde », *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, éd. par Stanley E. Gontarski, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014.
- Fletcher, John, « My conversations with Samuel Beckett », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 28, Brill, Amsterdam, 2016.
- Fontvieille(-Cordani), Agnès, *Le mot vide et l'expression lexicale du vide dans l'œuvre de Paul Éluard*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1994.
- Fontvieille(-Cordani), Agnès, *Paul Éluard. L'inquiétude des formes*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2013.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.
- Foucault, Michel, *L'Ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Gallimard, Paris, 1971.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits I. 1954-1975*, Gallimard/Quarto, Paris, 2001.
- Friedman, Alan Warren, *Surreal Beckett. Samuel Beckett, James Joyce, and Surrealism*, Routledge, New York/London, 2017.
- Gontarski, Stanley E., *Samuel Beckett. Humanistic Perspectives*, Ohio State University Press, Columbus, 1982.
- Gontarski, Stanley E., *Creative Involution. Bergson, Beckett, Deleuze*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2015.
- Harvey, Lawrence *Samuel Beckett. Poet and Critic*, Princeton University Press, Princeton, 1970.
- Hatch, David A., « Beckett in Transition : Three Dialogues, Little Magazines, and post-war Parisian Aesthetic Debate », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 15, Rodopi, Amsterdam, 2005.
- Heidmann, Ute, « Comparatisme et analyse de discours. La comparaison différentielle comme méthode », dans *Science du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, sous la direction de Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, Slatkine, Genève, 2005.
- Heinich, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Éditions de Minuit, Paris, 1998.
- Horace, *Epîtres*, Les Belles Lettres, Paris, 1934.
- Hudhomme, Solveig, *L'Elaboration du mythe de soi dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Brill/Rodopi, Leiden/Boston, 2015.
- Hunkeler, Thomas, *Echos de l'Ego dans l'œuvre de Samuel Beckett*, L'Harmattan, Paris, 1997.
- Hunkeler, Thomas, « 'Cascando' de Samuel Beckett », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol.8, Brill, Leiden, 1999.

- Hunkeler, Thomas, « La poésie est-elle verticale ? Remarques à propos d'une signature », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 11, *Samuel Beckett : Endlessness in the Year 2000/Samuel Beckett Fin sans fin en l'an 2000*, Brill, Amsterdam, 2001.
- Hunkeler, Thomas, « Beckett face au surréalisme », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 17, *Présence de Samuel Beckett/Presence of Samuel Beckett*, Colloque de Cerisy, Brill, Amsterdam, 2006.
- Hunkeler, Thomas, « Vers 'l'imminmiisable minime minimum' : Sans de Beckett », *Le récit minimal. Du minime au minimalisme. Littérature, arts, médias*, édité par Sabrinelle Bedrane, Françoise Revaz et Michel Vieignes, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2012.
- Jurt, Joseph, « Traduction et transfert culturel », *De la traduction et des transferts culturels*, textes réunis par C. Lombez et R. von Kulesa, L'Harmattan, Paris, 2007.
- Jamoussi, Lassad, *Le Pictural dans l'œuvre de Beckett : Approche poïétique de la choseté*, Sud Éditions, Tunis, 2007.
- Jenny, Laurent, *La Parole singulière*, Belin, Paris, 2009.
- Juliet, Charles, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Fata Morgana, Paris, 1986.
- Kennedy, Sighle, *Murphy's Bed. A Study of Real Sources and Sur-real Associations in Samuel Beckett's First Novel*, Associated University Presses, Plainsboro, 1971.
- Knowlson, James, *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, Bloomfield, London, 1997.
- Knowlson, James, *Beckett*, Actes Sud, Arles, 1999.
- Lautréamont (le Comte de), *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Luc Steinmetz, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2009.
- Lawrence, Tim, *Samuel Beckett. Critical Aesthetics*, Palgrave MacMillan, 2018.
- Lecherbonnier, Bernard, *La Chair du verbe : histoire et poétique des surréalismes de la langue française*, Publisud, Paris, 1992.
- Maingueneau, Dominique, *Manuel linguistique pour les textes littéraires*, Armand Colin, Paris, 2012.
- Mansanti, Céline, *La Revue transition (1927-1938) : le modernisme historique en devenir*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2009.
- Maso, Joan, et Hubard, Gabriela Garcia, « Echo-graphie et précipitations beckettiennes dans *Echo's Bones* : Ovide et Montale », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 25, Rodopi, Amsterdam, 2013.
- Matthews, J.H., « Surrealism and England », *Comparative Literature Studies*, vol. 1, 1964.
- Méizoz, Jérôme, « Ethos et posture d'auteur », *Sciences du texte et analyse de discours : Enjeux d'une interdisciplinarité*, éd. par Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, Slatkine Erudition, Genève, 2005.
- Meschonnic, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Paris, 1982.

- Michon, Pascal, *Fragments d'inconnu. Pour une histoire du sujet*, Rhuthmos, Paris, 2010.
- Michon, Pascal, *Les Rythmes du politique : démocratie et capitalisme mondialisé*, Rhuthmos, Paris, 2015.
- Montini, Chiara, « *La bataille du soliloque* » : *genèses de la poésie bilingue de Samuel Beckett (1926-1946)*, Rodopi, Amsterdam, 2007.
- Mousli, Béatrice, *Philippe Soupault*, Flammarion, Paris, 2010.
- Murat, Michel, *Le Surréalisme*, LGF/Le livre de poche, Paris, 2013.
- Murat, Michel, « Jeux de l'automatisme », *Une pelle dans les sables du vent : les écritures automatiques*, études réunies par Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1992.
- Murphy, Peter J., *Reconstructing Beckett. Language for Being in Samuel Beckett's Fiction*, University of Toronto Press, Toronto, 1990.
- Nadeau, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Seuil, 1945.
- Nixon, Mark, *Samuel Beckett's German Diaries. 1936-1937*, Continuum, London, 2011.
- Nixon, Mark, *Samuel Beckett's Library*, avec Dirk van Hulle, Cambridge University Press, Cambridge, 2013.
- Nixon, Mark, « 'Scraps of German' : Samuel Beckett reading German Literature », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 16, Brill, Amsterdam, 2006.
- Oppenheim, Loïs, « Disturbing the feasible : object representations in *Three Dialogues with Georges Duthuit* », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 13, Brill, Amsterdam, 2003.
- Parisse, Lydie, « La coïncidence des contraires dans l'œuvre de Samuel Beckett », *Miranda, revue pluridisciplinaire sur le monde anglophone*.
- Pascal, Blaise, *Pensées*, édition de Michel Le Guern, Gallimard/Folio classique, Paris, 1977.
- Pattie, David, « Beckett and Obsessional Ireland », *A Companion to Samuel Beckett*, éd. par Stanley E. Gontarsk, Wiley-Blackwell, Chichester, 2010.
- Perret-Gavard, Jean-Paul, *L'Imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Minard, Paris/Caen, 2001.
- Pilling, John, *Beckett before Godot*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- Protin, Matthieu, « Beckett en ses lettres », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 23, Rodopi, Amsterdam, 2011.
- Quintyn, Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Questions rhétoriques, 2007.
- Rabaté, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, José Corti, Paris, 2004.
- Rabaté, Dominique, « Le surréalisme et les mythologies de l'écriture », *Pensée mythique et surréalisme*, textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Lachenal & Ritter, Paris, 1996.
- Rabaté, Etienne, « Watt à l'ombre de *Plume*. L'écriture du désœuvrement », in *Beckett avant Beckett : essais sur les premières œuvres*, édité par Jean-Michel Rabaté, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1984.

- Rabaté, Jean-Michel, *La Pénultième est morte : spectographies de la modernité (Mallarmé, Breton, Beckett et quelques autres)*, Champ Vallon, Seyssel, 1993.
- Rabaté, Jean-Michel, *Think, Pig ! Beckett at the Limit of the Human*, Fordham University Press, New York, 2016.
- Rabaté, Jean-Michel, « Loving Freud Madly : Surrealism between Hysterical and Paranoid Modernism », *Journal of Modern Literature*, vol. 25, n°3/4, 2002.
- Rabaté, Jean-Michel, « Beckett's Masson : From Abstraction to Non-Relation », *The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, éd. par Stanley E. Gontarski, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014.
- Rancière, Jacques, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette Littératures, Paris, 1998.
- Rancière, Jacques, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, Paris, 2000.
- Random, Michel, *Le Grand Jeu. Les enfants de Rimbaud le Voyant*, Le Grand Souffle, Paris, 2003.
- Reich Gluck, Barbara, *Beckett and Joyce : Friendship and Fiction*, Bucknell University Press, Lewisburg, 1970.
- Rémy, Michel, « Vers une problématique de la traduction des textes surréalistes », *Palimpsestes*, n°2, 1990.
- Riffaterre, Michael, *La Production du texte*, Gallimard, Paris, 1979.
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 2009.
- Sapiro, Gisèle, *La Sociologie de la littérature*, La Découverte, Paris, 2014.
- Sardin, Pascale, *Samuel Beckett, auto-traducteur ou L'art de l'« empêchement » : lecture bilingue et génétique des textes courts auto-traduits (1946-1980)*, Artois Presses Université, Arras, 2002.
- Sardin, Pascale, *Samuel Beckett et la passion maternelle ou l'hystérie à l'œuvre*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2009.
- Sardin, Pascale, « Samuel Beckett's maternal passion or hysteria at work in *Company/Compagnie* », *Journal of the Short Story in English*, n°52, 2009.
- Sardin, Pascale, « 'Scarcely Disfigured' : Beckett's Surrealist Translations », avec Germoni, Karine, *Modernism/Modernity*, vol. 18, numéro 4, John Hopkins University Press, 2011.
- Sardin, Pascale, « Les mots étrangers dans *Dream of Fair to Middling Women* (1932) de Samuel Beckett », *Revue LISA/LISA e-journal* [En ligne], vol. XIII-n°1, 2015. URL : <https://journals.openedition.org/lisa/8171>.
- Schlanger, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Nathan, Paris, 1992.
- Schlanger, Judith, *Le Neuf, le différent et le déjà-là. Une exploration de l'influence*, Hermann, Paris, 2014.
- Sebbag, Georges, *Foucault Deleuze. Nouvelles impressions du surréalisme*, Hermann, Paris, 2015.
- Spies, Werner, *Les Chances de ma vie : mémoires*, Gallimard, Paris, 2014.

- Taban, Carla, *Modalités de po(i)étiques de configuration textuelle : le cas de Molloy de Samuel Beckett*, Rodopi, Amsterdam/New York, 2009.
- Taminiaux, Pierre, *Du surréalisme à la photographie contemporaine. Au croisement des arts et de la littérature*, Honoré Champion, Paris, 2016.
- Vilar, Pierre, « Un pantalon cousu de fil blanc : Beckett et l'épreuve critique », *Études françaises*, vol. 42, n°2, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2006.
- Wall, John, « A Study of the Imagination in Samuel Beckett's *Watt* », *New Literary History*, vol. 33, n°3, The John Hopkins University Press, Chicago, 2002.
- Weber-Cafilisch, *Chacun son dépeupleur : sur Samuel Beckett*, Éditions de Minuit, Paris, 1994.
- Weller, Shane, *A Taste in the Negative : Beckett and Nihilism*, Modern Humanities Research and W.S. Maney & Son Ltd, London, 2005.
- Wolkenstein, Julie, *Les Récits de rêve dans la fiction*, Klincksieck, Paris, 2006.
- Beckett avant Beckett : essais sur les premières œuvres*, édité par Jean-Michel Rabaté, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1984.
- Beckett in Black and Red. The Translations for Nancy Cunard's Negro (1934)*, éd. par Alan Warren Friedman, University Press of Kentucky, Lexington, 2000.
- Beckett in Popular Culture. Essays on a Postmodern Icon*, éd. par P.J. Murphy et Nick Pawliuck, MacFarland & Company, Jefferson, 2016.
- Dictionnaire de la Littérature française du XX^e siècle*, Albin Michel/Encyclopaedia Universalis, Paris, 2000.
- De la traduction et des transferts culturels*, textes réunis par C. Lombez et R. von Kulesa, L'Harmattan, Paris, 2007.
- Journal of Beckett Studies*, vol. 12, numbers 1 and 2, published by the Florida State University, in the United States of America, 2003.
- Journal of Beckett Studies*, vol. 14, numbers 1 and 2, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004.
- La Prose de Samuel Beckett. Configuration et progression discursives*, sous la direction de Julien Piat et Philippe Whal, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2013.
- Mélusine*, vol. III, « Marges non frontières : études et documents », L'Âge d'Homme, Lausanne, 1982.
- Mélusine*, vol. IV, « Le livre surréaliste », édité par Henri Béhar, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983.
- Mélusine*, vol. V, « Politique-Polémique », édité par Henri Béhar, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1983.
- Mélusine*, vol. XIV, « L'Europe surréaliste », édité par Henri Béhar, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1992.
- Mélusine*, vol. XVII, « Chassé-croisé ; Tzara-Breton », édité par Henri Béhar, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1997.

- Mélusine*, vol. XXI, « Réalisme-Surréalisme », édité par Henri Béhar, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2001.
- Mélusine*, vol. XXVI, « Métamorphoses », édité par Françoise Py, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2006.
- Mélusine*, vol. XXXI, « Les réseaux du surréalisme », édité par Henri Béhar, L'Âge d'Homme, Lausanne, 2011.
- Notes de Beckett sur Geulincx*, ouvrage dirigé et préfacé par Nicolas Doutey, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2012.
- Pensée mythique et surréalisme*, textes réunis par Jacqueline Chénieux-Gendron et Yves Vadé, Lachenal & Ritter, 1996.
- Poétique comparée des mythes : de l'Antiquité à la Modernité*, éd. par Ute Heidmann, Payot, Lausanne, 2003.
- Roman 20-50. Revue d'études du roman du XX^e siècle*, études réunies par Florence de Chalonge, Presses Universitaires du Septentrion, Vimy, 2015.
- Samuel Beckett*, Cahier de l'Herne, dirigé par Tom Bishop et Raymond Federman, Éditions de l'Herne, Paris, 1976.
- Samuel Beckett. A Collection of Critical Essays*, éd. par Martin Esslin, Prentice-Hall, Englewood Cliffs NJ, 1965.
- Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 8, « Poetry and other Prose/Poésies et autres proses », édité par Matthijs Engelberts, Marius Buning et Sjef Houppermans, Rodopi, Amsterdam, 1999.
- Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 11, « Samuel Beckett : Endlessness in the Year 2000/fin sans fin en l'an 2000 », édité par Angela Moorjani, Carola Veit, Rodopi, Amsterdam, 2001.
- Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 13, « 'Three Dialogues' revisited/Les 'trois dialogues' revisités », édité par Marius Buning, Rodopi, Amsterdam, 2003.
- Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 17, « Presence of Samuel Beckett/Présence de Samuel Beckett », édité par Sjef Houppermans, Rodopi, Amsterdam, 2006.
- Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 19, « Borderless Beckett/Beckett sans frontières », édité par Minako Okamura, Naoya Mori, Bruno Clément, Sjef Houppermans, Angela Moorjani, Anthony Uhlmann, Rodopi, Amsterdam, 2006.
- Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 20, « Des éléments aux traces/Elements and Traces », édité par Matthijs Engelberts et Danièle de Ruyter, Rodopi, Amsterdam, 2008.
- Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 21, « Where never before. Beckett's Poetics of Elsewhere/La poétique de l'ailleurs », édité par Sjef Houppermans, Angela Moorjani, Danièle de Ruyter, Matthijs Engelberts et Dirk van Hulle, Rodopi, Amsterdam, 2009.
- Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 22, « Samuel Beckett : Debts and Legacies », édité par Erik Tonning, Matthew Feldman, Matthijs Engelberts, Dirk van Hulle, Rodopi, Amsterdam, 2010.

- Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 23, « Filiations & Connexions/Filiations & Connecting Lines », édité par Yann Mével, Dominique Rabaté et Sjeff Houppermans, Rodopi, Amsterdam, 2011.
- Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. 25, « Beckett in the Cultural Field/Beckett dans le champ culturel », édité par Jürgen Siess, Matthijs Engelberts et Angela Moorjani, Rodopi, Amsterdam, 2012.
- Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, sous la direction de Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, Slatkine, Genève, 2005.
- The Edinburgh Companion to Samuel Beckett and the Arts*, éd. par Stanley E. Gontarski, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2014.
- The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide*, éd. par C.J. Ackerley et S.E. Gontarski, Grove Press, New York, 2004.
- This Quarter: Surrealist Number*, éd. par André Breton, Arno Press, New York, 1969.
- Une pelle dans les sables du vent : les écritures automatiques*, études réunies par Michel Murat et Marie-Paule Berranger, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1992.

Index

Aragon, Louis 61, 259

Artaud, Antonin 18, 271, 277

Beckett, Samuel

essais

“Dante ... Bruno.Vico..Joyce” 34, 36,

38, 54, 85, 102, 127, 135, 205

“Intercessions by Denis Devlin” 29,

194, 197, 200, 218, 256

“Le Concentrisme” 37, 48, 96, 256,

280, 329

“Les Deux Besoins” 185, 189, 191, 197,

200, 208, 218, 247, 264

“Recent Irish Poetry” 177, 178, 179,

189, 217, 218, 245, 248, 274, 280, 322

Le Monde et le pantalon 23, 155, 246,

250, 260, 264, 277

Peintres de l'empêchement 23, 246,

247, 248, 249, 251, 259

Proust 16, 22, 28, 64, 62, 63, 65, 73,

146, 147, 312

Three Dialogues 22, 194, 246, 247,

252, 254, 270, 276, 289

fiction

“Assez” 313

“Assumption” 29, 31, 85, 146, 147, 151,

153, 156, 158, 164, 165, 169, 174, 213,

218, 227, 230, 256, 280, 314, 316, 317,

330

Company 319

“Ding Dong” 148, 149

“Draff” 71, 162

“D'un ouvrage abandonné” 283, 312

“Sedendo & Quiescendo” 14, 29, 144,

175

Company 31

Dream of fair to Middling Women 28,

52, 92, 99, 124, 142, 237, 317

“Lessness” 314, 323

L'Innommable 9, 195, 291, 289

Malone meurt 9, 195, 276, 286, 289

Mercier et Camier 218, 223, 328

Molloy 9, 195, 276, 286, 289

Murphy 29, 30, 106, 141, 146, 181, 204,

205, 213, 223–237, 244, 250, 251, 293,

322, 323

Têtes-mortes 309, 311

Watt 30, 69, 145, 193, 224, 245, 266,

267, 312, 313, 328

pièces

En attendant Godot 9, 255, 296

Krapp's Last Tape 296

Oh les beaux jours 223, 224

poèmes

“à elle l'acte calme” 217, 248

“Arènes de Lutèce” 175, 214

“Cascando” 199, 207, 218, 219

“Casket of Pralinen for a Daughter of a

Dissipated Mandarin” 131, 133

Echo's Bones 310

“elles viennent” 210, 243

“Enueg I” 100

“Enueg II” 216, 248

“Malacoda” 198

Poèmes 37–39 213, 243, 244

“Oofish” 30, 206

“Whoroscope” 22, 38, 45, 253

Poèmes 37–39 30, 175, 189, 209, 211,

212, 213

traductions

“The Free Union”, Voir Breton, André

“L'Union libre”

“Lady Love”, Voir Eluard, Paul

“L'Amoureuse”

“Lethal Relief”, Voir Breton, André

“Le grand secours meurtrier”

“A Life Uncovered or The Human

Pyramid”, Voir Eluard, Paul

“D'abord, un grand désir”

Scarcely Disfigured” 117, 118, 120, 123

“Simulation of General Paralysis

Essayed” 163

“The Queen of Diamond”, Voir

Eluard, Paul “La dame de carreau”

Beethoven, Ludwig van 197, 198, 200

Berkeley, George 155, 158, 237, 239, 250, 330

- Bifur* (revue) 88
- Bourdieu, Pierre 221, 287, 308
- Breton, André 13, 19, 22, 26, 27, 43, 57, 58, 60, 61, 70, 80, 106, 107, 117, 164, 169, 271, 277, 278, 279
- Nadja* 27, 53, 106, 174, 330
- L'Immaculée conception* 72, 162, 293
- "L'Union libre" 111
- "Le grand secours meurtrier" 114
- "Le Cinquanteaire de l'hystérie" 254
- "One Cause, Two-Fold Defense" 271
- Char, René 271, 274, 275, 277
- Cohn, Ruby 17, 130, 133, 184, 185, 186, 197, 205, 208, 290
- Daumal, René 79, 87, 285
- Duthuit, Georges 22, 175, 194, 253, 260, 261, 263, 268, 270, 278, 279
- Duthuit, Georges
- "Sartre's Last Class" 271, 276
- Eluard, Paul 29, 35, 36, 72, 92, 105, 116, 117, 124, 137, 139, 141, 162, 164, 169, 172, 179, 185, 186, 187, 194, 199, 200, 204, 205, 210, 216, 217, 241, 279, 285, 319, 322, 327, 328
- "D'abord, un grand désir" 29, 31, 137-140, 147, 149, 158, 169, 170, 172, 176, 189, 190, 194, 199, 206, 319
- "La dame de carreau" 29, 187, 190, 194, 210, 211, 212, 241, 327
- "L'Amoureuse" 92, 120
- Thorns of Thunder 170, 171, 198
- Ernst, Max 61, 107, 282, 311, 325, 326
- Gilbert-Lecomte, Roger 79, 84, 86, 87, 89, 90, 325, 330
- Goethe, Johann Wolfgang von 187, 191, 193
- Gracq, Julien 38, 278
- Grand Jeu, Le 37, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 166
- Harvey, Lawrence 8, 9, 10, 25, 69, 115, 130, 131, 132, 147, 191, 205
- Hayden, Henri 239, 246, 247
- Horace/Horatius 183, 184, 202
- Joyce, James 13, 14, 15, 16, 17, 21, 38, 42, 46, 67, 88, 102, 179, 184, 197, 205
- Juliet, Charles 82, 193, 208, 293, 329
- Kaun, Axel (lettre à) 9, 185, 197, 199, 200, 211, 328
- Knowlson, James 15, 17, 21, 30, 67, 104, 195, 197, 280, 286, 292, 294, 297, 326, 329
- Lautréamont, Comte de 64, 76, 111, 183, 257, 259
- MacGreevy, Thomas 34, 36, 37, 45, 46, 68, 88, 93, 95, 104, 105, 136, 149, 158, 170, 187, 208, 211, 254
- Masson, André 22, 261, 262, 265, 268, 276
- Minotaure (revue) 21
- Péret, Benjamin 35, 36, 107, 278
- Petite anthologie du surréalisme 170, 190
- Pilling, John 50, 51, 52, 85, 90, 91, 100, 106, 118, 122, 131, 137, 142, 194, 200, 202, 204, 206, 210, 214, 216, 219, 226, 227
- Prévert, Jacques 275, 277
- Reverdy, Pierre 59
- Sartre, Jean-Paul 175, 271, 272, 273, 277
- Soupault, Philippe 15, 27, 42, 44, 88
- This Quarter* (revue) 19, 107, 137, 139, 147, 162, 169, 171, 174, 190, 254
- transition/Transition* (revue) 13, 15, 22, 34, 85, 127, 135, 137, 144, 175, 253, 260, 271, 273, 274, 276, 277
- Tzara, Tristan 107
- Van Velde, Abraham 38, 246, 248, 250, 251, 252, 257, 260, 261, 263, 265, 270
- Van Velde, Gerardus 38, 246, 252
- Vitrac, Roger 275