

Aux frontières du vide

Beckett: une écriture sans
mémoire ni désir



Ciaran Ross

F A U X
T I T R E

Aux frontières du vide

Beckett: une écriture sans
mémoire ni désir

FAUX TITRE

249

Etudes de langue et littérature françaises
publiées sous la direction de

Keith Busby, M.J. Freeman,
Sjef Houppermans, Paul Pelckmans
et Co Vet

Aux frontières du vide

Beckett: une écriture sans mémoire ni désir

Ciaran Ross



AMSTERDAM - NEW YORK, NY 2004

Photo couverture: Roger PIC: Samuel Beckett « En attendant Godot » 1961;
reproduction gracieusement autorisée par la famille de Roger Pic

The paper on which this book is printed meets the requirements of
‘ISO 9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents -
Requirements for permanence’.

Le papier sur lequel le présent ouvrage est imprimé remplit les prescriptions
de "ISO 9706:1994, Information et documentation - Papier pour documents
- Prescriptions pour la permanence".

ISBN: 90-420-1782-1

Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2004

Printed in The Netherlands

à Kathrin

Page laissée blanche intentionnellement

TABLE DES MATIERES

Introduction	11
PREMIERE PARTIE: REPERES	21
CHAPITRE PREMIER: Le siège dans la chambre	23
Le retour du vide	25
Le siège des langues	29
Pause, interlude, détour : vers une scène pratiquement vide	34
Le siège et ses alliés: Joyce et Bion	37
CHAPITRE II: La via negativa	51
Logiques négatives	52
L' « objet » beckettien en théorie: l'héritage kleinien	57
W.R. Bion: au sein de la pensée	59
Winnicott: je joue donc je suis	65
Lacan: un petit rien	71
Anzieu ou la peau qui pense	73
Le vide en question ou comment repenser le négatif chez Beckett	76
Vers une poétique du vide	81
SECONDE PARTIE: LA GENEALOGIE DU VIDE	87
CHAPITRE III: Aux contours du sein beckettien	89
L'amour sauvage	91
Nourritures psychiques	94
Le manger dans <i>Godot</i> : alimentation ou élimination du corps ?	102
CHAPITRE IV: Le retour de l'objet	107
Liens	108
L'affaire Molloy-Moran repensée	111
Malone et ses doubles persécuteurs	120
<i>L'Innommable</i> : l'angoisse du récit ou le récit de l'angoisse	125
CHAPITRE V: La mère et ses désirs	131
Une mère qui ne pense plus	132
Le nom de la mère – l'objet sans nom	135
Molloy chez Lousse	141
Les effondrements du père	146
Entre la pensée de la mère et le nom du père	155

TROISIEME PARTIE: VERTIGES DU VIDE 161

CHAPITRE VI: Espaces insaisissables 163

La trilogie et ses intérieurs vides	165
Le vide sur scène	169
Le corps du vide	170
Vertiges du vide	173
Brouillage des repères	176
Un temps sans mémoire ni miroir	178
La mère blanche: métaphore du vide et vide de la métaphore	181

CHAPITRE VII: Le Vide en Jeu 185

L'appel au jouer	188
M-alone ou le retour du jouet revanchard	190
Aux frontières du « je » : dedans ou dehors ?	193
Jouer à en mourir	195
Etre ou ne pas être un « Moi-alone »	198
<i>En Attendant Godot</i> ou la promesse d'une présence	202
Un jeu qui s'appelle « attendre Godot »	205
L'absence remise en scène	210

QUATRIEME PARTIE: PENSER LA Pensee 217

CHAPITRE VIII: Pensées sans penseur 219

La mise en œuvre de la pensée	220
Etre pensé par la pensée dans la trilogie	223
Attendre Godot: un drame entre penseurs et non-penseurs	227
La naissance de la pensée	234
Penser Godot ou l'art de transformer le vide	240
Pensée-contenant	246

CHAPITRE IX: La terreur sans nom 251

Réflexions toujours pas faites	252
Etre mal dans sa peau (mentale) ou comment penser le corps	254
Worm ou l'embryon d'une pensée	261
Pensée et écriture : jeux d'inclusion, jeux d'exclusion	266
Au-delà des frontières du vide: vers le moi-seu(i)l	272

CONCLUSION 279

BIBLIOGRAPHIE 287

INDEX 297

REMERCIEMENTS

J'ai longtemps douté qu'un jour ce livre existerait. Il fallait y croire et être bien entouré. A Kathrin, ma femme, je lui dois plus qu'elle ne le sait.

Si je ne suis pas tout à fait parvenu à abandonner ce projet, c'était aussi grâce à mes amis « beckettians » qui m'attendaient impatiemment à l'autre bout du tunnel. Jean-Michel Rabaté me demandait souvent s'il faudrait attendre encore longtemps avant de voir arriver ce livre. Ses rappels ont fait office de jalons pour un projet qui avait déjà un très long passé. Je suis également redevable à Dan Gunn non seulement pour son soutien infaillible mais aussi pour son analyse perspicace de mon travail qui m'a permis d'avoir plus de confiance et de conviction dans mes approches critiques de Beckett. Toute ma gratitude va également à Sjef Houppermans. Sans ses encouragements et ses conseils précieux, ce livre n'aurait jamais vu le jour.

Ce livre c'est aussi une histoire des lectures et des lecteurs et ma reconnaissance va à toutes les personnes qui ont lu et corrigé le manuscrit. A cet égard, je salue la mémoire de Didier Anzieu qui eut la gentillesse d'avoir lu l'une des premières moutures de ce livre. A Véronique Védrenne, je ne saurai jamais dire toute ma reconnaissance et ma gratitude pour la très grande qualité de son travail de lecture. Ses conseils furent toujours justes et précieux, sa patience exemplaire. Je tiens également à remercier André Bleikasten non seulement pour la finesse et la subtilité de ses relectures, mais aussi pour son apport toujours éclairant dans nos échanges d'idées. Je suis aussi reconnaissant à Camille Fort pour son aide précieuse dans la dernière longue ligne droite.

Pour le choix de couverture, Mme Dominique Meunier m'a autorisé à utiliser l'œuvre photographique de son père, Roger Pic. Son geste m'a beaucoup touché et je la remercie vivement. Je salue la mémoire de son père et la très grande qualité de sa belle photographie.

Enfin, un grand merci à Christa Stevens et à Rodopi, pour leur patience et pour leur professionnalisme.

Page laissée blanche intentionnellement

ABREVIATION DES RENVOIS

<i>P</i>	<i>Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit</i>
<i>DFW</i>	<i>Dream of Fair to Middling Women</i>
<i>W</i>	<i>Watt</i>
<i>M</i>	<i>Murphy</i>
<i>MU2</i>	<i>Murphy</i> (traduction française)
<i>PM</i>	<i>Le Monde et le Pantalon</i>
<i>MI</i>	<i>Molloy</i>
<i>M2</i>	<i>Molloy</i> (traduction anglaise).
<i>MM</i>	<i>Malone meurt</i>
<i>MD</i>	<i>Malone Dies</i>
<i>GI</i>	<i>En attendant Godot</i>
<i>G2</i>	<i>Waiting for Godot</i>
<i>INN</i>	<i>L'Innommable</i>
<i>UNN</i>	<i>The Unnamable</i>
<i>DOA</i>	<i>D'un ouvrage abandonné</i>
<i>TPR</i>	<i>Textes pour Rien</i>
<i>TCT</i>	<i>Tous ceux qui tombent</i>
<i>KLT</i>	<i>Krapp's Last Tape</i>
<i>FP</i>	<i>Fin de partie</i>
<i>C1</i>	<i>Compagnie</i>
<i>B</i>	<i>Bing</i>
<i>D</i>	<i>Disjecta</i>
<i>WH</i>	<i>Worstward Ho</i>
<i>BC</i>	<i>... but the clouds ..</i>

Page laissée blanche intentionnellement

Introduction

« Ce qui nous incombe, c'est d'accomplir le négatif; le positif est déjà donné », écrivait Kafka¹.

Après une longue absence, Samuel Beckett était retourné en 1946 à Dublin pour fêter assez tristement l'anniversaire de sa mère très malade. Survient, dans la chambre de sa mère, une vision étonnante qui préfigure l'œuvre à venir: exploiter le négatif plutôt que le refouler et ainsi faire jouer le vide et l'obscurité en faveur de l'imagination. Ressasser le « gâchis » qui saura trouver une forme apte à respecter l'informe et se dévoilera « en toute lucidité, à la clarté de la nuit noire » (Anzieu1992, p.95)². « When suddenly I saw the whole thing », relate-t-il plus tard Krapp, « (...) The vision at last. (...) clear to me at last that the dark I have always struggled to keep under is in reality my most – » (*KLT in Collected Shorter Plays*, p.60).

Le travail intense de la période d'après-guerre – 1945-50 – (« période créatrice ») fut l'occasion pour Beckett de mettre en œuvre la vision de cette nuit fondatrice, ce vide salutaire³. Lire des textes comme la trilogie romanesque – *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable* – ou *En attendant Godot*, l'une des pièces de théâtres les plus connues, c'est plonger dans l'abîme et sonder le vide qui les inspirent, les animent et les fondent. C'est ainsi lire un auteur qui se délecte à exposer et à exploiter redoutablement le pôle négatif de son imagination allant jusqu'à en faire un véritable art, une praxis, une poétique. « Bon qu'à ça », avait-il répondu à un journaliste, peu avant sa mort, lorsque ce dernier lui avait demandé pourquoi il écrivait.

¹ Cité par Ludovic Janvier dans son article: « Traduire *Watt* avec Beckett », 1986, p.62.

² Dans un entretien avec James Knowlson, Beckett fait néanmoins la distinction entre sa propre vision et celle de Krapp: « 'Krapp's vision was on the pier at Dun Laoghaire; mine was in my mother's room. Make that clear once and for all' » (Knowlson, *Damned to Fame*, London: Bloomsbury, 1996, p.352).

³ « They (la trilogie et *Godot*) are almost certainly the most enduring works that Beckett wrote. Together with the French stories, they illustrate very well how deeply the approach that Beckett dated from his 'revelation' in his mother's house after the war affected his writing. And they reveal how his attitudes had changed with respect to the use of personal or erudite material since his pre-war novels and poems » (Knowlson, 1996, p.371).

Œuvre beckettienne: œuvre négative ? L'un des objectifs de ce livre est précisément d'interroger le sens de cet adjectif et de remettre en cause toute affinité gratuite ou facile avec Beckett. S'il est temps de réapprendre à lire la négativité beckettienne, c'est qu'il est tout simplement temps aussi de relire Beckett.

L'art de Beckett est un art du négatif, du vide et du rien. Il appartient à la grande tradition mélancolique d'une littérature de la nuit et des abîmes dont les précurseurs sont Swift, Nietzsche, Hölderlin, Baudelaire, Nerval, Poe et Mallarmé, suivis, au vingtième siècle, par Kafka, Musil, Faulkner, Céline et Artaud. A la différence d'un Joyce pour qui le mythe représentait un paradigme inépuisable de création et d'invention, ou d'un Proust pour qui la recherche de la mémoire et du temps perdu était toute une métaphore pour la littérature même, Beckett a senti la nécessité de procéder autrement. Tout au long de sa carrière, de son essai sur Proust (*Proust*) à ses textes sur la peinture abstraite dans les années quarante, en passant par la célèbre lettre en allemand à Axel Kaun en 1937, Beckett défendait l'idée d'une littérature du vide, une sorte de travail de creusement du négatif où:

The only fertile research is excavatory, immersive, a contraction of the spirit, a descent. The artist is active, but negatively, shrinking from the nullity of extracircumferential phenomena, drawn in to the core of the eddy (*P*, p.65-66).

Et préférerait:

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 (« Tal Coat », dans *P*, p.103).

Il pose ainsi, non sans une certaine provocation, un vide nécessaire qui serait la condition *sine qua non* de toute création littéraire. L'écriture dont rêve Beckett est intransitive et impersonnelle, sans « objet » ni « origine », sans « mémoire » ni désir et surtout sans « histoire ». Une écriture « du dehors ».⁴

⁴ Je reprends et modifie ainsi la formule de Foucault: « la pensée du dehors » qui, selon le philosophe, « se tient hors de toute subjectivité pour en faire surgir comme de l'extérieur les limites, en énoncer la fin, en faire scintiller la dispersion et n'en

Beckett se représente ainsi comme un écrivain dont l'œuvre est sans compromis et sans complaisance. Ce qui ne débouche ni sur un humanisme ni sur le nihilisme, mais, pour citer Jean-Michel Rabaté, « sur une exigence toujours accrue de vérité » (Rabaté 1984, p.154).

L'apologie beckettienne d'une littérature du vide est aussi une manière de lancer le défi à tout lecteur qui désire s'approcher d'une écriture qui, dans un sens, cherche à rompre tous les liens et les contacts avec un « extérieur ». Beckett rêverait-il de séparer la littérature de son lecteur en creusant un gouffre ou un rempart qui s'avèrerait infranchissable entre texte et lecteur ? En effet, qui n'a pas eu l'impression, en lisant Beckett, que tout se déroule ailleurs, de l'autre côté d'un gouffre et où on doit se contenter de témoigner ou de regarder à distance ? Lire Beckett c'est rompre avec notre réel, abandonner notre monde quotidien et familier, avec ses habitudes, ses repères, ses certitudes, et ses petites consolations pour s'aventurer dans un monde résolument autre, peu humain et trop humain à la fois. Les corps y sont invariablement morcelés ou paralysés, les esprits perturbés ou perturbateurs, la logorrhée y est aussi menaçante que le silence, la grande solitude y demeure inexplicable et, enfin, la mort y est omniprésente. Un monde sombre, à l'envers, mais un monde qui ressemble étrangement au nôtre au point où l'on pourrait dire que l'écriture beckettienne joue à développer le « négatif » de notre monde, – terme pris dans l'acception photographique. En mobilisant et en interpellant ainsi les fantasmes et les angoisses du lecteur, Beckett est l'un de ces grands artistes qui, selon les termes de Winnicott, a l'aptitude et le courage de garder le contact avec des processus primitifs que la plupart d'entre nous ne peuvent plus supporter d'atteindre⁵.

En choisissant une théorie psychanalytique pour fournir un accès à la négativité beckettienne, j'ai décidé de privilégier un modèle critique, d'inspiration post-kleinienne, l'« école » anglaise de Klein, Winnicott et Bion. Certes Lacan aurait été un choix plus évident pour traquer le sens de la parole et du langage chez Beckett. Mais je voulais

recueillir que l'invincible absence » (Michel Foucault, « La pensée du dehors », *Critique*, no. 229, juin 1966, p.525-26).

⁵ Cf. D.D.Winnicott, « Nosographie: y a-t-il une contribution de la psychanalyse à la classification psychiatrique ? », cité par Anne Clancier, Jeannine Kalmanovitch, *Le Paradoxe de Winnicott*, Paris: Payot, 1984, p.49. L'article se trouve dans D.D.Winnicott, *Processus de Maturation chez l'enfant* (1965). Trad. J. Kalmanovitch, Paris: Payot, 1970, p.93-114.

parler en peu moins des mésaventures du signifiant et du phallus et plutôt de l'espace, du vide, de l'objet. Je voulais ainsi m'opposer à une tendance générale qui consistait à escamoter toute la dimension émotionnelle au profit d'un Beckett formaliste, philosophique, « abstracteur⁶ » ou destructeur du langage. Si l'œuvre beckettienne était longtemps considérée comme dépourvue de toute dimension émotive, c'est, peut-être, partiellement, en raison du fait que l'on a privilégié et primé exclusivement le fait langagier beckettien. En remettant l'accent sur les relations beckettiennes et le sens potentiel de celles-ci, je voulais justement retrouver un sens aux émotions chez Beckett et me démarquer ainsi de ces critiques qui continuent à croire que chez Beckett tout est affaire de mots ou de signifiants⁷.

Ce livre s'inscrit ainsi dans ce que l'on peut déjà nommer une tradition psychanalytique beckettienne des relations d'objet – « the Literature of Introjection » (Baker 1997, p.145) – qui va de Bion, l'ancien analyste de Beckett, jusqu'à Didier Anzieu et son ouvrage *Beckett et le psychanalyste* (Anzieu, 1992)⁸. Dans cet ouvrage, Anzieu met au premier plan la relation gémellaire entre Beckett et Bion et, comme d'autres (Simon 1988, Rabaté 1984, 1996), souligne la convergence exceptionnelle entre un jeune romancier irlandais en pleine dépression et un jeune analyste britannique débutant, qui devait

⁶ Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur (Anatomie d'une révolution littéraire)* Paris: Seuil, 1996. Voir, par exemple, sa conclusion: « Son projet d'une littérature véritablement autonome, libérée des impératifs de la représentation, obéissant au seul principe de la combinatoire d'éléments ayant rompu presque tout lien avec le réel (ou les conventions censées représenter le réel), et la mise au point d'une syntaxe littéraire inédite sont à la mesure des grandes ruptures esthétiques du siècle » (p.169-170).

⁷ L'ouvrage de Carla Locatelli, *Unwording the World*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990, en est un bon exemple.

⁸ Voir: Hugh Culik, « Samuel Beckett's *Molloy*: Transformation and Loss », *American Imago*, 39, no. 1 (spring), p. 21-29; Angela Moorjani, « A Cryptanalysis of Beckett's *Molloy* », in Joseph H. Smith éd., *The World of Samuel Beckett*, Baltimore: John Hopkins U. P., 1991, p. 53-72; « A Mythic Reading of *Molloy* », in *Samuel Beckett: The Art of Rhetoric*, éd., Edouard Morot-Sir, Howard Harper, Dougald McMillan: North Carolina: University of North Carolina Press, 1976, p.225-235.

Pour une appréciation de la place des théories de Winnicott et de Klein dans l'histoire des études sur la psychanalyse appliquée à la critique littéraire, voir: Elizabeth Wright, *Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice*, London, New York: Methuen, 1984; Maud Ellman, *Psychoanalytic Literary Criticism*, London: Longman, 1994 et Peter L. Rudnytsky éd., *Transitional Objects and Potential Spaces Literary Uses of D.W. Winnicott*, New York: Columbia U.P., 1993.

terminer une carrière féconde comme auteur de curieuses trilogies romanesques, l'un comme l'autre mettant l'accent sur le vide qui permet de penser, de jouer et de désirer. S'inscrire dans cette tradition post-kleinienne n'est pas revenir au biographique et redire ce qu'Anzieu avait déjà brillamment expliqué, mais plutôt ouvrir large l'aspect textuel de cette question concernant un Beckett bionien. Mon objectif était de nuancer et ainsi d'équilibrer l'équation entre théorie et texte, symptôme et écriture, Samuel Beckett et négativité. Plus précisément, en privilégiant toute la thématique de la pensée, un concept développé par Bion, mon propos était aussi d'en dégager une poétique du négatif spécifiquement fondée sur la pensée.

Si le choix de la psychanalyse post-kleinienne s'imposait en raison de l'importance centrale attribuée à la question de la mère, c'était aussi en raison de la manière dont Winnicott et Bion nuancent celle-ci. Ils nous avertissent, en effet, que toute question d'une mère psychique doit passer pour autre chose et ne saurait se prêter à des interprétations « symptomatiques » des plus gratuites. Comme nous le verrons, l'écriture beckettienne s'interroge non seulement sur le sens de la vie mais aussi sur le sens d'une attraction par la mère, les origines, les (re)commencements et l'engendrement, et, aussi, par la généalogie, l'archaïque, le primaire et l'organique. Cet « autre chose » dont il est question, dans le cas de la psyché beckettienne, est la prépondérance du négatif, sujet et thème de ce livre.

Pareillement, on pourrait dire que les concepts clé de la psychanalyse kleinienne et post-kleinienne tels que l'objet (Klein 1968), la pensée (Bion 1967), l'espace du jeu (Winnicott 1971) ou encore le Moi-peau (Anzieu 1985), sont des concepts qui peuvent « passer » aussi pour autre chose. Force est de constater que ce qui sous-tend ces concepts et notions, bien qu'ils soient bien différents, est une préoccupation centrale avec l'aspect négatif des relations ou devrions-nous dire le « négatif primaire ». La pensée, le jeu et la peau sont, en dernière instance, des métaphores permettant d'appréhender et de symboliser la négativité et le vide. Mais, avant tout, le choix d'une théorie des relations d'objet pour modeler et formaliser cette lecture de l'œuvre beckettienne, s'impose pour la simple raison que le texte de Beckett a les qualités d'un « objet » que Beckett maîtrise, manipule et avec lequel il joue. Tantôt aimé, tantôt haï, c'est un « objet » des plus paradoxaux qui survit à toutes les attaques et continue à exister. Pour reprendre et paraphraser une célèbre citation de Beckett concernant

l'« amour sauvage » qu'avait sa mère pour lui, – « Je suis ce que son amour sauvage a fait de moi⁹ » – l'œuvre beckettienne est, peut-être, ce que l'« amour » de son auteur a fait d'elle par ses ravages dévastateurs.

La lecture analytique pratiquée ici n'est pas à comprendre comme une tentative de traquer ou de découvrir des symptômes et récupérer ainsi un sens. Je cherche plutôt à fournir des coordonnées d'un espace qui nous permettrait de situer, suivre et « penser » les trois thèmes principaux dans ce livre qui sont :

- i) la mère, figure archaïque menaçante et puissante.
- ii) l'exploration et la recherche du vide et de la négativité, avec ses objets intermédiaires, tels le « jeu » et la « pensée ».
- iii) le drame de l'absence qui en émane.

La stratégie de lecture qui informe l'ensemble – la pensée du vide – correspond ainsi à une conception que l'on peut avoir de l'œuvre de Beckett, fondée sur les « emotional experiences » (Bion 1987, p. 223). Nous parlerons donc non de symptômes mais plutôt de jeu, de passage, d'espace et de toutes ses variations (zones, marges, seuils, limites) parce que Beckett nous invite, à travers les espaces de son écriture et de ses langues, à penser et à jouer avec son imagination si riche en matière négative, en nous montrant que les liens (avec la mère, avec les langues, avec le texte, avec le lecteur) s'établissent autant par le vide que par l'objet (les mots). Les termes de « jeu » et de « pensée » (liant Winnicott et Bion) nous permettent d'approcher de la spécificité du texte beckettien, puisqu'ils présupposent la modélisation apportée par l'espacement transitionnel et différentiel du texte. Celui-ci est tantôt relié au travail du négatif, tantôt à la création d'un espace vide, tantôt à la poursuite d'un Rien ontologique. Ces concepts nous permettent également de théoriser le texte comme « espace »,

⁹ « I am what her savage loving has made me » (Lettre de Samuel Beckett à Thomas McGreevy, 6 oct. 1937, citée par James Knowlson in *Damned to Fame*, op. cit., p. 22.

« relation », « pensée », et ainsi de viser les relations de la lecture (le registre émotionnel).

Finalement, un bref commentaire d'ordre pratique s'impose.

Ce livre s'attarde à ce moment charnière de l'œuvre et de la vie de l'auteur irlandais, lorsqu'il a interrompu la composition de la première trilogie romanesque pour se tourner vers le théâtre et écrire spontanément *En attendant Godot*. En s'arrêtant sur ce moment de passage de l'écriture à la scène, de la page à l'espace de partage qu'est le théâtre, cette approche nous conduira à envisager la trilogie et *Godot* dans leur ensemble, en refusant, par exemple, de séparer arbitrairement la pièce du roman. Chercher à suivre ces transpositions, du roman au théâtre, c'est aussi appréhender l'œuvre dans son mouvement, son jeu. C'est aussi déceler les rapports, les liens, les échos qui unissent les romans et la pièce, les fantasmes qui les régissent (Ross 1998). Le passage au théâtre serait à lire comme un tournant significatif¹⁰, un moment où Beckett cerne un espace littéraire de l'entre-deux, aire du jeu intersubjectif, zone transitionnelle au sens de Winnicott pour le psychisme qui apprend à se servir de la négativité. En effet, en quoi réside la fondamentale attirance beckettienne pour les passages entre les genres, les espaces et les lieux de l'entre-deux : quête d'espace, recherche d'un ailleurs, constituera l'une des questions centrales adressées dans ce livre. Nous nous demanderons précisément si le passage du roman au théâtre obéit à une détermination interne, à un détour nécessaire pour dégager, grâce au théâtre, la place vide qui justement manquait. Car, comme nous le verrons, dans la trilogie romanesque, le néant, le rien et la négativité occupent une fonction structurante. Les expériences angoissantes qui rendent la lecture de Beckett parfois difficile, telles que la séparation, l'abandon, la persécution, l'annihilation du moi, la désintégration du sens, jouent en fait un rôle dialectique permettant une ouverture vers l'autre.

Une dernière considération, théorique, avant d'ouvrir notre analyse. Celle-ci concerne l'ambition théorique de ce livre, c'est-à-dire le statut critique du discours théorique pratiqué ici. En proposant un essai psychanalytique sur l'œuvre de Beckett, je chercherai aussi à

¹⁰ Sur ce point voir l'article de Régis Salado, « 'On n'est pas liés ?' : Formes du lien dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* » dans Evelyne Grossman et Régis Salado éd., *Samuel Beckett: L'écriture et la scène*, Paris: Sedes, 1998, p. 65-102 et en particulier la première partie (p. 65-73).

dialoguer avec d'autres approches et ce non seulement afin d'éviter l'impression de rester dans un monologue solitaire avec moi-même mais, ce qui est encore plus important, afin de briser tout sentiment d'une auto-suffisance critique. Un des objectifs de ce livre – théorique au moins – est, précisément, d'établir, en filigrane, le lien entre les concepts psychanalytiques en question ici – le jeu, le vide, la pensée – et les concepts opératoires de la critique post-structuraliste tels que: écriture, différance, voix, espacement, autre. Pourtant, en promouvant une approche psychanalytique qui s'emploie à reconstruire une réalité subjective principalement affective chez Beckett, une telle stratégie semblerait être aux antipodes de l'« autre » Beckett, celui représenté par la critique américaine d'inspiration post-structuraliste, en l'occurrence les ouvrages de Thomas Trezise (1990), Richard Begam (1996) et Daniel Katz (1999), pour se limiter à ceux-ci.

L'orientation post-structuraliste contredirait, du moins en théorie, toute la prémisse de ce livre selon laquelle l'organisation du texte beckettien résulte, en dernière instance, des expériences enfantines inconscientes. A l'instar du célèbre débat opposant Derrida à Lacan, la critique post-structuraliste beckettienne affirmerait qu'il n'y a pas d'expérience émotionnelle ou autre qui ne soit organisée par le langage, ou par la structure préexistante de l'écriture beckettienne. Or je me refuse à prendre parti dans ce conflit. Ce sont là deux attitudes complémentaires dont l'antagonisme doit être préservé tant qu'il inspire la recherche en études beckettiennes. Je suggérerais simplement que malgré les divergences irréductibles entre ces modèles de lecture, celles-ci peuvent naître du même constat qu'il existe chez Beckett une structure d'une mise en abîme. Ces deux stratégies correspondent à deux conceptions que l'on peut avoir de l'abîme beckettien, l'une, la mienne, fondée sur l'intersubjectivité (l'exploration du vide et de la négativité par le biais du jeu et de la pensée), l'autre sur la structure irréductible de l'écriture beckettienne, c'est-à-dire le jeu indéterminé du sens qui resterait « irréprésentable ». Formulons les termes de la question autrement: la théorie psychanalytique et la lecture derridienne, toutes différentes qu'elles soient, peuvent-elles être rhétoriquement et métaphoriquement pensés comme espaces l'une de l'autre ?

Toute recherche s'inscrivant dans un contexte, il est maintenant temps de revenir à l'arrière-plan des œuvres beckettiennes en

question – « le siège dans la chambre » – où tout a commencé. On sera ainsi en mesure de raconter notre récit critique du vide beckettien.

Page laissée blanche intentionnellement

I. REPERES

Page laissée blanche intentionnellement

CHAPITRE 1

LE SIEGE DANS LA CHAMBRE (1945-1950)

Introduction

La trilogie et *En attendant Godot* appartiennent à cette période, si féconde, que Beckett a surnommée « le siège dans la chambre¹¹ ». Nous nous proposons de revenir sur cette époque et de reconstruire ce que l'on pourrait appeler un historique psychique dont les enjeux les plus significatifs sont, à nos yeux, la reconnaissance d'une négativité salutaire déjà évoquée, le bilinguisme, le passage du roman au théâtre et la double relation de Beckett avec Joyce et Bion. Revenons d'abord sur la vie de Samuel Beckett.

Samuel Barclay Beckett est né le 13 mai 1906 à Foxrock, dans la banlieue sud de Dublin. Fils cadet d'une famille protestante aisée, son enfance est essentiellement marquée par sa relation difficile avec une mère puritaine et peu compréhensive¹². Pensionnaire en 1920 à la Portora Royal School, à Enniskillen (comté de Fermanagh), Beckett a une prédilection marquée pour le français. En 1923, il entre à Trinity College à Dublin pour y étudier le français et l'italien. En octobre 1928, Beckett qui a 22 ans, est envoyé comme lecteur d'anglais à l'Ecole Normale Supérieure. Il fait la connaissance de Joyce dont il devient l'intime, et compose le célèbre essai: « Dante... Bruno. Vico.. Joyce » (1929) qui demeure aujourd'hui encore l'une des meilleures introductions à l'œuvre de Joyce. De retour à Dublin à 1932, Beckett démissionne de son poste de *lecturer* à Trinity College. Son père meurt subitement et, en 1933, Beckett se réfugie à Londres.

¹¹ La citation de Beckett est rapportée par Deirdre Bair: Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, London: Picador, 1978, p.294. James Knowlson lorsqu'il fait allusion à « this period of creative turmoil », parle plutôt d'une « frenzy of writing » (Knowlson: 1996, p.376, p.358).

¹² Voir là-dessus, Bair (1978), p.13-39, Knowlson (1996, « Images of Childhood », p. 1-29).

A mi-chemin entre le Dublin familial et le Paris littéraire où trônait Joyce (modèle paternel écrasant), Beckett entreprend avec W.R. Bion, à la suite de graves accès de dépression, une analyse qui sera interrompue au bout de deux ans. Rétrospectivement, il semblerait que l'analyse ait été pour Beckett une expérience fondamentalement réparatrice. Du moins lui a-t-elle permis de s'autoriser à devenir écrivain (Rabaté 1984, p.7). Même si Beckett n'est toujours pas parvenu à mieux comprendre sa relation avec sa mère, son analyse est bénéfique sur un plan littéraire. Le jeune auteur dublinois publie un recueil de nouvelles *More Pricks than Kicks* en 1934, il compose son premier roman *Murphy* en 1935 avant de retrouver Joyce et son cercle à Paris en 1937. De retour à Paris, Beckett fréquente de nouveau les Joyce; il vit de traductions (dont l'une, assez remarquable, du poème « Zone » d'Apollinaire) et écrit ses premiers textes en français, des poèmes brefs qui seront publiés après la guerre. La déclaration de guerre en 1939 lui fait dire qu'il préfère la France en guerre à l'Irlande en paix et il devient secrétaire et boîte à lettres d'un groupe de résistants. En 1942, alors qu'il est réfugié à Roussillon dans le Vaucluse, Beckett, tournant dos à la guerre, compose *Watt*, son deuxième roman, afin de ne pas sombrer dans la folie. En janvier 1946, il démissionne de son poste d'interprète à l'hôpital de la Croix-Rouge irlandaise de Saint-Lô pour s'installer définitivement à Paris avec Suzanne Deschevaux-Dumesnil, qu'il épousera quelques années plus tard. De manière significative, il se mettra à écrire en français, ce qui constitue le tournant de sa carrière d'écrivain.

Les années 1945-50 ont été décisives à de nombreux égards pour Beckett: il adopte et intègre le français dans son œuvre tout en ouvrant celle-ci sur le théâtre. Ce moment de passage et d'ouverture est un moment de réinvention pour Beckett, qui par le biais du français et du théâtre s'éloignera de Joyce. L'étonnante production littéraire de Beckett après la guerre fera dire à Alfred Simon que Beckett « est né à lui-même » (Simon 1986, p.71). Non sans raison. Pour se détacher et se distancier de premières œuvres anglaises, et sûrement de Joyce, Beckett a l'idée d'écrire en français et par la suite de faire de son œuvre à venir une œuvre résolument bilingue. En l'espace de cinq ans, entre la fin de la guerre et la mort de la mère de Beckett en 1950, (période dite créatrice), Beckett écrit *Mercier et Camier* (roman), *La Fin*, *L'Expulsé*, *Le Calmant*, *Premier Amour* (nouvelles), *Eleuthéria*, (une pièce non-publiée), *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable* (la

première trilogie romanesque) et *En attendant Godot*, (pièce de théâtre). L'œuvre beckettienne atteindra son paroxysme grâce au théâtre, tandis que les romans ne seront reconnus que beaucoup plus tard car *Godot* sera suivi par d'autres classiques: *Fin de partie* (1957), *La Dernière Bande* (1958) et *Oh les beaux jours* (1961).

Les années soixante marquent un second tournant pour Beckett dont le renom sera confirmé par l'attribution du prix Nobel de littérature en 1969. Pendant cette période, non seulement Beckett se lance dans la mise en scène de ses propres œuvres, dont *Endspiel* (*Fin de partie*), en 1967 et *Warten auf Godot* (*En attendant Godot*) en 1975 au Schiller Theater à Berlin, mais il innove résolument en s'essayant au cinéma et à la télévision. Il compose le scénario de *Film* en 1964 au tournage duquel il participe, à New York. Il écrit en 1966 sa première pièce pour la télévision *Dis Joe* qui sera suivie de *Trio du fantôme* (1975), ... *Que nuages...* (1976), *Nacht und Traume* (1982) et *Quad* (1982).

Alors que les pièces courtes de Beckett se tournent, avec une rigueur quasi mathématique, vers un ressassement minimaliste (*Comédie*, (1963), *Souffle* (1970), *Pas moi* (1973), *Solo* (1980), *Rockaby*, (1982), *Catastrophe*, (1982), *Quad* (1982) et *Quoi où* (1984)), le statut de ses textes en prose devient de plus en plus problématique et indéfinissable. Parmi eux, *Comment c'est* (1961) marque une étape décisive entre les romans plus longs de la trilogie et les futurs textes expérimentaux: *Imagination morte imaginez* (1964), *Assez* (1966), *Bing* (1966), *Sans* (1969), *Le Dépeupleur*, (1970), *Pour en finir encore* (1976), *Compagnie*, 1980, *Mal vu mal dit*, (1981) *Cap au pire* (1983) et *Soubresauts* (1988). Beckett qui continue à écrire jusqu'à sa mort en 1989, intitule son dernier texte *Comment dire* (1988).

Le retour du vide

Beckett construit et fonde son œuvre d'après guerre à partir de la puissance négative du fantasme entrevu dans son « épiphanie » dublinoise, fantasme qui nous ramène au-delà des formes premières et

précoces de la toute petite enfance¹³. Les fantoches de la trilogie interrogeront plus encore que les premiers héros romanesques (Belacqua, Murphy et Watt), les limites précaires qui séparent existence et non-existence, naissance et mort, souvenir et délire, pensée et non-pensée, présence et absence et même absence et vide. Ce que la période créatrice inaugure et réhabilite, ne serait-ce que thématiquement, c'est donc le retour du vide, un vide pris dans une dynamique intersubjective, devenant ainsi le « sujet » des histoires prétendument vécues, ligne de mire d'un véritable projet soi-disant autobiographique. En composant la trilogie, Beckett crée donc un nouveau vide qui fera l'objet des « histoires », d'un passé, d'un « je »; un vide qui impliquera l'existence d'un « autre ». « C'est là une stratégie narcissique », comme l'écrit Anzieu (Anzieu 1992, p.115). Certes, le plaisir des choses négatives était déjà au cœur de *Murphy* et *Watt*. Comme le rappelle à juste titre Evelyn Grossman, on pouvait voir dans le personnage de Murphy « une caricature humoristique d'un Beckett en proie à la dépression chronique, à l'asthénie, au non-désir absolu » (Grossman 1998, p.26). Dans ce roman essentiellement centré sur la question du rapport du sujet à la réalité, ou encore en termes de Murphy du « petit monde » (la sphère de son esprit) au « grand monde » (l'extérieur), Beckett amène son héros à vivre à l'intérieur de son esprit plutôt que dans la réalité de tous les jours, explorant ainsi les différentes *schizes* qui peuvent affecter un sujet: entre corps et esprit, microcosme et macrocosme, entre la sphère du réel et sa propre sphère (p.27). La négation du réel est donc une étape essentielle dans le cheminement de Murphy vers ce que Grossman appelle « cette aperception du rien, du noir, du silence dont Beckett fera l'un des fondements de son esthétique quelques années plus tard » (p. 28). Ainsi, à de nombreux égards, la trilogie prolonge la voie ouverte par les premiers romans.

¹³ Pour un rétablissement plus exact de la séquence de composition de la période créatrice (1945-50), je renvoie à la première étude faite des manuscrits beckettien, celle de Richard Admussen *The Samuel Beckett Manuscript: A Study*, Boston: Hall, 1979:

Molloy 27 novembre 1947-30 mai 1948;

Malone meurt (originellement intitulé *L'absent*) 27 novembre 1947-30 mai 1948;

En attendant Godot 9 octobre 1948-29 juin 1949;

L'Innommable 29 mars 1949-janvier 1950;

Textes pour rien 24 décembre 1950-1 février 1952.

Beckett reprendra le thème de la folie et de la psychose déjà célèbre dans *Murphy*. La figure de l'asile que l'on trouve dans *Malone meurt* a comme modèle l'hôpital psychiatrique où travaille Murphy. Lieu d'altérité plus fou que ne le sont ceux qui y trouvent refuge, l'asile beckettien sert à disséminer la folie, à la produire plutôt qu'à la contenir. Il est un lieu non d'exclusion ou d'enfermement, mais de retrouvailles, de ressemblances. Tout comme Macmann dans *Malone meurt*, Murphy y retrouve ses semblables. Il est ravi d'appartenir au « petit monde », connaît un grand succès avec ses patients psychotiques, surtout avec Mr Endon dont la psychose s'avère plus que séduisante pour Murphy. Le fait de se trouver dans un asile beckettien est doublement inquiétant, surtout lorsque les « garde-fous » dans *Malone meurt* s'avèrent plus fous que leurs « patients » (Moll, Lemuel). L'expérience de l'effondrement subséquent de Murphy est aussi remarquablement comparable à celle présente à la fin de *Malone meurt* où le narrateur peine à se former une image cohérente dans un chaos de formes qui le menacent.

Dans la trilogie et *Godot*, il sera toujours question d'un Rien préverbal: « cet éclat incolore dont une fois sorti de la mère on jouit si rarement » pour citer la traduction française de *Murphy* (MU2, p.84). Alors que l'exploration de la négation amène le sujet beckettien d'avant guerre (on pense aussi à Watt) aux extrêmes limites de la dissolution du Moi – Murphy ne rencontre pas le vide « mais un chaos de formes fissurées qui le menacent » (Rabaté 1984, p.147) – le sujet beckettien d'après-guerre tente de penser le vide, se réapproprie « son » vide à lui afin de « jouer » dans l'« espace sans lieu » qu'est la scène théâtrale de *Godot*. De même, dans *Molloy*, Moran nous parle du « vide » que les images de Molloy avaient pollué et, dans le deuxième roman de la trilogie, Malone ne manque pas de qualifier l'absence comme quelque chose qui lui reste cher: « la chère chose qu'est l'absence » (MM, p.79).

De manière plus générale, alors que Murphy, Watt et Belacqua sont condamnés à affronter leurs douleurs mentales résolument seuls, malgré la présence des personnages « secondaires » comme Mr. Endon et Celia dans *Murphy*, ou, dans *Watt*, l'introuvable Mr. Knott, la trilogie contourne ces vertiges, en passant par l'autre: Molloy et sa mère, Molloy et Lousse, Moran à la recherche de Molloy et enfin Malone et ses histoires de doubles. Grâce à la création du couple beckettien, couple pervers, le champ fantasmagorique s'élargit nettement: le

langage, le corps, la mémoire, la pensée constituent un véritable nœud autour du « je » et tout le principe maternel (amour, haine, soutien) qui s'y rattache, comme nous le verrons plus loin.

Sans vouloir pour autant réduire au statut d'ébauches l'importance des premiers romans beckettien de langue anglaise, il y a lieu de croire que c'est dans l'écart des langues et des genres que Beckett se confirme dans sa vocation d'écrivain même si, plus tard et avec beaucoup de recul, Beckett devait traiter cette période de son œuvre comme une période naïve, innocente, un temps presque « pré-analytique » où ses narrateurs eurent besoin de se raconter, de raconter « leurs » histoires:

When Beckett evokes his first creative period, he calls up a moment of native story-telling, indeed evoking a sort of « pre-analytic » time, a moment when it was still possible to believe in traditional fiction (Rabaté 1996, .25).

Le vide beckettien que l'on retrouve dans les pages de la trilogie et sur la scène de *Godot* présente une autre organisation que celui exploré par Belacqua, Murphy et Watt. En passant des spéculations quasiment métaphysiques sur l'impossibilité de nommer les objets comme la célèbre casserole de Watt (son « pot ») à l'impossibilité de se fixer un nom ou de se nommer par le langage ce qui mettra en cause toute la subjectivité de Molloy, Beckett semble réinscrire le vide dans une nouvelle subjectivité. Nous irons jusqu'à dire que ce vide « personnalisé » dans la trilogie et *Godot* est novateur, dans la mesure où il est à la fois métaphorique et métonymique de nombreux passages et de nombreuses transitions dont l'œuvre fait l'objet. Si Beckett ouvre de nouveaux espaces – linguistiques et génériques – c'est que son écriture fait du vide la structure d'un passage, d'une zone « transitionnelle », afin de dompter la charge impitoyable de cette dernière qui bouscule tant les corps et les esprits des personnages comme Murphy et Watt.

Les sièges des langues

Nous ne saurions le répéter suffisamment, l'écriture de Beckett est une double écriture, une écriture qui existe dans et entre deux langues. Comme le fait remarquer justement Evelyne Grossman, « à partir de *Mercier et Camier* quelle que soit la langue dans laquelle il s'exprime, Beckett écrit une langue double, 'châtrée' et triomphante à la fois, sublimation réussie d'un objet fétiche » (Grossman, p. 44, c'est Grossman qui souligne). Comme Beckett lui-même l'avoua à son biographe, écrire en français était, de toute manière, plus stimulant, plus facile pour écrire « sans style ». Le français lui a permis d'élaborer un véritable travail du négatif linguistique, c'est-à-dire : « to cut away the excess, to strip away the colour » (Knowlson, p.357) et, comme le souligne Knowlson, d'être plus simple et plus objectif. Cela lui a permis de faire éclater toutes les allusions érudites et denses qui truffent les romans d'avant-guerre ou ce qu'appela Beckett : « Anglo-Irish exuberance and automatisms¹⁴ » (*ibid.*).

Le français fournit à Beckett une liberté intérieure qui s'appuie sur une double liberté extérieure, physique et morale : la libération de la France persécutée par l'occupant et la séparation définitive d'avec l'Irlande au climat intellectuel, familial et social étouffant. Et Anzieu de préciser :

la langue française ne me paraît pas pouvoir être dissociée du milieu culturel parisien dont j'ai montré le pouvoir « transitionnel » pour cet auteur (Beckett). Il ne reste pas moins qu'une dialectique complexe fonctionne chez Beckett quand il écrit sa trilogie : il lui faut trouver une aire de jeu intérieur, suffisamment libre pour pouvoir écrire, mais c'est en écrivant qu'il crée effectivement cette aire transitionnelle ; la recherche de cette aire est non seulement la condition mais le sujet principal de l'œuvre romanesque de Beckett entre 1945-1950 (Anzieu, 1983, p.85).

Certes, il a fallu à Beckett une mise à distance encore plus tranchante que celle apportée par ses précédents exils – séjour dans le Paris littéraire (1925-1929) et séjour à Londres (1933-1935) – pour se libérer

¹⁴ André Topia explore la même idée mais montre que l'érudition beckettienne « ne disparaît pas pour autant de son œuvre à partir des années cinquante. On la retrouve, sous forme condensée, réduite, amoindrie dans les pièces telles *Fin de partie* et *Happy Days* » (Topia 1984, p.94).

des liens (irlandais et autres), les rejeter, et faire éclater toutes les filiations (joyciennes et autres) ainsi que les structures narratives afin d'aller jusqu'à se dispenser de la nécessité de lieu.

Cette écriture à deux langues, cette recherche d'une autre langue, ne saurait néanmoins s'expliquer en s'arrêtant aux dichotomies évidentes, opposant le français à l'anglais, la culture anglo-irlandaise à la culture parisienne, le statut de la première version au statut de la seconde version¹⁵. L'essentiel, à nos yeux, est d'interroger la nécessité chez Beckett d'une nouvelle expression (linguistique et générique) comme ce qui problématise la littéralité de l'œuvre en tant que telle. C'est dire que le facteur bilingue n'est aucunement secondaire en importance; il ne s'agit plus tant du sens du bilinguisme beckettien que d'un complexe rapport du bilinguisme au sens de l'écriture¹⁶. Lire Beckett dans l'entre-deux des langues n'est pas tant une tentative de maîtriser le sens de cette division linguistique que de participer à cette division, de la dramatiser, de la jouer en la pensant.

Pour reprendre et développer les propos cités de Didier Anzieu, le phénomène de l'auto-traduction beckettienne implique l'existence d'un espace imaginaire potentiel que l'on peut situer entre le sujet et l'objet (pris dans l'acception la plus large des mots). Aussi simpliste que cela puisse paraître, Beckett trouve dans l'entre-deux des langues une source insoupçonnée de jeu auquel nous consacrerons une partie de ce livre – c'est-à-dire du jeu au sens winnicottien: jeu rudimentaire de la toute petite enfance et contre-jeu de la mère, origine de la fantaisie, de l'imagination, mais aussi de l'humour (Ross 1993). Un seul exemple suffira ici: pour éviter de nommer ou

¹⁵ Cf. Ruby Cohn, « Samuel Beckett: Self-Translator », *PMLA*, vol. LXXXVI, dec. 1961, p.613-621; Anne Beir, « Watt, Knott and Beckett's Bilingualism », *Beckett Studies* no. 10, 1985, p. 37-76; John Fletcher, « Ecrivain bilingue », *Cahiers de l'Herne*, p. 201-213; Hugh Kenner, « Beckett translating Beckett », *Delos*, no. 5, 1970, p. 194-211; J. Miller, « Writing in a Second Language », *Raritan*, no. 2, (1) été, 1982, p.15-132; Brian Fitch, « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett. Problématique de la traduction de soi », *Texte*, no.2, 1983, p. 85-100; *An Investigation into the Status of the Bilingual Work: Beckett and Babel*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1988; Patrick Casement, « Samuel Beckett's Relationship to his Mother Tongue », *International Review of Psychoanalysis*, vol. 9, part 1, 1982, p. 35-44.

¹⁶ James Knowlson *op. cit.*, précise que le bilinguisme beckettien remonte au moins à la période 1938-40 lorsque Beckett s'est mis à traduire *Murphy* et à composer des poèmes en français (p.356).

d'identifier un lieu, certes fictif, qui pourrait nous éclairer sur le passé de Vladimir et d'Estragon dans *En attendant Godot*, c'est-à-dire le Vaucluse, où il s'était réfugié pendant la guerre, Beckett déplace l'accent sur le corps, plus particulièrement sur les images évocatrices du processus de digestion et du corps maternel:

J'ai coulé toute ma chaude-pisse d'existence ici, je te dis ! Ici ! Dans la Merdecluse ! (G1, p.86)
I've puked my puke of a life away here, I tell you ! Here ! In the Cackon country ! (G2, p.62)

En laissant coexister cette double inspiration linguistique, cette double stratification culturelle, Beckett donne à son œuvre un formidable élan. En effet, la réflexivité dont le passage d'une langue à l'autre fait preuve nous force à nous demander à quel jeu Beckett a joué en se traduisant d'une langue vers l'autre¹⁷. Nous avançons l'hypothèse selon laquelle Beckett assume son bilinguisme pour assumer et exploiter toute la dimension négative qui avait tant dominé, pour ne pas dire obsédé, son imagination littéraire depuis ses premiers écrits et, ainsi, donner à son œuvre une auto-réflexivité critique. Citons deux passages susceptibles de faire comprendre ce qui est en jeu dans le changement de langue:

Peut-être que cette fois-ci encore je ne ferai que chercher ma leçon (INN, p.27).
And perhaps now again I shall do no more than seek my lessons, to the self-accompaniment of a tongue that is not mine (UNN, p.281).

Comme le dit Bruno Clément, le français situe le narrateur dans un ailleurs inatteignable: l'adresse a disparu, mais l'étrangeté demeure (Clément 1994, p.246-247). Justement, Beckett s'amuse à ne pas traduire certains mots. C'est souvent l'élément « étrange » – la phrase que Beckett choisit de ne pas traduire – qui exprime avant tout la dégradation que subissent aussi bien le rapport maternel que le rapport paternel. Dans *Molloy*, toute manifestation d'affection de la part de

¹⁷ Ce qui nous fait penser aux écrits de Louis Wolfson, (*Le schizo et les langues*, Paris: Gallimard, 1970), « l'étudiant de langues schizophrénique » dont la pratique aberrante de traduction a pour objet de le protéger des mots de sa langue maternelle, la langue anglaise, dont l'audition ou la vue provoque chez lui des atteintes physiques. Il s'invente ainsi une autre langue pour parler en détruisant l'anglais.

l'enfant – Jacques Moran – envers son père serait formellement interdite par les mots allemands: « *sollst entbehren* », signifiant: *se priver*:

Sollst entbehren, voilà la leçon que je voulais lui inculquer, pendant qu'il était jeune et tendre. Mots magiques dont jusqu'à l'âge de quinze ans je n'avais même pas imaginé qu'on pût les accoler. Et cette entreprise, dût-elle me rendre odieux à ses yeux et lui faire haïr, au-delà de ma personne, jusqu'à l'idée même de père, je ne l'en poursuivrais pas moins, de toutes mes forces (*MI*, p.183, c'est Beckett qui souligne).

Il est significatif que, dans l'une des descriptions que fait Malone de la petite enfance de Macmann, toute allusion à la pulsion de « vie » demeure tellement étrangère et inassimilable à Macmann qu'elle est d'abord formulée dans une langue étrangère, puis « traduite ». Par exemple, le va-et-vient entre les expressions « *struggle for life* » et « élan vital » devient l'objet d'un jeu manifeste de Beckett dans les deux textes:

Et à vrai dire il était de par son tempérament plus près des reptiles que des oiseaux et pouvait subir sans succomber des mutilations massives, se sentant mieux assis que debout et couché qu'assis, de sorte qu'il se couchait et s'asseyait au moindre prétexte et ne se levait pour repartir que lorsque le *struggle for life* ou élan vital lui mettait le feu au cul. Et une bonne partie de son existence a dû se passer dans une immobilité de pierre (*MM*, p.114-115).

Dans la traduction, on remarquera qu'à la différence de l'original, l'expression étrangère n'est pas soulignée par Beckett, soit:

so that he sat and lay down at the last pretext and only rose again when the élan vital or *struggle for life* began to prod him in the arse (*MD*, 223).

Sur le plan formel, le français apporte à l'œuvre une double matrice, la possibilité de se réinventer et d'inventer à nouveau, de mieux circonscrire et inscrire le vide, dirions nous. Comme le remarque Ludovic Janvier, le français est pour Beckett le parfait alibi de tout discours inventif:

Il (le français) est un lieu où personne ne peut l'atteindre, (...) et qu'il (Beckett) peut saccager en allant jusqu'au bout du risque (...) Oser dire n'a donc pu se faire que dans l'autre langue. Avant le français, ça n'était pas possible, sauf dans les poèmes (...) On pourrait presque dire que sa façon d'écrire l'anglais est un peu française et que sa façon d'écrire le français est assez

anglaise. Cela me fait penser à une interférences de langues, telle qu'on peut la voire apparaître chez Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, et, plus encore, Verlaine (« Traduire *Watt* », 1986, p.63-64).

Et comme de nombreux critiques l'ont remarqué, le retour à l'anglais, depuis le français qui a servi « à le trahir », est pause, détente, retrouvailles (Casement 1982, Janvier 1986, Anzieu 1992, p.120-121). En effet, l'écriture beckettienne s'accompagne souvent d'un mode presque ludique de traduction qui amène Beckett à subvertir non seulement le sens de la 'traduction' mais aussi de l'original. Rapportons-nous aux obscénités du perroquet de Lousse dans *Molloy*:

Il disait de temps en temps, Putain de conasse de merde de chiaison. Il avait dû appartenir à une personne française avant d'appartenir à Lousse. Les animaux changent souvent de propriétaire. Il ne disait pas grand'chose d'autre. Si, il disait aussi, Fuck ! Ce n'était pourtant pas une personne française qui lui avait appris à dire Fuck ! (*M1*, p.49).

Comme le remarque Alain Astro, dans ce roman censé être écrit originellement en français, il est pour le moins étrange qu'on nous signale que le perroquet énonce en français 'Putain de conasse de merde de chiaison' (Astro 1990). En effet, les mots « une personne française », calqués sur l'expression anglaise: « *a french person* », résonnent comme une maladresse dans le français de l'Irlandais Molloy. *Molloy*, écrit en français, joue à avoir derrière lui un 'original' anglais. Comme Beckett avait subverti le français dans l'original, Beckett et Patrick Bowles qui collabora à l'établissement de la version anglaise, ont semblé préférer dédoubler l'anglais dans leur traduction, en jouant sur les variantes irlandaise et américaine de l'anglais:

He exclaimed from time to time, Fuck the son of a bitch, fuck the son of a bitch. He must have belonged to an American sailor, before he belonged to Lousse (*M2*, p.36).

De même, les noms d'endroits dans *Molloy*: Bally, Ballyba, Ballybaba, Shit, Shitba, Shitbaba, Hole jouent à avoir derrière eux un 'original' anglais dont la variante est nettement irlandaise (le mot gaélique « baile » signifie ville).

Le bilinguisme beckettien, en somme, s'assume¹⁸. Bruno Clément a raison de dire que l'écriture beckettienne ne se conçoit pas sans l'entre-deux des langues. Parler d'elle sans faire référence à cet état bilingue, c'est ignorer ce qui fait sa spécificité, sa nature; c'est « manquer ce mouvement, c'est manquer sa fonction, son rythme majeur. A la fois forme et contenu » (Clément, p.256). Pour reprendre et rejoindre nos premiers propos concernant la nouvelle subjectivité qu'incarne la trilogie, l'espace de l'entre-deux des langues peut se comprendre comme un espace de répétition et de réinscription, espace d'une double articulation. Autrement dit, le narrateur/traducteur beckettien dans la trilogie est obligé de réinstaurer et de répéter les événements qu'il a relatés dans la version originale. Le discours romanesque de la trilogie, étant écrit en français, apparaît comme la double articulation d'une nouvelle position (par rapport aux romans beckettiens de l'avant-guerre) et d'une nouvelle relation entre le Moi et autrui: les fantasmes qui sous-tendent presque chaque page de la trilogie sont l'effet d'un réinvestissement des fantaisies subjectives, laissant au narrateur la possibilité d'un nouveau départ, ou comme Leslie Hill nous le rappelle, favorisant les conditions d'une « distance productive et créatrice »:

What the shift into French achieves for Beckett, is, more broadly, the creation of productive distance or difference between his writing and the stresses at work in *Watt*. Beckett's position in French is purely verbal. In French, Beckett is anonymous – there is no identity outside of the words themselves (...) French words create that distance, protecting and conserving Beckett's desire to write from the threat of engulfment (Hill 1990, p.36).

Pause, interlude, détour: vers une scène pratiquement vide

Si le siège dans la chambre (vide) encouragea en quelque sorte Beckett à exprimer ce vide dans deux langues et non dans une seule, il l'a également amené à retrouver, rechercher et explorer les avenues

¹⁸ Pour une analyse du bilinguisme dans les œuvres des années soixante et soixante-dix, voir l'ouvrage de Pascale Sardin-Damestoy: *Samuel Beckett autotraducteur ou l'art de l'empêchement*, Arras: Artois Presses Université, 2002.

d'un deuxième mode d'écriture (troisième si l'on tient compte de la poésie), le théâtre.

Beckett a toujours considéré le théâtre comme « a marvellous, liberating diversion » (Bair, p.323). En effet, Beckett écrit *Godot* en 1948 spontanément juste après *Malone meurt* (et, à en croire les dates des manuscrits, en parallèle avec les débuts de *L'Innommable*), pour se distraire de cette tâche pénible qu'était pour lui l'écriture de romans, décrite, ailleurs, comme un véritable siège dans la chambre, ou plus prosaïquement, par Molloy comme « un non-sens cul et sans issue » (*MI*, p.18). Plus précisément, son objectif était: « 'to get away from the awful prose I was writing at the time, (et) from the wildness and rulelessness of the novels' » (Bair, p.323) et retrouver, ainsi, ce que Beckett lui-même appelle: « a habitable place » – « I needed a habitable place », dit-il, « and I found it on stage » (Cohn 1987, p.139).

On dit que Beckett est resté très attaché au manuscrit de *Godot* et qu'il ne s'en est jamais séparé – celui-ci étant peut-être le symbole d'un objet transitionnel personnel¹⁹. Quoi qu'il en soit, se reposant du « siège dans la chambre », Beckett prend et trouve le temps de faire autre chose en inventant Godot, un personnage absent, résolument imaginaire, qui fait attendre, en vain, Vladimir et Estragon. L'aspect ludique de la pièce est nettement posé, ne serait-ce que par l'étonnante simplicité du scénario où, pour faire écho à un critique anglo-saxon commentant le manque d'action dans chacun des deux actes, rien n'a lieu deux fois. Beckett semble avoir eu besoin de ce passage du roman au théâtre, de cette mise en suspens du je narratif épuisé et épuisant à la mise en images de mots. Comme le remarque Ludovic Janvier:

il y a un tel effroi et un tel épuisement dans le vide, dans le creusement produit par le sujet romanesque, que le théâtre vient comme un soulagement, une localisation, un divertissement au sens pascalien. On fixe l'abcès, on ne

¹⁹ D. W. Winnicott, *Playing and Reality*, London: Penguin, 1971; trad. fr. Claude Monod et J-B Pontalis, *Jeu et réalité: L'espace potentiel*, Paris: Gallimard, 1975. Par recours à la conception de l'objet transitionnel, Winnicott assigne au jeu un lieu, un « espace transitionnel » qu'il situe entre la mère et son bébé, entre le subjectif et l'objectif, entre le sujet et l'environnement. L'objet transitionnel est la première possession *non moi*. On est en présence de quelque chose de différent de l'excitation orale et de la satisfaction. Il s'agit d'une relation avec un objet concret qui n'est plus le corps de l'enfant. C'est une possession.

bouge plus (...) au fond, dans les romans, on n'attend jamais, on creuse, on y va (« Roman et théâtre », 1986, p.48).

En situant la pièce dans l'œuvre, c'est-à-dire par rapport aux trois romans en question, nous nous attacherons à répondre à cette question en analysant la fonction et la place transitionnelles qu'elle occupe. Entre *Malone meurt* et *L'Innommable*, il existe une crise de la continuité; *Malone* termine sur la mort du narrateur et sur une scène de folie meurtrière (« c'est fini sur moi. Je ne dirai plus je », *MM*, p.183); *L'Innommable* ouvre sur des questions menaçantes qui suggèrent le retour persécuteur du vide:

Je ne serai pas seul, les premiers temps. Je le suis bien sûr. Seul. C'est vite dit. Il faut dire vite et sait-on jamais, dans une obscurité pareille (*INN*, p.8).

Nous partirons donc du principe qu'en se tournant vers le théâtre, Beckett semble désavouer la crise de la continuité narrative qui marque la fin de *Malone meurt* ainsi que le début de *L'Innommable*, pour composer un véritable espace de jeu dans la mesure où la pièce semble venir colmater la brèche ouverte par la 'mort' de Malone. Malone 'meurt' en s'expulsant et expulsant tout dans le vide (« glouglous de vidange » *MM*, p.190). La dernière image du roman, celle du bateau des fous à la dérive, tous morts (« Ils sont loin dans la baie », p.190), semble correspondre à l'image du naufrage qui, étrangement, figure dans le manuscrit de *Godot*. Ecrits en anglais, huit mots apparaissent en haut du manuscrit d'*En attendant Godot*: « storm sudden calm lull / certain wreck brings threat » (tempête / accalmie soudaine / naufrage sinistre) (Cohn 1973, p.139).

Mais en lisant théâtre et roman beckettien côte à côte ou dos à dos, nous espérons faire la part de ce qui est irréductiblement spécifique et différent dans chacune de ces écritures beckettiennes. Si *Godot* réunit et réintègre des thèmes déjà explorés dans les romans – absence de l'objet, recherche du vide, méfiance de l'autre, double angoisse d'abandon-intrusion – c'est que cette pièce cherche aussi à s'en séparer, à faire le vide, en fournissant son propre objet transitionnel, et à 'résoudre' sa propre crise de continuité. L'accent n'est plus mis sur une herméneutique telle qu'on l'a trouvée dans la trilogie – la hantise du silence, la voix intarissable –, mais sur le champ bi-personnel: le groupe à deux, l'espace à deux, ainsi que sa mise en relation et les

modalités de cette relation. Si l'on passe des enfers solitaires du roman au soulagement théâtral, c'est aussi, comme le suggère astucieusement Régis Salado, grâce à la représentation et à la médiation du personnage conçu comme « autre que soi » (Salado, p.72). Tel est également le sens que nous voudrions donner à cet 'autre' écriture que Beckett 'trouve' et en la trouvant, 'crée' sur scène.

Le siège et ses alliés: Joyce et Bion – l'autre couple parental

Toutes les hypothèses existent pour expliquer quel serait le véritable sens de la recherche beckettienne pendant ces premières années françaises. Les commentaires sur la période créatrice sont souvent dominés par les figures et les images négatives de la *séparation*; séparation de tout ce qui touche le passé irlandais de Beckett, – en particulier ses relations avec sa mère, May Beckett (Casement 1981). D'autres voient le phénomène bilingue beckettien comme une tentative de symboliser sa séparation d'avec la figure paternelle de Joyce (Gluck 1979). De même, et se référant à un élément biographique d'importance pour toute analyse psychanalytique de l'œuvre de Beckett, à savoir l'analyse personnelle que Beckett a entreprise chez Bion à Londres pendant les années 1934-1936, d'autres critiques soulignent l'influence de cette analyse sur l'élaboration de l'œuvre en général. Anzieu, en particulier, soutient l'hypothèse que la période créatrice chez Beckett se démarquerait tout particulièrement par une tentative de la part de Beckett de se séparer de l'influence bionienne en transposant le dispositif et le vécu de la psychothérapie dans son œuvre romanesque (Anzieu 1986, 1992).

Une autre approche de la question de Bion, celle qui sera suivie ici, consisterait à opposer Bion à Joyce et ainsi à situer Beckett dans l'entre-deux du modèle paternel écrasant que fut Joyce et d'une mère qui n'était pas toujours compréhensive – les théories de Bion privilégient le rôle structural de la mère. Il est clair que Bion fut pour quelque chose dans la carrière du jeune Beckett. Car même si l'analyse demeura inachevée, on peut imaginer le support mental et intellectuel que représenta Bion, contre les deux figures puissantes que constituaient May Beckett et James Joyce, après la mort soudaine de

William Beckett, le père de l'écrivain. Esquissons d'abord les points de repères essentiels du rapport de Beckett à James Joyce.

L'admiration, que Beckett avait pour Joyce l'écrivain, ne laisse aucun doute:

Joyce manipulait superbement son matériau, il était peut-être le plus grand à cet égard. Il faisait rendre aux mots le maximum. il n'y pas une seule syllabe de superflue. Dans le genre de travail que je fais, je ne suis pas maître de mon matériau. Plus Joyce en savait, plus il pouvait faire de choses. Il tend vers l'omniscience et l'omnipotence de l'artiste. Je travaille avec l'impuissance et l'ignorance²⁰.

Biographiquement, on sait à quel point Joyce incarna une figure paternelle pour le jeune Beckett qui eut tant de difficultés à s'en défaire (Bair, p. 65-80; Knowlson, p. 96-106). Une génération les séparait: Beckett avait un an de moins que Giorgio, le fils de Joyce, et un an de plus que Lucia, la fille de Joyce. La légende veut que Beckett ait commencé par être le secrétaire de Joyce avant de devenir son disciple. Lucia s'éprit de lui et eut du mal à admettre que Beckett fréquentait leur maison pour une autre raison qu'elle-même, ce qui conduisit à une longue rupture entre les deux écrivains irlandais. Néanmoins, Beckett resta fasciné par la folie de Lucia, de la même manière qu'il fut toujours fasciné par la folie en général. Après la mort de Joyce, Beckett continua à s'occuper de Giorgio et de Lucia. Il ne les abandonna jamais, ni l'un ni l'autre. Comme le disent justement Jacques Aubert et Jean-Michel Rabaté, « qu'il y ait eu momentanément un effet de miroir, fût-ce même d'identification entre les deux écrivains, ne fait aucun doute » (Rabaté 1984, p.8). Mais, comme ils le soulignent, la vraie recherche beckettienne ne saurait se réduire à un jeu d'influence passive; Beckett ne sera pas un simple disciple de Joyce. Il peut apparaître comme « lecteur » temporaire et « secrétaire » perpétuel de Joyce, dans le sens où il faudrait opposer l'écriture beckettienne encore secrète (ils se réfèrent aux premiers romans de Beckett) aux mille voix joyciennes. Le secret de Beckett déborde, en fin de compte « du surplomb de ce modèle paternel écrasant » (p.8).

²⁰ Cité par J.C.C.Mays dans son article, « Les racines irlandaises du jeune Beckett », dans *Beckett avant Beckett*, op. cit., p. 8.

En intervenant à notre tour dans un débat qui ne date pas d'hier, nous voudrions simplement suggérer que Beckett et Joyce se rencontrent et se pensent surtout dans leurs écritures respectives. Ces « rencontres » vont de la franche raillerie à l'envie caustique.

On sait que Joyce pensait précisément à Beckett en écrivant certains épisodes de *Finnegans Wake* – l'exemple qui vient à l'esprit, est celui de l'épisode de Buckley et du général russe pour lequel Beckett fournit le détail qui manquait (Ellmann 1983, p.398-399). Joyce voyait parfaitement en Beckett un jeune rival visant les mêmes enjeux :

Sam knows miles bettern me how to work the miracle. And I see by his diarrhio he's dropping the stammer out of his silenced bladder since I bonded him off more as a friend and as a brother to try and grow a muff and canonise his dead feet down on the river airy by thinking himself into the fourth dimension and place the ocean between his and ours (...) He'll priskly soon hand tune your Erin's ear for you (Joyce 1975, p. 467).

Par contre, on peut se demander à quoi pensait Beckett en pensant à Joyce, si, bien sûr, il pensait à lui.

En créant une œuvre abondamment tissée d'images négatives de la pensée et l'esprit, dont le personnage de Lucky dans *Godot* en est un exemple, Beckett a dû penser à la folie de Lucia Joyce – à sa psychose hétéroptérique qui entraîna une première rupture entre les deux écrivains dublinois. La cécité de Joyce avait peut-être inspiré la création des personnages aveugles – figures autoritaires par excellence pour ne pas dire tyranniques, tels Pozzo, Hamm (*Fin de partie*) et Dan Rooney (*Tous ceux qui tombent*). Le rapport entre Joyce et sa fille, Lucia, a pu inspirer Beckett dans sa constitution du rapport Pozzo-Lucky. On sait que Joyce ne s'est jamais séparé de sa fille dont il se sentait très proche allant même jusqu'à dire que nul autre que lui, et surtout pas les psychanalystes (Jung en particulier qui est le vingtième médecin de Lucia), ne savait comprendre les tourments de sa fille, de sa « femme inspiratrice », (selon l'expression de Jung). En effet, Jung voyait Lucia comme l'*anima inspiratrix* de son père, le père participant à la folie de la fille, mais maîtrisant le tout grâce à l'écriture (Ellman 1983, p.679). Dans *Godot*, Pozzo, qui restera attaché malgré tout à Lucky, avoue que, sans Lucky, il n'aurait jamais pensé, jamais senti, que des choses basses : « La beauté, la grâce, la vérité de première classe, je m'en savais incapable » (*GI*, p.45).

Dans la mesure où on pourrait considérer Joyce comme l'*anima inspiratrix* du jeune Beckett, l'aveu de Pozzo parle tout aussi bien de la « dette » de Beckett envers Joyce que du complexe de culpabilité que Joyce pouvait avoir vis-à-vis de sa fille. Sur ce dernier point, Ellmann nous dit que Joyce se serait senti coupable de la maladie de sa fille, qui l'impliquait, ce qui peut expliquer pourquoi Joyce resta très soumis à toutes les demandes de sa fille (Ellman, p. 680). Par contre, si Pozzo est redevable à Lucky, il ne se sent coupable ni de la façon dont il traite Lucky: « Il veut m'avoir, mais il ne m'aura pas » (*GI*, p.42). Significativement, c'est Pozzo qui se pose en figure d'écrivain avec ses récits de passages poétiques et lyriques en présence de l'autre couple, reprenant en les inversant les séances de lecture qui eurent lieu entre les deux hommes (Beckett lisait des passages de l'œuvre de Joyce à Joyce pratiquement aveugle). Dans la pièce beckettienne, c'est Pozzo qui cherche à se faire reconnaître, écouter et surtout admirer, tout en (im)posant son talent de rhéteur. Mais tout cela laisse Vladimir et Estragon indifférents tel que le révèle l'échange suivant:

POZZO: Comment m'avez-vous trouvé ? Bon ? Moyen ? Passable ? Quelconque ? Franchement mauvais ?

VLADIMIR: (*Comprenant le premier*). Oh, très bien, tout à fait bien.

POZZO: (*à Estragon*). Et vous, monsieur ?

ESTRAGON: (*accent anglais*) Oh très bon, très très très bon (p.53).

Une raillerie, certes, envieuse, du talent joycien dont Beckett fut le premier admirateur.

Railleries et interférences biographiques mises à part, le rapport entre Beckett et Joyce demeure un rapport d'oppositions fondamentales et correspondantes: père et fils, parole et écriture, catholique et protestante, tradition populaire et tradition minoritaire, etc. C'est comme si l'œuvre beckettienne n'existait qu'en version négative de Joyce, c'est-à-dire comme un jeu d'inversion et de subversion *conscientes* des valeurs de Joyce. Prenons comme exemple le cas du dialogue et, à ce sujet, reprenons la lecture proposée par André Topia (Topia 1984).

Chez Joyce le dialogue est populaire, vif, fidèle à la tradition culturelle irlandaise alors que celui que l'on trouve dans l'œuvre beckettienne représente plutôt « une coupure radicale avec toute racine

populaire » (Topia, p.97). Chez Joyce, tous les personnages, si anonymes qu'ils soient, ont une voix spécifique, différenciée; chez Beckett, par contre, tous les personnages semblent parler dans le même style cryptique, gnomique et aphoristique. Si dans les premiers romans de Beckett, la verve verbale est la même que chez Joyce – humour caustique, citations, jeux de mots, métaphores, amplification épique, emprunts parodiques, style encyclopédique et baroque, il n'en demeure pas moins que la sève du dialogue joycien est absente. Le dialogue beckettien ressemble plutôt à un concours de rhétorique ou à une *disputatio* scolastique qu'à des échanges dans un pub de Dublin.

Pour en venir à nos considérations psychanalytiques, l'inversion des figures joyciennes et beckettienes que nous allons retenir et suivre en filigrane, met en jeu la figure du père que nous opposerons à celle de la mère, ou plus précisément à ce que nous appellerons le « nom de la mère » ou la « pensée de la mère ». Dans la trilogie et dans *Godot*, la figure de Joyce en tant que figure du père est essentiellement absente. Le Nom-du-Père, notion lacanienne, finira, comme nous le verrons, par être tournée en ridicule et mis en échec dans la deuxième partie de *Molloy*, plus particulièrement dans le passage que nous analyserons en détail plus tard, où Moran attend Gaber en vain dans la forêt. Cet échec ressemble à une mise en échec non de Joyce comme figure paternelle, mais de ce que représente la fonction symbolique du père: la transmission d'une voix, ce qui, à mon avis, ouvre d'autres possibilités de sens qui ne se limitent pas aux confins du texte en question mais englobe les relations entre les deux écrivains.

Pour en venir à l'autre extrême du couple parental beckettien, c'est-à-dire Bion, les idées de l'ancien analyste de Beckett, que nous nous proposons de présenter dans le chapitre suivant, nous éclaireront dans cette analyse de la quête beckettienne du vide, non pour remplacer Joyce ou parce que Beckett fut par hasard son patient, mais parce qu'il existe, me semble-t-il, un ensemble de préoccupations communes qui modèlent les écrits de ces deux hommes ainsi que des similitudes de forme et de contenu.

Dans la littérature critique, on a dressé une liste impressionnante d'affinités profondes et de troubles analogues entre Beckett et Bion. Cela commence par leurs ancêtres: des huguenots français ayant fui en Grande Bretagne les persécutions religieuses. Et cela se poursuit par leurs traits schizoïdes et narcissiques et l'élaboration culturelle

réussie de cette part psychotique de la personnalité (Bléandonu 1990, p.41). Un paradigme moderne sous-tend l'œuvre de ces deux « penseurs » : l'échec des tentatives pour maintenir des liens, qu'il s'agisse de liens interpersonnels ou de liens logiques (Bennett 1988). Beckett aussi bien que Bion lutte pour savoir comment établir des liens face à cette rupture catastrophique des liens significatifs. Chacun explore la douleur de l'absence de signification et de lien. Comme nous le verrons dans ce livre, ce qui frappe chez Bion, c'est son grand pouvoir d'abstraction, sa faculté à constituer une grille de concepts, tels les fameux concepts « alpha » et « bêta » à partir du matériau psychanalytique. Avec Bion, Beckett partage la tendance à transformer le vécu en schémas, en abstractions; à penser les « emotional experiences », mais aussi à s'attaquer à la pensée, à penser son envers – c'est le thème central de notre livre.

Revenons à l'historique du rapport de Beckett à Bion et suivons Bléandonu, le biographe de Bion (Bléandonu, p. 5-31).

Lorsque Beckett réussit à s'arracher de son milieu dublinois et de sa mère, pour s'installer à Londres en vue d'une analyse chez Bion vers la fin de 1933, Bion n'était qu'un débutant, à peine plus âgé que son patient. Ce fut seulement beaucoup plus tard que son étoile devait briller au firmament de la psychanalyse britannique avec sa célèbre théorie de la pensée. Tout comme Beckett, il resta foncièrement un solitaire; sa pensée ne s'étant pas institutionnalisée, comme celle de Freud, de Klein, ou de Lacan, en une école²¹.

Protestant, fils d'un haut fonctionnaire britannique posté en Inde, Bion (1897-1979) part faire en Angleterre des études de médecine, interrompues par la Grande guerre au cours de laquelle, en tant que psychiatre militaire, il vit des expériences difficiles, voire catastrophiques pour reprendre une de ses expressions (il doit échapper d'un tank en flammes). De toute évidence, ce fut l'expérience dévastatrice et terrifiante qu'a vécue le très jeune Bion en tant que simple soldat pendant la première guerre mondiale, qui lui a montré le visage réel et terrible de la folie. Comme son autobiographie *The Long Week-*

²¹ Comme le précise Bléandonu, Lacan fut néanmoins le premier à faire connaître en France les progrès réalisés par la psychiatrie anglaise. Il passa le mois de septembre 1945 à Londres pour s'informer et s'entretient longuement avec Bion et Rickman. Il fera une conférence intitulée « La psychiatrie anglaise et la guerre » devant le groupe de L'Evolution psychiatrique. Là-dessus, voir Elisabeth Roudinesco *La Bataille de cent ans: Histoire de la psychanalyse. (2) 1925-1985*, Paris: Seuil, 1986, p.202-203.

end (1982) l'atteste, Bion resta toute sa vie profondément marqué par cette terrifiante épreuve. Mais l'expérience de ces événements nous laisse néanmoins voir une partie du talent psychanalytique de Bion lorsqu'il élaborera, plus tard, ces émotions insupportables, telle la dépersonnalisation, mais aussi le mensonge, la semi-vérité, à travers les expressions énigmatiques qu'on retrouve dans ses théories: « *nameless dread* » (« terreur sans nom »), « *with-outness* » (« le fait d'être sans »), « *a-tonement* » (« réparation » mais aussi jeu sur « être seul avec soi »).

Les deux années que Beckett a passées en analyse chez Bion se révélèrent être une expérience d'importance pour les deux hommes au point que certains prétendent que Beckett et Bion ont incarné l'un pour l'autre la figure d'un jumeau imaginaire.²² Bien que Beckett parle souvent de son analyse comme une interminable « prise de bec », il prit plaisir à se moquer, quoique affectueusement, de son analyste, le traitant de « covey » (« petit type ») mais le trouvant plus sympathique « off the job » (...) but against a background of Toc H and Tank Corps that makes me tremble » (Knowlson, p.176). Cette dernière remarque suggère que Bion a dû parler à Beckett de sa toute première carrière de psychiatre militaire, un point sur lequel je reviendrai plus loin. A notre avis, c'est probablement parce qu'ils partageaient de nombreux intérêts intellectuels pour la littérature (Milton, Shakespeare, Joyce, Keats) et la philosophie (Kant), allant même jusqu'à s'interroger, voire s'affronter, sur le processus de création que Beckett sympathisa avec Bion. Il faut aussi ajouter que les deux hommes ont dû pouvoir partager leur engouement respectif pour le sport et, de manière générale, la culture physique. La carrure physique de Bion était, à en croire Bléandonu, impressionnante.

Il est clair que Beckett s'est laissé influencer par Bion. Durant ses deux années d'analyse, Bion encouragea Beckett à noter ses rêves (Knowlson, p.177). Son investissement personnel dans l'analyse est évident comme le révèlent les propos suivants: « because these kind of things require you to dedicate yourself to them to the virtual

²² « The Imaginary Twin » (« Jumeau imaginaire »), un travail, écrit en 1950, lu devant la Société britannique de Psychanalyse pour laquelle il fut destiné à faire Bion admettre comme membre (Bléandonu, p. 96-101). Bennet Simon (1988) émet l'hypothèse qu'une sorte de relation jumelée, 'imaginaire' s'est développée entre Bion et Beckett et que chacun d'eux a utilisé le bref contact réel avec l'autre pour tenter de soutenir son effort pour explorer le vide.

exclusion of everything else²³ » (Knowlson, p. 177). En effet, la thérapie amena Beckett à se voir autrement; elle le poussa à se révéler davantage dans ses petits écrits de l'époque et, avant tout, à compléter *Murphy*, un roman précisément sur la folie et la réalité. Beckett finit même par admettre que ses symptômes notoires – paniques nocturnes, palpitations cardiaques (parodiées dans *Murphy* comme « cœur irrationnel »), furoncles à répétition, abcès à l'anus – avaient des origines psychosomatiques. Rapportons les détails d'une lettre écrite le 10 mars 1935, au milieu de sa deuxième année d'analyse, où Beckett fait preuve d'un extraordinaire *insight* vis-à-vis de lui-même. Comme l'indique Didier Anzieu, Beckett s'est rendu compte qu'il ne savait trouver de soulagement que dans ce qu'il nomme le solipsisme baroque. Il était malheureux depuis des années, et s'abandonna à un crescendo de désengagement par rapport aux autres et à lui-même. La détresse, la solitude et l'apathie constituaient, pour lui, des indices de supériorité:

Il a fallu attendre que ce mode de vie, où plutôt cette *négation de la vie*, suscite d'aussi terrifiants symptômes physiques, pour que je prenne conscience en moi de quelque chose d'anormal. Donc, si le cœur ne m'avait mis la mort dans l'âme, j'en serais encore à me soûler, à rêvasser, à traîner avec le sentiment d'être trop bien pour faire autre chose (Lettre citée par Anzieu 1992, p.69, c'est moi qui souligne).

Dans un entretien peu avant sa mort, Beckett avoua à James Knowlson que l'analyse fut positive; si elle lui a permis de maîtriser ses accès de panique, elle lui a également permis d'explorer la vie intra-utérine:

²³ En même temps, Beckett, sur le plan intellectuel, cultiva un intérêt certain pour la psychiatrie et la psychanalyse et comme l'indique Bléandonu, il n'est pas exclu que Beckett ait été au courant des travaux retentissants de son analyste d'autrefois (Bléandonu, p.42). On sait maintenant que pendant cette période, Beckett a beaucoup lu en matière de littérature clinique dont l'ouvrage de R.S. Woodworth, *Contemporary Schools of Psychology*, celui de Ernest Jones, *Papers on Psychoanalysis*. Otto Rank, Alfred Adler étaient également parmi ses auteurs de prédilection. Voir là-dessus: *Damned to Fame*, op. cit., p.177-178. Encore plus fascinante est l'idée, explorée par Anzieu, que Beckett aurait eu l'intuition – en écrivant *Murphy* (1934) – d'explorer des états psychiques qui, à l'époque n'avaient pas été conceptualisés par la psychanalyse et qui devaient, en partie, l'être plus tard par Bion: changement catastrophique, clivage multiple, identification projective, trauma, érotique anale, parties léthargiques du Moi, menace d'effondrement et de mort psychique, fluctuations des frontières du Moi. Voir : *Beckett et le psychanalyste*, p.104.

I certainly came up with some extraordinary memories of being in the womb. Intrauterine memories. I remember being trapped, of being imprisoned and unable to escape, of crying to be let out but no one could hear, no one was listening. I remember being in pain but being unable to do anything about it (Knowlson, p.177).

Pourtant, et malgré l'intérêt intellectuel de son analyse, Beckett ne pouvait hésiter entre Bion et sa mère et annonça son intention d'arrêter à la fin de l'année 1935. Revenons brièvement à un moment qui marqua longuement Beckett et ce bien en dehors du cadre analytique.

Bion invita Beckett à dîner avant de le convier à une conférence donnée par Jung dans la clinique Tavistock le 2 octobre 1935, et qui portait sur les rapports entre la psychopathologie et la créativité artistique (Simon 1988, p.355). Or on sait comment le modèle théorique jungien, ayant comme base les troubles psychotiques et, comme objet, la création littéraire, a tant fasciné Beckett et l'a inspiré pour écrire *Murphy*. Ce modèle suppose que la zone centrale du noir central qui figure l'inconscient au centre de la conscience individuelle est une zone dangereuse quand le sujet y sombre; selon les mots de la conférence de Jung, le schizophrène devient la victime de son inconscient; son activité inconsciente déborde sur le moi, ce qui peut se révéler fécond dans le cas d'un artiste (on songe à Joyce) mais très néfaste en général. Mais Beckett se souviendra tout particulièrement de la présentation par Jung du cas d'une jeune fille, dont la mort mystérieusement prématurée aurait été due au fait qu'elle « n'était jamais née réellement, voilà ce qu'elle avait ! » pour citer les propos de Maddie Rooney dans la pièce radiophonique *Tous ceux qui tombent* (TCT 1956, p.68-69). Il y a lieu de supposer que Beckett vit l'intérêt de cette conférence pour l'œuvre en gestation, même si le monde d'avant la naissance avait toujours hanté l'œuvre beckettienne, bien avant la trilogie, en l'occurrence *Dream of Fair to Middling Women* écrit en 1932:

He moved within the shades of the dead and the dead-born and the unborn and the never-to-be born, in a Limbo *purged of desire* (...) The mind, dim and hushed like a sick-room, like a chapelle ardente, thronged with shades; the mind at last its own asylum, disinterred, indifferent (...) the glare of understanding switched off (DFW, 44, c'est moi qui souligne).

Quant à Bion, sa célèbre théorie de la pensée développée dans les années soixante peut également se comprendre comme un effort ambitieux d'écrire une genèse de la psyché, tout un établissant les fondements d'une psychanalyse scientifique – avec sa célèbre grille – pour rechercher la vérité d'avant la naissance. S'il se tourna vers la fiction, dans les années 70, ce fut précisément pour parachever une œuvre qui a été entièrement consacrée à la « vérité » psychanalytique. L'autobiographie lui permit d'inventer « un langage à même de rendre la vérité d'avant la naissance » (Bléandonu, p.42).

Si le premier Beckett était, à son insu, bionien, il n'est pas exclu que le dernier Bion ait été marqué par le style de son ancien patient. Bion devint un penseur difficile, obscur, hermétique, excessivement formel voire gênant. Son style avec ses éclairs éblouissants, aphorismes provocateurs, sens contradictoires, notions mystiques, abstractions abondantes, n'encourage pas certes le lecteur timide. Tout comme Lacan, Bion avait l'ambition de reformuler l'épistémologie psychanalytique, c'est-à-dire de développer une théorie de la connaissance dont l'élément clé est la théorie de la pensée. Un tel projet amena Bion à s'intéresser à la philosophie, et plus tard, aux mathématiques, à la physique, à la mystique et, surtout, à la littérature, ce qui peut expliquer les riches affinités entre l'écriture et les dernières conceptions bioniennes qui tendent vers une conception mystique de la réalité psychique douée d'une réceptivité hallucinatoire qui suspend « souvenirs, désirs, compréhension » (Bion 1974, p.90). En effet, pour Bion qui s'inspire du poète anglais protestant du dix-septième siècle, John Milton, la personnalité doit conquérir sur « l'infini vide et informe », citation prise du *Paradis perdu* de Milton – « won from the void and formless infinite », (Bion 1987, p.223). Autrement dit, l'analyste doit observer « des choses invisibles à un regard mortel » et savoir « écouter non seulement les mots, mais aussi la musique » (Bléandonu, p. 210). On ne peut résister à rappeler que le tout jeune Beckett ne dit pas autre chose dans *Dream of Fair to Middling Women*:

The experience of my reader shall be between the phrases, in the silence, communicated by the intervals, not the terms, of the statement, between the flowers that cannot coexist, the antithetical (nothing so simple as antithetical) seasons of words, his experience shall be the menace, the miracle, the memory, of an unspeakable trajectory (*DFW*, p.137).

Un autre grand écrivain anglais devait inspirer Bion dans son article « Attention et interprétation » (1966), John Keats. En cherchant une solution au conflit entre la pensée et l'action, Bion propose la notion du « langage d'accomplissement » (« language of achievement »). Il a tiré mystérieusement cette expression d'une lettre adressée par John Keats à ses frères. Se référant aux écrivains, et notamment à Shakespeare pour lequel Keats parle de cette « capacité négative » (« Negative Capability ») lorsqu'un homme est capable de rester dans l'incertitude, le mystère, le doute, sans s'irriter aucunement à chercher un fait ou une raison » (Bléandonu, p.196). Bion a repris à son compte les propos de Keats pour définir ce qu'il entend par « l'état de patience », indispensable à la création culturelle comme à l'interprétation. Comme le remarque astucieusement Jean-Michel Rabaté, l'arrière-plan de Bion est ici freudien car il cite Freud écrivant à Lou Andréa-Salomé : « Je sais que lorsque j'écris, je dois m'aveugler artificiellement pour pouvoir concentrer toute la lumière sur un point obscur » (Rabaté 1984, n.150).

Quoi qu'il en soit, l'influence bionienne sur Beckett ne saurait se réduire à des éléments biographiques. De toute manière, il serait vain et faux de prétendre que de tels thèmes et discours viennent de Bion, transmis magiquement du fauteuil au divan étant donné que l'essentiel de son enseignement – sa célèbre théorie de la pensée – a été élaboré, comme le souligne aussi Jean-Michel Rabaté, une bonne trentaine d'années après l'analyse de Beckett (Rabaté 1984, p.149). Ce qui met sérieusement en cause la présentation que Deirdre Bair fait de Bion selon laquelle ce dernier était déjà kleinien à l'époque en question (Bair, p.155-156). Que Beckett soit parvenu à se séparer de l'influence bionienne en transposant le dispositif et le vécu de la psychothérapie dans son œuvre romanesque – thèse explorée par Didier Anzieu – a pour effet l'instrumentalisation de la fiction beckettienne à des fins purement fonctionnelles et cliniques. Le lecteur beckettien a besoin de savoir comment on peut lire Beckett avec ou grâce à Bion; en quoi une connaissance de l'arsenal théorique bionien est-elle utile et vraiment nécessaire afin de mieux comprendre l'écriture de Samuel Beckett ?

Pour revenir aux alliés dans le siège, cet autre couple « parental », il serait faux de supposer que Beckett s'oppose à Joyce à travers Bion même si ce dernier accorde, dans ses conceptions analytiques, très peu de place à la question du père mettant plutôt au centre

de ses préoccupations la relation première avec la mère. Si Beckett s'oppose à la figure joycienne du nom du père, c'est surtout par des discours et figures rhétoriques qui sont spécifiquement becketttiens, à savoir, le « nom de la mère », la « pensée de la mère », l'« espace du vide », notions qui seront systématiquement étudiées plus loin. Certes, ces discours et figures ont leurs modèles bioniens vu la prépondérance de la pensée dans le travail de Bion. Malgré ces affinités indiscutables, on peut aller jusqu'à dire que Beckett s'oppose à Bion dans la mesure où c'est le disfonctionnement de la pensée (et non sa fonction) qui prime chez Beckett – la mise à l'envers de la pensée et son impact sur le sens du texte. A la différence de la théorisation bionienne, la pensée est chez Beckett ce qui empêche de former de liens durables ou aimables. Mais pourtant, comme le langage, elle est incontournable:

Si l'on pense aux contours à la lumière de jadis c'est sans regret. Mais on n'y pense guère, avec quoi y penserait-on? Je ne sais pas (*MI*, p.9-10).

De toute manière, dans cet espace de rapports joyciens et bioniens, paternels et maternels, il ne sera pas question de voir comment ces rapports remplissent les espaces de l'écriture beckettienne. Au contraire il importe de voir comment Beckett se situe finement dans l'entre-deux des espaces entre ces figures, entre le langage et la pensée, la littérature et la négativité. Entre le vide du nom du père et l'échec de la symbolisation – thèmes chers à *Molloy* – et l'attaque contre la pensée et les liens – notions bioniennes que nous éclairerons plus loin –, Beckett cherche à s'affranchir de ses deux figures paradigmatiques comme s'il voulait se trouver dans l'entre-deux, dans un *no-man's land* entre son père littéraire – source de tous les mots – et sa « mère » psychique – source de tous les liens – mais sachant trop bien que l'un ne peut se passer de l'autre. Entre la verve joycienne si présente dans les premiers écrits becketttiens et la pensée destructrice que rapportaient les cas cliniques de Bion et qui devait inspirer Beckett, l'écriture de Beckett a beau « se » situer et se « trouver ».

Dans ce jeu de rapports entre écriture et pensée, langage et vide, Beckett ouvre des espaces et fraye des passages entre le père et la mère, le langage et la pensée, français et anglais, roman et théâtre, couples et doubles. Comme le suggère finement Régis Salado, si le couple constitue la forme spécifique du lien inhérent dans l'œuvre beckettienne, c'est qu'il constitue le contenu de cette écriture du

« deux », d'« être deux », du deux comme « forme et contenu », le pas de deux (Salado, p.65, p.66). « Etre deux » signifie, pour nous, « être entre » les deux ou être dans l'« entre-deux » des autres. Un tel espace n'est ni joycien, ni bionien, mais, au contraire, il est résolument beckettien.

Il est temps maintenant de présenter et d'expliquer le fondement théorique qui sous-tend et informe notre stratégie de lecture ainsi que les types de lectures envisagées.

Page laissée blanche intentionnellement

CHAPITRE 2

LA VIA NEGATIVA

Une conception psychanalytique du vide

(Beckett, Bion et Winnicott)

Introduction: (« la condition de l'objet était d'être sans nom », Molloy)

Je ne serai pas seul pour ce rendez-vous aux frontières du vide beckettien. En interprétant le vide beckettien, on ne le remplira pas. Le but à atteindre, si but il y a, du point de vue de l'interprétation, est la recherche aussi bien d'un contenant pour le 'contenu' que la recherche d'un contenu pour le contenant. On ne laissera pas non plus ce vide de côté: reposer la question du négatif en termes psychanalytiques d'espace et d'objet est une tentative non de remplir le vide, ni de l'ignorer, mais de l'ouvrir à son propre espace, de le penser tout en explorant son monde intérieur, ses formes inchoatives et embryonnaires.

Il importe, à nos yeux, de créer un espace qui n'est ni celui du vide, ni celui du trop-plein. C'est dire, ni « ça ne veut rien dire », ni « ça veut dire cela », mais créer un espace ouvert. Un tel espace est celui du « ça pourrait vouloir dire cela ». Bion et Winnicott nous encouragent ainsi à une nouvelle attitude en ce qui concerne notre compréhension de la négativité, en l'occurrence celle de l'écriture beckettienne. En nous appelant à une ouverture vers de nouveaux modes de pensée, on nous incite à être « sans mémoire et sans désir », stimulant ainsi nos capacités créatrices.

Avant et afin de présenter nos outils théoriques, indispensables, à notre avis, à la traversée de la *via negativa* chez Beckett, revenons d'abord à l'histoire du négatif dans la littérature psychanalytique beckettienne.

Logiques négatives

Dans la littérature psychanalytique, on rattache souvent le négatif beckettien à la conception du narcissisme primaire qui a inspiré de nombreuses réflexions fructueuses sur la nature des rapports chez Beckett, mais la plupart du temps centrées sur son aspect positif, c'est-à-dire, comme référence à l'unité – l'unification des pulsions auto-érotiques et le sentiment d'unité individuelle dans la trilogie²⁴. En ce qui nous concerne, nous fondons notre approche sur la contrepartie négative d'une conception du narcissisme comme structure et pas seulement comme état, faisant donc place à l'aspect négatif que nous tenons pour essentiel (Anzieu 1992, p.97).

Rappelons à toutes fins utiles que la psychanalyse littéraire s'interroge habituellement sur le statut du sexuel dans l'œuvre, c'est-à-dire sur ce qui tend irrémédiablement à rétablir, selon les lois du processus primaire, les expériences archaïques de satisfaction, le rêve étant le modèle exemplaire de cette dynamique²⁵. Ainsi, on s'est longtemps contenté dans la littérature critique beckettienne d'une juxtaposition de déterminismes freudiens simplistes pour mieux comprendre le personnage beckettien. Molloy, par exemple, serait un « éternel nourrisson » avec « un immense besoin d'amour, l'incapacité avouée de naître à la vie et le regret d'avoir été expulsé du sein maternel » (Marissel, 1963, p.240). Cette fixation anormale à la mère aurait fait du personnage beckettien « un éternel inadapte, une Innommable

²⁴ Cf. André Marissel, « L'Univers de Samuel Beckett: un nœud de complexes », *Esprit*; XXXI sept. 1963, p. 240-255; B. Shapiro, « Toward a psychoanalytic reading of Beckett's *Molloy* », *Literature and Psychology*, XIX 1969. numéro 2, p. 71-86, numéros 3-4, p. 15-30; R. Riva, « Beckett and Freud », *Criticism*, XII, no.2, spring, 1970, p. 120-132; Gilbert Rose, « On the Shores of Self: Samuel Beckett's *Molloy* », *Psychoanalytic Review*, 60 no. 4, 1973, p. 587-604; Ethel Cornwell, « Samuel Beckett: The Flight from Self », *PMLA*, 88, no. 1 jan, 1973, p. 41-51.

²⁵ Je voudrais prendre appui sur l'article d'André Green: « La psychanalyse et la pensée habituelle », in André Green, *La folie privée*, Paris: Gallimard, 1990, p. 35-62. Au sujet de la dualité de la pensée freudienne, Green nous rappelle qu'« il est utile de penser qu'il existe une troisième catégorie de processus que l'on peut appeler les processus tertiaires, qui sont des agents de liaison. Car, contrairement à ce que Freud pensait, le but de l'analyse n'est pas que les processus secondaires dominent les processus primaires mais consiste en ce que l'analysant puisse faire l'usage le plus créatif de leur coexistence, dans les activités de l'esprit les plus élaborées, comme dans la vie la plus quotidienne, ce qui est difficile à réaliser » (p. 45).

larve » (*ibid.*, p.245). On a tendance aussi à lire les deux parties de *Molloy* et la recherche de Molloy par Moran en termes d'une opposition entre le ça (Molloy) et le Surmoi (Moran) (Hayman 1964), ou à voir toute l'œuvre en termes de drame de l'objet perdu – Molloy à la recherche de sa mère, Moran à la recherche de Molloy, le père fictif à la recherche du fils fictif qui ne retrouvera jamais sa mère fictive, Gogo et Didi à la recherche du sens concernant Godot qui restera toujours absent. Or, de telles lectures, un peu réductrices, ne permettent pas de saisir la complexité de la recherche beckettienne, qui est tout sauf une recherche nostalgique. En outre, elles présupposent que, dans le roman, par exemple, les figures des processus primaires et des processus secondaires s'opposent: le rapport 'incestueux' de Molloy et de sa mère dans la première partie du roman face à la raison et la loi incarnées par le rapport père-fils dans la deuxième partie du roman (Cousineau 1983).

A en croire André Green (*La folie privée* 1990), les processus primaires et les processus secondaires sont eux-mêmes des processus concurrents et complémentaires, obéissant à des types de raison différents. La logique implicite du principe de plaisir-déplaisir, précise Green, est essentiellement une logique de l'*espoir*, logique peu beckettienne: ignorant le temps, ne connaissant pas la négation, ne souffrant ni attente ni délai, elle permet à nos désirs de connaître une certaine forme de réalisation. En ce sens, elle donne réalité à l'espoir. Il n'en est rien chez Beckett où le principe du plaisir devient « le funeste principe du plaisir » (*MI*, p.64). Ce qui revient à dire qu'il y a de sérieuses objections à admettre l'idée que l'écriture de Beckett, par l'effet d'une simple régression, fonctionne sur le modèle des processus primaires. En effet, s'il est bien connu que les processus secondaires sont assimilables à ceux de la pensée logique traditionnelle et obéissent au principe de réalité, les critiques beckettien ne tiennent pas compte de la logique implicite du principe de plaisir-déplaisir: il s'agit d'une logique du désespoir et du négatif.

S'il est devenu banal et redondant de décrire le trajet du héros beckettien en les termes d'une séparation de plus en plus accentuée du monde extérieur, il n'empêche que le modèle auquel de nombreux critiques ont recours pour l'expliquer, à savoir le narcissisme primaire, reste insuffisant. Le retrait des investissements chez Beckett affecte la réalité intérieure aussi bien que la réalité extérieure. Ce point est significatif car le fantasme inhérent à la création beckettienne du person-

nage – « fantoche » pourrait très bien se lire comme la destruction du processus primaire plutôt que l'expression authentique de ce que ces processus sont supposés être. Le rapport intersubjectif que l'on retrouve dans la trilogie et dans *Godot* est, donc, à l'image du personnage, c'est-à-dire entièrement dépouillé de toute vitalité, Beckett cherchant ainsi à se débarrasser de toutes les fonctions du Moi correspondant au principe de réalité naissant: pensée, conscience, attention, jugement.

Religion, éducation, culture, émotions restant pour le personnage un fait inassimilable, le roman et la pièce reconstituent ainsi le personnage-fantoche comme autre. On cherche à demeurer identifiable – opaque au regard de l'autre et hermétique à sa présence; qu'ils soient Molloy, Moran, Malone, Saposcat, Vladimir, Estragon, Pozzo ou Lucky, tous s'acharnent et se sont toujours acharnés à résister à toute représentation d'eux-mêmes par l'entremise du regard de l'autre. Le désir beckettien est donc désir d'échec, volonté d'échouer et de mettre en échec toute tentative pour créer et maintenir des liens dits interpersonnels, 'humains'. Saposcat, par exemple, cherchait « une issue vers la désolation de n'avoir personne ni rien, (...) vers la noire joie de passer seul et vide, ne rien pouvant, ne rien voulant, à travers le savoir, la beauté, les amours » (*MM*, p.173-174). Pozzo est incapable, tout comme Molloy, Moran, Malone, de ressentir la moindre émotion dite humaine, bien qu'il soit, « après tout » un être humain, conçu à l'image de Dieu: « Je suis sans doute peu humain, mais est-ce une raison ? » (*GI*, p.38).

Marqué par une séparation irrémédiable, une distance à jamais infranchissable, le personnage beckettien rejette tout ce qui peut servir à se remémorer l'excès de déplaisir (on remarquera le sens de l'horreur qu'éprouvent Didi et Gogo en évoquant leur naissance dans *Godot*); tout signifiant qui prépare à une représentation positive se heurte à la déception de ne pas être suffisamment étayé par des expériences satisfaisantes, rendant dérisoire de s'y référer. Par exemple, en réduisant l'amour à un acte dérisoirement physique, Molloy n'a pas le moindre souci concernant les conséquences de ses besoins instinctuels car, de toute manière, les *relations de désir* sont également dépourvues de tout intérêt ou de sens, l'amour et l'instinct ne faisant qu'un. L'exemple est bien connu, c'est Molloy décrivant comment il a fait l'amour avec, ou contre, une femme prénommé Ruth. Remarquons l'indifférence et la monotonie qui caractérisent l'évocation de Ruth

par Molloy ainsi que le plaisir qu'éprouve Molloy à disjoindre les affects et à les démembrer, un véritable cas de « ruthless love »²⁶ :

C'est elle qui me fit connaître l'amour. (...) Elle avait un trou entre les jambes, oh pas la bonde que j'avais toujours imaginé, mais une fente, et je mettais, elle mettait plutôt, mon membre soi-disant viril dedans, non sans mal, et je poussais et ahanais jusqu'à ce que j'émissse ou que j'y renonçasse ou qu'elle me suppliât de me désister. Un jeu de con à mon avis et avec ça fatigant, à la longue (*MI*, p.92).

Si désir il y a chez Molloy, c'est celui de la négation. Par exemple, ce que Molloy aimait « dans l'anthropologie, c'était sa puissance de négation, son acharnement à définir l'homme, à l'instar de Dieu, en termes de ce qu'il n'est pas » (*MI*, p.63). Significativement, Molloy se rend compte qu'il n'a pas su tirer profit de l'expérience. C'est dans « la tranquillité de la décomposition » qu'il se rappelle « cette longue émotion confuse que fut (sa) vie » (*MI*, p.38-39). S'il s'est toujours conduit « comme un cochon » (p.38), c'est que l'on n'a pas su lui apprendre la « bonne conduite » malgré sa bonne volonté. L'apprentissage (« l'essence du système », p.38) fait place à un 'dés-apprentissage' ('*unlearning*') ou à la volonté de 'méprise', ce qui revient à dire que Molloy était « dans le noir, la plupart du temps » (p.38). Cependant, Molloy reste capable de percevoir ce qui aurait pu être, ce qui a peut-être été perdu ou oublié ou ce qui (a) fait défaut. C'est donc tout le négatif d'un passé, d'une vie, d'un souvenir qui n'a pas de mémoire et qui ne peut être remémoré, qui prime.

Malone est également conscient de ce qu'il n'a pas connu et de ce qu'il n'a pas 'vécu': « car j'ai dû vivre moi aussi, c'est une chose qui ne pardonne pas » (*MM*, p.77) – « for I too must have lived, once, out there, and there is no recovering from that » (*MD*, p.203). Vivre ne pardonne pas: tel est bien le drame 'oedipien' chez Malone,

²⁶ En anglais, *ruth* signifie, à la fois, compassion et inquiétude. Winnicott propose d'envisager la position dépressive comme le stade de l'inquiétude, considérant que le tout petit enfant est impitoyable, c'est-à-dire n'a pas d'inquiétude concernant les conséquences de ses besoins instinctuels. Ensuite survient un stade qu'il appelle *pre-ruth*, c'est-à-dire antérieur à la compassion et à la sollicitude, et enfin le stade de la compassion (*ruth*), ou inquiétude (*concern*). Voir là-dessus l'article clé de Winnicott: « La position dépressive dans le développement affectif normal » (1945-1955) dans D.W.Winnicott, *Collected Papers. Through Paediatrics to Psychoanalysis* (1958); trad. fr. *De la Pédiatrie à la psychanalyse*, Paris: Payot, 1969, p. 149-167.

drame écartelé entre les deux langues entre le sens éthique avec le registre de la faute et du pardon exprimé dans le français (« qui ne pardonne pas ») et le sens ontologique marqué dans l'anglais par un nihilisme qui repose sur une liaison persécutrice entre corps et psyché (« must have », « once », « no recovering »).

Quant à la pensée, l'un des thèmes psychanalytiques beckettien les plus significatifs, que l'on a trop longtemps ignoré, elle est ce que le personnage beckettien répugne par excellence. Puisque l'on ne peut pas ne pas penser chez Beckett, il faut préserver un espace de non-contact et cultiver la « pensée négative » qui est tout sauf un instrument de réflexion, source de lumière, d'éclaircissement et de lucidité. Comme le démontre Anzieu (1992, p.206), celle-ci repose sur des énoncés du type: « Bien penser, c'est penser que tout va mal », ou « ira mal ». Ou encore: « Ce qui est vrai, c'est que tout est faux ». Ou bien: « Nous rencontrer nous fait souffrir, nous séparer nous est mortel » et sur les variantes infinies de tels énoncés. Le ressort logique est que ce qui se présente comme bon fait mal; inversement ce qui se présente comme faisant du mal est un bien. De toute manière, la confusion est préférable pour le personnage beckettien à toute forme de clarté. Ainsi dans *Godot*, les personnages préfèrent maintenir et creuser le doute, l'ambiguïté voire la confusion, plutôt que de répondre aux questions surtout lorsque celles-ci cherchent à éclaircir certains aspects de la pièce. Lorsque Vladimir interroge Pozzo sur le mutisme de Lucky, ses questions ne peuvent que déclencher la colère d'un Pozzo excédé: « Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps? » (*GI*, p.126).

En visant la pensée, Beckett dépouille et vide entièrement toute vitalité mentale. On songe à la violence avec laquelle Lemuel, sorte d'infirmier, se frappe la tête avec un marteau car elle est « facile à atteindre, et c'est là-dedans qu'il y a toutes les saloperies et pourritures » (*MM*, p.157), ou en anglais, « the seat of all shit and misery » (*MD*, p.245), geste exemplaire pour ce que représente la tête comme si on rêvait de se débarrasser de tout ce qui touche à la pensée, de ce qui donne à penser, en l'attaquant, en l'évacuant afin d'atteindre un vide mental.

L' « objet » beckettien en théorie

L'héritage kleinien

Pour essayer de trouver une logique à la négativité qui rôde et ronge le désir et la pensée beckettien, on peut déjà dire que ce n'est pas l'interdit qui semble être au premier plan chez Beckett, c'est plutôt l'objet. Comme nous le dit Molloy: « la condition de l'objet était d'être sans nom » (*MI*, p.49).

Les personnages beckettien n'ont le sentiment « d'un plus-être » que dans l'amoindrissement de leur bien-être, ce qui en fin de compte est, comme le dirait Melanie Klein, toujours accusation implicite à l'égard de l'objet qui les a mis au monde, puisqu'ils n'ont pas demandé à naître. C'est donc une logique différente de celle du désir, non seulement parce que c'est celle d'une relation à l'objet mais encore parce que le conflit de l'amour, de la haine et de l'envie y est dominant. Si la logique de ce discours beckettien est essentiellement négative, c'est que l'objet qui le constitue n'a d'existence que parce qu'il ne peut que procurer de la déception et du déplaisir. Pour éclairer ces propos, revenons brièvement sur ce que nous apprend Melanie Klein²⁷.

Melanie Klein, a prolongé la pensée de Freud en ce sens qu'elle nous a apporté des notions essentielles à la compréhension des mécanismes conduisant à la distinction par le Moi du fantasme et de la réalité. Mais à la différence de la théorie freudienne des pulsions, les théories de Melanie Klein, par ses conceptions spécifiques relatives au rapport mère-nourrisson, sont des théories de relations d'objet. C'est à partir de ces théories que Bion et Winnicott – qui tous deux avaient bénéficié de l'enseignement de Klein – ont élaboré une œuvre originale, décrivant, de manière différente, des processus de pensée archai-

²⁷ Pour cette partie de l'exposé des idées de Klein, je m'appuie sur: *La psychanalyse des enfants* (1921-1945), Paris: Payot, 1967 ainsi que sur: Claude Girard, « La psychanalyse en Grande Bretagne » in Roland Jaccard, éd., *Histoire de la psychanalyse*, Paris: Hachette, 1982, p. 359-417; Gregorio Kohon, « Notes on the History of the Psychoanalytic Movement in Great Britain », in G.Kohon, éd., *The British School of Psychoanalysis – The Independent Tradition*, London: Free Association Books, 1986, p. 19-51; Julia Kristeva, *Le génie féminin (tome II) – Melanie Klein*, Paris: Fayard, 2000.

ques présents seulement dans la première année de la vie.

Dans *La psychanalyse des enfants* (1925), Klein décrit les formes précoces du développement et met l'accent sur les évolutions fantasmatiques chez l'enfant, soulignant le rôle du sadisme précoce dans le développement libidinal. Dans la conception kleinienne les objets, *au niveau fantasmatique*, exercent littéralement une action (persécutrice, rassurante, etc.) sur le sujet; par exemple, « bon » objet, « mauvais » objet. Ces premiers stades de développement sont caractérisés par les angoisses archaïques, les fantasmes primitifs et les premiers mécanismes de défenses.

Dans la perspective kleinienne, tout individu passe normalement par des phases ou des « positions » où prédominent des anxiétés et des mécanismes psychotiques que Klein appelle: position paranoïde, puis position dépressive. Ces positions se situent dans la première année de la vie, la position dépressive, qui se déroule approximativement entre 6 et 8 mois, succédant à la position paranoïde-schizoïde. La position paranoïde se caractérise par les traits suivants: les pulsions agressives coexistent d'emblée avec les pulsions libidinales et sont particulièrement fortes; l'objet est partiel (principalement le sein maternel) et clivé en deux, le « bon » et le « mauvais » objet. Les processus inconscients qui prévalent sont l'introjection et la projection; l'angoisse, intense, est de nature persécutrice. Le moi qui est donc très peu intégré utilise comme modes de défense, outre le clivage et l'idéalisation, le déni qui vise à refuser toute réalité à l'objet persécuteur et le contrôle omnipotent de l'objet. En introjectant le bon objet, l'enfant l'idéalise en se procurant une gratification illimitée, se défendant ainsi contre l'anxiété persécutrice. Le dépassement de cette position dépend notamment de la force relative des pulsions libidinales par rapport aux pulsions agressives.

La position dépressive arrive lorsque le petit enfant réalise que son amour et sa haine sont tous deux dirigés vers le même objet – la mère – et qu'il se rend compte de son ambivalence. Quand l'enfant a traversé et dépassé cette position, il est capable de relations interpersonnelles car il aura pu protéger sa mère contre sa haine, réparant ainsi les dommages qu'il imagine causés par sa haine. La position dépressive est, donc, corrélative d'une série de changements touchant d'une part l'objet et le moi, et d'autre part les pulsions.

Pour revenir à la littérature, il va de soi que l'on ne saurait réduire l'œuvre beckettienne au réceptacle kleinien, de bons et de mauvais objets voués à une dialectique sans fin – siège interminable – d'introjections et de projections même si le lecteur trouvera ici les éléments-clés pour mieux comprendre ce que nous entendons, au chapitre suivant, par la « mère négative » (et les histoires qu'elle inspire). Le récit beckettien est, en effet, marqué par une identification excessive à la mère, avec ces liens de ressemblance et de dépendance, sans oublier les fantasmes originaires et destructeurs qui s'y rattachent et qui visent le sein.

Nous nous tournons maintenant vers Bion pour reposer la question de « l'objet beckettien » comme manière et mode de penser. Cela implique une relation avec la mère fondée non sur un modèle de désir mais sur le modèle de la pensée. Aborder les relations négatives beckettiennes en termes de « pensée » est le défi que nous allons lancer maintenant.

W.R. Bion: au sein de la pensée

La pensée reste la constante autour de laquelle tournent les références de Bion, le lien de la pensée à l'expérience affective étant l'objet de la théorisation. Alors que Freud voit la pensée comme la lutte du moi contre les pulsions et les exigences de la réalité – le processus secondaire –, Bion « fait naître » la pensée autrement. Un bref rappel historique s'impose.

Parce que la psychanalyse est née avec l'expérience de la névrose, elle a pris pour point de départ les pensées de désir. En dépit de cette préoccupation fondamentale des pulsions et des défenses, l'originalité de la théorie psychanalytique, depuis le début, est aussi de lier la pensée à la pulsion bien que Freud n'ait pas discuté d'une manière systématique de la psychologie de la pensée, de sa genèse, de son développement, de ses contenus et de ses contenants. Pour comprendre la contribution que les théories de Bion ont apportée à la question du rapport pulsion-pensée, il importe de voir ce rapport sous forme inverse: il n'y a des pensées de désir que parce qu'il y a des pensées, en accordant à ce terme une extension très large, qui inclut ses formes les plus rudimentaires. Bion va encore plus loin lorsqu'il affirme que la pulsion est la forme inchoative de pensée. Comme

l'acte de penser implique inévitablement une interaction entre l'enfant et sa mère, il s'ensuit que « penser » est la conséquence logique d'une théorie de la relation d'objet vers laquelle je me tourne maintenant.

Après Klein, Bion a reconnu le rôle des affects fondamentaux que sont l'angoisse, l'envie, la haine – pour ne parler que de ceux qui font le plus obstacle à l'élaboration psychique. Mais, il ne s'arrête pas, comme Klein, à une conception qui privilégie les fantasmes ou objets internes. A partir de *Aux sources de l'expérience*, 1962 (*Learning from Experience*), l'arbre théorique bionien s'épanouit dans le déploiement des formes les plus balbutiantes de la pensée, jusqu'à ses réalisations les plus éloignées des impressions des sens²⁸. Bion fait donc référence essentiellement à un double mouvement: l'émergence ou la dérivation de la pensée à partir d'une expérience-source, originelle et fondamentale; le retour de la théorie aux origines de l'expérience acquise par la personnalité dans le cours de sa formation de son « apprentissage ». La démarche théorique de Bion consiste donc à passer du langage imagé et concret au langage abstrait de la théorie ou du système scientifique, déductif, reproduisant le mouvement de dérivation et d'abstraction qui définit tout apprentissage. Autrement dit, la croissance de la théorie reproduit la « croissance » de la personnalité.

Il importe de souligner que les termes utilisés par Bion font image. Par exemple, l'expression verbale « to learn from » (tirer profit de) est associé à la notion de l'expérience (source), alors que sa forme substantivée – « learning » (l'apprentissage) renvoyant à d'autres participes nominaux comme « thinking » (activité de penser) et « linking » (activité de liaison) – implique ainsi une idée de croissance associée à ces différents processus d'élaboration ou de mises en forme psychique de l'expérience. La notion de croissance est essentielle car

²⁸ Pour la présentation de la théorie de Bion de la pensée, je centre tout sur le premier livre de Bion, celui dans lequel Bion expose, pour la première fois, ses idées sur la pensée proprement parlant, à savoir *Learning from Experience* (London: Heinemann, 1962). Traduction française de F. Robert, *Aux sources de l'expérience* (Paris: P.U.F., 1979). Pour appréciation d'ensemble de l'œuvre de Bion, voir l'ouvrage de Bléandonu, déjà cité ainsi que la notice nécrologique que lui consacre la *Revue française de psychanalyse*, tome XLIV, no. 2, mars-avril 1980, p. 335-49. Je renvoie, enfin, à un très bon ouvrage de vulgarisation: Nicolas Geissman: *Découvrir W.R.Bion: explorateur de la pensée*, Paris: Erès, 2001.

d'après Bion, au commencement était l'émotion et le rôle que joue l'expérience émotionnelle dans la vie psychique de l'individu est déterminant, le sens de la réalité apportant autant à l'individu que le fait de manger ou de boire. La personnalité se nourrit des données de l'expérience sensorielle et émotionnelle; elle « croît », elle « profite » dans la mesure où elle parvient à assimiler ces données. Il en découle que l'incapacité de la part du patient à tirer profit de l'expérience émotionnelle peut entraîner une détérioration comparable au dépérissement provoqué par une privation de nourriture. Les termes employés ici par Bion (« digéré ») font encore image car ils appartiennent au même modèle, celui du système digestif.

Bion propose de considérer trois relations émotionnelles de base: les relations d'amour (A), de haine (H) et de connaissance (C), qui constituent des liens entre les objets. La personnalité se développe dans la mesure où elle réussit à établir des liens avec des objets concrets qui l'environnent. C est considéré comme un concept primaire d'importance égale à l'amour et à la haine. C implique donc une activité et l'existence d'un appareil de pensée capable d'intégrer et d'élaborer les données de l'expérience; la personnalité 'abstrait' d'une expérience certains des éléments qui la composent et les relie entre eux, suivant des règles narratives ou logiques, de manière à fournir un modèle ou une abstraction – termes sur lesquels je reviendrai. La théorie de la personnalité de Bion est donc une théorie de l'apprentissage car l'existence de C implique l'engendrement ou la dérivation des différentes formes de pensée à partir d'une expérience-source, issue elle-même d'une expérience émotionnelle.

Techniquement et formellement, Bion postule l'existence d'un appareil capable de transformer les impressions sensorielles des expériences émotionnelles en « pensées » et invente une « abstraction » qu'il appelle la « fonction alpha » pour désigner cet appareil. « Il m'a paru utile », précise Bion, « de postuler une fonction alpha qui convertirait les données des sens en éléments alpha et procurerait ainsi à la psyché le matériel des pensées du rêve, et par là même, la possibilité de s'éveiller ou de s'endormir, d'être conscient ou inconscient » (Geissmann 2001, p.109). Comme le suggère Bléandonu, le terme avait été intentionnellement privé de sens pour que la fonction alpha puisse représenter une inconnue la vacuité du terme laissant tout loisir à la recherche analytique de préciser ces pensées en le saturant et en le rendant « concret »:

Il devait (le terme « alpha ») se trouver une réalisation pour la satisfaire, comme en mathématique un élément satisfait aux termes d'une équation. Lorsque la valeur de la fonction alpha aurait été déterminée, on pouvait espérer que la pensée aurait acquis un sens nouveau, plus précis (Bléandonu, p.130).

Autrement dit c'est la « fonction alpha » qui fait naître ces pensées qui nous obligent à penser, et ce sont des concepts vides, des schèmes généraux qui peuvent ensuite transformer les éléments vécus en images, rêves, souvenirs. Comme le remarque Jean-Michel Rabaté, les éléments alpha seraient proches de ce qu'on appelle (chez Bion) la 'vérité', mais une vérité vide, à remplir de données, et fondée sur la relation authentique entre l'enfant et la mère (Rabaté 1984, p.149). Pourtant, lorsque la fonction alpha ne réussit pas à opérer, les impressions sensorielles et les émotions restent dans leur état original. Bion les nomme éléments bêta.

Dans sa théorie de la genèse de la pensée, Bion montre que le *protomental* ou la première ébauche d'un appareil psychique serait caractérisé par des éléments bêta. Si ceux-ci n'appartiennent pas au domaine de la pensée, c'est qu'ils incluent « les seules impressions des sens, l'impression des sens comme partie de la personnalité qui éprouve cette impression des sens, et l'impression des sens comme chose en soi à laquelle correspond l'impression des sens » (Geissmann 2001, p.104-105). Cliniquement c'est le domaine de la pensée concrète des psychotiques et de l'émotion brute et violente.

Le modèle et le prototype de l'expérience-source dont parle Bion est la relation au sein. Implicitement, Bion admet que l'enfant à la naissance est modelé par la prédominance du modèle digestif à partir de l'expérience du sein. Ce modèle digestif est accouplé à un modèle psychique *étayé* sur le modèle digestif. L'étayage du psychique sur le digestif permet de comprendre que même si le sein nourrit bien l'enfant, la conservation du bon sein ne suffit pas à engendrer la pensée. Autrement dit, le sein dont se nourrit l'enfant et dont il se servira pour élaborer progressivement un appareil à penser les pensées capable de notation et d'anticipation, renvoie au sein psychique de la mère et non au sein corporel.

A l'instar de Melanie Klein, Bion conçoit l'appareil psychique comme une série d'*espaces internes*; le nourrisson est nourri par la vie psychique de la mère à savoir par ses pensées; il est 'bombardé' d'expériences sensorielles et émotionnelles qu'il ne peut pas com-

prendre et se trouve contraint d'évacuer cette angoisse dans la mère qui doit être capable de la contenir et d'être un contenant, sinon l'enfant vit une « angoisse catastrophique ». Les sensations ne trouvant pas de contenant, la violence fait irruption dans le corps, la pensée se trouve alors réduite à des éléments bêta dispersés. Il est possible de mettre en œuvre la fonction alpha, fonction de pensée, lorsque le nourrisson trouve un contenu qui colmate l'angoisse primordiale: une liaison peut alors s'établir entre les éléments pensables. Une barrière de contact se construit, permettant la différenciation entre conscient et inconscient, entre sommeil et veille, entre passé et futur. On pense avec ses pensées, ou plus précisément, avec ce que Bion appelle un appareil à penser les pensées. Les *contenants de pensée* sont les processus dynamiques qui donnent sens aux *contenus* ou qui entraînent le remaniement de contenus précédemment mémorisés.

Au plan intersubjectif, on pourrait décrire – comme le fait André Green – le scénario du processus de la pensée comme suit: la mère « digère » psychiquement les projections de l'esprit de l'enfant et le nourrit autrement en lui rendant ce produit – cette « pensée » – pré-assimilé par elle. L'enfant reçoit donc une nourriture seconde, métaphorique de la première. La mère 'psychise' et transforme cette nourriture « concrète » en nourriture psychique:

L'élément bêta s'est vu retirer l'excès d'émotion qui précipitait la croissance de la composante restrictive et expulsive: cette transformation permet au petit enfant de se réapproprier quelque chose, appelons-le par commodité un élément alpha, qui peut à présent servir de définition ou de préconception (Green 1990, p.108).

A la différence de Klein, qui se bornait à considérer les effets du bon sein et du mauvais sein, observant ce qui se passe du côté du nourrisson, Bion répond à la question de savoir comment se créent les qualités psychiques. En insistant sur la contribution de la mère dispensatrice non seulement de lait, mais d'amour, de compréhension, de tendresse, de sécurité, Bion situe du côté de la mère la genèse de la fonction alpha chez l'enfant: grâce à sa fonction *liante*, la mère – *par sa rêverie* – est la source de la traduction des éléments bêta en éléments alpha. Autrement dit, le sein est source matérielle – nourriture, chaleur – et aussi source d'amour, de compréhension, de réconfort. Au départ, cette expérience émotionnelle de satisfaction est occultée par une expérience émotionnelle de frustration. Bion rapporte cette expé-

rience de frustration à ce qu'il appelle l'expérience émotionnelle d'un mauvais sein, qui doit d'abord être levée, rêvée et perlaborée par la mère. Autrement dit, pour que l'expérience émotionnelle d'un bon sein devienne source de croissance psychique, la mère – par sa capacité de rêverie – convertit l'expérience émotionnelle de la frustration (le mauvais sein) en éléments alpha par sa fonction alpha. Ce qui revient à dire que si la mère nourricière n'est pas capable de dispenser son amour – sa rêverie – ou si la rêverie dispensée ne se double pas d'un amour pour l'enfant ou pour le père, ce fait sera communiqué à l'enfant, même s'il lui est incompréhensible. Et Bion de préciser:

Le terme de 'rêverie' peut s'appliquer à n'importe quel contenu. J'entends le limiter ici à un contenu empreint d'amour et de haine. Dans ce sens restreint, la rêverie est un état d'esprit réceptif à tout objet provenant de l'objet aimé, un état d'esprit capable d'accueillir les identifications projectives du nourrisson, qu'elles soient ressenties par lui comme bonnes ou mauvaises (Geissmann 2001, p.84-85).

Cette relation entre la mère et le bébé est formulée de manière à former le modèle et le prototype du lien C, de l'activité de penser et d'abstraction, c'est-à-dire que le processus de penser est une abstraction du sein. On peut décrire le processus d'abstraction de cette manière:

L'activité primaire de penser naît à partir des transformations qui s'imposent à la psyché lorsque le principe de réalité vient présider à son fonctionnement. La décharge motrice se transforme en action seulement si l'appareil est capable de supporter l'accroissement de tension produit par le retard de la décharge. « Penser » ne peut qu'être un substitut de la décharge motrice; la capacité de penser permet de différer et de supporter l'attente entre le moment où un désir se fait sentir et celui où une action appropriée le satisfait.

Le postulat de départ de Bion peut donc être complété ainsi: l'expérience n'est source de croissance que si elle est convertie en éléments alpha par la fonction alpha – donc si elle devient susceptible d'être « pensée », élaborée et abstraite. Le problème est simplifié si l'on considère que les pensées sont épistémologiquement antérieures à l'activité de penser et que l'activité de penser est appelée à se développer comme méthode ou appareil qui « permette de penser la pensée déjà là » (Bion 1991, p.103). L'ancien analyse de Beckett ira jusqu'à dire que « les pensées existent sans un penseur (Bion 1992, p.184).

Mais, Kafka n'écrivait-il pas déjà que « les inventions se sont imposées de force à l'homme ? » (Geissmann 2001, p.110).

Bion nous donne les éléments pour repenser l'écriture de Samuel Beckett: le siège dans la chambre comme un siège mental, où la pensée se ferait attaquer par elle-même ou par la pensée de l'autre. Dans cette optique, les combats autour du vide correspondraient à la structure complexe d'une pensée, voire à l'espacement de la pensée. En allant de *Molloy* à *L'Innommable*, on passe par de pensées « primitives » et violentes qui servent à décharger, et à évacuer l'excès à une pensée plus exploratrice dans *Godot* ou même dans *L'Innommable*. Grâce à la théorisation bionienne, on pourrait donc penser l'écriture beckettienne en termes d'une modélisation dialectique qui opposerait, d'une part, la représentation de la pensée (de la mère) et, d'autre part, la pensée destructrice de celle-ci, c'est-à-dire, le vide de la pensée et la pensée du vide. Toutes ces considérations feront l'objet de la dernière partie du livre.

L'intérêt de Bion pour notre interprétation de l'œuvre beckettienne ne se limite pas seulement à la thématique de la pensée, dont nous avons déjà vu quelques exemples. La théorie de la pensée nous permet d'ouvrir une nouvelle perspective sur le vide beckettien dans la mesure où les relations de pensée, décrites par Bion, suggèrent un autre modèle d'intersubjectivité en termes de penseurs et pensées. Mais avant d'aborder la relation négative qui anime l'œuvre de Beckett, présentons d'abord les grandes lignes d'une autre théorie post-kleinienne de la relation d'objet, celle de Winnicott.

Winnicott: je joue donc je suis

Notre recours à Winnicott s'impose et se justifie dans la mesure où ce sont les échanges entre l'interne et l'externe, le moi et l'autre, qui sont au premier plan chez Beckett. A la différence de Klein et de Bion, qui, de manière différente, décrivent les actions mutuelles (en termes de processus internes) du moi et de l'objet, l'originalité de Winnicott réside dans sa manière d'attirer notre attention sur ce qui est *entre* les termes que ces actions unissent (moi/objet) ou entre les effets des diverses actions. Autrement dit, l'étude des

relations que privilégiera Winnicott est celle des *liens* plus que celle des termes unis par ces liens. Ce qui revient à dire – et c’est capital pour l’élaboration de notre théorie du vide beckettien comme un vecteur paradoxal – que le lien entre les éléments du matériel est plus important que n’importe quel élément isolé, qui n’a pas de sens en lui-même. Avant d’aller plus loin dans cette exploration théorique et critique de la négativité beckettienne, on a ainsi quelques armes théoriques pour comprendre ce que Evelyne Grossman appelle « la fondamentale attirance beckettienne pour les lieux de l’entre-deux » ou pourquoi un des mots-clé de l’esthétique de Beckett est celui de *passages*: du roman au théâtre, du texte à la mise en scène, d’une langue à l’autre (anglais, français mais aussi allemand), du texte à la musique » (Grossman 1998, p.17, p.9).

Comme l’indique Maud Mannoni, à la différence de Freud, le champ opératoire auquel aboutit l’expérience clinique de Winnicott n’est ni celui du domaine du fantasme (le principe du plaisir) ni celui de la réalité extérieure (le principe de réalité) (Mannoni 1979, p.58-59). La situation analytique qu’on peut dégager de l’œuvre de Winnicott, c’est le mouvement d’une relation (celle de l’analyste avec son patient) et la création commune d’une aire ou d’un espace, dans lesquels s’inscrivent les mécanismes les plus primitifs d’amour, de haine, d’introjection, et de projection. Ce qui importe à Winnicott, ce n’est pas le ‘contenu’ du discours du patient, c’est-à-dire, ce qui se passe ‘dans’ la tête de ce dernier, mais ce qui survient ‘entre’ le patient et lui. En privilégiant l’aménagement d’un espace pour la fantaisie – à distinguer du fantasme – qui autorise le passage de la parole d’un lieu à l’autre (le transfert), Winnicott non seulement réintroduit dans la psychanalyse la notion freudienne d’avant 1920 d’« un espace pour la fantaisie », mais encore reprend résolument ce qui, dans Freud, ne vient qu’en contrepoint de sa recherche: la possibilité donnée au sujet d’échapper à la monotonie d’une vie ‘adaptée’ en devenant, lui-même, acteur dans un monde où la création est la vie même. Sans création, il n’y a que survie.

C’est donc à partir des textes de Freud que Winnicott, dans *Playing and Reality* (*Jeu et réalité*), réhabilite toute la notion d’« un espace pour la fantaisie » pour ouvrir une troisième voie, celle de *l’espace transitionnel*. Par la réintroduction d’un espace de fantaisie où se situera le jeu, Winnicott s’efforce d’aller au-delà du pur débat entre réalité psychique et réalité extérieure pour insister sur l’existence

d'une aire *intermédiaire* d'expérience, à la constitution de laquelle contribuent la réalité intérieure et la vie extérieure. Alors que Freud ne concédait une possibilité de récréation que pour échapper à la contrainte de la réalité, Winnicott considère que c'est le terrain de jeu qui fait notre réalité²⁹.

« Jouer, c'est faire » (Winnicott 1971, p.59). A l'inverse d'un cogito réflexif, jouer doit être un acte spontané, et non l'expression d'une soumission ou d'un acquiescement. Winnicott assigne au jeu un lieu qu'il situe entre la mère et son bébé, entre le subjectif et l'objectif, entre le sujet et l'environnement; et si l'enfant a manqué du jeu et du contre-jeu de sa mère – c'est un point souligné par certains critiques à l'égard de Beckett et de ses rapports à sa mère, May Beckett – c'est ultérieurement tout son rapport au vrai qui sera faussé, ce qui aura des effets sur sa créativité (Casement 1982). Winnicott rapproche ce manque du jeu de l'établissement du « faux-self ».

L'objet de jeu dérive de l'objet transitionnel, un bout de quelque chose, inanimé, inerte que l'enfant triture, suce, abîme, déforme jusqu'à le rendre parfois méconnaissable. Pourtant la signification de cette relation que forme l'enfant avec l'objet ne découle pas tant de l'objet utilisé que de l'utilisation de l'objet. L'objet est possédé par le bébé comme si c'était une partie inséparable de lui, et cette possession devient ce que Winnicott appelle *la première possession non-moi*. Par exemple, le bébé qui suce son pouce, en fait, ne suce pas son pouce, il suce un objet « autre » pour lequel nous n'avons pas de nom et qui emprunte certaines de ses caractéristiques à la mère. L'objet n'est pas la somme des caractères du mamelon et du pouce, mais un *produit nouveau et différent*. L'objet acquiert, donc, les qualités d'un objet de jeu d'un objet transitionnel car, bien qu'il vienne de l'extérieur, il est perçu par le bébé comme étant quelque chose de fondamentalement illusoire et magique et il occupe dans la vie du bébé une aire ou un espace qui n'est ni entièrement réel ni entièrement imaginaire. Si le jouet a les propriétés et les fonctions d'un objet transitionnel c'est qu'il est *et* n'est pas l'objet (sein). Le jeu a donc une fonction de « transition » dans la mesure où il facilite le passage et éventuellement le mouvement de séparation de l'enfant et de sa mère, dont le signe tangible est fourni par l'utilisation que fait la personne des objets et

²⁹ Voir le chapitre, « La localisation de l'expérience culturelle », dans *Jeu et réalité*, p. 132-143.

des phénomènes transitionnels. Ainsi, affirmation et négation coexistent dans la position du joueur par rapport à l'objet de jeu.

Avant de poursuivre notre exposé théorique, illustrons cette fécondité de l'illusion issue de la tension winnicottienne de l'objet trouvé/créé en nous tournant brièvement vers *Godot* et, plus particulièrement, vers la logique paradoxale qui ressasse et est ressassé par le jeu³⁰.

En attendant *Godot*, Gogo et Didi créent *Godot* afin d'attribuer un but, un objectif à leur attente. Mais il n'y aurait pas eu d'attente si *Godot* n'avait pas déjà été là. *Godot* est donc le sujet et l'objet de l'attente. Il est créé pendant l'attente et il crée la notion et la nécessité d'une telle attente. L'attente constitue donc un espace intermédiaire étant à la fois sa propre fin et le seul moyen d'atteindre cette fin. Par l'intermédiaire de *Godot*, Gogo et Didi « créent » et partagent cet espace en le remplissant d'activités. Gogo et Didi jouent avec tout ce qu'ils trouvent afin de créer ce qu'ils trouvent, c'est-à-dire, d'attribuer une signification illusoire aux objets insignifiants et banals tels que l'arbre, les chaussures, la corde, les chapeaux, les radis, la carotte, etc. Nous développerons cette lecture winnicottienne plus loin mais pour le moment, soulignons le caractère irréductiblement paradoxal de l'existence du compagnon imaginaire d'Estragon et Vladimir.

Pour revenir à notre exposé théorique, si Winnicott nous a appris à reconnaître l'*aire intermédiaire*, il nous a également appris à reconnaître l'impossibilité de l'enfant, en certains cas, à la constituer. C'est précisément en privilégiant l'aspect anecdotique de l'objet transitionnel et du jeu que l'on court le risque de passer à côté de la valeur créatrice de ce que Winnicott appelle le côté négatif des relations et des conceptions, que Winnicott développa ultérieurement de la non-communication, du vide, de la négativité où l'impossibilité de la part de l'analysant (l'enfant) de créer une autre forme de réunion avec l'objet, dans l'édification de l'espace potentiel, nous ouvre de nouvelles perspectives. Ainsi, le contre-transfert devient pour l'analyste un instrument privilégié, car il doit s'attacher à observer non seulement

³⁰ Sur le thème du jeu chez Beckett, voir: Ciaran Ross, « Aspects du jeu dans l'œuvre beckettienne », *Interfaces* – « Samuel Beckett: Intertextualité et psychanalyse », Cahier du Centre de Recherches – « Image, texte, langage », Université de Bourgogne, Dijon, 1992, p. 79-90.

ce qui se manifeste, « mais aussi à déceler ces *liens manquants*, qui ne sont pas cachés mais vécus comme des gouffres (gaps) » (Green 1990, p.116).

A cet égard et pour revenir brièvement à Beckett, on peut dire qu'à la différence de l'objet transitionnel winnicottien qui symbolise une *possession* du non-moi, le fantoche beckettien signifierait une *non-possession* du moi: corps qui s'effondre, pensées qui ne servent qu'à s'attaquer entre elles, liens qui n'existent qu'afin de détruire et d'être détruits, nom qui ne nomme pas Molloy. L'humour beckettien jaillit de là, puisque le fantoche – personnage-limite – est mis en place pour nous faire rêver l'« irréprésentable », l'impensable, l'irrécupérable: corps sans contenu ou contenant, esprit dépourvu de la capacité de penser ou de raisonner.

La valeur positive qu'a le vide pour Beckett n'est pas sans affinité avec la conclusion à laquelle Winnicott arrive, dans un article remarquable (« Communicating and non communicating leading to a study of certain opposites » (1965, p. 151-168), lorsqu'il dit que le vrai self est silencieux et isolé, dans un état de non-communication permanente. Cette absence de communication – ce vide – n'est nullement pathologique pour Winnicott, puisqu'elle vise à la protection de ce qu'il y a de plus essentiel pour le self qui ne doit jamais être communiqué et que l'analyste doit savoir respecter. Au-delà de cet espace de protection qui abrite les objets subjectifs, Winnicott a été encore plus loin à la fin de son œuvre en donnant une formulation originale et plus radicale de ces problèmes qui reconnaît le rôle et l'importance du vide: « Emptiness is a prerequisite to gather in » (Le vide est pré-requis pour le rassemblement interne); « it can be said that only out of non-existence can existence start ». (On peut dire que l'existence ne peut naître que de la non-existence) (Green 1990, p.96). Tout cela nous invite à reconsidérer l'hypothèse de Freud du narcissisme primaire absolu, non comme référence à l'unité, mais comme tendance à parvenir le plus près possible du degré zéro de l'excitation. Winnicott ici rejoint Bion qui recommande à l'analyste de parvenir à un état sans mémoire ni désir, état de l'inconnaissable mais point de départ de toute connaissance.

En reconnaissant donc cette dimension de l'absence comme un vide nécessaire chez le sujet, Winnicott modifie notre représentation de la réalité psychique et nous invite à revoir toute notre conception de la négativité chez un écrivain comme Beckett. En effet, suivant

la logique paradoxale de sa pensée, ce qui détermine tout le fonctionnement de l'appareil est hors des prises de celui-ci. Autrement dit, quelque chose a eu lieu qui n'a pas de lieu. L'impensable fait le pensé. Ce qui n'a pas été vécu, éprouvé – comme dans le cas de la crainte de l'effondrement – ce qui échappe à toute possibilité de mémorisation est paradoxalement au creux de l'être. Ou encore, la lacune, le blanc (*the gap*), sont plus réels que les mots, les souvenirs, les fantasmes qui tentent de les recouvrir. La réalité à maîtriser chez Winnicott, c'est l'absence de l'objet, d'où l'accent mis sur la frustration réelle qu'un objet peut infliger au sujet.

De même, chez Beckett, l'existence est tout aussi précairement paradoxale et « impossible ». On y persiste à penser avec les « non-pensées » (et la « pensée » de Lucky est exemplaire), à désirer avec le désir que l'on n'a pas, à comprendre avec l'incompréhension. Cependant, loin d'être réductible à une simple figure négative, inversée et pathétique du sujet désirant et, donc, « normal », le personnage beckettien agit comme un révélateur des limites de toute pensée, de tout corps et de tout rapport. Il a la capacité, certes toujours diminuée, de pouvoir encore se mouvoir ou encore penser. Paradoxalement, il ne cesse d'éteindre, de mourir, de « flancher »; le vide qui n'est pas maladie mentale, qui n'est pas objet, est cette capacité beckettienne de souffrance, de vertige et de jeu. Toute la force du personnage beckettien, qu'il soit atténué ou exténué, fragmenté ou explosé, semble résider dans sa présence *potentielle*, comme dirait Winnicott, dans sa présence inannulable, comme dirait Beckett, à peine repérable, tant les contours sont imprécis et flous. Le fantôme beckettien est « most when almost » (*WH*, p.42).

C'est donc l'absence d'une 'véritable' enfance, l'impossibilité de toute relation dite signifiante, qui prennent une valeur et un sens positifs chez Beckett ou pour emprunter la terminologie, de Ludovic Janvier, « la diction n'a que la contradiction pour avancer » (Janvier 1969, p.62). Parler, chez Beckett, n'est pas parler. Mourir n'est pas non plus mourir comme tout lecteur de *Malone meurt* a dû le remarquer. Jouer, pour Malone, est tout sauf une activité ludique, ce qui nous oblige néanmoins à nous demander que c'est écrire ou en quoi quelque chose peut exister chez Beckett sans qu'une contradiction soit inscrite au sein de cette chose. Une chose, chez Beckett, que cela soit un mot, une phrase, une pensée, un incident, ne peut être, à moins

d'être *et* de ne pas être à la fois. C'est la loi du paradoxe beckettien qui s'impose. Poétique du vide oblige.

Lacan: un petit rien

La recherche de Winnicott, évoquée et reconstituée ici, fait écho à celle de Lacan dans la manière dont elle renvoie précisément à cet intervalle entre avoir et être. Pour tous deux, la réalité à maîtriser, c'est l'absence de l'objet. L'objet transitionnel winnicottien est situé du côté de l'avoir car il vient remplir le vide laissé par l'absence du sein, étape de transition nécessaire pour que l'objet puisse être abandonné. De même, Lacan montre que le désir d'avoir le phallus suppose que l'on ne l'a pas. Comme nous le verrons au chapitre suivant lorsqu'il sera question d'analyser les relations fusionnelles entre Molloy et Lousse, les relations de dépendance que décrivent Winnicott et toute la conception lacanienne du désir de la mère se recouvrent. Mais Lacan propose une autre conception de l'objet: objet dit « a », lire « petit a », objet du désir et objet cause du désir tout à la fois, objet perdu, pour désigner l'insignifiance. Un petit rien qui renvoie à une partie absente, le corps de la mère, celui du désir. « Ce dont il s'agit dans le désir », écrit Lacan, c'est d'un objet, non d'un sujet » (Lacan 1991, p.203). Comme le montre Joël Dor, l'objet *a* en tant qu'il est éternellement manquant, inscrit la présence d'un creux (un vide, dirions-nous) que n'importe quel objet pourra venir occuper (Dor 1985, p.185). Autrement dit, le désir est toujours désir d'autre chose. Dans son séminaire: « L'éthique de la psychanalyse » (1959-60), livre VII, Lacan interpelle la « Chose » – « Das Ding » – dont l'enfant désire le désir, mais qu'aucune de ses demandes où s'étaye ce désir, ne pourra jamais venir signifier adéquatement. La Chose est Innommable, pour ainsi dire, et son essence est vouée à une impossible saturation symbolique. Plus la demande se déploie, plus se creuse cet écart avec la Chose.

Un autre point de convergence entre Winnicott, Lacan et notre conception d'un vide beckettien « impensable » concerne les affinités entre la notion de forclusion développée par Lacan qui se retrouve d'une certaine façon dans le concept de « breakdown » chez Winnicott (Kohon 1986, p.173-182). Il s'agit, chez ce dernier, d'un effondrement

(souvenir perdu du moment où a surgi l'angoisse impensable) qui a eu lieu dans le passé sans trouver de lieu pour le recevoir. Ce passé « forclos » ne peut alors réapparaître que dans le réel. Et pour que le patient 'guérisse' il faut donc passer à nouveau par une sorte d'« effondrement » voire de folie.

Comme nous l'explique Laplanche et Pontalis (1969, p. 163-166), Lacan se réclame de l'emploi que fait parfois Freud du terme de « Verwerfung » (rejet) en relation avec la psychose et en a proposé comme équivalent français le terme de forclusion. L'introduction par Lacan du terme de forclusion se situe dans le prolongement d'une exigence constante chez Freud: celle de définir un mécanisme de défense spécifique à la psychose. Comme le montre Laplanche, la notion de forclusion introduite par Lacan vient prolonger la ligne de pensée freudienne de la psychose. Lacan s'appuie sur le texte de *L'homme aux loups* où Freud montre comment les éléments perçus lors de la scène primitive ne recevront qu'« après coup » leur sens. Le sujet est incapable d'élaborer cette donnée brute qui serait l'absence du pénis chez la mère. Or, Lacan expose l'ambiguïté, dans les textes de Freud, de ce qui est rejeté (« verworfen ») ou dénié (« verleugnet ») lorsque l'enfant refuse la castration. Lacan, s'appuyant sur le texte de « La (dé)négarion » (« Die Verneinung » 1925), définit la forclusion dans son rapport à un « procès primaire » qui comporte deux opérations complémentaires: l'introduction dans le sujet et l'expulsion hors du sujet. La première de ces opérations est ce que Lacan nomme « symbolisation primaire ». La seconde est ce qu'il appelle « le réel ». La forclusion consiste alors à ne pas symboliser ce qui aurait dû être (la castration). D'où la formule célèbre que Lacan donne de l'hallucination: « ce qui a été forclos du symbolique réapparaît dans le réel » (Laplanche et Pontalis, p.166).

Le vide beckettien, dans la mesure où on peut généraliser, est également ce qui ne se symbolise pas ou ce qui a été forclos. Répétons-le, le vide beckettien n'est pas le simple blanc du discours, le gommé, l'effacé de la censure, le latent du manifeste. Ni inaccessible, ni enfoui quelque part dans la tête de Samuel Beckett ou dans celle de May Beckett, ni substitut du perdu, le vide se trouve dans un réel qui n'a alors d'autre qualité peut-être que d'être là, peu de chose, moins que rien, comme dirait Winnicott. Il est témoin du non-vécu.

On peut, enfin, également indiquer que si la figure du Père (métaphore Paternelle, le nom-du-père) est omniprésente chez Lacan,

et absente chez Beckett, Winnicott, lui, la situe finement comme l'absent contrairement à ce que croient ceux qui lui reprochent de l'avoir négligé. Comme le souligne Mannoni, Winnicott « expose clairement que, dans une analyse, il y a toujours une troisième personne en jeu, dont une absente (...) ce n'est que lorsqu'il y a psychose que tout se passe dans la situation comme s'il n'y avait que deux personnes » (Mannoni 1979, p.57).

Anzieu ou la peau qui pense

Alors que Lacan est, peut-être le psychanalyste joycien par excellence, ayant consacré en 1975 un séminaire à Joyce, « Joyce le symptôme » (Aubert 1987), le psychanalyste « beckettien » qui en France, sert de véritable liaison entre Samuel Beckett et la psychanalyse post-kleinienne anglaise, est incontestablement Didier Anzieu.

Depuis son premier article, consacré à Beckett et publié en 1977, jusqu'à parution de son livre *Beckett et le psychanalyste* en 1992, Didier Anzieu ne compte pas moins de quinze années d'une présence active dans le monde de la critique beckettienne. Son travail de critique beckettien est essentiellement façonné par le concept clé du « Moi-peau », présenté dans un article princeps de 1974 dans la *Nouvelle Revue de Psychanalyse* avant de faire l'objet d'une synthèse plus longue, avec un développement théorique des fonctions, dans *Le Moi-peau* (Anzieu 1985). Plus précisément, on pourrait dire que Didier Anzieu, en tant que critique littéraire, aborde Beckett invariablement par l'intermédiaire de Bion. En effet, c'est le rapport Beckett-Bion qui fournit tout le sujet de *Beckett et le psychanalyste*, où Anzieu tente d'imaginer, de repenser et de réécrire la relation entre les deux hommes. Cependant, c'est le concept matriciel du Moi-peau qui nous retiendra ici et nous nous proposons de procéder ici à une comparaison entre la théorie du Moi-peau et notre théorie du vide afin de dégager un certain nombre de points de convergence.

Par « moi-peau », Anzieu désigne une « *figuration* dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps » (Anzieu 1985, p.39, c'est nous qui soulignons). De la même

manière que la pensée dans notre figuration conceptuelle du vide beckettien, sert à représenter le Moi comme contenant les contenus de la pensée (de l'autre), la théorie du Moi-peau est une théorie de l'écriture et de la représentation psychiques. Mais on peut déjà remarquer, en passant, que Winnicott est pour quelque chose dans l'architecture conceptuelle privilégiée par Anzieu. Le Moi-Peau est une *structure intermédiaire* de l'appareil psychique, intermédiaire chronologiquement entre la mère et le tout-petit, intermédiaire structurellement entre l'inclusion mutuelle des psychismes dans l'organisation fusionnelle primitive et la différenciation des instances psychiques correspondant à la seconde topique freudienne.

De la même manière que la représentation du vide, selon nous, est à la fois ce qui est figuré dans le texte beckettien et ce qui permet de figurer le texte en tant qu'espace, le Moi-peau « est une réalité d'ordre fantasmatique: à la fois figurée dans les fantasmes, les rêves, le langage courant, les attitudes corporelles, les troubles de pensée; et (le Moi-peau est) fournisseur de l'espace imaginaire constituant du fantasme, du rêve, de la réflexion, de chaque organisation psychopathologique » (p.4). A l'instar de la théorie de la pensée de Bion où le mental s'étaye sur le digestif, le Moi-peau trouve son étayage sur les diverses fonctions de la peau, dont trois principales (auxquelles Anzieu se limita dans son article princeps de 1974): la peau, première fonction, c'est le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de paroles ont accumulés. La peau, seconde fonction, c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur, c'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets. La peau, enfin, troisième fonction, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relations significatives; elle est, de plus, une surface d'inscription des traces laissées par autrui.

En filigrane, on a donc affaire à une théorie de la communication. Tout comme la pensée, le Moi-peau hérite de la double possibilité d'établir des barrières (qui deviennent des mécanismes de défense psychiques) et de filtrer les échanges (avec le Ça, le surmoi et le monde extérieur). Anzieu ira jusqu'à dire que « le Moi-peau fonde la possibilité même de la pensée » (p.40).

On pourrait donc déjà re-situer notre projet théorique sur le vide beckettien en termes d'une peau mentale qui serait une variante

de la configuration décrite par Anzieu. La « boîte crânienne » qui renferme l'écriture de Beckett a donc toutes les fonctions d'une « peau-mentale », qui serait figurative d'une union symbiotique ou plutôt d'une rupture entre mère et nourrisson. Par exemple, alors qu'Anzieu parle du « fantasme d'une peau commune » (p.40-44) et, par subséquent, d'une fusion cutanée avec la mère, nous parlerons d'une symbiose mentale avec l'Autre où l'angoisse viserait celle d'une pensée commune. De même, Anzieu montre comment la peau commune peut être fantasmée comme peau arrachée et blessée. Comme nous le verrons, un tel fantasme d'arrachage et de blessure aura son équivalent chez nous en termes de pensées détruites ou fragmentées. En effet, on est tenté de dire que le rapport étroit entre la peau et la pensée constitue un aspect de l'ouvrage d'Anzieu car c'est l'évolution du Moi-peau qui facilite et qui est facilitée par l'acquisition de la capacité de penser. L'interface corporelle devient une enveloppe psychique contenant les contenus psychiques d'où la constitution, selon Bion, d'un appareil à penser les pensées. De même, « l'apparition des premières pensées (celles de l'absence, du manque) rend tolérables les dé-hiscences ouvertes dans l'enveloppe corporelle par les frustrations » (p.63).

Des neuf fonctions du Moi-peau exposées par Anzieu, celle de *contenant* du psychisme s'approche plus spécifiquement de la fonction de la pensée comme contenant, ce que souligne René Kaës cité par Anzieu: « 'le contenant' proprement dit, stable, immobile, s'offre en réceptacle passif au dépôt des sensations-images-affects du bébé, ainsi neutralisées et conservées. Le 'conteneur' correspond à l'aspect actif, à la rêverie maternelle selon Bion, à l'identification projective, à l'exercice de la fonction alpha qui élabore, transforme et restitue à l'intéressé ses sensations-images-affects rendues représentables » (p. 100). A la carence de cette fonction contenante répondent deux angoisses: l'angoisse d'une « excitation pulsionnelle diffuse, permanente, éparse, non localisable, non identifiable, non apaisable » (p.101) qui traduirait et serait traduite par « une topographie psychique constituée d'un noyau sans écorce » (p.101, c'est nous qui soulignons), notion très proche de ce que Bion appelle une pensée sans penseur et une angoisse de fragmentation: « l'enveloppe existe, mais sa continuité est interrompue par des trous. C'est un Moi-peau passoire; les pensées, les souvenirs, sont difficilement conservés; ils fuient » (p. 101). Comme nous le verrons plus loin, ces angoisses décrites par Anzieu se traduiraient tantôt en termes d'une pensée qui ne se repère

pas, ne s'apaise pas, tantôt en termes d'une pensée qui n'arrête pas de se penser comme étant impensable – ce qui fournit l'un des thèmes-clés de *L'Innommable*. En tant qu'espace mental ou surface psychique, la pensée beckettienne, reconfigurée ici en termes d'une peau poreuse, serait donc l'équivalent d'un support qui ne contient rien ou qui échouerait à conserver, à contenir ou à inscrire le sens des mots et des choses. De manière significative, toute la conclusion du *Moi-peau* (« De la peau à la pensée ») va dans le sens d'une synthèse hypothétique avec la pensée de Bion, Anzieu ne cachant pas son ambition de « montrer un jour comment chacune des neuf fonctions du Moi-peau fournit un des cadres ou un des processus de la pensée » (p.233).

Le vide en question ou comment repenser le négatif chez Beckett

Ces divers modèles de relations d'objet (à l'exception du cas de Lacan) et des fonctions précises qu'elles recouvrent – le jeu, la pensée, le corps –, malgré leurs différences, nous permettent de synthétiser et de généraliser les relations négatives beckettienne. Ce que ces interfaces corporelles et mentales, entre la mère et l'enfant, ont en commun, c'est la problématisation de l'existence du rapport à l'autre, ou, autrement dit, *la mise en question de la proximité et de l'éloignement du rapport à l'autre*. Ces considérations théoriques nous permettent déjà d'envisager la relation intersubjective comme une véritable modélisation dialectique entre moi et autre. Le vide beckettien est donc à concevoir comme un réinvestissement négatif de la « chose », comme dirait Lacan, c'est-à-dire d'un objet marqué par la contradiction permanente qui amène le sujet à ne désirer que ce qu'il a peur de perdre et à rejeter ce qui est en sa possession mais dont il craint l'envahissement. Ce dilemme d'une double angoisse d'abandon-intrusion qui anime la trilogie et *Godot*, s'expliquerait par la recherche de la part du sujet d'une distance psychique optimale dans sa relation avec l'objet. Comme nous le verrons chez Beckett, tout se joue aussi sur une conception d'espacement différentiel où le sujet beckettien cherche la séparation mais craint l'abandon, désire la distance mais redoute le vide ou l'intrusion de l'autre, se sent envahi par l'excès de liens mais ne parvient pas à en former de façon durable ou aimable. Ces attitudes défensives du sujet beckettien pourraient

néanmoins cacher une certaine manière de penser l'objet. Par exemple, et pour revenir à Klein, s'il y a lutte contre l'intrusion envahissante, c'est qu'il y a peut-être un désir secret d'être totalement envahi par l'objet, non seulement de ne faire qu'un avec lui mais encore d'être réduit à la passivité totale qui est celle du bébé dans le ventre de la mère, ce qui pourrait se traduire aussi bien par le désir d'envahir la mère, d'occuper son corps et son esprit. Et, de même, si l'abandon ou la perte de l'objet sont si redoutés, comme c'est le cas dans *Godot*, c'est parce qu'il y a un désir d'abandonner l'objet pour se réfugier dans une auto-suffisance mythique qui protégera le sujet de toutes les variations que l'objet fait subir et qui ne l'assure d'aucune constance dans la relation avec lui. Ces remarques, quoique abstraites, ont toute leur pertinence pour la question de la pensée dans l'œuvre de Beckett.

Dans l'espace de la pensée beckettienne, par exemple, on peut donc imaginer le va-et-vient d'une pensée comme une oscillation entre deux pôles: celui d'un sanctuaire inviolable où l'on veille sur le non-dévoilement des pensées et préserve les secrets d'un moi étranger à l'objet; et en même temps celui du besoin de donner la preuve de l'existence de l'autre. C'est-à-dire que penser est également la confrontation au vide; ce qui autorise l'attente, le délai, le prolongement, c'est la capacité du Moi à travailler sur la réalisation hallucinatoire du désir, et à remplir la discontinuité par un sentiment de continuité. Ainsi s'installent une « hallucination négative » de la représentation de l'objet et une sorte de désinvestissement de la réalité. Le « travail » de la pensée est de penser le trou, l'absent, mais aussi de penser la différence. Winnicott et Bion se rencontrent et se rejoignent donc dans l'espace imaginaire beckettien dans la mesure où jouer et penser renvoient donc au même enjeu, celui d'un combat contre les empiétements d'un objet qui ne peut jamais coïncider avec la pensée du sujet. Comme nous le verrons dans *Molloy*, il n'y a plus de recherche d'une identité, mais une lutte acharnée pour maintenir une identité interne toujours menacée par l'objet extérieur, mais inassimilable par le sujet. Le besoin n'est donc pas tant d'assurer la limite entre le dedans et le dehors, en l'occurrence entre Molloy et Moran, que de maintenir la *différence* avec l'objet. Les relations vertigineuses entre Molloy et Moran feront l'objet d'une analyse rigoureuse plus tard.

Une autre manière de saisir le mouvement de la pensée et de la relation intersubjective beckettienne consiste à se demander: « que manque-t-il à cette pensée, qui se fonde sur la préservation à tout prix

de l'autonomie, pour être une pensée³¹ ? » ou, en termes d'espace, « que manque-t-il à cet espace pour être un espace du vide ? » Comme la pensée est ce qui ne peut être pensé par l'autre – contenant qui s'adapte au contenu, forme de défense contre l'avidité intrusive de l'objet – il faut donc faire de l'autre, un autre soi-même et renverser le danger d'intrusion caractérisé par l'état de séparation. C'est-à-dire que la pensée ne peut naître que de la pensée de l'objet (Bion) mais qu'en tant que pensée, elle ne doit jamais absorber la pensée du sujet, faute de l'y emprisonner. La toute-puissance de la pensée serait plutôt de l'ordre d'une grandeur négative, à savoir une pensée qui ne puisse être pensée par l'autre, ce qui devient pour Malone citant la phrase de Démocrite: « Rien n'est plus réel que rien » (*MM*, p.30).

La recherche beckettienne du vide ne saurait donc se passer de l'autre. En d'autres termes, plus positifs, seule *l'absence* de l'objet peut stimuler l'imagination et la pensée beckettienne, donnant ainsi au monde de la représentation son rôle d'exploration. Chez Winnicott et Bion, l'absence est « pensée » en termes d'un état intermédiaire, à mi-chemin entre la présence et la perte où le couple « présence-absence » forme un tout inextricable (Green, p.100). Ce qui revient à dire que l'absence est une présence potentielle, la condition d'existence non seulement des objets transitionnels, mais aussi de ces objets potentiels nécessaires à la formation de la pensée, c'est-à-dire, ce que Bion appelle le non-sein ou le sein absent intérieur. A ce titre, rappelons la formulation du modèle de la formation de la pensée: un nourrisson dont l'attente du sein s'accouple avec la réalisation de l'absence de sein pour satisfaire cette attente, ressent le sein comme un non-sein ou un sein absent intérieur. Il importe encore de souligner le fait que ces objets ne sont pas des objets présents ou matérialisables, mais des objets de relation.

Pour revenir à Beckett, le vide beckettien serait-il pourtant l'absence ? Une absence sans absent(e) ? Mais est-elle encore absence cette attente de rien dans *Godot*, si semblable à un état de vide ? L'absence peut-elle être hors du temps ? Ou s'agit-il chez Beckett d'une absence Innommable, sans contenu d'objet pour la pensée, sans temps ni lieu ? Penser le vide est-ce la même chose que « jouer » le vide ? Questions auxquelles nous essayerons de répondre tout au long de notre étude.

³¹ Cf. « La double limite », in Green 1990, p. 293-316.

Dans le souci de rapprocher tous ces enjeux théoriques et critiques, – ces diverses conceptions du vide – avec l'écriture de Beckett et de préciser concrètement la gradation dans nos plans d'analyse, nous nous proposons, à toutes fins utiles, d'esquisser le schéma de la lecture que nous envisageons et de pointer la direction que nous emprunterons.

Notre modèle critique du vide est un modèle *économique*. Comme le vide beckettien répond essentiellement à un double mouvement: d'une part le vide appelle l'afflux du plein (le désir d'une auto-suffisance), d'autre part le trop plein suscite l'évidemment, il en découle que les fantasmes beckettien du discours du vide – discours négatif – viennent donc non 'derrière' le vide, mais 'après' le vide. Il conviendra donc de suivre essentiellement un double mouvement ou un mouvement dialectique qui se déclinerait de la manière suivante:

a) La représentation narrative du vide et le travail du négatif:

Le récit narratif, par exemple, cherche à représenter son « expérience-source », reconstruisant ainsi une généalogie du vide. Mais c'est la persistance inaltérable de la pensée négative qui oblige le narrateur-acteur beckettien à engager *le travail du négatif* et à « répéter » l'« histoire des origines » dont il est issu. L'objet est intrusivement présent dans le couple beckettien qui mobilise un contre-investissement; pour lutter, le sujet a recours à des stratégies d'évacuation et de projection expulsive. N'étant jamais absent, l'objet ne peut être pensé et le sujet ne peut se nommer. Le drame beckettien, du moins tel que notre lecture du roman et de la pièce le conçoit, est tout simplement un drame de l'absence. Si la recherche beckettienne du vide bute sur la présence de l'objet, c'est que l'absence est impossible à constituer. Cet état de vide que cherche à obtenir le sujet, cette aspiration au non-être et au néant, ne sont autre que le besoin de protection d'une zone secrète de non-contact.

Dans ce va-et-vient entre la présence intrusive et le vide du narcissisme négatif, il importe d'insister non sur un point fixe mythique (« sevrage », « castration », « trauma ») qui serait réductible à la carence des soins maternels, mais à un mouvement caractérisé par l'émergence d'une relation au moi et à l'objet-autre. Allant de *Molloy*

à *En attendant Godot*, le discours négatif beckettien s'acharne à « transcender » son autre et son système de dualité, en s'ouvrant sur un troisième terme ou lieu qui serait l'espace du vide et l'espace de la pensée.

b) Le vide de la représentation et la recherche d'un espace sans mémoire ni désir

Si le vide est à la fois investissement, désinvestissement et réinvestissement d'un « troisième lieu », un *espace* sans lieu – espace sans limite et sans contenu – c'est qu'il est paradoxalement inassimilable dans la liaison des pensées, dans la mémoire du temps ou du passé. Autrement dit la représentation (la pensée) d'une histoire ou d'un passé marqué par le côté négatif des relations s'avère paradoxalement impossible. Le vide est donc l'état d'inexistence mais aussi la *structure* d'une œuvre qui, tout en étant à la recherche d'un état sans mémoire ni désir, cherche à se penser de manière paradoxale, ce qui constituera le sujet des chapitres 6 et 7³². Mais une lecture qui se borne à considérer les effets du bon objet et du mauvais objet ne saurait répondre à la question de savoir comment se créent les qualités psychiques du prétendu vide beckettien; ou en quoi on pourrait attribuer une dimension esthétique à ces trous noirs beckettien. Il convient de reconnaître la créativité de la pensée beckettienne, du pouvoir négatif du vide beckettien en tant que tel, c'est-à-dire de la capacité de s'instituer en lieu et place d'un manque. Notre hypothèse est que Beckett explore, surtout dans *Godot*, les conditions de possibilité d'un vide plus proprement créateur et rêveur – on songe à cette

³² Pour une autre approche « positiviste » de la négativité beckettienne, voir l'excellent article de François Noudelmann, « Pour en finir avec le rien », in *Lire Beckett*, sous la direction de Didier Alexandre, Jean-Yves Debreuille, Presses Universitaires de Lyon, 1998. L'auteur montre que le « Rien à faire » de *Godot*, a une valeur programmatique; il n'y a plus rien à faire, au sens dramatique des actions humaines à représenter. Mais ce rien est « à faire »: « A partir de lui et de sa composition concrète, un spectacle peut avoir lieu. Le rien beckettien est un constituant de la scène, à composer, à combiner ce qui ne nous conduit pas au Néant, mais nous suggère d'écouter et de regarder la mise en scène du rien, sa réduction interminable au moindre » (p.19).

célèbre sus-pension du réel – qui nécessite un autre espacement ou une autre topique. La mise en suspens radicale de l'existence, du temps, du passé, de la mémoire, de la connaissance et de la vérité, nous conduira à concevoir l'espace du vide chez Beckett comme le lieu de la création d'une temporalité paradoxale: le déjà eu lieu-nulle part-jamais. La recherche du vide n'est autre que la recherche d'une pensée inexorablement exploratrice.

Écriture et négativité sont donc les jumeaux siamois de la psyché beckettienne. Jumeaux pourtant réels. Tantôt relié au travail « destructeur » du négatif, tantôt relié à la création d'un espace vide, l'écriture du vide beckettien est inséparable du vide qu'elle représente et, inversement, le vide de l'écriture beckettienne est inséparable de son « écriture ».

Vers une poétique du vide

En remplaçant maintenant notre conception psychanalytique du vide beckettien dans la littérature critique beckettienne et dans l'esthétique beckettienne, nous n'ignorons pas l'existence des points communs entre la psychanalyse post-kleinienne, par exemple, et ce qui semble constituer le renouveau de la théologie négative, de l'ésotérisme et du bouddhisme chez les critiques beckettien³³. A titre

³³ Je pense ici à l'ouvrage de Helen Baldwin, *Samuel Beckett's Real Silence*, Pennsylvania State University Press, 1981, et à celui de Mary Bryden, *Samuel Beckett and the Idea of God*, London: Macmillan; New York: St.Martin's, 1998. Également pertinents sont l'article de Marius Bunning, « The Play of Negativity in the Beckettian Text » in Bruce Stewart éd., *Beckett and Beyond*, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1999, p. 23-31 ainsi que le numéro de *SBT/A*, partiellement consacré à la question de la religion: « Beckett and Religion/Beckett/Aesthetics/politics. Beckett et la religion/Beckett/l'esthétique/la politique », Vol 9, Amsterdam: Rodopi, 2000.

On soulignera également l'intérêt croissant pour un Beckett oriental, ésotérique dont le mysticisme serait informé par les tenants de la philosophie bouddhiste. Voir: Emmanuel Jacquart, « Beckettissimo: Beckett virtuose de l'écho. *Fin de partie* et l'essence du bouddhisme », *SBT/A* 6, « Crossroads and Borderlines – L'œuvre carrefour/l'œuvre limite », 1997, p. 31-43; John Leeland Kundent-Gibbs, *No-Thing is Left to Tell: Zen/Chaos Theory in the Dramatic Art of Samuel Beckett*, Madison: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 1999; ainsi que toute la sous-section intitulée « Mathematical/ Mystical/ Esoteric Musings » des actes du colloque « Beckett in Berlin 2000 » publiés dans

d'exemple, remettant en question les habituelles connotations religieuses de l'œuvre beckettienne qu'elles soient protestantes, catholiques ou mystiques, Richard Kearney, situe ce qu'il appelle le *mysterium tremendum et fascinans* de Dieu chez Beckett dans l'esthétique moderniste de T.S.Eliot dont la *via negativa* de la non-possession et du non-savoir ne serait pas sans affinité avec le cheminement négatif du récit beckettien:

In order to arrive there,
 To arrive where you are, to get from where you are not,
 You must go by a way wherein there is no ecstasy.
 In order to arrive at what you do not know
 You must go by a way which is the way of ignorance.
 I order to possess what you do not possess
 You must go by the way of dispossession.
 In order to arrive at what you are not
 You must go through the way in which you are not.
 And what you do not know is the only thing you know
 And what you own is what you do not own
 And where you are is where you are not (Kearney 1985, p.284).

La *via negativa* que nous envisageons d'emprunter dans ce livre peut prendre un sens aussi ascétique et paradoxal que celui exprimé par le poème d'Eliot. En effet, le rien de la pensée beckettienne peut aussi finir par toucher à l'impensable ou à ce qui résiste à être pensé – un irréprésentable – qui resterait équivalent à l'objet inconnaissable des mystiques. Nous serions ainsi à l'image du dernier Bion pour qui le processus analytique était, en fin de compte, un processus négatif, analogue à celui de l'acte de foi dans la mesure où l'analyste doit mettre à l'écart la mémoire, le désir et la compréhension et croire en l'existence d'une réalité ultime et d'une vérité absolue (Bion 1982).

Bion, dans sa dernière période, ne distinguait plus entre la position du psychanalyste dans sa recherche de la connaissance de l'inconscient et celle des mystiques chrétiens comme Maître Eckhart

SBT/A 11 – « Samuel Beckett: Endlessness in the Year 2000 / Samuel Beckett: Fin sans fin en l'an 2000 », 2001, p. 390-433, dont, en particulier, l'article de Paul Davies, « On Beckett's Metaphysics of Non-Location: Vagrancy, Void, and Formless Fire », p. 399-407. On mentionnera, enfin, la lecture esotérique du vide beckettien que propose Paul Davies dans son ouvrage: *Beckett and Eros: Death of Humanism*, London: Macmillan; New York: St.Martin's, 2000.

ou Saint Jean de la Croix dans la quête de l'inaccessible. Mais nous ne suivrons pas l'ancien analyste de Beckett jusqu'au bout de ses convictions mystiques. Aussi passionnante que soit la *via negativa* du poème d'Eliot, nous ne voudrions pas suggérer pour autant une mystique chrétienne pour « remplir » le vide beckettien, c'est-à-dire pour l'abandonner dans l'effusion ou l'indicible mystique. Nous essayerons plutôt de nuancer la structure et la dimension négative de l'œuvre, c'est-à-dire, son sens, sa dynamique ou sa logique. Dans le but précis de ne pas réduire le vide beckettien aux seules fins de la conceptualisation psychanalytique, nous voudrions rendre à Beckett ce qui appartient à sa poétique, dont la dimension négative est, en dernière instance, irréductible et indépassable³⁴. Revenons y.

Comme la lecture de *Godot* de Noudelmann le montre, lecture plus matérialiste que spirituelle, le négatif beckettien est paradoxalement ce qui résiste et ce qui se dérobe à sa « propre » représentation. Ce n'est pas pour rien que Beckett se soit intéressé à la « représentation » du vide chez les peintres, privilégiant « ceux qui se heurtent toujours à la résistance de l'objet » (Noudelmann 1998, p.13). Comme le montre judicieusement Evelyne Grossman (*L'esthétique de Beckett*), Beckett poursuivait depuis le début de son écriture une esthétique du négatif. Mais c'est à partir de 1945 – la période créatrice – que Beckett développa l'essentiel de ses concepts sur l'art et la négation, à travers quatre textes majeurs. Pourtant déjà dans son essai sur Proust ainsi qu'en 1937, dans la célèbre lettre en allemand à Axel Kaun, Beckett défendait l'idée d'une littérature du non-mot, une sorte de travail du vide:

Et de plus en plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer en deux pour parvenir aux choses (ou au néant) qui se cachent derrière. (...) A percer dedans (dans la langue) trou après trou jusqu'à ce qui se cache derrière (que ce soit quelque chose ou rien) commence à s'écrouler au travers. Je ne peux imaginer de but plus élevé pour un écrivain aujourd'hui (Cité par Clément, p.238-239).

³⁴ Dans le même esprit mais dans un autre contexte, en l'occurrence sur la question du deuil dans *Mal vu mal dit*, Sjef Houppermans écrit: « cette intensité du deuil, passant par ses pompes et ses épitaphes, son imaginaire et son symbolique inséparables, ne peut être accomplie que par une traversée étonnante de toutes les dimensions matérielles, spirituelles, mythiques et esthétiques qui constituent la nébuleuse du sujet », (Sjef Houppermans), « Travail de deuil, travail d'œil dans *Mal vu mal dit* », *SBA/T* 11 2001, (p. 361-62).

A partir de 1945, Beckett formalisera, pour ainsi dire, cette réflexion sur le non-mot en se tournant vers la peinture moderne. Dans *Le monde et le pantalon*, (MP) il livre une clé importante pour comprendre l'intérêt qu'il porte à la force de la négation. L'*aperception* qu'il décèle dans la peinture de Bram van Velde est l'exemple même de cette puissance négative – « un véritable travail de transbordement » (MP, 26) – que les mots sont impuissants à rendre si on les laisse s'aligner en récit. Comme l'indique Grossman, le terme d'*aperception* a un sens bien précis: c'est la saisie intellectuelle d'un objet par la conscience, non une prise de conscience mais une « prise de vision » (Grossman 1998, p.31). Et Beckett de préciser:

La chose immobile dans le vide, voilà enfin la chose visible, l'objet pur. Je n'en vois pas d'autre (MP, p.28).

Beckett voit dans cette oscillation négative entre visible et invisible, mouvement et immobilité, toute une leçon d'écriture. Lorsqu'il parle, dans *Three Dialogues with Georges Duthuit*, à propos de Bram van Velde de « fidélité à l'échec » – « être un artiste c'est échouer comme nul autre n'ose échouer » – il met l'accent non sur l'échec, comme on le pense parfois, mais sur la tension maintenue entre la possibilité et l'impossibilité d'écrire:

faire de cette soumission, de cette acceptation, de cette fidélité à l'échec, une nouvelle occasion, un nouveau terme de rapport, et de cet acte impossible et nécessaire un acte expressif, ne serait-ce que de soi-même, de son impossibilité, de sa nécessité (Cité par Grossman, p.148).

L'histoire de la peinture, écrit Beckett dans *Les peintres de l'empêchement* (1948), est l'histoire de ses rapports avec son objet mais un objet qui résiste toujours à la représentation. Il n'y a qu'un objet pictural, affirme Beckett, celui qui résiste, « la chose », la « choseté » même dont l'essence est « de se dérober à la représentation » (Grossman, p.145). La peinture est donc l'expression de ce processus, ce travail du négatif: effacement, dérobade sans fin de la « chose » et frémissement sur la toile de cette dérobade en cours, c'est-à-dire « un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau » (*ibid.*, p.146). C'est donc paradoxalement « dans l'absence

de rapport et dans l'absence d'objet » que Beckett situe ce qu'il appelle « le nouveau rapport et le nouvel objet » (p.146-147).

Nous suivrons donc Evelyne Grossman lorsqu'elle affirme que « le bouleversement esthétique de l'écriture de Beckett après la guerre est contemporain de sa réflexion sur la peinture dans la mesure où il a reconnu dans les tableaux (des frères Van Velde) une esthétisation de l'horreur, du vide et de la mort qui de plus en plus inspirera sa propre écriture narrative » (p.52-53), mais nous nous demanderons néanmoins en quoi cette réflexion sur le vide pictural est le corrélat – « objective correlative », dirait T.S.Eliot – du travail de creusement du négatif déjà engagé et déclenché par le projet d'une trilogie en 1945 ?

Contentons-nous de suggérer simplement ici que notre conception du travail du négatif beckettien est à l'image de l'activité négative de l'artiste tel que Beckett la préconise: « A percer dedans (dans la langue) trou après trou » (Clément, p.238-39). De même, notre conception du vide comme un gouffre sans fond qui résiste à la pensée ou à la représentation fait écho à ce que Beckett entend par « la chose », la « choseté » déjà cité plus haut. En outre, le vide pictural que Beckett décrit comme « cette absence de rapport, dans l'absence d'objet », n'est pas sans affinité avec toute la dialectique de la présence-absence de l'autre – l'un des éléments-clé de notre exposé théorique – qui guette le moi dans sa traversée des landes mornes et grises de la trilogie et *Godot*.

Quoi qu'il en soit, les « termes de rapport » qui articuleront notre étude analytique du vide beckettien que nous avons présentés ici – le jeu, la pensée, le vide – et qui marqueront ainsi notre *présence* dans l'œuvre beckettienne, seront paradoxalement nos « termes d'absence » pour affronter le vide de l'écriture beckettienne, affrontement qui, comme tout acte de représentation, selon Beckett, s'avérera impossible et pourtant nécessaire.

Nous commencerons notre analyse textuelle en remontant aux « origines » du vide beckettien. Nous regarderons donc d'abord l'histoire des relations négatives beckettiennes, c'est-à-dire l'histoire des expériences originaires (chapitre 3) ainsi les nombreuses modalités du travail du négatif beckettien, avec ses stratégies de « contrôle » (chapitre 4) et de « désir » (chapitre 5) avant de voir, dans la troisième partie (chapitres 6 et 7) comment l'écriture de Beckett représente le

vide, le localise afin de le contenir, représentation résolument paradoxale car le vide, en dernière instance, est le produit d'un travail résolument négatif. Dans notre section culminante, nous analyserons comment le négatif beckettien accompagne avec insistance le bouleversement du statut de la pensée et aussi comment la pensée cherche à se penser et à se libérer de ses « origines »; c'est le sens de la question beckettienne qui ne va plus de soi: non pas « qui pense » et qui ne « pense pas », mais qu'est-ce que « penser » ?

II. LA GENEALOGIE DU VIDE

Histoires d'une origine

Page laissée blanche intentionnellement

CHAPITRE 3

Aux contours du sein beckettien

"C'était le commencement"

Introduction générale

Le vide que ressasse tant l'imagination beckettienne a-t-il un sens ? une origine ? une dimension émotionnelle ? une histoire ? Il me semble que ce que Beckett explore, ce n'est pas tant l'absence des rapports et du sens, que l'articulation du rapport en négatif, en contact constant avec son propre écart, avec son propre vide, car le vide pose précisément la question du miroir de la reconnaissance de soi. Si, chez Beckett, « ce n'est pas le vide qui manque » (*GI*, p.92), c'est parce que ce dernier est plus fondamental que toute affirmation d'un désir positif qui court toujours ailleurs, toujours à la place d'un objet déjà irrémédiablement perdu (Rabaté 1984, p.149); et cette primauté accordée au vide s'explique par le manque de la *place* vide, de la place propre à accueillir et recevoir. C'est plutôt le vide qui prend donc la place de cet *inter* qui préfixe la subjectivité ce qui nous permettrait de supposer qu'en écrivant la trilogie et *En attendant Godot*, Beckett reconstruit la place du *vide* qui émerge dans le rapport premier lorsque la mère – pas forcément la mère réelle de Samuel Beckett – n'a pas pu répondre de façon vivante et adaptée aux besoins de l'enfant, lorsque la toute petite enfance – pas forcément celle de Beckett – n'a pu bénéficier d'un bien-être suffisamment sécurisant.

Le vide serait-il l'image d'un état passé – un vide originaire – qui ne peut être remémoré et dont l'existence ne saurait qu'être résolument fictive ? Pierre Fédida nous éclaire en écrivant que le vide est:

cette expérience psychique de l'instance, voire de l'*attente de sens*, propre à tenir toute l'existence en suspens, comme en condition de non-existence. Il s'agit là, ainsi que Winnicott l'avait remarqué, d'un *état* passé qui, à la différence du trauma, ne peut être remémoré: il correspond à une organisation narcissique primaire du moi 'avant de commencer à s'emplir'. Winnicott ajoute: 'Or le vide est une condition préalable au désir de recueillir' (Fédida 1978, p. 197 c'est Fédida qui souligne).

Parler d'un vide archaïque est paradoxal car comme nous le verrons dans ces chapitres, Beckett ne cherche pas à conférer un contenu positif à un vide localisé dans une zone temporelle déterminée et réalisé dans un passé ancien de la vie. Précisons également que dans le discours beckettien d'un retour aux origines – discours régressif – on ne cherche pas à revenir à une présumée plénitude des origines. Comme je l'ai déjà indiqué auparavant à propos de ce qu'il convient maintenant d'appeler la logique négative beckettienne, ce qui détermine le fonctionnement du texte beckettien est paradoxalement hors des prises de celui-ci: ce qui n'a pas été vécu, vu, entendu, éprouvé, ce qui échappe à toute possibilité de mémorisation est au creux de l'être chez Beckett; et pour anticiper les thèmes des derniers chapitres de ce livre, l'impensable fait le pensé.

Pour relier ces propos à notre analyse de ces histoires beckettienues des expériences originaires, histoires des origines, il importe d'insister sur le caractère imaginaire de ces histoires quel qu'en soit le contenu fantasmatique³⁵. Reconstruire un passé, comme tout acte de reconstruction historique, est un acte résolument imaginaire. Il serait plus exact de dire que l'écriture beckettienne est marquée par ce que le sujet imagine s'être passé dans le passé. On reconstruit donc un discours qui est déjà un discours imaginaire, l'image d'une image. Autrement dit, notre discours critique visant un présumé vide originnaire chez Beckett ne fait que suggérer la potentialité d'un tel passé.

Nous nous proposons donc ici, dans cette deuxième partie du livre, d'articuler « une histoire » des relations négatives beckettienues et ce afin de reconstruire une généalogie du vide beckettien. L'histoire de l'« objet » nécessitera donc de revenir sur le vide originnaire qu'est le sein négatif auquel se consacre ce chapitre.

³⁵ Comme le montre Fédida, de telles expériences sont nombreuses telle que la séparation de la naissance (le vide comme négatif vécu du corps maternel), le sevrage (le vide comme représentation négative de la cavité buccale et du corps tout entier), l'absence réelle de la mère (le vide comme métaphore affective de l'abandon lorsque l'environnement lui-même semble se retirer), la menace d'une agonie primitive, état de non-existence (expérience intra-utérine), connotatif de la cessation et de la suspension de toute excitation (*L'absence, op. cit.*, p. 200-203).

L'amour sauvage

Au commencement était l'émotion

Comme on peut s'en douter, Samuel Beckett n'était pas tendre à l'égard de sa propre mère. Mais leur relation ne se laisse pas appréhender par des formules simplificatrices. Si May Beckett était, à en croire Didier Anzieu, imprévisible, coléreuse, source d'humiliations, de déceptions permanentes, réclamant avec véhémence de garder Beckett auprès d'elle, et le repoussant avec non moins de véhémence (Anzieu 1992, p.63), Beckett n'était pas pour autant tourmenté par une haine insondable de sa mère:

Everyone who knew them spoke of the fierce bond of affection that seemed to bind them together, but also of the stormy conflicts that would blow up between them, sometimes, apparently, over nothing at all. In this conflict of wills, even as a young boy, Sam struggled hard not to be dominated (Knowlson, p.21-22).

S'il était tourmenté à l'égard de sa mère, c'était plutôt à l'égard de ce que Beckett appela son « amour sauvage », ou en anglais: « savage loving ». Citons Beckett: « I am what her savage loving has made me » (« Je suis ce que son amour sauvage a fait de moi »), a-t-il dit à propos de sa mère (Knowlson, p.709). Comme le précise le biographe de Beckett:

It was not that Beckett disliked his mother or did not care what she thought of him. Rather he loved her almost as strongly and cared for her too much. So conflicts of will became heart-rending struggles with that loving side of himself as well as with his mother, as he saw her determinedly and diametrically opposed to him in her judgements or her expectations (p.22).

Mais en parlant de cet « amour sauvage » maternel, Beckett parle non seulement de sa vie, mais de son œuvre où l'on y retrouve, accentuée, cette attraction-répulsion qui caractérisa tant les relations de la mère et du fils.

A travers la multitude d'images d'empoisonnement, de mensonge, d'inanition, de privation, de fausseté, qui caractérisent toute la composante émotionnelle de la trilogie et sa tonalité nettement revancharde, l'« objet » beckettien n'est pas sans rapport avec le « mauvais objet » cher à Melanie Klein et à Bion, tant les dynamiques ressem-

blent à un théâtre de guerre entre bon et mauvais, présence et absence, amour et haine.

C'est l'horreur de la mort, de son amnésie et de sa décrépitude, qui ont le pouvoir de mobiliser chez Molloy, par exemple, le sentiment de ce qui est « maternel ». Fils de « cette pauvre putain », Molloy est le « dernier de son engeance » (*MI*, p.27). Cependant, bien qu'il déteste sa mère, il n'arrive pas à l'abandonner. Tel est peut-être son drame. Alors qu'il en veut à sa mère, il lui est reconnaissant « des efforts qu'elle fit pour (lui) moi » (*ibid.*) et lui pardonne « de (l)'avoir un peu secoué dans les premiers mois et d'avoir gâté la seule période à peu près potable de (son) énorme histoire. Et (il) lui tien(t) compte également de ne pas avoir recommencé, instruite par (son) exemple, ou de s'être arrêtée à temps » (*ibid.*).

Tout le trajet de l'Histoire de l'amour dans l'œuvre de Beckett semble confirmer ce que Winnicott entend par « ruthless love », notion déjà évoquée, à savoir, l'amour sans pitié, l'amour qui implique la destruction, la haine même, et tout cela avant que l'ambivalence, la sollicitude ou la culpabilité ne deviennent un fait dans le développement de l'enfant. Certes la pitié, la tendresse, la merci côtoient l'insensibilité, qui se traduit par le penchant chez Pozzo pour le nombre, le calcul, la précision logique, la division mathématique, mais celle-ci prédomine sur toute prise de conscience des affects. La plupart du temps, l'amour chez Beckett est présent sous forme négative grotesque, cynique ou subversive. Que ce soit dans les mutilations diverses et perverses qui marquent les pas de deux – les couples – où il faut annihiler ou subir un rapport annihilant ou dans les rapports familiaux, célèbres pour le manque cruel de toute affection (on songe à Moran), ou, de manière générale, dans toute interaction entre soi et autre, on est aux antipodes de la grande tradition que représente l'amour et ses conventions. On est plus près de Virgile dans *L'Enéide*: « là ceux que le dur amour a rongés de son mal cruel » (Lagarde & Michard 1973, p.237). En effet, on trouve des exemples d'un amour littéralement féroce, ravageur, persécuteur: (« On ne t'aimera pas, n'aie pas peur » (*INN*, p.131) se rassure le narrateur de *L'Innommable*), ou d'un sentiment hostile, sévère dans les *Textes pour Rien (TPR)* où l'amour tel qu'il y apparaît est redouté et redoutable, à l'image du concile évoqué par le narrateur:

Je comparâtrai peut-être devant le concile, ce sera la justice de l'amour suprême, sévère comme de juste, mais sujette à d'étranges indulgences (*TPR*, p. 149).

Malone, par exemple, fait de son mieux pour « se défaire des choses aimées » (*MM*, 124) non sans mal, c'est-à-dire, en jetant ses « amis en bois », ses objets transitionnels, de toutes ses forces, « à la mer ou aussi loin que possible de la terre » (p.124). Mais en remontant à la surface, ces petits objets d'amour survivent à leur « destruction » l'acte de rejeter les jouets ne suffisant pas de se débarrasser de la mère. C'est comme si la mère représentées par les jouets, n'avait pas disparu du monde intérieur de Malone, n'avait pas été détruite par le geste de jeter loin les jouets et veut bien qu'on joue avec elle. On comprendra donc que l'amour beckettien de l'autre est un amour qui s'inverse en hostilité dirigée contre les choses et les êtres l'amour sauvage impliquant la présence impardonnable, invivable de la mère:

Regardez maman. De quoi a-t-elle crevé, à la fin? Je me le demande. Ça ne m'étonnerait pas qu'on l'ait enterrée vivante. (*MI*, p. 133-134).

ou la haine de soi qui coïncide avec la haine du corps maternel:

Oui, voilà, je suis un vieux fœtus à présent, chenu et impotent, ma mère n'en peut plus, je l'ai pourrie, elle est morte, elle va accoucher par voie de gangrène, papa est peut-être de la fête, je déboucherai vagissant en plein ossuaire, d'ailleurs je ne vagirai point, pas la peine (*MM*, p.86).

Force est de le constater, la tendresse ou la pitié sont rarement au rendez-vous. « Dans ce monde », dit Molloy, « qui pour vous est sans bras, vous attrapez dans les vôtres les chiens galeux, les portez le temps qu'il faut pour qu'ils vous aiment, pour que vous les aimiez, puis les jetez » (*MI*, p.16).

Ailleurs, l'amour beckettien reste incapable d'apporter quoi que ce soit à une relation déjà condamnée, ce qui correspond parfaitement au genre de tableau que James Knowlson esquisse du rapport de Samuel Beckett à sa mère: « nous nous aimons bien, nous nous plaignons bien, mais voilà, nous ne pouvons rien » (*TPR*, p.119).

Nourritures psychiques

La fréquence et la haine avec lesquelles les personnages de Beckett font allusion à leur naissance, leur mère ou leur petite enfance est une manière de 'rêver' et de lever l'expérience d'une relation originale à ce que Melanie Klein appelle le mauvais sein. Celui-ci, ne coïncide pas simplement avec les images négatives par lesquelles Beckett restitue la mère, que ce soit celle de Molloy, déjà citée, – « cette pauvre putain unipare » (*MI*, p.27) – celle de Malone, – « elle va accoucher par voie de gangrène » (*MM*, p.84), ou les femmes auxquelles font allusion Pozzo et Vladimir dans leurs monologues – « elles accouchent à cheval sur une tombe » (*GI*, p.126), ou encore celle que le narrateur de *L'Innommable* recherche pour la tuer. Le mauvais sein beckettien est, à travers la multitude d'images négatives de la mère, la mise en œuvre, à la fois cruelle et comique, d'un processus de dépouillement inexorable, d'une mise à nu impitoyable, où le désir de vivre et le souci de vérité se retirent. Le rôle que joue l'envie dans ces fantasmes sadiques dirigés contre le sein nourricier est incontournable.

Melanie Klein décrit l'envie comme étant un de ces facteurs qui agissent depuis la naissance et affectent matériellement les toutes premières expériences du nourrisson. Elle considèrerait l'envie comme une manifestation orale et anale de la pulsion de mort. Pour Klein le bon sein est ressenti comme la première manifestation de la créativité et c'est celle-ci qui déclenche essentiellement l'envie.

Dans *Envy and Gratitude* (1957) Klein distingue nettement les sentiments d'envie et ceux de jalousie. La jalousie se fonde sur l'amour et tend à la recherche de la possession de l'objet aimé et à l'élimination du rival. Elle fait partie d'une relation triangulaire et concerne par conséquent une époque de la vie où les objets sont nettement reconnus et distingués les uns des autres. L'envie, au contraire, est une relation duelle où le sujet envie l'objet pour quelque propriété ou qualité. L'envie se rapporte à des objets partiels, et pourtant, comme le montre Bion, elle pénètre et persiste dans des relations à des objets totaux. L'envie perce dès que le nourrisson se rend compte que le sein est une source de vie et de gratification; le sein est ressenti envieusement comme ce qui retire l'élément bon ou estimable et réintroduit de force un résidu dépourvu de valeur. Autrement dit, et pour simplifier, le désir de vivre a été retiré par le sein envieux.

Bion nous montre aussi comment l'envie entraîne le processus de clivage à partir du moment où l'initiative du nourrisson est entravée par la peur de la peur, de l'agressivité et de l'envie – les siennes propres ou celles de l'autre; l'émotion est si forte qu'elle inhibe l'impulsion du nourrisson à trouver des moyens de subsistance (Bléandonu 1990, p.115-118). L'amour du nourrisson ou de la mère, ou des deux, accentue, bien plus qu'il ne la diminue, cette entrave, en partie parce que l'amour est ressenti comme suscitant envie et jalousie envers un objet tiers exclu. La peur de la peur, de la haine et de l'envie est si forte que des mesures sont prises pour détruire la prise de conscience de tout sentiment. A la suite de cette destruction du sein, le couple sein-nourrisson paraît inanimé, marqué par la culpabilité et la peur du suicide et du meurtre passés, présents et à venir. Le conflit, entre, d'un côté, la peur de mourir d'inanition et, de l'autre, l'amour et la peur de l'envie et de la haine meurtrière, entraîne donc un clivage entre la recherche de la satisfaction matérielle et celle de la satisfaction psychique.

Pour revenir à la littérature, qu'entendons-nous précisément par « le sein » chez Beckett ? Celui-ci peut être considéré comme un objet inanimé, à savoir un objet dépourvu de personnalité où aucune distinction n'est faite entre l'animé et l'inanimé. Ce qui revient à dire que le désir, la pensée, les formes de 'vie' rencontrés chez Beckett constituent le résidu, les restes de l'objet qui a été dépouillé de sa signification puis éjecté. Ne doit-on pas voir, dans cette extraordinaire aspiration beckettienne vers le néant, le rien, le silence, le noir l'incapacité de la part du sujet à réintroduire de force, dans son fantasme, la peur de mourir, et ce malgré les propos de Molloy: « On dirait que je mangeais pour vivre » (*MI*, p.87) ? Un tel état mental implique un clivage dans le temps et l'espace.

Dans *Malone meurt*, c'est peut-être le sentiment d'envie qui domine le plus les souvenirs d'enfance du narrateur, une envie si intense qu'elle empêche toute possibilité de ressentir du plaisir à jouer ou même de supporter « le spectacle » de la vie d'autrui:

Je suis né grave comme d'autres syphilitiques. Et c'est gravement que j'ai essayé de ne plus l'être, de vivre, d'inventer, je me comprends. Mais à chaque nouvelle tentative je perdais la tête, me précipitais comme vers le salut dans les ténèbres, me jetais aux genoux de celui qui ne peut ni vivre ni supporter ce spectacle chez les autres (*MM*, p.34).

Par extension, Malone, n'ayant jamais su « prendre la vie », aurait été envieux de la vie même: « la vie que je n'ai pas su prendre, par ma faute peut-être, par orgueil ou par petitesse, mais je ne crois pas » (p.40-41).

De manière générale, chez Beckett, le besoin d'émotion est dévoyé en une recherche de confort matériel où la considération maîtresse est la quantité. On pense tout de suite à la prédominance du concret, du matériel et de l'insignifiant où la prise de conscience de l'objet concret semble occulter l'absence de prise de conscience d'une expérience émotionnelle. Pozzo, par exemple, réduit les émotions humaines à un jeu d'aphorismes:

les larmes du monde sont immuables. Pour chacun qui se met à pleurer, quelque part un autre s'arrête. Il en va de même du rire (*GI*, p.44).

Etant donné que le personnage beckettien est incapable d'entrer en relation avec celui qui ne ressemble pas à un automate, il n'est pas surprenant que dans *Molloy*, un chien mort devienne un objet d'envie pour le narrateur (*MI*, p.55). L'envie se rapportant au sein, le souvenir de la tétée est une occasion pour Molloy de calculer (p. 113-122) la meilleure façon dont il peut distribuer ses pierres – « de suçages et de transferts » (p.120) en réponse à « deux besoins physiques qui se confrontaient » (p.122). On peut également souligner que c'est à la suite de son séjour dans le jardin de Lousse – scène d'empoisonnement destructeur – que Molloy, se trouvant dans une sorte d'« impasse » (p.99), et se sentant de plus en plus inanimé, tient compte de ses pensées de suicide, thème repris plus tard dans *Godot*. Disons le très clairement, la fonction de ces fantasmes est d'atteindre un état qui n'est ressenti ni comme vie, ni comme mort. A cet égard, on pourrait parler d'une « identification projective » avec le « sein négatif » chez Beckett.

Le terme d'identification projective a été utilisé par Klein dans un sens bien particulier qui n'est pas celui que l'association que ces deux mots suggère au premier abord, c'est-à-dire l'attribution à autrui de certains traits de soi-même ou de ressemblance globale avec soi-même. Le terme kleinien désigne plutôt « une forme particulière d'identification qui établit le prototype d'une relation d'objet agressive » (Laplanche et Pontalis, p.193). Consistant donc en une projection fantasmatique à l'intérieur du corps maternel, ce méca-

nisme, en relation étroite avec la position paranoïde, cherche à léser et à contrôler la mère de l'intérieur. Comme fantasme, il est aussi source d'angoisses comme celle d'être emprisonné et persécuté à l'intérieur du corps de la mère. De même, l'identification projective peut, en retour, avoir pour conséquence que l'introjection soit ressentie comme le châtiment d'une projection violente. Le moi, affaibli et appauvri, risque ainsi de perdre de 'bonnes' parties de lui-même. Mise en œuvre, donc, contre l'agressivité primitive et l'angoisse qu'elle suscite, l'identification projective est une défense, qu'elle soit due à la frustration ou à l'envie, qui témoigne d'une position narcissique omnipotente. Elle implique, ainsi, l'intervention du clivage précoce et contribue à constituer chez le sujet une séparation *absolue* entre le monde intérieur et le monde extérieur.

Pour revenir à Beckett, de la même manière que l'image du processus de la tétée se dépouille, 'vivre' se réduit donc de plus en plus à un système d'élimination et d'alimentation, à une économie de déchets. C'est pour cela, en un sens, que 'manger' ne pose guère de problèmes chez Beckett car c'est un acte qui ne se symbolise pas. Tout cela n'est pas nouveau dans la mesure où Beckett, dans *Watt*, avait déjà abordé les relations complexes entre le fait de manger et la symbolisation. Rappelons juste ici qu'il revenait à Watt de peser, mesurer, compter avec la plus grande exactitude les ingrédients car il s'agissait de préparer une série de quatorze repas pour Mr. Knott (*W*, p. 84-89). Il fallait aussi tenir compte du fait que l'appétit de Mr. Knott variait et qu'il était interdit de jeter les restes. Watt a pour consigne de donner les restes du plat au chien mais le problème est loin d'être résolu, car on apprend qu'il n'y avait pas de chien. Comme l'indique Dominique de Liège, le déchet beckettien doit-il rester en suspens ? « Quel lien y aurait-il entre un imaginaire qui ne se symbolise pas et un déchet qui ne se localise pas » ? (Liège 1991, p.39).

Pour en revenir à la trilogie, Beckett ne nous épargne aucun détail dans son traitement de l'aspect 'empoisonnant' du rapport premier. Molloy par exemple nous rappelle la manière dont sa mère empest (« poison » en anglais) l'atmosphère de sa ville natale « à cent milles de là » (*MI*, p. 151). L'acte de se nourrir et toute l'horreur qui s'y rattache sont donc au premier plan dans les relations intersubjectives beckettiennes. Chez Lousse, Molloy, nous dit-il, mangeait « comme un oiseau », (*MI*, p.87) mais le peu qu'il mangeait, il l'engloutissait « avec une frénésie qu'on attribue plutôt aux gros man-

geurs » (p.87). L'acte de manger était littéralement entravée par la peur de la mort:

Tandis que moi je me jetais sur le plat unique, en avalais la moitié ou le quart en deux bouchées de poisson de proie, je veux dire sans mastiquer (avec quoi aurais-je mastiqué ?), puis le poussais loin de moi avec dégoût. On aurait dit que je mangeais pour vivre ! (p.87).

Beckett dessine ici l'image parodique de l'homme victime de la femme intrusive, dévoratrice, voire prédatrice avec laquelle les rapports d'amour sont essentiellement des rapports physiques marqués par le leurre et la manipulation, l'immiscement ou la fusion annihilante. Ainsi la description détaillée que fait Beckett des repas de Molloy chez Lousse (p. 86-91) est à l'image de l'expérience de la tétée comme phénomène persécuteur et manipulateur:

Cette période de ma vie. Elle me fait penser, quand j'y pense, à de l'air dans une conduite d'eau. J'ajouterai donc seulement que cette femme continuait à m'empoisonner à petit feu, en introduisant je ne sais quels produits toxiques soit dans ce qu'elle me donnait à boire, soit dans ce qu'elle me donnait à manger, et peut-être les deux, ou un jour l'un, un jour l'autre (p.86).

En effet, Molloy est ce que l'amour de Lousse fait de lui:

Et sans doute avait-elle mis dans ma bière un produit quelconque destiné à m'amollir, à amollir Molloy, de sorte que je n'étais pour ainsi dire plus qu'une masse de cire en état de fusion (p.75-76).

Alors que Lucky n'est pas parvenu à amollir Pozzo, Lousse, arrive sans trop de peine à ses fins en ce qui concerne Molloy, se faisant un plaisir de le secourir « malgré (son) aspect hideux » (*MI*, p.53). Les motifs sous-jacents à ces jeux d'amour et de haine échappant complètement à Molloy. Toujours est-il que Lousse empiète sur le corps de sa victime, le réduit à ses défaillances symbolisées par le « molys » (sorte de poison) qui 's'immisce' dans le développement de Molloy. Car le discours de ce dernier, cherche littéralement à nous convaincre que sa condition psychosomatique a été réduite, à cause de Lousse, à un état inanimé, voire végétatif, évoquant ainsi le sens littéral du mot 'fusion' (en état de fusion): fonte, liquéfaction. Beckett parodie ici tout le principe maternel car les molys de Lousse ne sont pas sans évoquer une des théories de Bion, pour qui le rapport premier entre la

mère et l'enfant est un rapport d'amour et de vérité; si la mère nourrit l'enfant de fausseté, elle le nourrit de poison: la privation de vérité est analogue à la privation de nourriture. Il n'est pas étonnant que l'état de Molloy – « une torpeur miséricordieuse traversée de brefs et abominables éclairs » (p.88) – reste inaccessible aux « misérables molys de Lousse » (p.88), ceux-ci « administrés à doses infinitésimales » (p.88) probablement pour souligner le caractère sadique de Lousse aussi bien que le caractère masochiste de Molloy. Nous re-prendrons cette analyse du couple Molloy-Lousse plus loin après avoir terminé notre tour d'horizon du vide originaire beckettien.

Dans le rapport père-fils du même roman, l'horreur du corps et de la nourriture vont de pair, et se cristallisent dans les souffrances du fils de Moran. A ce titre, je m'arrête sur l'image du repas « immangeable » (p.196) fait par Marthe (« son chien n'en voudrait pas », p.196) afin de souligner la pertinence de l'image de l'indigestion du fils de Moran:

As-tu chié, mon enfant ? dis-je tendrement. J'ai essayé, dit-il. Tu as envie ? dis-je. Oui, dit-il. Mais rien ne sort, dis-je. Non, dit-il. Un peu de vent, dis-je (...) comment veux-tu chier, dis-je, quand tu n'as rien dans le ventre. Il me fit remarquer qu'il avait déjeuné. Tu n'as touché à rien, dis-je. Il se taisait. J'avais touché juste (p.197/198).

Moran se demande aussi si Marthe, la bonne, lui donne bien à manger:

Je regardai un peu dans les casseroles. De l'Irish Stew. Plat nourrissant et économe, un peu indigeste. Honneur au pays dont il a popularisé le nom (p.162).

Moran ne manquera pas, pourtant, de nous rappeler quelque pages plus tard, que le « stew » (sorte de pot au feu) le déçut faute d'oignons. Et Moran de préciser:

Où sont les oignons ? m'écriai-je. Réduits, répondit Marthe. Je me précipitai dans la cuisine, à la recherche des oignons que je la soupçonnais d'avoir enlevés, sachant combien je les aimais. Je fouillai jusque dans la poubelle. Rien (p.170).

Dans *Malone meurt*, l'essentiel est de « s'alimenter et d'éliminer, si l'on veut tenir. Vase gamelle, voilà les pôles » (MM,

p.17). Toute interaction entre sujet et objet se réduit à ce qui est mécaniquement essentiel dans l'acte d'incorporation:

La porte s'entrouvre, une main pose un plat sur la petite table qui se trouve là à cet effet, enlève le plat de la veille, et la porte se referme (...) Quand je veux me restaurer j'accroche la table avec mon bâton et l'amène jusqu'à moi. Quand je n'en ai plus besoin je la renvoie près de la porte (p.16).

Pourtant, les images du mauvais sein (« Inaccessibles nourritures », p.34) rôdent et hantent le présent et le passé de Malone. L'« air léger et maigre » (p.31) qu'il faut maintenant au narrateur est en opposition au « brouillard nourricier qui l'achève » (p.31), rendu en anglais avec plus de force par « nourishing muck » (*MD*, p.178). De même, le désir de Malone de mourir, voire de s'éliminer, ne peut que rendre toute tentative de s'alimenter inutile. S'interrogeant sur sa privation de soupe, Malone dit:

Si leur dessein, en me privant de soupe, était de m'aider à trépasser ? On juge trop vite les gens. Mais en ce cas pourquoi m'alimenter pendant que je dors ? Mais cela n'est pas sûr. Mais s'ils voulaient m'aider ne serait-il pas plus intelligent de me donner de la soupe empoisonnée, beaucoup de soupe empoisonnée ? Peut-être craignent-ils l'autopsie (p.135).

Dans *L'Innommable*, Beckett, à travers l'une des histoires de Mahood, vise explicitement tous les soins maternels et en fait un récit extraordinaire, drôle et analogue au rapport Molloy-Lousse.

Mahood est dans l'île qu'il n'a jamais quittée (*INN*, p.66). Le soin de sortir Mahood de son récipient, « aux fins de le vider » (p.68), incombe à Madeleine, la tenancière de la gargote d'en face – fonction qui nous fait penser au « holding », concept abordé par Winnicott. Comme objet maternel, Madeleine n'est pas seulement source de nourriture – « elle profitait de ce que j'avais la bouche à découvert pour y enfoncer un morceau de mou ou un os à moelle » – (p.69), mais aussi source de protection et de gratitude, ce qui est rare chez Beckett:

Et quand la neige faisait rage, elle venait jeter sur moi une bâche imperméable par endroits. C'est là-dessous, au chaud et à l'abri, que j'ai fait connaissance avec le bienfait des larmes, tout en demandant à quoi je le devais (...) Faut-il, fallait-il y voir un effet de la gratitude ? D'ailleurs je me rendais

compte obscurément que, si elle prenait ainsi soin de moi, ce n'était pas uniquement par bonté (p.69).

Si Madeleine représente pour Mahood, une « indéniable valeur » (p.69), c'est qu'elle représente pour lui toutes les qualités du bon sein³⁶. Non seulement Mahood n'a jamais entendu dire que du bien des salades de Madeleine, mais sa nourriture est également 'compréhensible'. Par exemple, à propos du menu du restaurant, Mahood nous dit:

C'est là un langage que je comprends presque, ce sont là des idées claires et simples sur lesquelles il m'est possible de bâtir, je ne demande pas d'autre nourriture intellectuelle (...) Un navet, je sais à peu près à quoi ça ressemble, une carotte aussi (...) Je crois saisir par moments la nuance entre ce qui est mauvais et ce qui l'est moins (p.70).

Si l'on saisit l'image nettement bionienne d'une mère compréhensive (*understanding*) qui contient en soi et qui a une idée claire, il n'en reste pas moins que le 'sein' de Madeleine est néanmoins loin d'être le sein d'une mère idéalisée. A cet égard, bien qu'il soit « encourageant » (p.78) que les organes de digestion et d'évacuation de Mahood « s'agitent par moments, témoin les soins dont il (je) est (suis) l'objet » (p.76), Mahood ne manque pas de nous rappeler, que seule la neige, et encore faut-il qu'elle soit violente, lui donnait le droit à la bache car « nulle autre forme d'intempérie ne déclenche en elle (Madeleine) l'instinct maternel, en (sa) faveur » (p.27). A cela, on peut aussi ajouter l'image meurtrière de la famille de Mahood, laquelle aurait trouvé la mort par le poison (le « fatal corned beef », p. 62). Le souvenir de l'événement fait manifestement plaisir à Mahood dont les images, fort agressives, parlent d'elles-mêmes:

Que le bacille botulin eût emporté toute ma famille, je ne me lasserai pas de le répéter, je l'admettais volontiers (...) ayant fini, c'était couru, par me trouver à l'intérieur de la maison (...) j'y parachève mes girations, en piétinant les restes méconnaissables des miens, à qui le visage, à qui le ventre, selon le hasard de leur distribution, et en y enfonçant les bouts de mes béquilles, à l'arrivée comme au départ. Dire que j'en ai tiré de la satisfaction, ce serait forcer la vérité (...) (p.59).

³⁶ Sur ce point, voir aussi Daniel Katz 1999, *op. cit.*, p.119-120.

J'aime à penser, quoique je n'aie pas la certitude, que c'est dans le bas-ventre de maman que j'ai terminé, pendant des journées entières, mon long voyage, et pris le départ pour le suivant (p.61-62).

Ailleurs, dans la deuxième histoire de Mahood, « on tue et on mange » (p.89-90). Beckett fait allusion tout banalement aux abattoirs de son quartier qu'il connaissait sans doute et l'on entend en écho les propos de Molloy, qui ne savait plus si « sa mère habitait près des abattoirs ou marchés aux bestiaux. » (*MI*, p.33). Pour revenir à Mahood, la nourriture de son quartier peut se lire, sur le plan fantasmatique, comme le symbole du système digestif du corps maternel, les moyens de subsistance étant des objets de doute, de méfiance, voire de peur:

La viande, dans ce quartier est très estimée, et on vient de loin, de très loin, exprès pour en manger. Ceci fait, on s'empresse de s'en aller. Dès dix heures du soir tout est silencieux, comme dans la tombe, comme on dit. (*INN*, p.89).

Le manger dans *Godot*: alimentation ou élimination du corps ?

Au théâtre, le registre fantasmatique est nettement plus parodique et dérisoire. On songe d'abord au repas de Pozzo (*GI*, p.33) et à la chanson de Vladimir au sujet du chien « mis en miettes, à coups de louche du chef pour avoir pris une andouillette » (p.79-80). Didi et Gogo, à plusieurs reprises, coupent leur faim en mangeant des carottes et des radis qu'il faut toujours faire durer (p. 26-28, p.96). Bien que les allusions à l'acte de manger ne semblent pas occuper une place centrale et que leur registre fantasmatique soit nettement parodique, elles ne sont pas pour autant sans signification. Vladimir et Estragon ne possèdent que quelques navets et une dernière carotte, à l'acte I (« tout ça c'est des navets », p.26), quelques navets et un radis noir à l'acte II (p.96). A plusieurs reprises, ils calment leur faim en les mangeant mais ils se rendent compte qu'il faut toujours les faire durer (« fais-la durer, il n'y en a plus », p.26). Face à eux, Pozzo, le nanti, mange à satiété et avec un plaisir évident: il mange du poulet, du pain, et boit du vin à l'acte I (p. 33-35). Il jette les os du poulet après les

avoir sucés, ce qui est sa façon de ‘nourrir’ Lucky (p.33). Mais celui-ci les « refuse » et c’est Estragon qui les réclame (p.35-36). Par contre, Pozzo n’a plus rien à l’acte II.

La menace de mourir de faim se fait pressante dans les deux couples même si la nourriture ne circule pas de la même façon à l’intérieur de chaque couple³⁷. Vladimir nourrit Estragon et ne mange pas; Pozzo, après avoir mangé, attribue les restes à Lucky. Mais Vladimir détient le double pouvoir d’attribuer la nourriture et de la porter, ce qui met Estragon dans une situation de dépendance totale par rapport à lui. On pourrait dire que Vladimir détient un pouvoir beaucoup plus grand sur Estragon que Pozzo sur Lucky. C’est-à-dire qu’il existe une interdépendance dans la relation Pozzo-Lucky qui va au delà de la question de la nourriture et qui est absente dans l’autre couple. Pozzo est redevable à Lucky sur plusieurs plans:

Sans lui je n’aurais jamais pensé, jamais senti, que des choses basses, ayant trait à mon métier de – peu importe. La beauté, la grâce, la vérité de première classe, je m’en savais incapable. Alors j’ai pris un knouk (p.45).

L’assujettissement total d’Estragon à Vladimir peut expliquer le fait que Vladimir se fâche lorsque Estragon mendie des os auprès de Pozzo. On peut supposer que si Pozzo nourrit Estragon, Vladimir perdra une part de son pouvoir sur Estragon. Mais il importe d’ajouter aussi que Godot est littéralement l’objet d’un fantasme alimentaire de la part du couple; c’est Godot qui est susceptible de posséder la bonne nourriture et de bien nourrir le garçon. Curieusement, Beckett, dans la traduction anglaise et dans la traduction allemande ultérieures, a choisi d’omettre la référence essentielle:

ESTRAGON: Allons-nous-en.

VLADIMIR: Où ? (*Un temps.*) Ce soir on couchera peut-être chez lui, au chaud, au sec, le ventre plein, sur la paille. Ça vaut la peine qu’on attende. Non ?

ESTRAGON: Pas toute la nuit (p.25).

Nous soulignons également l’hésitation du jeune garçon lorsque Vladimir doit reprendre sa question concernant Godot: « il te

³⁷ C’est ce que suggère Marie-Claude Hubert dans son analyse des rapports de la nourriture au jeu du pouvoir dans *Godot*. Voir: Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, Paris: José Corti, 1987, p.95-98.

donne assez à manger » devient « est-ce qu'il te donne bien à manger?/Assez bien Monsieur » (p.71-72). C'est donc Godot qui jouerait parfaitement, par rapport à Vladimir et à Estragon, le rôle de nourricier que Vladimir ne joue qu'imparfaitement par rapport à Estragon, surtout lorsque son pouvoir sur la nourriture diminue. Godot mettrait Vladimir et Estragon sur un pied d'égalité, en plaçant Vladimir dans la position de celui qui reçoit et non plus de celui qui possède.

La pièce ne saurait pourtant se réduire à un quelconque jeu de rôles. On a affaire à la mise en scène, à la fois cruelle et comique, d'un processus de dépouillement inexorable, une mise à nu impitoyable au cours de laquelle le désir de vivre se retire. Par exemple, en mangeant une carotte, Estragon fait le commentaire suivant: « C'est curieux, plus on va, moins c'est bon » (p.27) ce qui déclenche l'échange suivant:

VLADIMIR: Pour moi, c'est le contraire.

ESTRAGON: C'est-à-dire ?

VLADIMIR: Je me fais au goût au fur et à mesure.

ESTRAGON: C'est ça, le contraire ?

VLADIMIR: Question de tempérament.

ESTRAGON: De caractère.

VLADIMIR: On n'y peut rien (...)

ESTRAGON: On a beau se tortiller.

VLADIMIR: Le fond ne change pas.

ESTRAGON: Rien à faire. (*Il tend le restant de carotte à Vladimir*). Veux-tu la finir ? (p.27/28).

Image de la faim, ici peut-être banale, comme la misère quotidienne que Beckett et Suzanne, sa femme, ont dû affronter pendant la guerre. Vladimir et Estragon arrivent plus ou moins à se nourrir, n'ayant presque rien à manger. C'est peut-être qu'ils n'ont jamais mangé ou ne comprennent pas ce que manger signifie. La simplicité étonnante de l'échange ne doit pas masquer le fait que Beckett semble s'interroger sur l'élément intrinsèquement bon de l'objet à manger qui n'a peut-être jamais existé. Autrement dit, le jeu des contraires (« c'est ça le contraire »?) est une manière de douter de l'existence potentielle du bon sein nourricier qui semble se retirer au moment où il va être dévoré. Que le « fond » ne change pas, semble être une autre manière d'insister sur la prédominante rigidité du mauvais sein. Ces propos sont dignes d'intérêt lorsque l'on considère que tout au début de la scène, la carotte d'Estragon était « bonne » et « sucrée » (p.26) et c'est

la prise de conscience du couple de la fixité de l'élément mauvais – « Je me fais au goût au fur et à mesure/On n'y peut rien » – dans tout acte d'alimentation qui leur fait perdre leur appétit. La transformation de la bonne nourriture en mauvaise nourriture est donc pertinente. A l'acte II, la valise que porte Lucky et qui fut pleine de nourriture à l'acte I est désormais pleine de sable. De même, les os qu'Estragon avait aimés à l'acte I sont devenus, dans son souvenir, des arêtes:

VLADIMIR: Les os

ESTRAGON: On aurait dit des arêtes (p.93)

Page laissée blanche intentionnellement

CHAPITRE 4

Le retour de l'objet

Introduction

L'évocation du sein beckettien n'a donc strictement rien de nostalgique puisque ce qui se trouve au premier plan n'est pas tant l'amour que la haine et l'envie de l'autre³⁸. C'est précisément ce sens de méfiance et de paranoïa que le sujet « hérite » qui va structurer ses pensées et ses rapports avec autrui. Nous regarderons dans cet univers précoce comment on peut repérer maintenant l'objet interne dans la dynamique de l'angoisse et de la pulsion destructrice qui dominent les liens beckettien. Nous verrons ainsi comment les relations interpersonnelles sont les effets du travail du négatif au sens où elles gravitent toujours autour des pôles d'attraction négatifs: présence-absence, séparation-intrusion, manque-excès, etc. Le couple beckettien sera à comprendre en termes de pensée de l'autre qui nécessite des stratégies et tactiques de contrôle telles que l'évacuation ou l'expulsion. Nous analyserons en particulier la relation entre Molloy et Moran.

La relation duelle beckettienne telle qu'elle se présente dans les romans et la pièce, en guise et en forme de « couple », n'est souvent qu'un conglomérat d'images, de sensations et de substances, qui se bâtit selon un processus de discrimination dedans-dehors, bon-mauvais, vrai-faux. On pourra donc comprendre pourquoi Beckett a toujours prétendu que son écriture servait à donner forme au « gâchis ». Alors que tout récit est une tentative d'imposer de l'ordre sur le désordre, Beckett procède à l'envers: son récit est le récit du désordre qui se répand et disperse le récit lui-même. Le récit de ce rêve beckettien d'un chaos physique, mental, émotionnel, psychique et surtout littéraire est submergé par l'angoisse, l'angoisse de la perte

³⁸ Je reprends et développe ici ce que j'ai déjà analysé ailleurs. Cf. Ciaran Ross . « La 'pensée de la mère' »: (fonction et structure d'un fantasme), *SBT/A*, 5 – « Beckett & la psychanalyse & psychoanalysis », Amsterdam: Rodopi, 1996, p. 9-20.

devenant de plus en plus profonde jusqu'à atteindre l'anéantissement total du temps et de l'espace. Réécrivant le célèbre axiome de Beckett: « form is content » (*D*, p.27), on pourrait dire que la forme est inséparable de l'informe, l'aire de l'informe n'étant donc plus le signe du négatif, le latent du manifeste. L'énergie et le rythme de la voix innommée et innommable nous rappellent que le « chaos » n'a rien de linéaire mais est sans cesse repris. En d'autres termes, Beckett se sert de l'objet pour s'attaquer à l'existence des rapports et en même temps pour rétablir leur existence.

Les « couples » beckettien, de par leurs « échanges », interactions et interrelations, répètent et réactivent leur « histoire originale », c'est-à-dire leur expérience du sein négatif. Ils refont ainsi le travail du négatif dont ils ont été le « produit ». La structure de la dynamique intersubjective beckettienne correspond à un véritable va-et-vient, un pas de deux, entre sujet et objet, présence et absence, amour et haine. Nous nous attarderons précisément sur le sens spécifique de ces figures beckettien du deux, couples ou doubles.

Liens

De manière étrange, on est rarement seul dans l'univers beckettien comme peuvent l'attester ces nombreux couples qui peuplent les horizons gris et mornes du vide: Moran et Molloy, Malone et Sapo-Macmann, Gogo et Didi. Pourtant, le rapport à l'autre est résolument paradoxal et contradictoire: le personnage cherche la séparation mais craint l'abandon, désire la distance mais redoute le vide, se sent envahi par l'excès de liens mais ne parvient pas à en former de façon durable ou aimable. Le problème chez Beckett n'est pas l'inexistence de liens, le narrateur/personnage se trouvant paradoxalement envahi par une surabondance de liens plutôt logiques, presque mathématiques, jamais 'raisonnables' ou affectueux (les autres, les voix, les souvenirs, les lumières, les pensées), mais le fait que ces liens ne peuvent établir un rapport entre eux. La question des liens implique la mère, conséquence logique de la théorie de la relation d'objet – Bion et Winnicott caractérisent la mère par son pouvoir d'établir ou de détruire les liens (travail du négatif). Comme nous le verrons, les

attaques contre les liens, en particulier contre la pensée, constituent l'un des fantasmes les plus puissants chez Beckett.

Le sujet beckettien se sent emprisonné dans un état d'esprit bouleversé (localisé et symbolisé par la chambre). S'il est incapable de s'en échapper, c'est qu'il lui manque l'appareil à prendre conscience de la réalité. Cette sensation d'emprisonnement est renforcée, surtout à partir de *Malone meurt*, par la présence menaçante et persécutrice de fragments du Moi expulsés. Non seulement il y a retour des termes clivés à l'intérieur du récit beckettien – Molloy-Moran, Malone-Saposcot, Estragon-Vladimir, Pozzo-Lucky, Mahood-Worm – mais le récit est lui-même cause et effet d'un processus de clivage dans lequel jouent l'envie et la haine. Je ne restreins pas le terme « clivage » à l'usage qu'en fait Klein, séparation entre bon et mauvais, entre l'amour et la haine. A la lumière de Bion, je propose de réserver le terme de clivage pour les phénomènes gravement atteints: pensée, corps, mémoire, langage.

De manière générale, il est quasiment contradictoire de parler de « relations interpersonnelles » chez Beckett; on devrait peut-être parler de la non-relation ou de l'anti-relation voire la contre-relation dans la mesure où Beckett insiste non sur le lien, mais sur ce qui le fragilise et le met en cause. Le lien devient ainsi objet de destruction chez Beckett car la limite qui sépare de l'autre ne peut être maintenue que par une mise au dehors de l'objet. Si le lien est parfois redouté, (Molloy, Pozzo), s'il devient l'objet d'une méfiance radicale dans *L'Innommable*, c'est qu'il est l'objet d'une *double haine* qui se dirige à la fois vers l'externe et l'interne. Il faut donc annihiler ou subir un rapport annihilant comme le montrent les rapports de Molloy avec sa mère, de Molloy avec Lousse, de Moran avec son fils, de Macmann avec Moll, de Pozzo avec Lucky. L'annihilation de l'autre est inextricablement liée à la projection de l'annihilation de soi. Le mouvement de l'extérieur vers les gouffres de l'intérieur où l'effondrement (celui de Moran par exemple) est à la fois craint et désiré, ne se laisse pas comprendre comme un simple rejet de l'extérieur. Car, chez Beckett l'extérieur proprement dit chez Beckett est ce qui est voué à l'expulsion. C'est-à-dire que le rapport de l'intérieur à l'extérieur est moins le résultat d'un mouvement de séparation que celui d'une isola-

tion³⁹. Puisque les « relations » entre les personnages apparaissent comme une affaire bizarre de corps et de pensées irrémédiablement liés et interdépendants, le trajet du personnage beckettien est celui d'une expulsion, d'une excorporation. Illustrons ces propos.

Moran va à la recherche de Molloy pour s'en débarrasser; Malone se livre à un jeu d'interruptions et d'inventaires pour apprivoiser la présence étrangère de ses doubles: Sapo, Macmann, Moll, les Louis, Mme Pédale ou Lemuel; Mahood va trouver « des traces de (lui) », (*INN*, p.63) tout en évacuant violemment les « bourrages » de ceux qui lui ont « collé un langage », son histoire se dégageant de cet excédent ou de ce résidu. Dans *Godot*, on peut lire la 'vente' de Lucky par Pozzo comme une tentative, de la part de Pozzo, d'expulser – et ainsi de purifier – tout ce qui touche à la frustration et la douleur mentales. « Voulez-vous vous en débarrasser ? », répète Vladimir six fois (*GI*, p.42-43) en interrogeant Pozzo sur les liens qui l'unissent à son esclave. Pourtant, se débarrasser de l'autre n'est pas une mince affaire. A cet égard, Vladimir accuse Pozzo de chasser à présent « un si fidèle serviteur » (p.46) et d'en avoir sucé la substance. Pozzo s'effondre et convient qu'à vrai dire, « chasser de tels êtres, n'est pas possible. Pour bien faire, il faudrait les tuer » (p.43). Pourtant, comme le remarque Ludovic Janvier, Pozzo a, paradoxalement, depuis toujours, besoin de Lucky – la structure fondamentale étant (au théâtre) « moi plus l'autre » (« Roman et théâtre », *op. cit.*, p.50). Mais contrairement à ce que dit Janvier, ces « couples » beckettien ne constituent pas pour autant ce que nous pouvons appeler des relations, mot à prendre dans une acception très large. On a plutôt l'impression que le couple coexiste dans le même espace, l'espace de leur écart et intervalle, ou, comme dirait André Green dans son analyse des cas-limites, que l'on a affaire à des « relations duelles, internes au self lui-même » (Green 1990, p.90).

C'est ainsi que l'union beckettienne serait le produit d'une fusion plutôt que d'une articulation proprement dite. Sur ce dernier point, on pense à l'interaction complexe entre les deux couples dans *Godot*; elle est caractérisée à la fois par un état de séparation et de fusion narcissique: alors que Pozzo lutte toujours pour maintenir une certaine autonomie de la pensée, Vladimir et Estragon se défendent

³⁹ Sur le thème de l'expulsion dans « L'expulsé », voir Sjef Houppermans, « A Cheval » *SBT/A*, 5 1996, p. 43-55.

contre l'avidité intrusive – « nous sommes cernés », dira Vladimir (GI, p.104). Chacun d'eux cherche à renverser le danger d'intrusion et d'abandon en cherchant à donner la preuve de l'existence de l'autre ou en faisant de l'autre, un autre soi-même.

L'affaire Molloy-Moran repensée

Nous proposons ainsi dans un premier temps, de relire l'affaire Molloy-Moran, comme figuration d'un moi précoce qui paraît totalement méconnaître son double fonctionnement et, dans un deuxième temps, en fin de chapitre, à la lumière du thème père-fils. Nous essayerons ensuite de synthétiser ces deux lectures, la première kleinienne, la deuxième lacanienne.

Nous interprétons les personnages de Molloy et de Moran comme deux noyaux isolés, horizontaux, relativement structurés, mais sans communication entre eux. Si Moran méconnaît Molloy, c'est qu'il n'y a donc plus de recherche de sa part d'une identité, soit la sienne, soit celle de Molloy, ni rejet de l'autre, mais lutte acharnée pour maintenir une identité interne toujours menacée par Molloy, à la fois extérieur et intérieur, et inassimilable par Moran.

Sur le plan narratif, le récit beckettien s'appuie sur des stratégies de contre-investissement par l'évacuation et la projection expulsive de l'autre⁴⁰. Tout gravite autour des pôles d'attraction: présence-absence, séparation-intrusion, manque-excès. Le rapport Molloy-Moran est exemplaire car il est dominé par un jeu de distance et de réunification avec l'autre. En termes de pensée, on pourrait suggérer qu'il existe une sorte de « symbiose mentale » entre les deux hommes, celle-ci ressemblant étrangement au fantasme d'une peau commune telle que Didier Anzieu le décrit et auquel nous avons déjà fait allu-

⁴⁰ Je m'appuie ici sur Klein. Elle montre dans *Envie et gratitude* que la pulsion destructrice se tourne contre l'objet et s'exprime dans des phantasmes d'attaques sadiques-oraux contre le sein de la mère. Les relations entre nourrisson et mère sont modelées par une interaction entre l'introjection et la projection. Le sujet vise un quasi-objet ne cessant de le prendre au-dedans de l'expulser au-dehors, en se construisant-vidant soi-même tout en construisant-vidant l'autre. Là-dessus, voir aussi: Julia Kristeva : « Priorité et intériorité de l'autre et du lien » in *Le génie féminin*, op. cit., p. 93-132.

sion, ou, dans notre terminologie, à l'angoisse d'une pensée commune, à l'angoisse d'avoir à « partager » une seule tête commune qui « lierait », non sans mal, Moran à Molloy. Moran serait-il le « jumeau imaginaire » de Molloy ? Toujours est-il, comme nous le verrons, que c'est la présence intrusive de Molloy dans la tête de Moran qui mobilise le travail du négatif, et le contre-investissement. L'hallucination négative de Molloy dans la tête de Moran fait que Molloy et Moran ne peuvent jamais se rejoindre ou se réunir. En d'autres termes, la quête d'une liaison entre Moran et Molloy est à comprendre comme les premiers rudiments, certes primitifs, de la pensée chez le soi beckettien. Il importe de préciser ici que l'analyse de la question de la pensée proprement dite fera le sujet de la dernière section du livre. Ici l'accent sera seulement mis sur la pensée *par rapport à l'objet*, c'est-à-dire le rapport à l'autre. « Moran n'arrive pas à penser Molloy » sera donc le fil conducteur de notre analyse, l'accent étant sur Molloy. Et le texte de Bion, « Le jumeau imaginaire » (« The Imaginary Twin »), nous servira de guide (Bion 1967, p. 3-22).

Rappelons à toutes fins utiles que Bion présuppose l'existence de rudiments de pensée dès la position paranoïde-schizoïde. Cette pensée primitive est précurseur de la pensée verbale à laquelle est liée la prise de conscience de la réalité. Inévitablement, l'identification projective joue si massivement à l'encontre de la pensée qu'elle entraîne des attaques violentes qui ont pour but non seulement les liens de la conscience avec les impressions sensorielles de la réalité, mais aussi les liens au sein même de la pensée, ce qui peut nous permettre de saisir le sens de l'effondrement de Moran en quête de Molloy. Plus précisément, dans « Imaginary Twin » (1950), Bion ébauche sa conception personnelle de la psychose en situant l'origine pathologique dans un excès d'agressivité qui aboutirait à l'introjection du mauvais objet. Or, cette agressivité pose des problèmes car elle empêche l'épreuve de la réalité; au lieu de servir à établir un contact avec la réalité, les mécanismes de défense servent à briser ce contact. Dans ce cas particulier, le patient exprime son incapacité à tolérer qu'un objet ne soit pas entièrement sous son contrôle, déniait ainsi la réalité externe qui serait une réalité différente. « La fonction du jumeau imaginaire est donc de dénier une réalité différente de lui », précise Bion (cité par Bléandonu, p.99). On se tromperait, néanmoins, en ne voyant dans ces interactions gémellaires entre soi et l'autre qu'une réactualisation du dédoublement de personnalité tel qu'il a été fréquemment

abordé par des écrivains comme Poe, Wilde ou encore Conrad. L'image gémellaire représente, selon Bion, « toutes les parties du moi, séparées du moi et in-comprises que le sujet désire fortement retrouver dans l'espoir de réaliser son unité et d'aboutir à une totale compréhension » (*ibid.*, p.100). Force est de constater que dans *Molloy*, il n'y a rien de tel.

Dans *Molloy*, Beckett départage le dedans et explore l'espace de ce dernier. Pourtant, ce qui est « expulsé » ou séparé dans les histoires des narrateurs ne constitue pas un « dehors » ou un « Moi » qui serait identifiable et qui pourrait coïncider avec le narrateur ou se rattacher aux symboles d'un monde extérieur « potentiellement » présent dans le passé des personnages. Ce qui est expulsé, soit dans et à travers les itinéraires respectifs de Molloy et Moran, soit dans le parallèle que fait Malone entre sa vie et l'histoire de Sapo-Macmann, soit pendant l'attente interminable de Godot, soit à travers les histoires si persécutrices de *L'Innommable*, est un gouffre. L'amoindrissement des rapports et de l'être beckettien résulte et est concomitant d'une néantisation mortifiée qui ressemble à un véritable travail de la mort dans l'écriture de Beckett. C'est dire que bien avant les fantasmes de mort auxquels se livre Malone, tout est déjà menacé chez Beckett par l'abîme et le gouffre, si bien que le personnage ainsi que la liaison avec l'autre ne sont qu'un fragment éliminé d'une vie de plus en plus appauvrie. Ce que Beckett « intègre » dans ce travail de la mort, c'est précisément – et c'est explicite dans le texte de *Molloy* – le « blanc » ou vide qui n'a pu être intégré à la liaison des pensées de Molloy:

Car la mort est une condition dont je n'ai jamais pu me faire une représentation satisfaisante et qui ne peut donc entrer légitimement en ligne de compte, dans le bilan des maux et des biens (*MI*, p.111).

La recherche de Molloy par Moran, par exemple, est le dédoublement de la lutte acharnée de Moran pour maintenir une identité interne, toujours menacée par un objet extérieur, qui est à la fois Molloy et sa mère⁴¹. Le jeu gémellaire du texte consiste à montrer que,

⁴¹ Thomas Trezise lit cette quête autrement. Celle-ci prend naissance dans une absence d'origines ou de priorités de sorte que la recherche devient elle-même la répétition non d'un Même originaire mais de son propre inachèvement; la recherche est conditionnée par une économie de signification sans fin, et par conséquent, sans

malgré le besoin pour le méticuleux Moran d'assurer sa différence par rapport à l'objet et de faire de Molloy un autre, on peut reconnaître des aspects de Moran chez Molloy (la logique méticuleuse des descriptions), comme des traits de Molloy dans le caractère de plus en plus « régressif » de Moran (l'effondrement). De même, chaque partie du roman explore et analyse, de manière lucide, les rapports sexuels chez Molloy et parentaux chez Moran. Chaque partie exige à la fois une séparation d'avec le corps et une constante réunification (les scènes de « régression »). La séparation et l'annihilation du corps et de la pensée sont, pour chaque protagoniste, confondues avec l'objet: le corps morcelé de Molloy est la pensée de la mère au même degré, que le corps impotent et l'entendement en ruine de la mère de Molloy sont la pensée de Molloy⁴². Comme nous le verrons, chez Moran, le corps est pensée de la mère qu'il faut annihiler ou dont il faut subir un rapport annihilant, soit à travers le rapport de Molloy à Lousse, soit à travers le rapport de Moran à son propre corps, la limite avec l'autre ne peut être assurée, voire maintenue. Ainsi, on n'a pas à « décider » ou à « distinguer » entre le « sadisme » de Lousse et le « masochisme » de Molloy, l'« épuration » des dérivés pulsionnels et l'empiétement de l'objet persécuteur chez Moran, l'état d'indifférenciation (la confusion) qui semble marquer le rapport de

commencement. Ce qui revient à dire que le « pas encore » beckettien est aussi le « déjà »: le pourquoi de la recherche que fait Moran est essentiellement le « pour-soi » de la signification même. Et Trezise de préciser: « as both the 'already' and the 'not yet' of the first person, Molloy does not represent another person so much as the fundamental impersonality of the first person itself » (Trezise 1990, p.12).

⁴² Voir là-dessus l'analyse « cryptique » proposée par Angela Moorjani qui écrit: « The Molloy/Moran double story is thus a mother-father palimpsest, with the more archaic maternal order everywhere legible within the paternal. And in the manner of cryptanalysis, the occulted Molloy sub text can be decrypted from the Moran narrative. This may be illustrated by focusing on Martha (one can't help notice the 'Ma'), who functions as the servant in Moran's patriarchal domain. This peripheral personage of the Moran narrative screens the formidable composite Loy-Lousse of the Molloy subtext, in whose patriarchal realm, by contrast, it is males who serve. By displacement, the patriarchal marginalisation of the maternal so obvious in the Moran narrative conceals and reveals the matric power foregrounded in the Molloy part ».

Angela Moorjani, « A Cryptanalysis of Beckett's *Molloy* », in Joseph H. Smith éd., *The World of Samuel Beckett*, Baltimore: John Hopkins U. P., 1991, p. 61.

Molloy à l'extérieur et l'absence apparente de « fusion » (le clivage) dans le discours de Moran.

Ce qui est donc au premier plan chez Beckett, c'est un processus d'échange entre deux termes clivés: absence de clivage – présence de clivage. Le retour de Molloy dans l'univers de Moran et l'expulsion par Moran des éléments persécuteurs de l'objet symbolisent donc un 'jeu' car Moran, tout comme Malone et le narrateur de *L'Innommable*, cherche à instituer une limite entre la confusion et l'isolement pour *contrer la nocivité du clivage*. On pourrait donc voir la fonction du texte comme une tentative d'établir une 'communication' entre, d'une part, Molloy et Moran, et d'autre part, les multiples Molloy qui habitent Moran, qui nécessite le clivage et la re-combinaison de ces objets imaginaires pour créer un troisième élément; la « rencontre » Molloy-Moran, qui serait, en quelque sorte, l'équivalent (winnicottien) d'un espace potentiel de l'entre-deux:

Il y avait en somme trois, non, quatre Molloy. Celui de mes entrailles, la caricature que j'en faisais, celui de Gaber et celui qui, en chair et os, m'attendait quelque part. J'y ajouterais celui de Youdi, n'était l'exactitude prodigieuse de Gaber pour tout ce qui touchait à ses commissions (...) J'ajouterais donc un cinquième Molloy, celui de Youdi. Mais ce cinquième Molloy ne se confondait-il pas forcément avec le quatrième, le vrai comme on dit, celui qui accompagne son ombre (...) Il y en avait d'autres évidemment. Mais restons-en là (...) et ne nous mêlons pas non plus de vouloir savoir jusqu'à quel point ces cinq Molloy étaient fixes et jusqu'à quel point ils étaient sujets à des fluctuations (p.191-192).

En recherchant Molloy – « cet obidil », p.230 –, Moran est abandonné par son fils, il s'effondre et son retour seul à la maison s'accompagne d'une désintégration graduelle. Il trouve refuge dans un abri où en essayant de penser à Molloy et de se rappeler ce qu'il devait faire de son « autre », il a la vision violente de cet effondrement dont il est l'objet et qui ressemble étrangement à un acte de naissance:

Et ce que je voyais ressemblait plutôt à un émiettement, à un effondrement rageur de tout ce qui depuis toujours me protégeait de ce que depuis toujours j'étais condamné à être. Ou j'assistais à une sorte de forage de plus en plus rapide vers je ne sais quel jour et quel visage, connus et reniés. Mais comment décrire cette sensation qui de sombre et massive, de grinçante et pierreuse, se faisait soudain liquide. Et je voyais alors une petite boule montant lentement des profondeurs, à travers des eaux calmes, unie d'abord, à peine plus claire que les remous qui l'escortent, puis peu à peu visage,

avec les trous des yeux et de la bouche et les autres stigmates sans qu'on puisse savoir si c'est un visage d'homme ou de femme, jeune ou vieux (*MI*, p.247-48).

La vision « épiphanique » – certes parodiée – de Moran est justement aux prises avec sa représentation, et se perd dans le flottement de l'« à-peu-près », du peut-être et de l'équivoque: « semblait », « pas exactement », « ressemblait plutôt », « une sorte de », « vers je ne sais quel jour », « comment décrire cette sensation », « peu à peu ». C'est comme si le sens de l'effondrement se dérobaît à sa représentation et se faufilait quelque part dans l'entre-deux du corps et de l'esprit, de la violence et du calme, du solide et du liquide, la progression et la régression, la masculinité et la féminité. De toute façon, l'effondrement de Moran est salutaire dans la mesure où il met en branle tout ce qui le protégeait. Sa vision n'est pas sans rappeler celle que vécut Beckett à Dublin, car tout comme Beckett, Moran trouve dans la nuit de son effondrement une lumière qu'il aurait auparavant reniée (« connus et reniés »).

Contrairement à ce qu'avancent la plupart des critiques, la désintégration graduelle de Moran ne saurait se limiter à une figure caricaturale de la condition de Molloy (Shapiro 1969). La scène de régression – dite 'métamorphose' – à laquelle nombreux critiques font référence, semble indiquer une tentative de la part de Moran de projeter violemment son acte de naissance. Il serait peut-être plus fructueux de situer la « perte » de la pensée chez Moran du côté de l'objet, c'est-à-dire que la désintégration graduelle de Moran (« dans l'espèce d'anéantissement où j'évoluais », p.204, ou en anglais: « the kind of nothingness in the midst of which I stumbled », *M2*, p.113 – *stumble* signifie trébucher ou tâtonner) est le résultat d'une attaque des pulsions sadiques. Significativement, Moran ne comprend rien « à ces pauvres figures » (p.248) qui « dessinent » son étrange vision « où sans doute (son) sentiment de débâcle cherchait à se contenir » (p.248). Défaillant, Moran, gagné de plus en plus par « cette obscure agitation », (p.248) restera aussi incapable que jamais de « contrôler » la pensée de Molloy: « J'essayai à nouveau de penser l'affaire Molloy. Incompréhensible esprit, tantôt mer, tantôt phare » (*MI*, p.176).

La multitude de minuscules fragments de « Molloy » que ressasse Moran (« ce que j'entendais, dans mon for intérieur sans doute, à l'acoustique si mauvaise, c'était une première syllabe, Mol, très

nette », p.187) est violemment projetée dans l'objet. Moran croit néanmoins que les Molloy (mollose, mère Molloy), fragmentés et expulsés, pénètrent dans un objet réel:

Molloy, ou Mollose, n'était pas un inconnu pour moi (...) Peut-être l'avais-je inventée (son existence), je veux dire trouvée toute faite dans ma tête. Il est certain qu'on rencontre parfois des inconnus qui ne le sont pas tout à fait, pour avoir joué un rôle dans certaines séquences cérébrales (...) La mère Molloy, ou Mollose, ne m'était pas non plus complètement étrangère, il me semblait. Mais elle était beaucoup moins distincte que son fils, qui Dieu sait était loin de l'être, je veux dire distinct (p.186-87).
(...) J'étais au courant de Molloy (...) J'indiquerai, à la même occasion, dans la connaissance que j'avais de Molloy, les lacunes les plus frappantes (p.188).

Mais le retour de Molloy dans la pensée de Moran (« il était toujours en chemin » *MI*, p.190) n'est pas seulement le Molloy que Moran « renflouait », « ce mémorable dimanche d'août » (p.190) où « s'écoulèrent (ses) derniers moments de bonheur et de calme » (p.155), c'est le retour des parties évacuées de l'objet (« celui de mes bas-fonds », dira Moran, p.190) c'est-à-dire les plus incontrôlables, indépendantes, menaçantes et persécutrices pour Moran. L'image de l'intrusion de Molloy dans la pensée de Moran n'est pas seulement violente (la violence de Molloy) mais projette également toute la frustration et la douleur ressenties par Moran lors de l'attaque:

Il (Molloy) disposait de très peu d'espace. Le temps aussi lui était mesuré (...) Tantôt, prisonnier, il se précipitait vers je ne sais quelles étroites limites (...) Il haletait. Il n'avait qu'à surgir en moi pour que je m'emplisse de halètements (...) Il se balançait, à droite et à gauche, à la manière d'un ours. Il roulait la tête en proférant des mots inintelligibles (p.188)
(...) C'est ainsi qu'il me visitait, à des intervalles très espacés. Je n'étais plus alors que fracas, lourdeur, colère, étouffement, effort incessant, forcené et vain. Tout le contraire de moi, quoi (p.189).

Dans son désir de penser l'affaire Molloy, Moran est appelé à réintroduire Molloy. Mais il ne peut réintégrer Molloy que par la voie utilisée pour son expulsion. Parlant de ses « enfantins espoirs » de ne jamais retrouver soit son fils, soit Molloy, Moran nous dit:

Oui, je les laissais croître et s'amoncèler en moi (...) et puis je les balayais, d'un grand coup de balai dégoûté, je m'en nettoyait et je regardais avec satisfaction le vide qu'ils avaient pollué (M1, p.270).

Le retour, non seulement celui de Molloy mais aussi celui de Moran chez lui, est donc vécu comme une pénétration agressive et douloureuse de l'objet, en représailles de l'attaque initiale, c'est-à-dire que la force destructive primaire et envieuse de l'expérience de Moran dans la forêt lui a enlevé toute possibilité de réintrojection:

Mais tout mon corps en était secoué (...) il me semblait que j'en étais plus très loin, que je m'en approchais comme la grève de la vague qui s'enfle et blanchit, figure je dois dire peu appropriée à ma situation, qui était plutôt celle de la merde qui attend la chasse d'eau (p.270).

L'image d'un « moi-merde » (« la merde qui attend la chasse d'eau ») résume pertinemment le trajet de la pensée et du corps de Moran. En effet, il n'est guère étonnant que toute la topographie et toponymie du récit de Moran soient modelées sur les orifices du corps. Les lieux évoqués par Moran: Shit (p.203), Shitba, (p.223), ou Hole (p.239), sont précisément des lieux de passage corporels⁴³ et des noms des matières fécales (*shit*) qui, curieusement, reprennent en écho la réflexion de Molloy sur la partie de son corps qu'il privilégie avant toute autre: « le trou du cul (...) cet honteux orifice », (p.132) qu'il considère comme étant sa « muse » (p.132), avec « ses allures de *trait d'union entre moi et l'autre merde* » (p.132, c'est moi qui souligne) ou, en anglais, « and its air of being a link between me and the other excrement » (M2, p.74, c'est moi qui souligne). On est tenté en effet de « nommer » cet « autre » merde dont parle Molloy et de voir en quoi celle-ci pouvait être déjà une allusion à la recherche qui sera lancée par Moran. En d'autres termes, on existe chez Beckett afin d'expulser ou d'être expulsé ou excorporé par l'autre. « Rien n'y pénètre », dit Molloy au sujet de son anus, « ou si peu, qui ne soit rejeté sur-le-champ, ou peu s'en faut » (p.132). Comiquement, il manque un « trait d'union » entre Moran et Molloy, la capacité de synthèse restant défailante chez Moran parce que, sur le plan fantasmatique,

⁴³ Voir là-dessus l'article de Keir Elam, «World's End: West Brompton, Turdy and other Godforsaken Holes », *SBT/A* 6, « Crossroads and Borderlines – L'œuvre carrefour/l'œuvre limite », Rodopi, 1997, p. 165-179.

Molloy serait l'équivalent de l'élément « bêta » qui circule dans la tête de Moran.

On est ainsi encouragé par l'imagerie beckettienne explicitement excrémentielle, à voir le « retour » de Molloy dans l'esprit de Moran comme l'échec d'expulser l'« autre merde » ou la merde de l'autre que nous interpréterions comme la matière mentale rudimentaire qui n'aurait pas pu être digérée par ce que Bion appelle l'appareil à penser la pensée. Comme nous le rappelle Bion, l'expulsion a tendance à rendre les objets internes malfaisants; lorsqu'ils font retour, le patient a le sentiment d'être assailli et torturé. Il se sert donc de ses organes sensoriels aussi bien pour expulser que pour recevoir des « pensées ».

La recherche de Molloy par Moran peut donc se comprendre comme une tentative de restaurer son moi en « ramenant » l'objet. Cependant, au vu de la fragmentation massive du moi et son expulsion dans et autour des nombreux Molloy, il résulte que Moran, en rentrant à la maison, revient par la même voie qu'il a suivie lors de l'expulsion de l'objet. Autrement dit, c'est Moran qui est, à son tour, « la merde de son autre », bon à évacuer. Son « retour » chez lui n'est autre que le synonyme d'une sorte d'auto-expulsion d'un corps, dont paradoxalement, il ne reste pas grand chose (on voit à quel point les attaques de Molloy étaient violentes):

Maintenant côté corps je devenais il me semblait rapidement méconnaissable (p.282-83).

Je ne supporterai plus d'être un homme, je n'essaierai plus (p.292).

Pourtant, Moran trouve son salut dans ses « pensées ». La seule chose qui le réconforte, suite au message d'abandon, c'est la danse de ses abeilles à laquelle il pense car elle l'intrigue beaucoup. Moran s'acharne donc à penser cette danse et la relation qu'elle peut avoir avec la « musique » émise par les abeilles, par le « bourdonnement dont la diversité de timbre, à l'approche et au départ de la ruche, pouvait difficilement être un effet du hasard » (p.281). Le sens de ce travail de la pensée, qui danse sans arrêt dans la tête de Moran et qui le rend « plus que jamais étourdi par la complexité de cette danse innombrable » (p.281), réside dans sa conclusion: « Voilà une chose que je pourrai étudier toute ma vie, sans jamais la comprendre » (p.282). C'est cette pensée de l'incompréhension et de

l'insondable – « the rapture of unreadability »⁴⁴ – qui servira à « calmer » et à reconforter Moran lorsqu'il rentrera chez lui. Véritable « pensée-objet » qui résiste à être pensée par l'autre, Moran trouve sa pensée à lui – son « objet transitionnel » pour lui tenir compagnie où il peut puiser « les possibilités d'une petite joie à venir » (p.282). La danse et le bourdonnement de la pensée, inaccessible à d'autres penseurs, est strictement l'affaire de Moran:

Mais pour moi (...) ce serait toujours une chose belle à regarder et d'une portée que n'arriveraient jamais à souiller mes raisonnements d'homme malgré lui (p.282).

La version anglaise met l'accent sur la personne de Moran, suggérant que la préservation de cet espace de pensée incompréhensible serait la figure de l'exil ou du hors-soi:

But for me (...) it would always be a noble thing to *contemplate*, too noble ever to be sullied by the cogitations of a man *like me, exiled in his manhood* (p.156, *M2*, c'est moi qui souligne).

Nous reprendrons et compléterons cette analyse en fin de chapitre après avoir terminé notre survol de la figure persécutrice de l'autre dans la trilogie.

Malone et ses doubles persécuteurs

Un espace de communication s'ouvre également dans l'espace entre *Molloy* et *Malone meurt*: la relation double entre Malone et Sapo-Macmann dédouble le double Molloy-Moran. Alors que

⁴⁴ « The rapture of unreadability – what Barthes termes the *jouissance* of the writerly text – by no means precludes the pleasure of repeated attempts at understanding», écrit Angela Moorjani. « Thus Molloy and Moran study the figures that will continue to baffle them, and according to their diverse ways the first gives a formalist reading, the second, a functional analysis. These miniature replicas of the novel, a technique of interior duplication already amply evident in *Murphy* and *Watt*, suggest that writers as readers and their readers in turn engage in multiple bids at understanding cryptic texts against a horizon of unknowingness » (Angela Moorjani, « Cryptanalysis of Beckett's *Molloy* », *op. cit.*, p.53).

l'«environnement» de *Molloy* semble, comme dans un rêve, suspendu entre un monde mi-rural, mi-urbain, on retrouve la même dichotomie dans l'opposition que fait Malone entre les univers des Louis et des Saposcat ainsi que dans le dédoublement de l'épisode de l'enterrement d'un animal. L'indifférence de Malone vis-à-vis de la femme qui s'occupe de lui, ainsi que son horreur de ce que peut représenter la grotesque Moll, semblent reprendre à la fois l'horreur et la haine avec lesquelles Molloy exprime ses sentiments envers sa mère (Malone partage les mêmes sentiments envers ses parents) et la méfiance de Moran auprès de sa bonne Marthe.

Malone annonce déjà le projet vertigineux de *L'Innommable* dans la mesure où Malone passe son temps à agencer son espace, à fixer et refixer les lignes de démarcation le séparant d'autrui, divisant son monde en deux, avec un dedans et un dehors, et à orienter le temps avec un avant et un après. Malone est prêt à en convenir que tout son récit se déroule dans une tête. Mais Malone restera incapable de dire s'il s'agit de sa tête ou de la tête de l'autre: « mais de là à dire que c'est ma tête à moi, non, ça jamais » (*MM*, p.77/78).

Lorsque l'on se tourne vers les histoires de Malone, celui-ci parvient néanmoins, malgré les images de rupture et de solitude qui marquent tant son passé, à rétablir une communication avec l'autre; c'est-à-dire que Malone représente son « autre » à travers les expériences – qu'il nous décrit – de Macmann. Il cherche tantôt à se séparer de son objet, le jeune Sapo, tantôt à survivre à la persécution impliquée par sa constante réunification avec Macmann, dont le récit domine de plus en plus le discours de Malone. Alors que le narrateur explore une relation brouillée, marquée un aspect flou et l'incertain – non seulement avec ses histoires, mais aussi avec ses « objets » et ses « possessions » –, Malone combat la dominance de la relation fusionnelle, par sa recherche de la distance, de la « vérité » et de la « compréhension ». Le texte arpente donc tout cet espace entre la confusion et le clivage, l'absence de clivage et la présence de clivage ou en d'autres termes: « the *béance* of subjectivity » (Trezise 1990, p. 111, c'est Trezise qui souligne).

La construction de Sapo-Macmann nécessite de la part de Malone le clivage et la recombinaison des éléments persécuteurs de sa propre vie. Le rapport Malone-Sapo/Macmann peut donc se comprendre comme la réunion de deux discours dans l'espace potentiel qui est entre eux: relations d'indifférenciation entre Malone et Sapo, en fonc-

tion de l'implication de ces rapports dans la pensée et leur manière d'affecter la pensée, que nous avons déjà analysées. Mais j'ajouterai ici, qu'à travers sa recherche d'un état de vide, son aspiration au non-être, Malone, à mon avis, cherche la protection d'une zone secrète de non-contact. Malone crée une aire intermédiaire dans l'espace du dedans – ses histoires, objets, possessions, le contenant de sa chambre, qui devient une aire de jeu et d'illusion entre le dedans et le dehors.

Essentiellement seul, Malone doit lui-même créer un discours pour rétablir une communication entre les éléments clivés et séparés. Alors que dans *Molloy* Beckett érige a priori une frontière, ne serait-ce qu'imaginaire, entre le narrateur et son personnage, entre la présence et la perte, l'intrusion et l'anéantissement, la tâche de Malone et la fonction de son discours consistent à construire cette frontière, voire cet espace potentiel entre lui et son double (personnage).

La présence des doubles – Sapo, Macmann, Mol, Lemuel – peut être comparée à une présence étrangère qui introduit, chez le narrateur, une panique qui lui fait créer ce jeu d'interruptions et d'inventaires. Que ce soient Sapo, Macmann, Moll, les Louis, Mme Pédale ou Lemuel, la marque de l'étranger est celle d'une place qui, en indiquant une présence, est aussitôt représentée par l'absence et le vide qu'elle va laisser. L'exploration par Malone de l'espace de sa chambre – son contenant – ressemble à un jeu, au sens winnicottien, dans la mesure où elle vient certainement colmater la brèche ouverte par l'arrivée et le retour persécuteur de son personnage (non-moi persécuteur mais aussi, dans le cas de Macmann, « possession ») et où elle reconstruit ou restaure une 'cohérence' du monde, un instant rompue. A ce titre, on serait tenté de dire que le récit fonctionne également comme objet transitionnel car il semble fournir à Malone un sentiment de continuité. Pourtant, c'est seulement en abandonnant son « objet-personnage » – et en s'abandonnant aussi – que Malone parvient lui-même à se 'réparer'. La confrontation avec le vide est donc plus directe, les manœuvres défensives de plus en plus urgentes. Néanmoins, le champ du discours négatif de Malone s'organise et s'explore comme espace intermédiaire.

Scindant le dedans, Malone oscille entre deux sentiments essentiels, la vie comme 'intolérable' (envie) et la mort comme dangereuse (méfiance). Cependant, la recherche de la mort, qui consiste en la séparation et la destruction du corps maternel, permet à Malone d'explorer sa capacité à travailler à la réalisation hallucinante du désir.

Cela signifie qu'il doit remplacer le sentiment persécuteur de discontinuité par un sentiment de continuité: soit combattre la nocivité du retour des éléments clivés persécuteurs (représentés par le récit de son double, Sapo-Macmann) par le recours à un discours du jeu, voire du « jouer », c'est-à-dire, par l'exploration du contenu et du contenant de sa chambre, de ses objets et de ses « possessions »; ou alors il doit fuir les menaces du vide que semble représenter la chambre de Malone par le recours à l'exploration de l'univers de son non-moi, celui de Macmann.

Tout se passe chez Malone comme si le narrateur portait une haine accrue aux fragments (ses personnages) qui ont révélé leur pouvoir d'agglomération et d'unité. Le recours à la fragmentation ne fait que remplacer la dépression redoutée par une insupportable angoisse de persécution. A ce titre, on songe à la présence toujours persécutrice du mauvais sein qui, sous la forme de l'obscurité, dévore et envahit la lumière de l'univers de Malone: « la grande chevauchée des nuages noirs et bas, inoubliable, emportent l'azur pour toujours » (*MM*, p.38). Dans la description fine que fait Malone de la « cuisine sordide » (p.46) où se trouvent Sapo et sa mère, on ne peut s'empêcher de rapprocher l'image de l'obscurité dévorante à celle de la dépression d'une mère intrusive et persécutrice:

le jour n'était nulle part dans la pièce comme il était partout dehors, tranquille et continu entre le ciel et la terre. Mais il y entrait sans cesse et y mourait, dévoré par l'ombre au fur et à mesure. Et pour peu que le débit vînt à s'affaiblir la pièce s'obscurcissait de plus en plus, jusqu'à ce que plus rien n'y fût visible. Car l'ombre avait vaincu (p.47) .

En rassemblant des fragments, pour former son objet-personnage, le narrateur, en général, ne peut supporter la nouvelle cohérence, faisant suivre aussitôt l'assemblage d'une nouvelle fragmentation: Malone est tourmenté d'avoir à reprendre le récit de ses doubles (« je vais quand même essayer de continuer », *MM*, p.172), et s'extasie, à travers sa narration, de pouvoir tuer et « liquider » la figure grotesque de Moll: « en voilà toujours une de liquidée » (p.154).

La préoccupation de Malone ainsi que celle, comme nous le verrons, de Didi et Gogo, est de maîtriser ce passage, ce va-et-vient entre le présent et le passé, cet espace toujours mouvant entre imaginaire et réel, persécution par l'objet et maîtrise de l'objet. La 'survie'

de notre narrateur exige non seulement une mise à distance du corps et de son objet (personnage), mais aussi une réunification constante avec eux et avec lui-même. A mi-chemin entre le délire et l'illusion, la 'certitude' qu'il entretient de la mort prochaine déclenche chez Malone la nécessité d'une sorte d'analyse psychologique, d'une part de ses stratégies narratives, et, d'autre part, de lui-même en tant que personne:

Je veux seulement une dernière fois essayer de comprendre, de commencer à comprendre, comment de tels êtres sont possibles (p.41).

Mais l'attente de la mort implique aussi une constante réunification avec ce que fut la « vie », soit sous la forme des « souvenirs » de Malone – « J'ai vécu dans une sorte de coma. Perdre connaissance, pour moi, c'était perdre peu de chose » (p.14) – soit sous la forme de la représentation que fait Malone de la « vie » de Sapo-Macmann. De même, l'obsession, de la part du narrateur, des divisions (« tout se divise en soi-même », p.12) – discours de divisions et division du discours – est aux antipodes des images de brouillage (état de confusion) qui marquent ses souvenirs – « brouillard nourricier » (p.31) ainsi que de ses relations avec ses objets. Le « calme » et les « silences » de Sapo au « milieu des tumultes » (p.29) ne tardent pas à persécuter Malone qui décide de « s'octroyer » « une petite halte, pour plus de sécurité » (p.29). Bien que rien ne lui « ressemble moins » que Sapo, « ce gamin raisonnable et patient » (p.31), Malone n'est pas sans éprouver « la chaleur de cette vieille frénésie » (p.33). La limite entre le présent et le passé devient donc de plus en plus précaire. « C'est peut-être le délire » (p.139), se demandera Malone après avoir évoqué les premiers aspects du rapport Mol-Macmann. Malgré la perspective du passé impliquée par la narration de Malone, Mol, comme les autres, est, de manière intrusive et sous forme hallucinatoire, « présente »:

Moll, je vais la tuer (p.151).

Oui, j'expire mal, ma poitrine reste béante, l'air m'étouffe, il est peut-être légèrement déficient en oxygène. Macmann pygmée au bas des grands pins noirs gesticulants regarde au loin la mer démontée. Les autres sont là aussi, ou à la fenêtre, comme moi, debout (p.167).

Malone « rêve » donc son « personnage-objet », le trouvant pour le 'créer', l'interrogeant avant et afin de le rejeter violemment. Grâce au désir de Malone d'expulser son « je » et ses objets, les espaces du dedans et du dehors qui s'interpénètrent et s'enchevêtrent, ne disparaissent pas. A ce titre, et tenant compte de l'aspect possessif de l'objet transitionnel, le narrateur, juste « avant de mourir », place son personnage au même rang que celui de ses « possessions »: « Macmann, mon dernier, mes possessions, je n'oublie pas, il est là aussi, peut-être qu'il dort » (p.190). La mort du narrateur et les histoires que se raconte Malone découlent de la même illusion. Celles-ci lui permettent d'explorer l'espace de sa chambre – son contenant – mais aussi, d'explorer l'« espace de la mort », l'illusion de sa « mort », tout en exigeant du lecteur qu'il la soutienne:

Je nais dans la mort, si j'ose dire. Telle est mon impression. Drôle de gestation. Les pieds sont sortis déjà, du grand con de l'existence. Présentation favorable j'espère. Ma tête mourra en dernier. Ramène tes mains. Je ne peux pas. La déchirante déchirée. Mon histoire arrêtée je vivrai encore. Décalage promet. C'est fini sur moi. Je ne dirai plus je (p.183).

Narrateur 'revanchard', Malone réglera vite les comptes avec ses objets persécuteurs, en les amenant dans une mystérieuse excursion aux îles d'où personne ne reviendra vivant ni le narrateur ni Lemuel (le personnage « responsable » de la tuerie à bord de la barque) ne survivant à la pulsion destructrice du texte beckettien. (Nous reprendrons et compléterons cette analyse plus loin après avoir présenté la question du jeu, l'élément clé de ce roman en particulier).

L'Innommable: l'angoisse du récit ou le récit de l'angoisse

L'Innommable ne se réduit pas passivement à un seul discours d'omnipotence fantasmatique à l'égard de l'objet. Une telle lecture ne permettrait pas de dégager, ce qui me semble essentiel dans l'économie fantasmatique de cette écriture, à savoir, l'*instabilité* de l'objet. La surface du texte déroutant de Beckett met nettement en évidence une image pénible de la position paranoïde. Celle-ci, rappelons-le, est caractérisée par les angoisses archaïques, les fantasmes primitifs et les premiers mécanismes de défense c'est-à-dire les pul-

sions agressives et les pulsions libidinales. L'objet qui est reconstruit dans ces pages haletantes, afin d'être détruit, est partiel et clivé en deux, le « bon » et le « mauvais » objet. Les processus inconscients qui prévalent sont l'introjection et la projection; l'angoisse, intense, est de nature persécutrice. Le moi qui est donc très peu intégré, utilise comme modes de défense, outre le clivage et l'idéalisation, le déni qui vise à refuser toute réalité à l'objet persécuteur et le contrôle omnipotent de l'objet.

Ces grandes lignes théoriques nous permettront de « suivre » et de « repérer » la voix beckettienne dont l'instabilité radicale ne se laissera pas facilement circonscrire par quelque pensée théorique. Comme nous allons le voir, les rapports duels entre sujet et objet, moi et autre, sont constamment en voie d'une différenciation qui, selon la dynamique différentielle du texte, *doit* rester résolument non-résolue.

La voix explore autant les objets partiels (sein) que les autres parties du corps maternel (voix, tête, visage, ventre) qui constituent toute une présence corporelle et psychique maternelle. Pourtant, à l'instar de l'image de l'effondrement de Moran, le rapport moi-autre se dérobe à la représentation, résiste à se dire, à se nommer, se (con)fondant dans un rapport mal défini entre le sein et les autres parties ou les autres aspects de la mère (Klein 1957, p.15-16), source de ce que Bion appelle, ailleurs, une « terreur sans nom », (Bléandonu, p.128, p.151).

On peut dire que les fantasmes se rapportent au corps et à la pensée de la mère dans la mesure où ils se rapportent au sort et à l'interrelation des personnes et des fractions de personnes qui sont 'absorbées' à l'intérieur du narrateur sur un mode fantasmatique: soit Basile: « ce bourrage de crâne » (*INN*, p.19), ou Mahood (qui) « vivait pour moi, sortait de moi, venait vers moi, rentrait dans moi, m'agonisait d'histoires (p.37) (...) m'empêchant de dire qui j'étais » (p.38), – « tout un consortium de tyrans, divisés entre eux en ce qui me concerne » (p.40)). On peut également repérer deux types d'angoisses fondamentales: l'une vis-à-vis de l'objet d'amour instinctuel où il y a un trou là où il y avait un corps complet plein de richesse; l'autre touchant l'intérieur du moi que le discours du texte transforme en véritable objet fantasmé. Non seulement la voix redoute le trou imaginé dans le corps de la mère:

Incompréhensible inquiétude (p.14).

N'ont jamais été que moi et ce vide opaque (p.28) (...)

Ne sont que moi, dont je ne sais rien, sinon que je n'en ai jamais parlé, et ce noir, dont je ne sais rien non plus, sinon qu'il est noir, et vide (p. 29)

mais elle est aussi le théâtre de la lutte au sein du self, lutte entre ce qui est senti comme bon (ce qui soutient le self) et ce qui est senti comme mauvais (persécution):

Ils ne doivent pas m'aimer. Ah ils m'ont bien arrangé, mais ils ne m'ont pas eu, pas tout à fait, pas encore. Témoigner pour eux, jusqu'à ce que j'en crève, comme si on pouvait crever à ce jeu-là (...) ne pouvoir ouvrir la bouche sans les proclamer, à titre de congénère, voilà ce à quoi ils croient m'avoir réduit (p.63).

Le soi donc se « vomit », « digérant » ainsi les projections de l'esprit de la mère et s'en sert, tout au long du discours, pour construire son « objet » psychique interne. Si le corps du narrateur reste insaisissable par les sens (« des organes, un dehors, c'est facile à imaginer » p.31), c'est que la pensée est elle-même saisie par la sensibilité interne, la pensée de l'autre, sujet de jubilation:

Car ce que je fais ne se fait pas entièrement sans esprit. Que ce ne soit pas le mien, je veux bien, j'y tiens, mais j'y puise, enfin je m'en donne l'air. Riche matière, à exploiter, nourricière, hé oui, à sucer jusqu'au cœur, propulsive en diable, passionnante au demeurant, j'en frémis (p.41-42).

Mais un tel vide au sein du soi laisse le champ libre à des pulsions et le corps profite de cette vacance de l'esprit pour se ruer dans le je:

je suis las d'être matière, matière, tripotée sans cesse en vain. Ou que de guerre lasse ils m'abandonnent, en tas, dans un tas tel qu'il ne se trouve jamais plus assez fou pour vouloir lui donner forme (p.102).

Bion nous sert ici de guide dans cet univers délibérément obscur, univers jubilatoire, dans la mesure où Beckett essaie, à partir du fantasme d'une pensée inchoative, de s'approcher de la hantise hypochondriaque, fasciné par ce pouvoir de construction de l'esprit qui dépasse l'entendement. Prenons ce seul exemple:

Moi que voici, moi qui suis ici, qui ne peux pas parler, ne peux pas penser, et qui dois parler, donc penser peut-être un peu, ne le peux seulement par rapport à moi qui suis ici, à ici où je suis, mais le peux un peu, suffisam-

ment, je ne sais pas comment, il ne s'agit pas de cela, par rapport à moi qui fus ailleurs, qui serai ailleurs, et à ces endroits où je fus, où je serai (p.24-25).

Tout comme Moran dans *Molloy*, la voix innommable explore aussi le vide laissé après la destruction des liens. Pendant toute une période, la « voix » alterne entre des états d'intégration et de non-intégration si bien qu'il lui importe peu d'être en morceaux ou entier, à condition que de temps à autre il se rassemble et sente quelque chose:

Les images, ils s'imaginent qu'en forçant les images ils finiront par m'y emberlificoter (...) A Worm de jouer, on lui passe la main, je lui souhaite bien du plaisir. Dire que je l'ai cru hostile à ce qu'on a essayé de faire de moi. Dire que j'ai vu en lui, sinon moi, un pas vers moi. M'amener à être lui, lui l'anti-Mahood, pour ensuite me dire, Mais qu'est-ce que je fais moi, sinon vivre, un peu, de la seule vie possible (p.99).

Pourtant, le Moi précoce beckettien, non-intègre et agressé par les exigences du Ça et celles du monde extérieur, cherche à commencer à exister et à faire des expériences instinctuelles qui renforcent le Moi. « Mahood » et « Worm » ne sont que des « inventions » du Moi du narrateur au sujet desquelles ce dernier nous dit:

Je faisais ce que je pouvais, une chose au-dessus de mes forces, et souvent n'en pouvant plus je ne la faisais plus, et pourtant elle continuait à se faire, la voix à se faire entendre, celle qui ne pouvait être la mienne, puisque je n'avais plus de voix, et qui cependant devait l'être, puisque je ne pouvais pas me taire, et que j'étais seul, hors de portée de toute voix (p.182-183).

Les expériences instinctuelles beckettienne favorisent le dé-membrement du Moi. Celui-ci ressent une angoisse extrême – « primitive agonie » – dont il se défend par le recours à la désintégration, c'est-à-dire à la production active d'un état de chaos pour lutter contre la non-intégration:

Comment faire, comment vais-je faire, que dois-je faire, dans la situation où je suis, comment procéder? Par pure aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard (...) Mais c'est à désespérer de tout. A remarquer, avant d'aller plus loin, de l'avant, que je dis aporie sans savoir ce que ça veut dire. Peut-on être éphectique autrement qu'à son insu ? (p.7-8).

La logique du travail du négatif s'avère ici incontournable. Plus subtilement, Beckett tente souvent d'intégrer la notion fantasmatique d'un état chaotique qui plonge tout et tout le monde dans la confusion absolue. Mais l'exploration de l'espace du chaos chez Beckett est dialectique: elle est en même temps le retour du chaos qui a eu lieu sans trouver son lieu⁴⁵. Les segments sont lucides, clairs, simples mais ne se relient pas. Quel que soit « la forme et l'étendue » (p.14) du chaos, le narrateur parvient, néanmoins, à se « situer » « entre le centre et le bord » (...) Mais le plus simple vraiment est de (se) me considérer comme fixe et au centre » (*ibid.*).

⁴⁵ Telle est la thèse que Winnicott formule dans son article: « Fear of Breakdown », (« La crainte de l'effondrement ») reproduit dans *The British School of Psychoanalysis* 1986, *op. cit.*, p. 173-182). Le thème principal est que la crainte clinique de l'effondrement est la crainte d'un effondrement qui a déjà été éprouvé, c'est-à-dire que l'effondrement a eu lieu sans trouver son lieu psychique et il n'est déposé nulle part.

Page laissée blanche intentionnellement

CHAPITRE 5

La mère et ses désirs

Introduction

Nous passons maintenant à la figure et à l'image de la mère comme personne ou personnage dans la trilogie. Nous montrerons comment les premiers liens de ressemblance et de dépendance avec la mère ont pour conséquence la forclusion de la paternité beckettienne. Nous essayerons aussi de synthétiser notre étude de la maternité et de la paternité beckettienne autour de la relation Molloy-Moran tout en comparant les modèles post-kleiniens et lacaniens.

Si l'on considère d'abord l'œuvre de Beckett dans sa globalité, Beckett amène ses personnages féminins principaux à partager ses ruminations, ses rêveries de la mère. Celles-ci reposent sur une idée de la mère comme « effondrement de la pensée » qui est aux antipodes de la fonction de pensée de la mère décrite par Bion. Rappelons que la mère « pense » lorsqu'elle est à même de recevoir, de contenir, voire de transformer les expériences sensorielles et émotionnelles que son enfant ne peut comprendre. Or, la « pensée de la mère » chez Beckett ressemblerait plutôt à un écran décousu, incohérent, non-lié, blanc et, force est de constater, n'est pas sans rapport avec le corps. La pensée de la mère est tout particulièrement la pensée de la « folie » du corps maternel: celui-ci apparaît comme une métonymie de la pensée dont le modèle est la mère de Molloy avec son « vieux visage parcheminé et poilu » (*MI*, p.25). Les personnages féminins tels que Mme Louis, Moll, Winnie, Maddy Rooney et Bouche peuvent se comprendre comme des « parties turbulentes » (Ross 1996, p.14) de cette « pensée-corps » de la mère, qu'il s'agisse du « vieux crâne qui éclate » de Maddie Rooney (*TCT*, p.20) ou du « bourdon » qui résonne dans « le cerveau » de Bouche (*Pas moi*, p.89) – « plein délire là aussi » (*ibid.*).

Nous commencerons notre analyse en nous attardant brièvement sur le souvenir de visites rendues par Molloy à sa mère qui

constitue l'image d'un moment bien précoce dans la généalogie du vide beckettien. Le souvenir de Molloy remonte aux origines des premières communications mentales, silencieuses entre sein et nourrisson et reconstitue ainsi une image, certes tragi-comique, de la maturation mentale de la mère (Ross 1996). Beckett parodie ainsi la question de l'apprentissage inhérent à la petite enfance lorsque la mère donne sens par une continuelle *anticipation* qui permet à l'enfant d'interpréter les réactions qu'elle observe en fonction de ses propres désirs. Elle lui parle pour que les signifiants éveillent en lui le désir et la curiosité à partir d'une première relation « d'inconnu » (Voir Rosolato 1994, p. 145-161). C'est dire que la *maturation mentale* dépend des capacités à la fois cognitives et affectives de la mère, de sa « rêverie », dirait Bion. Comme nous le verrons, l'écriture de Beckett vise tout particulièrement les modes de communication maternels, notamment les *codes*. Ceux-ci constituent pour le nourrisson l'expérience vitale qui lui permet de développer son sens de la curiosité (exploration par les questions sans fin de l'enfant au sujet du monde et des relations humaines).

Une mère qui ne pense plus

Beckett nous montre, avec beaucoup d'humour noir, que Molloy n'arrive pas à comprendre les pensées de sa mère, et les codes de la communication maternelle. Ce que 'voit' Molloy en nous narrant sa visite chez sa mère, ce n'est pas tant sa mère que la « tête » de la mère, métonymie de la pensée effondrée:

Une tête toujours, quelquefois les mains, rarement les bras. Une tête toujours. Voilée de poils, de rides, de saleté, de bave. Une tête qui obscurcissait l'air (p.28).

C'est peu de dire que la 'reconstruction' narrative de la mère ne laisse place dans le souvenir de Molloy à aucun processus de 'communication', à aucune dynamique psychique. En effet, la « mère effondrée » surgit comme une structure préétablie et étrangement transcendante, ramenant tout le 'développement' psychique de Molloy à ses soubassements biologiques:

Elle savait que c'était moi, à mon odeur (...).elle était contente de me sentir (p.25-26)

Ou, plus violemment:

Ça ne m'étonnerait pas qu'on l'ait enterrée vivante. Ah elle me les a bien passées, la vache, ses indéfectibles saloperies de chromosomes (*MI*, p.134)

Les « échanges » qui s'ensuivent entre mère et fils, s'avèrent échanges de coups impitoyablement donnés par Molloy au crâne maternel, métonymie de la pensée de la mère, coups dès lors mentaux:

Je me mettais en communication avec elle en lui tapotant le crâne. Un coup signifiait oui, deux non, trois je ne sais pas, quatre argent, cinq adieu (...) Arrivée au quatrième coup elle se croyait seulement au deuxième, les deux premiers s'étant effacés de sa mémoire aussi complètement que s'ils n'avaient jamais été ressentis (p.26)

Si penser c'est cogner, cogner la tête de l'autre, et ce pour faire mal, c'est aussi imposer les codes de sa pensée, écraser la pensée de l'autre:

J'avais eu du mal à dresser à ce code son entendement ruiné et délirant, mais j'y étais arrivé (p.26).

En effet, Molloy ne manquera pas de trouver un moyen encore plus efficace pour insérer dans l'esprit de sa mère l'idée, par exemple, d'argent :

Il consistait à substituer aux quatre coups de mon index un ou plusieurs (selon mes besoins) coups de poing, sur son crâne (p.27).

Dans cette *folie à deux*, on a affaire à deux pensées qui ne se rejoignent pas, la pensée maternelle étant bombardée d'expériences, que, ni mère, ni fils, ne comprennent. C'est comme si à l'intérieur de la tête maternelle prenait place le monde chaotique et inintelligible de la pensée:

la plupart du temps elle ne se rendait pas compte de ce qu'elle disait (p.26) Qu'elle confondit oui, non, je ne sais pas et adieu, cela m'était indifférent, je les confondais moi-même (p.26).

En confondant les signes aussi, Molloy n'incarne-t-il pas lui-même la pensée maternelle qu'il a tant ridiculisée et attaquée ? En restituant l'incapacité de penser de « sa » mère, tout en explorant ses « pensées », Molloy pense la mère et se pense comme mère effondrée. Comme le remarque Molloy, tout autre que lui « se serait perdu dans ce babil cliquetant » (*ibid.*) La prétendue folie de la mère de Molloy se renforce donc par le jeu entre les identifications féminines et masculines comiques entre le fils et la mère, toutes limites confondues. A l'instar de sa mère dont l'« entendement » est « ruiné et délirant » (p.26), Molloy est incapable de penser:

Si l'on pense aux contours à la lumière de jadis c'est sans regret. Mais on n'y pense guère, avec quoi y penserait-on ? (p.9)

Dans son fantasme d'être (comme sa) mère, Molloy ne sait plus si sa mère est vivante ou morte car il importe peu que lui ou elle soient vivants ou morts:

La mort de ma mère, par exemple. Etait-elle déjà morte à mon arrivée ? Ou n'est-elle morte que plus tard ? Je veux dire morte à enterrer. Je ne sais pas (p.8).

Néanmoins, il couche dans son lit, fait dans son vase, ayant « pris sa place » (*ibid.*, p.8). Molloy « de plus en plus » (*ibid.*) ressemble à « cette vieille femme sourde, aveugle, impotente et folle » (p.27). Il ne lui manque plus qu'un fils qui, s'il existait, serait aussi vieux que lui. Le rapport fils-mère se double, de manière ironique, du rapport parental, « Dan » étant le prétendu prénom du père de Molloy et « Mag » le prénom de sa mère:

J'ajoute, avant d'en venir aux faits, car on dirait vraiment des faits, de ce distant après-midi d'été, qu'avec cette vieille femme sourde, aveugle, impotente et folle, qui m'appelait Dan et que j'appelais Mag, et avec elle seule, je – non, je ne peux pas le dire. C'est-à-dire que je pourrais le dire mais je ne le dirai pas (p.27-28).

En somme, de telles images « négatives » de la maturation mentale de la mère laissent suggérer que Beckett remplace la réalité sensorielle et corporelle de la mère par un équivalent mental, ce qui peut nous laisser croire, sur le plan inconscient, des fragments de pensée non-intégrés dans l'inconscient formant une identification projec-

tive à l'égard de la mère hostile. De telles présuppositions envisageraient la mère à partir d'un *fantasme inconscient* que le texte de Beckett aurait « refoulé ». Telle n'est pas une approche très fructueuse à mon avis puisqu'elle néglige la question de la *fonction* de la mère chez Beckett et par extension la fonction du fantasme. C'est-à-dire, il faut envisager la négativité beckettienne - mort, rien, vide - avec une *fonction* plutôt qu'avec l'objet remplissant la fonction, en l'occurrence, la fonction de la *pensée de la mère*. La « pensée » de Molloy se traduit avant tout dans cette *énergie rhétorique* qui consiste à se vider et à se débarrasser de tout ce pathos maternel. Elle retrouve aussi en elle le vide comme commencement d'elle-même, désirant, non le sein, mais l'indétermination, la nostalgie du non-réalisé⁴⁶. Depuis toujours, Molloy allait, nous dit-il, vers sa mère afin d'asseoir leurs rapports « sur une base moins chancelante » (p.44). Mais au début du roman, il se rend compte – très vaguement – qu'il avait mal commencé, qu'il fallait « commencer autrement » (p.8). Il avait commencé au commencement, « comme un vieux con » (*ibid.*). Le récit qui s'ensuit n'est autre que le (re)commencement à Molloy – « voici mon commencement à moi » (*ibid.*).

Le nom de la mère – L'objet sans nom

Le séjour de Molloy chez Lousse renvoie essentiellement au temps fort du moment de l'Œdipe.

Comme Lacan le montre, cette étape est marqué par la symbolisation de la loi dont la valeur structurante réside dans le repérage de la place exacte du désir de la mère. La confrontation de

⁴⁶ Sont également pertinents à ce sujet les propos philosophiques de Pascal Loraux (*Le tempo de la pensée*, Paris: Seuil, 1993) pour qui, penser signifie « se rattraper, c'est-à-dire se reprendre et se ressaisir au sein même d'une chute (p.21). (...) Dans le sillage de Rimbaud, les choses, brutalement embrasées, retombent. Il y a comme une hébétude post-rimbaldienne. Et penser voudra d'abord dire relever, mais comme on dit relever de maladie. Après l'ébranlement, il faut réapprendre les actes élémentaires (lire, écrire, etc.) qui sont normalement pratiqués dans l'oubli de ce que fut leur apprentissage. Il y a des répercussions de cet ébranlement dans les *Investigations* de Wittgenstein » (p.22).

l'enfant au rapport phallique se modifie de manière décisive en ce sens qu'il quitte la problématique de l'être pour accepter de négocier la problématique de l'avoir. Cela n'advient que dans la mesure où le père ne lui apparaît plus comme un phallus rival de lui-même auprès de la mère. Mais comme le nous rappelle Lacan, le père n'est pas un objet réel, il est une métaphore ayant une fonction *symbolique* primordiale (Lacan 1981). Le père apparaît dans la vie du sujet comme l'effet d'un signifiant qui vient à la place d'un autre. A un moment donné de l'évolution oedipienne, l'enfant est conduit à associer l'absence de sa mère à la présence du père. Un rapport signifiant est élaboré par l'enfant dès lors qu'il peut désigner ou nommer la cause des absences de sa mère en se référant au Père qui a le phallus, c'est-à-dire au père symbolique. C'est ici qu'intervient le Nom-du-Père qui est associé à la Loi symbolique qu'il incarne. Le Nom-du-Père est le nouveau signifiant qui s'est substitué, pour l'enfant, au signifiant du désir de la mère, signifiant du Père en tant qu'auteur de la Loi.

La métaphore paternelle institue donc un moment radicalement structurant dans l'évolution psychique de l'enfant. Non seulement elle inaugure l'accès de l'enfant à la dimension symbolique en le déprenant de son assujettissement imaginaire à la mère, mais elle lui confère le statut de sujet désirant. Par contre, si quelque chose fait échec au refoulement originaire, la métaphore paternelle n'advient pas. Lacan explique cet échec par le mécanisme de la forclusion dont la notion est opératoire pour Lacan dans la discrimination des processus psychotiques. En d'autres termes, la forclusion du Nom-du-Père qui neutralise l'avènement du refoulement originaire, met du même coup en échec la métaphore paternelle, et compromet gravement, pour l'enfant, l'accès au symbolique, voire en barre la possibilité.

Pour revenir à l'écriture beckettienne, comme le découvre Molloy – dans la joie ou dans la peine, on ne le saura pas – l'identification intense et excessive avec la mère est périlleuse et sème des embûches de tous genres. Le lien de Molloy à sa mère se fait aussi par le nom, ce qui n'est pas sans conséquence pour l'avènement de la métaphore du Nom-du-Père⁴⁷. Il n'est donc pas surprenant que la mère

⁴⁷ Remarquons que Molloy est presque le nom de May Beckett, née Roe, surnommée Molly par ses parents (Grossman, p.50). Le portrait subversif que Molloy en fait, « cette vieille femme sourde, aveugle, impotente et folle » (*MI*, p.27), n'est pas très éloigné de l'état de May à l'époque (Grossman, *ibid.*).

de Molloy et le nom du poison que Lousse introduit dans les aliments de Molloy partagent le même nom, ou du moins, les mêmes syllabes: molys, un terme mythologique puisé par Beckett chez Joyce et qui fera l'objet d'une analyse plus loin.

Dans l'univers beckettien, il importe peu de posséder ou non un nom. Étrange univers, où les noms sont limités aux patronymes irlandais les plus banals: Murphy, Malone, Moran, Molloy, Macmann. Pourtant, l'Irlande sera rarement explicitement le sujet du texte (exceptée pour la pièce radiophonique, *Tous ceux qui tombent*). Mais, qu'il soit irlandais ou français (on songe à *Mercier et Camier*, les héros du premier roman rédigé en français par Beckett), le nom ne sert à rien, à moins qu'il ne soit le prétexte d'une mise en question de la nomination, comme le découvre Molloy.

Dans l'œuvre beckettienne, aussi surprenant que cela puisse paraître, il y a pléthore de noms. Cependant, aucun ne semble avoir de sens, Beckett prenant manifestement plaisir à ne nommer ces personnages que du nom d'un manque, d'un défaut déjà rivé dans les fantasmes du texte: un nom qui ne nomme pas, un « non-nom », métaphore d'un manque, le manque du signifiant du manque. Par exemple, dans son article, « Le nom de Beckett », Alan Astro analyse le rejet du nom dans *L'Innommable* et rapproche la perte de cohérence, dans le discours narratif beckettien, à ce que dit Lacan de la forclusion du nom du père, caractéristique du discours du psychotique:

Le rejet du nom est suivi d'une perte de cohérence dans le discours. (...) Ici se dessine la relation entre la crise du nom chez Beckett et le délire linguistique, la parole « errante », qui caractérisent le monologue de bien de ses narrateurs. Lâché le point de repère qu'est le nom propre ou comme Lacan le dit à propos de la psychose, forclos le nom du père (et rappelons que la plupart des noms chez Beckett sont des noms de famille), le sujet est la proie du langage qui se parle tout seul, tel qu'on le voit dans le discours schizophrène (Astro 1990, p.740).

Ainsi, comme le montre Astro, la signification accordée par Beckett au nom propre (Molloy, Normandie), sa traductibilité, est aux antipodes de son fonctionnement dans la vie quotidienne, où il est censé désigner plutôt que signifier. Les héros beckettiens, qui portent des noms surchargés de significations (Molloy, Malone, Worm, Godot, Moll, Mahood) et qui hantent des lieux si significatifs (Merdecluse,

Cackon country, Ballyba, Shit, Shitba, Turdy, Turdyba), marquent par leur présence l'univers beckettien comme lieu du langage où la matérialité sonore l'emporte sur la signification et atteste la déperdition du sens dans le passage de l'entre-deux.

Dans *Molloy*, c'est précisément le nom de la mère qui se parle tout seul, mais contrairement à ce que dit Astro, cela ne nous conduit pas dans le délire linguistique mais dans une sorte de jubilation juste entre chose et mot. Une lecture des signifiants de « Molly », « mol » et « loi » dans *Molloy*, nous permettra de mieux saisir le sens de cette rencontre du nom et surtout l'humour qui s'en dégage. Reprenons d'abord le fil narratif du roman.

Molloy à bicyclette, se rend chez sa mère, se fait arrêter par la police pour sa façon de se reposer sur son vélo:

Je finis par comprendre que ma façon de me reposer, mon attitude pendant le repos, à califourchon sur ma bicyclette, les bras sur le guidon, la tête sur les bras, attendait à je ne sais plus quoi, à l'ordre, à la pudeur (p.30).

Les choses s'orientent rapidement autour de la question du nom de Molloy, qui s'avère être aussi, le nom de sa mère, et de fait, le pauvre Molloy est emmené dans la salle de garde (p.35).

Dans ces rencontres entre Molloy et le monde extérieur – son arrestation, sa rencontre avec Lousse, son itinéraire solitaire – on est frappé par une qualité de l'éclat de rire chaque fois qu'un détail ou une situation insolite se présentent. Dans son récit, Molloy s'identifie à sa mère à tel point, que lorsqu'il se fait arrêter par la police, il ne parvient pas à se distinguer du prénom de sa mère. Il ne s'agit donc de rien d'autre qu'une *reconnaissance imaginaire* du moi – à partir de l'image du miroir, dirait Lacan (Lacan 1981, p. 93-100) –, la dimension de cette re-connaissance préfigurant le caractère de l'aliénation imaginaire de Molloy d'où s'esquisse la « méconnaissance chronique » que Molloy « ne cessera d'entretenir avec lui-même » (Dor 1985, p.101). L'humour est pourtant au rendez-vous, c'est-à-dire qu'il y a un événement de mot dans un éclat de rire, une jubilation de rencontre, juste entre chose et mot. La découverte inattendue et subite de son nom est propre à provoquer chez Molloy des créations vocales comme en écho sonore et répétitif de l'aspect de son nom. Voici la scène en question:

C'est le nom de votre maman, dit le commissaire, ça devait être un commissaire. Molloy, dis-je, je m'appelle Molloy. Est-ce là le nom de votre maman? dit le commissaire. Comment ? dis-je. Vous vous appelez Molloy, dit le commissaire. Oui, dis-je, ça me revient à l'instant. Et votre maman ? dit le commissaire. Je ne saisissais pas. S'appelle-t-elle Molloy aussi ? dit le commissaire. S'appelle-t-elle Molloy ? dis-je. Oui, dit le commissaire. Je réfléchis. Vous vous appelez Molloy, dit le commissaire. Oui, dis-je. Et votre maman, dit le commissaire, s'appelle-t-elle Molloy aussi ? (...) Sans doute. Elle doit s'appeler Molloy aussi, dis-je (p.34-35).

On s'aperçoit, que le français permet à Beckett d'accentuer la dimension infantile de la situation, en se référant à la mère de Molloy sous le mot « maman ». Par ailleurs, le choix du mot « maman », qui sera traduit en anglais par « mother », semble offrir à Beckett l'occasion d'ajouter une note de fantaisie pour rendre Molloy encore plus vulnérable aux yeux du commissaire. Ce scénario est cependant, en miroir, un scénario du nom, du nom qui n'a pas de sens, ou dont le sens, s'il existe, coïncide avec le nom de la mère « Molloy », dont Molloy (fils) ne parvient pas à se différencier. Pourtant, si le nom « Molloy » a un sens pour Molloy, c'est qu'il est le nom du *lien* indissociable entre lui et sa mère, le nom de leur *ressemblance*, de leur *dépendance* l'un à l'autre, en miroir d'une inexistence des mots. En effet, c'est l'absence de rapport *entre* les mots et les choses qui cerne le mieux pour Molloy le « sens » de son identité personnelle lorsqu'il dit:

Il y avait si longtemps que je vivais si loin des mots, vous comprenez (...) De même la sensation de ma personne s'enveloppait d'un anonymat souvent difficile à percer, nous venons de le voir, je crois. Et ainsi de suite pour les autres choses qui me bafouaient les sens. Oui, même à cette époque, où tout s'estompait déjà, ondes et particules, *la condition de l'objet était être sans nom*, et inversement (...) mais au fond qu'en sais-je maintenant, de cette époque, maintenant que grêlent sur moi les *mots* glacés de sens et que le monde meurt ainsi, lâchement, lourdement *nommé* (p.48-49, c'est moi qui souligne).

Un commentaire bref s'impose au vu des divergences étonnantes entre le texte français et la traduction anglaise. Référons-nous en premier lieu à la traduction:

And even my sense of identity was wrapped in a namelessness often hard to penetrate (...) Yes, even then, when already all was fading, waves and particles, there could be no things but nameless things, no names but thingless names (...) and the world dies too, foully named (M2, p.31).

Ce qui ressort, c'est la manière dont le texte anglais reprend et retravaille rhétoriquement et métaphoriquement les possibilités de sens du français. Par exemple, « namelessness » a une puissance métaphorique que n'a pas « anonymat ». De même, l'expression abstraite – « la condition de l'objet était être sans nom et inversement », Beckett mimant un discours théorique focalisé sur la relation d'objet, retrouve en anglais une rhétoricité beaucoup plus évocatrice et cohérente: « nameless things/thingless names ». Dans les deux textes, on trouve l'image de la froideur: « les mots *glacés* de sens » (« icy meanings ») et l'image de la mort. Néanmoins, dans la traduction anglaise, « lâchement » est omis. Cette omission est d'autant plus significative, si l'on tient compte de la logique des images et de la place qu'y occupe la mort. En effet, il semblerait que dans ce passage, la mort soit synonyme d'une incapacité à nommer et à « être nommé » (« lâchement, lourdement nommé »), et du manque de lien entre mot et nom. D'où la signification de « lâchement », dont les différents sens enrichissent et rendent ambigu le sens de « le monde meurt ainsi ». Considéré dans son sens abstrait, ce mot évoque la fuite: « *d'une manière qui trahit la peau* », aussi bien que la honte et la bassesse (*Le Petit Robert*, p.1065). Pris dans son sens concret, le mot évoque le mou, le flou, le vague, et pris dans un sens plus littéraire, il évoque le sens de l'inexpressif, du manque d'énergie, de concision. On a donc une création de mots, qui, servant à nommer les objets – les objets sans nom, les noms sans objet – explorent aussi l'ouverture (l'articulation phonique élémentaire) ou l'éclatement de l'objet corporel.

Ainsi, Molloy retrouve les mots par l'objet, de la même manière que ses mots – son discours – donnent « forme » (corps) à « l'objet sans nom ». La parole de Molloy est une parole corporelle, car elle restitue la forme et la matière de la chose élémentaire et élémentaire: toutes les qualités sensibles (« ondes », « particules », « mots glacés ») semblent communiquer entre elles dans la voix, qui est elle-même une vibration du corps tout entier. Les images du toucher confient « leur » sens à cet écho sonore de la chose corporelle. Ludovic Janvier dans son analyse du phonème beckettien, le « M », souligne le simple plaisir qui s'y rattache:

C'est en même temps et c'est surtout à *la mère-langage* que la bouche du parlant avec plaisir s'abouche: jamais autant que dans l'articulation des bilabiales les lèvres n'aspirent et ne goûtent leur propre plaisir de fonctionner, doucement pressées puis séparées, et ce plaisir qui console, il est celui qui maintient en vie, en vie parlante, le phonateur de lui-même à lui-même appliqué, c'est-à-dire aux seuls mots, qui le relie au monde. Mouvement élémentaire des lèvres, le premier mouvement après la naissance, il persiste ici moins comme la nostalgie du *sein maternel* que comme l'adhésion la plus humble, la plus sentie, la plus physique aux mots des hommes. M, moi parlé (Janvier 1969, p.121-122, c'est moi qui souligne).⁴⁸

Ce jeu sur le corps et le nom de la mère souligne *a contrario* la mise en échec par Beckett, à travers Molloy, de la *métaphore paternelle*.

Molloy chez Lousse

La scène figurant la question du Nom-du-Père rejoue la tentative de Molloy de se construire une identité propre. L'anéantissement du signifiant père va, pourtant, plonger Molloy dans une relation dés-humanisante avec Lousse. En effet, en route pour se rendre chez sa mère, Molloy a le malheur d'écraser le chien d'une certaine Lousse, ce qui l'oblige à rester chez elle, d'abord pour enterrer l'animal et ensuite pour d'autres raisons que le texte ne précise pas.

Le séjour de Molloy chez Lousse parodie l'assujettissement imaginaire à la mère dont Molloy ne parvient pas à se déprendre. Cette sujétion s'étaye sur des fantasmes d'attaques contre l'intérieur du corps maternel (« état de fusion ») et d'intrusion sadique dans celui-ci. Par exemple, dans le texte français, le signifiant « amollir » montre une identification projective de la part de Molloy, dans la mesure où Molloy s' imagine être affaibli, anéanti, risquant ainsi de perdre, par cette identification, de « bonnes » parties de lui-même.

On remarque – ce qui n'est guère surprenant – que les « échanges » avec Lousse passent, non par les mots (bien que ce soit par les mots du narrateur que l'on nous relate les échanges), mais par

⁴⁸ Pour une approche « cryptonymique » des lettres et des phonèmes, voir: Daniel Katz, « Will in overplus: A Graphic Look at Beckett's W/Horoscopes », *Interfaces*, « Samuel Beckett: Intertextualités et psychanalyse », Cahier du Centre de Recherches – « Image, texte, langage », Université de Bourgogne, Dijon, 1992, p. 37-55.

les regards – jeux silencieux d'observation mutuelle, voir et être vu, qui débouchent sur le sentiment paranoïaque d'être capté par l'autre, ou selon les termes de Lacan, par le désir du désir de l'autre. Référons-nous, par exemple, à la manière dont Molloy décrit la période qu'il a passée chez Lousse:

Mais je crois qu'elle m'épiait beaucoup, cachée derrière les buissons, ou les rideaux, ou tapie au fond d'une pièce au premier, à l'aide de jumelles peut-être. Car n'avait-elle pas dit qu'elle désirait avant tout me voir, aussi bien allant et venant que figé dans le repos ? Et pour bien voir il faut le trou de la serrure, le petit pertuis parmi les feuilles, tout ce qui empêche d'être vu et en même temps ne livre de l'objet que des fragments à la fois. Non ? Oui, elle m'inspectait, morceau par morceau, et sans doute jusque dans l'intimité de mon coucher, mon sommeil et mon lever. (*M1*, p.85-86).

But I think she spied on me a great deal, hiding behind the bushes, or the curtains, or skulking in the shadows of a first-floor room, with a spy-glass perhaps. For had she not said she desired above all to see me, both coming and going, and rooted to the spot. And to get a good a view you need the keyhole, the little chink among the leaves, and so on, whatever prevents you from being seen and from seeing more than a little at a time (*M2*, p.23).

Force est de constater qu'il est encore question d'une image négative du corps de la mère comme brèche, trou, défaillance. L'espace de cette communication silencieuse, entre Lousse et Molloy, marqué par tant d'images de fragmentation et de morcellement, fonctionne également comme une représentation de l'espace du corps maternel. Songeons aux divers sens que l'on peut attribuer au mot « pertuis »: « ouverture, trou » et, dans un sens plus technique, « ouverture qui permet de retenir l'eau d'une écluse ou de la laisser passer », ou encore « étranglement d'un fleuve » (*Le Petit Robert*, p.1411-1412). On peut également remarquer les divers sens évoqués, dans la version anglaise, par « chink » (fente, fissure, défaut). De même, on peut voir dans l'expression « le petit pertuis », une métaphore du vagin comme *perte*, ce dernier aspect étant plus évident dans l'anglais « chink », qui signifie dans son sens littéral « fente », « fissure », « défaut », « point faible ». La précision et le détail des souvenirs de Molloy suggèrent la puissance, dans l'univers de l'enfant, de l'image intrusive voire sadique de la mère. Molloy détaille la façon dont Lousse l'inspectait « morceau par morceau », ce qui suggère que ces souvenirs sont des souvenirs d'écran ou des souvenirs précoces, qui dérivent eux-mêmes

de ce que Masud Khan appelle « l'échec partiel dans la fonction protectrice et contenante de la mère » (*partial breakdown of the protective-shield function of the mother*) et dont le récit, à l'instar des discours des patients, est une tentative de symboliser les effets (Kohon 1986, p. 117-135).

Il va de soi que les soins maternels administrés par Lousse ne sauraient être que désastreux pour la santé psychique de Molloy. Comme on l'a vu, l'état de Molloy – « une torpeur miséricordieuse traversée de brefs et abominables éclairs » (p.88) – reste inaccessible aux « misérables molys de Lousse » (*ibid.*), véritables symboles du bon sein, « administrés à doses infinitésimales » (*ibid.*). Pour décrire la façon dont Lousse aurait tenté de le séduire en empoisonnant sa nourriture et sa boisson, Molloy joue avec le verbe « amollir » et la syllabe « mol » acquiert une autre dimension. Reprenons le texte:

et sans doute avait-elle mis dans ma bière un produit quelconque destiné à m'amollir, à amollir Molloy, de sorte que je n'étais pour ainsi dire plus qu'une masse de cire en état de fusion (*M1*, p.75-76).

and doubtless she had poisoned my beer with something intended to mollify me, to mollify Molloy, with the result that I was nothing more than a lump of melting wax, so to speak (*M2*, p.23).

La confrontation des deux versions du texte révèle un jeu subtil sur la différence de sens entre ces deux mots: « amollir/mollify ». Jeu entre les mots et jeu sur les mots, jeu qui se répercute à travers leurs connotations différentes, glissant ainsi vers d'autres implications qui, elles-mêmes, modifient les projections faites sur le rapport mère-nourrisson. Le verbe *amollir* signifie dans son sens figuré: diminuer, affaiblir, fléchir, voire efféminer, d'où le substantif *amollissement* signifiant « affaiblissement, relâchement ». Pourtant, l'ironie du texte français réside dans la manière dont le poison de Lousse (les « molys »), loin de n'être qu'une source « d'amollissement », aurait des effets quasi catastrophiques sur le corps et l'esprit de Molloy. Beckett joue ainsi sur les deux registres du sens; d'une part, le sens littéral – *rendre mou* – qui n'a trait qu'à ce qui relève du physique, de la matière, voire du scientifique; d'autre part, le sens figuré – *faiblir* etc. – qui a trait à la dimension émotionnelle (*Le Petit Robert*, p.60). En projetant le sens 'physique' du verbe, pour décrire l'aspect émotionnel de Molloy, Beckett projette un fantasme destructeur et persécuteur qui vise le

corps maternel, symbolisé par Lousse. L'expression « une masse de cire en état de fusion » joue aussi sur ces deux niveaux de sens. En effet, par son discours, Molloy cherche *littéralement* à nous convaincre que Lousse l'a réduit à un état inanimé, voire végétatif (liquéfaction, dissolution), évoquant ainsi le sens littéral du mot 'fusion': fonte, liquéfaction. Il semblerait que Beckett parvienne, par cette 'refonte' des sens des mots, à 's'attaquer' au sens, ou peut-être devrait-on dire, à la menace du sens figuratif du même mot, à l'« union intime résultant de la combinaison ou de l'interpénétration d'êtres ou de choses », que l'on peut assimiler à un synonyme de l'autre (*Le Petit Robert*, p.839).

On a donc affaire à un rapport multiple et varié du corps avec la totalité du corps maternel: contact avec la peau, visage, geste, nourriture. La complexité du rapport tient précisément à l'entrelacement des sensations et des mouvements. A l'intérieur de l'« amollir », dans l'expérience du « être-amolli », le « sentir » s'accompagne des sensations du « être senti⁴⁹ ».

Ces rapports corporels beckettien de fusion explorent et exploitent donc le fantasme d'une enveloppe, d'une peau commune, avec une personne (ou une situation) avec laquelle on forme un tout. S'il existe chez Beckett une telle dynamique de désir, c'est qu'elle se lit phonétiquement, déplacée et condensée dans l'expression « masse de cire »; l'image fusionnelle qui retourne et déjoue le signifiant sous-jacent, « masse désir », peut être rattachée à l'image du désir fusionnel, « indifférencié », sans objet, et que la traduction ne rend pas. Si, en français, « amollir » suscite une image destructrice et équivoque de la mère (« masse désir »), en anglais, « mollify » qui signifie: « apaiser, calmer, modérer, tempérer », évoque l'image d'une mère séductrice que j'aborderai ici en me référant à Winnicott.

Winnicott, dans sa théorie du développement affectif de l'individu, nous parle de la façon dont l'enfant différencie deux images de la mère, l'une très agréable, très appréciée dans les moments de calme, et l'autre, attaquée dans les phases de besoin et d'excitation

⁴⁹ Alain Astro *op. cit.*, (p.737n) nous rappelle à ce propos que la syllabe « mol », surgit encore, quand Molloy se rappelle qu'il « remuai(t) mollement des détritres », et que le bain habituel de Lousse « la ramollissait » (*Molloy*, p.76, p.77). Moran, à son tour, parle d'être « amolli », de « constater mollement », d'attacher son fils avec « une corde molle », et de sentir le « moelleux de (s)a moquette » (*Molloy*, p.127, p.203, p.175, p.148) .

(Winnicott 1958, p. 269-288). Pourtant, l'enfant aperçoit qu'un plus un fait un. La mère de la relation de dépendance est aussi l'objet de l'amour instinctuel. Or, l'enfant est dupé par la nourriture même; la tension instinctuelle disparaît et il se trouve à la fois satisfait et trompé.

Pour revenir au rapport Lousse-Molloy et au rapport du français à l'anglais, on peut approfondir le sens de fusion, comme fusion des deux mères aussi bien que fusion *entre* mère et nourrisson; l'une, dont les défaillances sont symbolisées par le poison de Lousse (ainsi que le rapprochement du nom fictif Lousse avec le mot « lousy » signifiant mauvais, nul), fait défaut, « empiète » sur l'environnement de Molloy, et « s'immisce » dans son développement; l'autre (mollify) apaise et calme. Les deux sens de l'expression « état de fusion » permettent donc d'imaginer les deux images de la mère dont parle Winnicott. Mais là où, en français, c'est la force des pulsions destructrices qui semble primer par rapport aux pulsions d'amour – la mère est absorbée comme poison avec l'ingestion de nourriture et de boisson –, en anglais, avec la traduction d'amollir par « mollify », c'est le sens d'apaisement qui est au premier plan. Beckett, dans l'espace potentiel que représente la 'traduction' anglaise, sépare *et* réunit ces deux aspects du corps maternel, celui de la haine (amollir) et celui de l'amour (mollify).

Dans ces jeux de désir, on peut déceler un autre sens de fusion autour du signifiant « mol » qui serait une fusion avec une figure joycienne, en l'occurrence, le molys.

Bien avant Beckett, l'idée du « molys » comme symbole ou image de la défense ou de la résistance contre toute forme de séduction a été exploitée par Joyce. La référence essentielle au moly dans l'œuvre de Joyce se trouve dans ses lettres. Le passage décisif est:

Un mot clef suffit à m'inspirer. Moly est une noix à casser. Voici ma dernière. Moly est le don d'Hermès, dieu des mœurs publiques, et l'influence invisible (prière, chance, agilité, présence d'esprit, force de récupération) qui sauve en cas d'accident. Elle donnerait l'immunité contre la syphilis. Hermès est le dieu des poteaux indicateurs, c'est-à-dire qu'il est, surtout pour un voyageur comme Ulysse, le point où convergent les routes parallèles ou contraires. C'est un accident de la Providence. L'on peut dire dans ce cas que c'est une plante aux feuilles nombreuses; indifférence due aux masturbations, pessimisme congénital, sens du ridicule, délicatesse soudaine par un détail quelconque, expérience. C'est la seule occasion où Ulysse

n'est pas aidé par Minerve, mais par son double mâle ou inférieur (Joyce, *Lettres*, 1961, p.170).

Comme l'explique Jacques Aubert, Joyce, en utilisant le nom de « molys » nous livre le nom de quelque chose censé entrer dans le fonctionnement de « Circé » (l'épisode de l'hallucination) (Aubert 1987, p.63). Le don d'Hermès, c'est l'influence invisible (prière, hasard, agilité, présence d'esprit, pouvoir de récupération) qui sauve en cas d'accident. C'est cette influence qui confirme Bloom dans son rôle « de prudence », Bloom est « le Prudent » (p.64). Frank Budgen précise que Joyce regardait la dimension hallucinatoire et les métamorphoses de l'épisode de Circé, comme une corruption de l'esprit et une désintégration du corps (Budgen 1972, p. 234-237). A la différence de Molloy chez Lousse, Bloom, bien que subissant une dégradation totale devant le charme séducteur de la Belle Cohen, parvient néanmoins à récupérer sa virilité et sa présence d'esprit, en se sortant de sa transe masochiste. Mais c'est la deuxième dimension de « Moly » qui nous retiendra ici, c'est-à-dire celle qui correspond à l'aspect paternel ce qui, en fin de compte, permet de protéger Bloom contre le charme de la Belle Cohen. Comme nous le verrons, c'est le molys qui participe et contribue à la mise en déroute de la fonction paternelle chez Beckett. Une mise en relation de la question du père chez Beckett et du fonctionnement du Nom-du-Père chez Joyce donc s'impose.

Les effondrements du père

Avant de revenir à la scène de l'arrestation de Molloy qui, si pertinemment, met en question la fonction du père barrée par le désir de l'autre, rappelons ce que Lacan dit concernant l'échec de la métaphore paternelle.

Quand la réalisation du père au niveau symbolique échoue, il reste, nous dit Lacan, la relation imaginaire: quelque chose qui ne se nomme pas ou qui ne s'inscrit pas dans une dialectique triangulaire. Et Lacan de préciser: « c'est le défaut de Nom-du-Père à cette place qui, par le trou qu'il ouvre dans le signifié, amorce la cascade des remaniements du signifiant d'où procède le désastre croissant de l'imaginaire » (Lacan 1981, p.577).

Revenons au long passage cité. La rhétorique presque circulaire de certains aspects de la traduction anglaise (par exemple, « thingless names/nameless things ») et, en particulier, de la phrase: « there could be *no* things but nameless things », laisse apparaître une image de la métaphore paternelle mise en échec par le désir de la mère. Les conditions de possibilités de rapports de sens entre les choses et les mots sont déniées (« there could be no ») et négativisées par le discours de la mère. Le discours maternel beckettien ne laisse donc aucune place au père symbolique. D'où les images de la mort que j'interprète, non comme absence du père « réel », mais comme *carence* du signifiant lui-même. C'est dans cette optique, que nous relisons le sens de « *lâchement* », en tant que signifiant de la carence du signifiant, carence presque incarnée dans le nom « Molloy » – mol/lâche. Cette analyse revêt un intérêt supplémentaire si on s'aperçoit que la figure paternelle du commissaire, qui interroge Molloy sur les rapports entre son nom et celui de sa « maman », incarne le signifiant du Nom-du-Père. Rappelons-nous que la figure du commissaire apparaît deux fois dans le texte du roman: la première fois, (p.29-35) lorsqu'il arrête Molloy en raison de la façon dont Molloy se reposait (« à califourchon sur ma bicyclette, les bras sur le guidon, la tête sur les bras », p.30); et la deuxième fois lors de l'accident concernant le chien de Lousse (p.52).

On peut comprendre cette intervention de la loi comme l'appel du Nom-du-Père dont la fonction est d'assurer le lien entre l'intérieur (le corps de la mère) et l'extérieur de la ville. Remarquons, à cet égard, les images de la peur et peut-être de la mort auxquelles est associé l'intérieur de la ville aux voies d'accès « étroites et obscurcies par d'immenses voûtes, sans exception » (*MI*, p.29). Bien que Molloy nous avoue, en sortant du poste de police, qu'il ne s'est jamais plus reposé « de cette façon, les pieds obscènement posés par terre » (p.37), l'intervention paternelle est restée, pour lui, sans effet. Il dit lui-même que « châtier de façon systématique un être comme moi, ce n'est pas commode. Ça arrive, mais la sagesse le déconseille » (*ibid.*); cette réflexion est reprise autrement en anglais par: « To apply the letter of the law to a creature is not an easy matter. It can be done but reason is against it » (*M2*, p.24). Et dans la scène du chien mort, où réapparaît un commissaire (le même ou un autre), il est significatif que, bien que Molloy tue le chien de Lousse et mérite peut-être d'être arrêté, l'agent ne l'arrête pas. Si on se réfère au texte, on s'aperçoit

que l'agent n'intervient que pour « se disperser, le mot n'est pas trop fort » (*MI*, p.52), en laissant place à l'intervention d'« une madame Loy » (*ibid.*). « Libre enfin de partir » (*ibid.*), on sait, néanmoins, que la « liberté » de Molloy, consistera en un séjour persécuteur chez Lousse (Madame Loi), confirmant ainsi le non-avènement de la métaphore paternelle et la non-promotion de la loi du père symbolique dans l'univers beckettien.

Ouvrons maintenant notre analyse sur Joyce car, comme nous l'avons déjà indiqué dans notre introduction, une de nos hypothèses est que ces tiraillements identitaires et la mise en déroute de la loi du père comme du sein maternel, sont, chez Beckett, en partie liées à l'influence inconsciente de Joyce. La grande question du déplacement de la paternité biologique vers la paternité symbolique est, en effet, l'un des thèmes joyciens par excellence⁵⁰. Mais chez Beckett, c'est tout le processus de la filiation, qu'elle soit biologique ou symbolique, qui est profondément perturbé.

Nous souhaitons d'abord suggérer que le rapport entre les Moran, père et fils, est à l'image du rapport entre Joyce et Beckett. On connaît en effet les obstacles que le jeune Beckett eut à surmonter, en suivant les pas de Joyce, les « écarts » infranchissables entre les deux écrivains, repris ici comme les écarts de conduite du fils que Moran, le père, déplore.

Le père ne retrouve plus son fils, nous dit le texte beckettien, ou plutôt c'est le fils qui abandonne son père; l'affirmation paternelle beckettienne n'affirme strictement rien, si ce n'est un objet paternel sans fonction, réduit en nullité. De manière comique, dans l'œuvre de Beckett, on n'a plus besoin de père tandis que Beckett a perdu son propre père en 1933. Comme Joyce, figure fantomatique d'un père mort, qui mourut réellement quelques années avant la rédaction de *Molloy*, Beckett s'interroge sur le fantasme du manque du père, sur l'impossible question du père (Cousineau 1999). Contrairement à ce qui se passe dans l'œuvre joycienne, rien ne soutient la position du père dans le texte beckettien, si ce n'est le nom de la mère de Molloy – la mère du nom –, parodiée dans la « mollose ». Le roman s'achève significativement sur les réflexions ludiques auxquelles se livre Mo-

⁵⁰ A titre d'exemple, voir l'article de Mark Patrick Hederman: « The 'Mind' of Joyce: From Paternalism to Paternity » in Richard Kearney, *The Irish Mind*, op .cit., p. 244-266.

ran, qui persiste à se demander après toutes ses pertes et son effondrement s'il est « plus libre maintenant » (*MI*, p.293).

Le thème fils-père est repris à Joyce qui parodie précisément toute la transmission symbolique du phallus. Rien ne permet à Moran de se reconnaître comme père. L'idée même d'être père lui est détestable:

Et cette entreprise, dût-elle me rendre odieux à ses yeux et lui faire haïr, au-delà de ma personne, jusqu'à l'idée même de père, je ne l'en poursuivrais pas moins, de toutes mes forces (p.183).

Je lui interdirlrais de m'appeler papa, ou de me témoigner de l'affection, devant autrui, sous peine de recevoir un de ces soufflets qu'il redoutait tellement (p.208).

Rien ne permet non plus au fils de Moran de se reconnaître comme fils, puisqu'il porte le même prénom que son père, Jacques. Beckett s'amuse donc à dédoubler, répéter, en miroir, un scénario du nom avec cette fois-ci le prénom du père qui n'a pas de sens ou, un sens qui coïncide avec le deuil ; « mourn » en anglais, c'est-à-dire « Moran » sans le « a ». Mais comme l'indique le texte, Moran est d'abord figuré comme fils. Il reçoit des instructions mystérieuses d'un certain Gaber pour aller traquer Molloy. Il obéit aux ordres, c'est-à-dire qu'il suit une voix qu'il entend et écoute:

Car elle est en moi et elle m'exhorte à être jusqu'au bout ce fidèle serviteur que j'ai toujours été, d'une cause qui n'est pas la mienne (...) Comme vous voyez, c'est une voix assez ambiguë et qui n'est pas toujours facile à suivre, dans ses raisonnements et décrets (p.219).

Mais, avant de partir, il va voir son père spirituel, le père Ambroise:

Je me rappelai avec dépit le lager que je venais d'absorber. M'accorderait-on le corps du Christ après un pot de Wallenstein ? Et si je ne disais rien ? Etes-vous à jeun, mon fils ? (p.161).

Dès son retour à la maison, c'est Moran qui reçoit la visite du prêtre et croit que le père l'aimait vraiment. Néanmoins, Moran met un terme au rapport: « Je lui dis de ne plus compter sur moi (...) Je le quittai » (p.291).

Je voudrais maintenant suggérer une mise en parallèle plus textuelle avec Joyce en opposant la fonction de la parole paternelle

chez Beckett à celle de Joyce. Si nous voulons prendre en compte la deuxième partie de *Molloy*, nous pouvons voir la recherche de Molloy, ou « Mollose », menée par la figure paternelle de Moran, comme une tentative, à l'instar de celle d'Ulysse, de libérer Molloy, ou de récupérer ce qui a été mis en échec dans la première partie du roman, à savoir, le Nom-du-Père. Mais à la différence du texte joycien, où la désintégration hallucinatoire du corps et de l'esprit de Bloom n'a que la dimension d'une pantomime, le « père » beckettien, sous la forme de Moran, est la proie, à la manière de Molloy, d'une désintégration du corps et de l'esprit, même si son discours ne « désire » pas en parler :

Je ne dirai pas les obstacles que nous eûmes à surmonter, les êtres malaisants que nous eûmes à circonvenir, les écarts de conduite du fils, les effondrements du père (*M1*, p.262) (the disintegration of the father, *M2*, p.145).

En effet, il semblerait que le fonctionnement du « moly » beckettien et par extension de la syllabe « mol » soit aux antipodes du fonctionnement du « moly » chez Joyce. Car chez Beckett, l'ordre paternel ne saurait s'imposer face à l'horreur du désir qu'est l'Autre tout puissant « non-barré », incarné soit par Lousse, soit par la vision traumatique de « la re-naissance » ou encore par le pseudo-pèlerinage à la madone de Shit, « la noire ? », *MI*, p.288, – (« the Turdy Madonna », *M2*, p.159), sans oublier Mol que l'on trouve à la fin de *Malone meurt*. On peut, donc, voir, dans la recherche de Moran, une tentative de (re)construire et de symboliser ce qui semble lui manquer, pour éviter de glisser dans une dangereuse identification à la Femme qu'incarne le nom de Molloy. D'où ce sens d'obligation, ce caractère imposé du discours de Moran :

La mère Molloy, ou Mollose ne m'était pas non plus complètement étrangère, il me semblait. Mais elle était beaucoup moins distincte que son fils (...) De ces deux noms, Molloy et Mollose, – (« Moll-Lousse ») – le second me semblait peut-être le plus correct. Mais de peu. Ce que j'entendais, dans mon for intérieur sans doute, à l'acoustique si mauvaise, c'était une première syllabe, Mol, très nette, suivie presque aussitôt d'une seconde des plus cotonneuses, comme mangée par la première, et qui pouvait être oy comme elle pouvait être ose, ou ote, ou même oc. Et si je penchais pour ose, c'était probablement que mon esprit avait un faible pour cette finale (*M1*, p.187).

Il y a donc, dans cette série phonétique, un jeu de redoublement consonantique qui comme dans *Ulysse*, se « phonise » autour de la

syllabe « mol » et autour du signifiant de la perte: *Mollose*. Jacques Aubert nous dit, au sujet de la différence phonétique entre Moly et Molly dans *Ulysse*:

La chose curieuse, c'est qu'il y a entre les deux, entre *moly* et Molly une différence qui est de l'ordre de la phonation. Ce qui se 'phonise' dans *Ulysse*, c'est Molly, avec une voyelle simple, et *moly*, une diphtongue, une ditongue comme on écrivait autrefois, et la ditongue (*di-tongue* ?) fait consonance; en même temps que la ditongue se transforme en une voyelle simple, il y a un redoublement consonantique, un redoublement de la consonance, qui apparaît dans *Ulysse* sous la forme de Molly (Aubert 1987, p.63-64, c'est Aubert qui souligne).

De même, pour reprendre notre dernière citation de *Molloy*, il importe de voir, dans la fonction de la phonation, les effets de voix (« ce que j'entendais ») que l'on pourrait interpréter comme ceux d'une parole paternelle contestée dans ce qu'elle dit et symptôme du manque: manque de certitude (« l'acoustique si mauvaise ») et manque de totalité (« comme mangée par la première »). Ce scénario textuel met en scène, en la caricaturant, toute l'impuissance de la parole beckettienne et son dépouillement: c'est la syllabe « ose » si proche de « lose » (perte) qui est privilégiée par Moran dans le nom « Mollose ». En d'autres termes, ceux de Julia Kristeva, la parole beckettienne s'érige « en contre-partie de la débordante Molly (dans *Ulysses*) et de l'éveil négatif de Finnegans (*Finnegans Wake*): une jouissance par déception du sens, non pas au-delà mais en-deça du sens » (Kristeva 1976, p.250). Selon Kristeva, Beckett « écarte ascétiquement la joyeuse et folle plongée incestueuse que résume la jouissance de Molly ou le « baby-talk » du père dans *Finnegans Wake* » (p.248).

Force est de constater que la parole beckettienne est le site des fantasmes de destruction, de désintégration où, à travers le fantasme de Moran, la fonction du nom propre, évidé de tout référent corporel, subit un morcellement et une fragmentation agressives. Suggérer qu'un tel fantasme viserait Joyce et son œuvre pourrait paraître excessif et certes simplificateur pour ne pas dire gratuit. Il y a néanmoins lieu de se demander – prudemment – en quoi l'idéalisation de Joyce aurait résulté d'une envie intense de la part de Beckett qui l'aurait amené à transformer le langage (le bon objet) en objet hostile et envieux. Notre hypothèse est que Beckett a peut-être éprouvé de douloureux sentiments d'envie entraînant le désir de gâcher les qualités de

l'objet littéraire que représentait l'écriture de Joyce. Beckett 's'en prive' exprès, afin que son écriture à lui ne contienne plus rien d'enviable. Tandis que Joyce tendait, dit Beckett, à l'omniscience et l'omnipotence de l'artiste, Beckett, lui, travaille avec l'impuissance et l'ignorance (Mays 1984, p.18). L'envie se rapportant au langage, c'est la parole qui devient l'objet d'agressions envieuses (Segal 1969, p.49), et qui se retourne contre le sujet (l'effondrement de Moran en est un bon exemple).

Ces propos théoriques s'imposent lorsque l'on songe à la parole de Moran que nous avons déjà mise en parallèle avec la parole joycienne. Elle n'est autre que le résultat d'un dépouillement et d'une fragmentation violente du sens; une attaque sarcastique contre la source primordiale – joycienne – de la bonté du langage et, je pense aussi, contre Joyce en tant que figure surmoïque. Beckett aurait-il abîmé et détruit les propriétés de l'écriture de Joyce, à qui tout réussissait ?

Nous nous contenterons de suggérer ici que Beckett entre en jeu ou plutôt dans un jeu imaginaire avec Joyce sur ce point précis de la fonction du père en termes d'effet de voix et, par extension, en termes de langage⁵¹. La voix est centrale dans l'esthétique joycienne. A plusieurs reprises, Stephen Dedalus, dans *Ulysses*, est identifié par les autres et lui-même grâce à la voix de son père. Si le père chez Joyce transmet la voix et permet de reconnaître le fils, la voix du fils permet également de reconnaître et de nommer le père: Simon Dedalus (le père de Stephen) peut être dit par son fils « l'homme qui a ma voix ». Comme le remarque Annie Tardits à propos du Nom-du-Père chez Joyce, « plus qu'un patronymique, mais sans rapport avec lui, c'est donc une voix qui se transmet du père au fils (...) Joyce désigne la

⁵¹ Une autre approche qui mérite d'être signalée est celle de Phil Baker, *op. cit.*, qui privilégie la signification symbolique des timbres dans le roman. Baker suggère que le « Timor neuf » (*MI*, p.181) que possède le fils de Moran, pourrait être lu comme une allusion à l'image d'un père tyrannique (« timor patris » p.41) – un père qui fait peur. Baker émet l'hypothèse intéressante que Beckett aurait repris ce motif à Joyce: «Molloy's understanding of his quest is concordant with Stephen Dedalus's discussion of maternity and paternity in *Ulysses*, where he argues that while 'a father (...) is a necessary evil', '*Amor Matris*', subjective and objective genitive, may be the only true thing in life.' (...) The other, 'patrified' [FW.336.16] side of the polarity is represented with the 'feary father' [FW.628.02], and the paternal 'timor' is already in the *Wake*, where it is associated with 'our awful dad, Timour of Tortur' [FW.136.21]» (p.41-42).

voix comme étant ce par quoi père et fils sont consubstantiels. 'Ce n'est pas seulement du même signifiant qu'ils sont faits, mais vraiment de la même matière' (« Le sinthome », séance du 13 janvier 1976). La voix est leur *ousia* commune, mais elle est aussi ce qui se sépare de chacun dans cette transmission à double sens⁵² ».

Revenons maintenant à la scène dans la forêt pour voir dans le détail en quoi cette mise en échec de la parole paternelle chez Beckett est une mise en échec non de Joyce comme figure paternelle, mais de ce que représente la fonction symbolique du père: la transmission d'une voix.

Moran doit attendre, près d'un arbre, Gaber qui aurait été envoyé par l'invisible Youdi, figure « surmoïque » qui ne possède pratiquement aucune des caractéristiques du Surmoi. Dans ce roman, comme dans *Godot*, le messager ne peut qu'apporter le prétendu message de la part de celui qui restera absent. Donc, on a comme dans *Godot*, la promesse d'une présence, mais le message de Gaber ne fait que confirmer l'absence de Youdi, en nous instruisant, non sans dérision, la conception de la vision de la vie humaine selon Youdi:

Qu'est-ce qu'il vous a dit ? dis-je. Je ne comprends pas, dit Gaber. Vous disiez tout à l'heure qu'il vous a dit quelque chose, dis-je, puis je vous ai coupé. Coupé ? dit Gaber. Savez-vous ce qu'il m'a dit l'autre jour, dis-je, voilà vos propres paroles. Son visage s'éclaira. Il était à peu près aussi vif que mon fils, ce gros Gaber. Il m'a dit, dit Gaber, il m'a. Plus fort ! m'écriai-je. Il m'a dit, dit Gaber, Gaber, qu'il m'a dit, la vie est une bien belle chose, Gaber, une chose inouïe. Il sourit. Je fermais les yeux. Les sourires, c'est très joli, très encourageant, mais il leur faut un peu de recul. Je dis, Vous croyez qu'il parlait de la vie humaine ? J'écoutai. Savoir s'il parlait de la vie humaine, dis-je. Je rouvris les yeux. J'étais seul (*MI*, p.274).

A la différence de Joyce où « il est constamment question de la certitude et de la manière dont on peut la fonder (...) dans ses rapports avec les effet de voix », (Aubert 1986, p.64, p.65), on a affaire ici à des conflits de « paroles » paternelles dominées par l'incertitude. C'est une façon pour Beckett de formuler le sens d'une annulation, comme il le fit dans *Godot*, l'annulation ou plutôt l'interruption de la transmission d'un message: du père au fils. Tout passe néanmoins par un jeu complexe de voix en écho, peut-être toujours la même, le desti-

⁵² Annie Tardits ; « L'appensée, le renard et l'hérésie » in *Joyce avec Lacan*, op. cit. p.140, c'est Tardits qui souligne).

nataire du message (Moran) coupant la parole du messager, le sens du message étant que celui-ci est coupé, arrêté, annulé. La problématique posée n'est pas tant celle du Messie que celle de la succession de messages. Force est de constater que quand Gaber s'efforce de reprendre la trame de son message, Moran l'interrompt. Enfin, on arrive au message, au cœur de l'intrigue, qui est cette « chose inouïe » qui désigne « la vie ». Beckett joue encore ici sur la transmission du message, un message inouï, que personne n'aurait entendu, surtout pas Gaber. La chose inouïe – « vie » – nous renvoie donc à la voix du père, car c'est une voix qui se transmet de père en fils; voix paternelle qui devient métaphore par la syllabe « You » dans « Youdi », figure du Grand Autre vouée à l'absence. C'est une voix qui est tout sauf claire, comme si ce mot « vie » posait d'énormes problèmes pour être articulé, dit ou nommé. En effet, Moran n'est plus sûr de quelle « vie » il s'agit ou quelle vie il a « entendue »: « Savoir s'il parlait de la vie humaine, dis-je » (p.274). Ce moment de confusion nous renvoie encore à *Ulysses* où, dans *Circé*, l'épisode hallucinatoire du bordel, Stephen demande à sa mère morte le mot qui lui manque, le mot que toutes les hommes savent, en l'occurrence « amour », lien de ressemblance: « Tell me the word, mother, if you know now, the word known to all men » (*Ulysses*, p.516). Comme l'explique Annie Tardits, ce n'est pas tant la faute et la carence du père de Stephen qui le ravageait, que la place non faite par sa mère à ce mot (Tardits, p.129).

Pour revenir à Moran et Youdi et à l'énigme de la « vie », celle-ci en tant que signifiant pourrait désigner la procréation et par extension la génération ou la filiation. Le discours maternel beckettien ne laisse donc aucune place au père symbolique, comme si le couple parental beckettien ne « s'entendait » pas. La vie, bien qu'elle soit « une bien belle chose », reste « une chose inouïe » ayant peu à voir avec la vie « réelle », celle qui serait synonyme de tous les désirs et de toutes les aliénations, en l'occurrence, « la vie humaine »: « Vous croyez qu'il parlait de la vie humaine ? » (*MI*, p.274). Mais, étrangement, Youdi restera présent car c'est lui qui enjoint Moran de rentrer, ce qui provoque les « rares pensées » de Moran, (p.277) et « questions d'ordre théologiques » qui sont, peut-être un renvoi (protestant) à Joyce et à sa dérision de l'imaginaire catholique irlandais. Comme le souligne Annie Tardits, la question de l'hérésie chez Joyce « n'articule rien moins en effet que les questions de la paternité, de l'écriture et de l'auteur (...) sa référence à l'imaginaire hérétique

(étant) un support pour parer à la déroute de l'imaginaire. La façon dont Joyce tire l'hérétique vers la monstruosité et le démoniaque va dans le même sens, cet accent insistant sur l'angoisse par où l'imaginaire tient au réel » (Tardits, p.127). Ce qui nous amène à nous demander en quoi la « théologie négative » beckettienne est une manière de railler Joyce l'hérétique. Moran, en effet, se met à prier négativement et à penser la négation du sens d'une telle intercession:

Si l'on disait la messe des morts pour les vivants ?
Et je me récitais le joli Pater quiétiste, Dieu qui n'êtes pas plus au ciel que sur la terre et dans les enfers, je ne veux ni ne désire que votre nom soit sanctifié, vous savez ce qui vous convient. etc. Le milieu et la fin sont très jolis (p.278).

Il suppose ainsi pour un moment, et par le biais de la parodie, que le Nom-du-Père puisse être Dieu ou que celui-ci puisse venir recouvrir l'impossible question beckettienne de l'engendrement: « Que foutait Dieu avant la création » (p.278). En déconstruisant ainsi la logique de rédemption, on retrouve l'acharnement de Moran à penser l'impossible paternité à partir de l'absence de Youdi. Ce défaut du Nom-du-Père s'avère aussi impossible à penser que l'est son acte d'auto-engendrement. Tout comme dans l'écriture joycienne, « l'imaginaire » hérétique beckettien est un support pour parer à la déroute de l'imaginaire, au sens de Lacan. Mais, comme nous l'avons vu, c'est plutôt du côté de la pensée que Moran tentera de mettre un point d'arrêt au glissement de son discours, c'est-à-dire en pensant à ce qui résiste à la pensée, notamment la danse de ses abeilles.

Entre la pensée de la mère et le nom du père

Quel sens pouvons-nous donc donner à la recherche de Molloy par Moran, compte tenu des deux analyses proposées jusque ici; la première plaçant la relation Molloy-Moran dans une perspective post-kleinienne de la pensée de l'objet, et la seconde, focalisée sur l'échec de Moran à comprendre la question « Molloy », remettant en cause le fonctionnement du Nom-du-Père ? L'« épiphanie » d'auto-engendrement et la scène d'« abandon » auprès de Youdi, ne sont pas du tout, à nos yeux, des incidents contingents dans la mesure où ceux-ci remet-

tent en cause le double mystère de la maternité et de la paternité chez Beckett. Cela dit, il ne sera pas question de privilégier l'un de ces deux incidents, la désintégration du père, la scène d'auto-engendrement. Nous chercherons plutôt à relier ces deux moments. Nous tenterons aussi d'opposer la psyché joycienne à celle de Bion via Beckett.

Curieusement, les deux lectures du même incident, telles qu'elles ont été présentées ici, se recouvrent et se ressemblent. La lecture « joycienne/lacanienne » de l'épiphanie de Moran qui met l'accent sur le vide laissé par le père et la lecture kleinienne, présentée plus haut, qui souligne la violence avec laquelle Moran se projette et s'introjecte, montrent comment le sens de l'effondrement de Moran se dérobe à sa représentation et erre dans un vide qui se trouverait entre corps et esprit, naissance et langage, affiliation et nomination, émotion et pensée.

Par exemple, l'image ou la vision de la naissance peut se lire comme Moran devenant son propre fils, ce fils qui aura un fils et qui fera le père. Le texte cherche ainsi à décrire cet impossible que constitue la paternité, la béance entre génération et nomination, *amor matris* et *timor patris* (Baker 1997, p.41), le vide que Joyce « avait mis au principe du lien entre nomination et génération, entre *Naming* et *Genèse* » (Tardits, p.142). Une tentative peut-être de la part de Beckett, non de « dire » ce vide joycien – le vide que laissa Joyce –, mais de l'écrire et de l'inscrire.

De la même manière, au moment de l'annonce du non-avènement du père, Moran nous donne l'image d'une généalogie « arrachée » ou vidée lorsqu'il dit qu'il avait les « mains pleines d'herbe et de terre » (*MI*, p.274). C'est comme si la nouvelle concernant Youdi avait l'effet d'« arracher » Moran à ses racines lui barrant l'accès à toute racine, origine ou « terre » maternelle:

J'avais les mains pleines d'herbes et de terre que j'avais arrachées à mon insu, que j'arrachais toujours. Je déracinais littéralement (p.274).

A l'instar de l'épiphanie joycienne, la vision de Moran débouche sur un vide. Si le corps est le centre de gravité de son expérience, c'est aussi le trou noir de sa pensée, un radical non-sens, véritable *Ungrund*, terme cher aux mystiques rhénanes pour désigner la fon-

tion de « fondement sans fond »⁵³. Moran, juste après sa vision, avoue qu'il ne prêtait « qu'une attention distraite à ces pauvres figures où sans doute (son) sentiment de débâcle cherchait à se contenir » (*MI*, p.248). Dans ce sens, le corps indéchiffrable de Moran est à l'image de la danse mystérieuse de ses abeilles que nous interprétons comme une figure de l'impensable chez lui, ou, en d'autres termes, « the ultimately indeterminable » (Moorjani 1991, p.53). Pour parler dans un langage bionien, il manque en lui les traces d'une capacité de rêverie de la mère qui n'a laissé aucune inscription. Moran est incapable de penser sa naissance tout comme il est incapable de créer du sens *ex nihilo*, là où il n'y avait pas, là où il n'y a pas. Selon le modèle kleinien/bionien, le problème essentiel dramatisé par le texte de Beckett est l'échec de la transformation d'une impression des sens en expérience émotionnelle et, par extension, l'incapacité à penser le lien:

Mais comment décrire cette sensation (p.247) (...)

Mais il suffisait que je commence à y faire jaillir un peu de clarté, je veux dire dans cette obscure agitation qui me gagnait (p.248).

Molloy, « the novel of unsonliness » (Baker 1997, p.47), est donc un roman qui pivote autour d'un drame de liens. La traversée de la forêt de Moran peut se comprendre comme une tentative de rêver aux multiples liens existant entre paternité et maternité, entre Moran et Molloy, Moran et la « mère Molloy », ou « Mollose », Moran et Youdi, Molloy et Youdi, etc. Comme nous le dit André Green, penser ou rêver au père, c'est rêver au lien existant entre les parents et entre le bébé et le père la mère étant l'espace entre (Green 1990, p.352). La recherche de Molloy par Moran, constitue peut-être le rêve d'« ouverture » de l'affaire Molloy, c'est-à-dire l'ouverture de la relation entre Molloy et sa mère au tiers (Youdi) suivie de la mise à l'écart de Molloy, de son évacuation ou expulsion. Comme nous avons pu le constater, la relation entre Moran et Molloy n'en est pas une; ils restent agrippés à l'un et à l'autre et comme l'indique André Green dans un tout autre contexte, « *l'agrippement est le contraire du lien* » (p.353, c'est Green qui souligne). Alors que l'agrippement reste désespérément fixé au même objet, le lien se déplace et peut devenir lien de lien, non seulement relation mais relation de relation: « c'est la

⁵³ Cf. Catherine Millot, « Epiphanies », in *Joyce avec Lacan*, op. cit. p. 87-95.

pensée » (*ibid.*). Dans un sens, le lien Molloy-Moran « échoue » à devenir un lien de lien, c'est-à-dire « relation ». Moran espère toujours entrer en relation avec son autre, « rencontrer » Molloy, malgré tout : « peut-être que je rencontrerai Molloy », dit-il (*MI*, p.291).

Entre la « pensée » destructrice de Molloy qui envahit et abîme en quelque sorte le corps et l'esprit de Moran et la domination impitoyable de Moran par une voix anonyme, Beckett ouvre et creuse un espace différentiel de l'entre-deux où, par exemple, pensée maternelle et voix paternelle s'avèrent être métaphore et métonymie l'une de l'autre. En effet, tout le récit de Moran est guidé et dirigé par une voix anonyme, dont la relation avec celle de Youdi ne sera jamais élucidée. « J'ai parlé d'une voix », dit Moran, « qui me disait ceci et cela. Je commençais à m'accorder avec elle à cette époque à comprendre ce qu'elle voulait » (p.292). Tout comme le langage des abeilles et leurs « pensées » incompréhensibles, Moran finit par « comprendre ce langage » (p.292) de la voix anonyme. Car c'est celle-ci qui ordonne Moran à « faire le rapport » (p.293), un ordre qui l'amène à réfléchir sur sa liberté. Le jeu de mots en français sur « rapport », signifiant à la fois « rapport à écrire » et « rapport interpersonnel », récapitule et cristallise tout ce que nous avons essayé de dire dans ce chapitre. Le roman dramatise précisément l'échec à « faire le rapport » entre maternité et paternité, fils et mère, fils et père. On peut se demander justement ce qui peut bien être si haïssable dans la réalité beckettienne pour que le sujet soit obligé de détruire le moi qui le fait entrer en contact avec elle, ou que toute réunion entre moi et autre soit vouée à être manquée.

Dans la littérature clinique, Bion trouve la solution dans l'insupportable vision du *couple parental* (« Attacks on Linking », Bion 1967, p. 98-101). C'est-à-dire, la destruction de l'appareil psychique donnant conscience de la réalité externe commence à partir du moment où le patient ne peut se rendre compte du fait qu'il nie l'existence du couple abominable. Car dans la mesure où il n'est pas possible de penser sans faire des liens entre deux objets, voire deux mots, on peut rapprocher tout rapport destructeur du mécanisme impitoyable qui est la très intense envie des attaques lancées contre le couple parental, procréateur et sexuel.

Le couple beckettien, en l'occurrence Moran et Molloy, ne nous renvoie pas tant aux traces d'une civilisation archaïque qu'à celle d'une *catastrophe primitive*, ayant été provoquée par la mutilation

d'un lien primitif unissant le nourisson à la mère. Cela dit, il serait erroné de voir *Molloy* comme un roman résolument négatif. Moran est écrivain, malgré lui: « Alors je rentrai dans la maison et j'écrivis, Il est minuit, etc. » (p.293). On pourrait comprendre cette action de « faire le rapport » ou « faire le lien » comme une tentative de retourner dans le sens de la créativité les mécanismes mentaux destructeurs qui taraudent le récit de Moran. Le nouveau langage qu'apprend Moran et qui lui permettra de « faire le rapport », c'est le langage de son expérience, c'est-à-dire ni celui de la certitude – qui serait un langage joycien – ni celui de la destruction ou de l'anéantissement – qui serait un langage schizophrénique, sujet et objet de la pratique analytique bionienne. C'est un langage résolument antithétique, fondé sur son contraire, avec un « intérieur » (un contenu) mais sans fondement. Tout comme l'objet pictural qui se dérobe et résiste à sa représentation, qui fascina tant Beckett, l'« objet narratif » de Moran est et n'est pas: « Il est minuit (...) il n'était pas minuit » (p.293). Moran crée ainsi son propre langage du négatif et du paradoxe pour articuler et conjuguer le vide: le remplir et aussitôt l'évacuer, ce qui lui permet d'avoir et de ne pas avoir, d'être et de ne pas être.

L'histoire du vide est prête à s'écrire comme si Moran, en fin de roman, s'instituait, enfin, en artiste, en écrivain, en penseur et en traducteur de ses « propres » négations. Le rapport qui reste à écrire et à « faire » ne saurait qu'être un rapport antithétique, un rapport en négatif et du négatif mais un rapport fondamentalement paradoxal et ludique⁵⁴. L'écriture n'est-elle pas le rapport qui vient ici occuper l'espace du tiers qui permettra à Moran d'ouvrir et transformer ses rapports duels en relation triangulaire ? Moran, créant et retrouvant ainsi une « issue » à son impasse corporelle et mentale, « transcende » ainsi la pensée du couple en ouvrant une troisième zone, ou pour reprendre la terminologie derridienne de Richard Begam, « an interstitial zone, the space of an in-between that not only refuses to resolve itself into either of these two terms but renders impossible their very articulation » (Begam 1996, p.156). Moran, n'a-t-il pas ainsi ouvert un

⁵⁴ Dans son analyse du texte anglais, Daniel Gunn met l'accent plutôt sur la notion de liberté: « If Molloy finds a place where he is content to stay (...) then Moran also gets to a point where he discovers a sort of freedom. This is the freedom to repeat (...) It is also the freedom to deny and to lie. *It is the freedom to put an end to his report* – and it is drawn from his new-found ability, which is that of inventing » (Gunn 1988, p. 162, c'est moi qui souligne).

espace de jeu, transitionnel, intermédiaire, « interspace » (Begam, p.177) où, pour reprendre notre présentation des concepts de Winnicott, affirmation *et* négation, à l'instar de Molloy *et* Moran, coexistent. Comme nous le verrons par la suite, ce sera dans un tel « espace » que l'écriture beckettienne cherchera à explorer ses propres abîmes, à se reconstruire et à repenser son vide.

III. VERTIGES DU VIDE

« In the buginning is the woid » (*Finnegans Wake*)

Page laissée blanche intentionnellement

CHAPITRE 6

Espaces insaisissables (le vide et la représentation)

Introduction: Le vide tel qu'en lui-même

L'idée d'une fiction pure, sans aucun lien avec le réel a toujours fasciné Beckett (Clément 1994, p.40). Si on pouvait rêver du vide, le rêve beckettien serait celui d'un monde sans mémoire, ni désir, un monde sans autrui – un monde évacué, sans littérature, ni mots, ni pensée. Sans lecteur. Un texte sans lecteur ou une scène sans acteurs. Le rêve serait aussi de dormir sans rêver, afin de ne plus se réveiller, de ne plus avoir à vivre dans un corps ou en raison d'un corps, et surtout de ne plus avoir à penser. Ce serait un temps sans avant ni après. Ne rien attendre dans un espace sans lieu. Ne plus être. Ou pour reprendre les propos du narrateur de *Compagnie*: « Oh n'avoir jamais été » (C1, p.25).

Travail du vide, travail du deuil ? Précisons tout de suite que le vide n'est pas la mort. Alors que le deuil « est l'expérience de l'absence présente, de la présence absente » la fin désirée étant de « réintégrer le néant de la Chose » (Houppermans 2001, p.361-62), l'« une des significations majeures du vide », précise Fédida, « concerne la mise en échec de la constitution temporelle de l'autre dans une relation qui impliquerait un rapport à l'absence » (Fédida, p.207, c'est Fédida qui souligne). Si le travail du deuil dispose d'un projet – [«(il) restitue à la projection un projet – il ouvre un temps » (Fédida p.198, c'est Fédida qui souligne)], le vide, par contre, est sans projet ni objet. Il est entre le deuil et la mélancolie⁵⁵, entre « la psy-

⁵⁵ Sur la dimension mélancolique de l'œuvre de Beckett, voir les deux excellentes études suivantes: Evelyne Grossman, « Beckett et la passion mélancolique: une lecture de *Comment c'est* », in *SBA/T* 10, « L'Affect dans l'œuvre beckettienne », éd. par Matthijs Engelberts, Sjef Houppermans, Yann Mével et Michèle Touret, Amsterdam et Atlanta: Rodopi, 2001, p. 39-52; Yann Mével, « Molloy: jeux et enjeux

chose hallucinatoire de désir ou *absence blanche* et la dépression sans culpabilité ni objet » (Fédida, p.199). Il est simplement rien et donc n'est pas rien.

Dans cette écriture des non-lieux au terme de laquelle c'est toujours le rien qui a lieu, on ne peut s'empêcher d'évoquer le rôle qu'ont dû jouer les nombreux exils connus par Beckett: celui du protestant anglo-irlandais marginalisé dans une société catholique, essentiellement rurale et répressive, exil londonien pendant lequel, comme nous l'avons vu, Beckett entreprend son analyse, et enfin, les années de guerre dans le Vaucluse, une « zone » coupée du monde où Beckett occupera une partie de son temps à composer *Watt*. Si l'exil est une occasion pour Beckett de remettre en question le « soi » et de repenser son œuvre en termes de passage de la terre natale à une habitation du texte, il n'en demeure pas moins que c'est une expérience qui débouche sur l'errance, la perte et le déchirement (Beausang 1982, Ross 1998). Pourtant, Beckett ne peut se passer de la conception d'un lieu puisque sa fiction, comme toute fiction, est une projection dans l'espace et une projection de l'espace. De telles projections beckettiennes nous sont peut-être déjà familières: la chambre de Molloy, la route de campagne de *Godot*, la jarre de *L'Innommable*, la cuisine dans *Fin de partie*, et enfin le célèbre monceau de terre qui engloutit Winnie dans *Oh les beaux jours*. Ce sont néanmoins les images d'un lieu qui trouble puisque rien n'y demeure « familier » pour le personnage beckettien. On est plutôt dans une sorte d'espace « sans lieu », sans « image », dans lequel narrateur et lecteur, joueur et spectateur s'engouffrent. Lieux éminemment paradoxaux; ils « existent » malgré le mystère, l'incertitude et la non distinction qui planent autour de leur description.

Nous verrons comment l'écriture de Beckett représente le vide, le localise afin de le contenir et le métaphoriser comme figure blanche. Représentation paradoxale car le vide, en dernière instance, est le produit d'un travail résolument négatif – désinvestissement radical, mise en suspens du temps, du passé, de l'expérience, de la mémoire, aspiration au non-être. En même temps, comme on verra dans la partie centrale de ce chapitre, ce travail nécessite l'exploration des conditions

d'un savoir mélancolique », dans *SBA/T* 8, « Poetry and Other Prose/Poésies et autres proses », éd. par Matthijs Engelberts et al., Amsterdam et Atlanta: Rodopi, 1999, p.117-29.

de possibilité d'existence d'un vide plus proprement créateur, qui exige un autre espace, ce qui amène Beckett au théâtre. D'où le paradoxe structurant et structuré de l'imaginaire beckettien qui recherche le vide comme « espace potentiel », dans le langage de Winnicott, espace protecteur même si, en même temps, on craint le vide comme quelque chose d'impensable et d'irreprésentable. Si le vide protège, c'est qu'il se protège. Alors qu'il n'y a plus « *rien à faire* » dans *Godot*, au sens dramatique des actions humaines à représenter, il n'empêche qu'il reste un « *rien à faire* ».

La trilogie et ses intérieurs vides

Dès le début de la trilogie, on s'engouffre dans le vide intérieur du personnage, l'abîme laissé par une pensée incapable d'établir des liens significatifs, voire concluants:

C'est dans la tête. Elle ne marche plus, elle dit, Je ne marche plus. On devient muet aussi et les bruits s'affaiblissent (...) Je ne sais pas. Il passe des gens aussi, dont il n'est pas facile de se distinguer avec netteté. (*M1*, p.9-10).

Mais étrangement, la pensée est déjà au cœur des préoccupations de Molloy dans la mesure où son récit est le récit d'une réflexion sur les circonstances de ce récit; Molloy se posait volontiers des questions, l'une après l'autre, « rien que pour les contempler » (p.79). S'il réfléchissait « presque sans arrêt » (p.80), c'est qu'il n'osait pas s'arrêter. Les « diverses fenêtres » (p.83) qui s'ouvrent et se referment dans sa tête ne lui permettent pas non plus de savoir si elles ont été réelles ou imaginaires. Sa bicyclette, par exemple, ne sera plus un objet fonctionnel qui lui aurait permis de s'échapper de Lousse, elle devient plutôt un objet de méditation (p.84). Mais Molloy médite et imagine mal, pensée de la mère oblige. Le lecteur doit donc imaginer le monde unimaginable que Molloy s'acharne à évoquer, ses « indices intraduisibles en mots et même impensables » (p.12) ou encore plus mystérieusement, lorsque Molloy tente d'imaginer la pensée de « B »: « tout cet espace intérieur qu'on ne voit jamais, le cerveau et le cœur et les autres cavernes où sentiment et pensée tiennent leur sabbat » (p.12).

Bien avant *L'Innommable*, la pensée fait problème; on trouve déjà dans *Molloy* de belles images de l'activité de la pensée, avec les pensées méconnaissables ou inassimilables dans la tête de Moran, à l'instar de l'image de la danse des abeilles que nous avons déjà évoquée. En effet, le danger, pour Moran, est plus que jamais dans « la netteté des identifications » (Beckett 1927, p.1). Les mêmes abeilles, Moran les retrouvera mortes, à son retour chez lui, tout comme ses poules, images, peut-être de la perte ou de l'abandon de la pensée:

La clef entraînait dans le trou, mais ne tournait pas. La longue désaffection ? Une nouvelle serrure ? Je l'enfonçai (...) j'allai vers mes ruches (...) je mis la main dans la ruche, la passai à travers les hausses vides, la promenai sur le fond. Elle rencontra, dans un coin, une boule sèche et poreuse. Elle s'effrita au contact de mes doigts (...) mes poules étaient mortes aussi, je le savais (*MI*, p.290).

Mes abeilles, mes poules, je les avais abandonnées (p.291).

Beckett explore et « pense », donc, tantôt les contours de ce trou béant laissé par le vide de la pensée, tantôt le blanc inassimilable dans la liaison des pensées. Saposcat « regrettait de ne pas avoir voulu apprendre l'art de penser », (...) et de ne rien entendre, ou si peu, au charabia de doutes, désirs, imaginations et craintes qui déferlaient dans sa tête » (*MM*, p.30).

Bien que l'incapacité à penser soit menaçante à cause de cette incapacité à représenter et à se représenter, elle est néanmoins étrangement désirée, comme désir du gouffre. Malone nous dit que Saposcat, « pourvu d'un peu moins de force et de courage, (...) aurait abandonné, renonçant à savoir de quelle façon il était fait » (p.30) (« manner of being he was », *MD*, p.177). Pourtant, Malone, lui, rêve des extases du vertige, du lâchage, de la chute, de l'engouffrement, « du retour au noir, au rien, au sérieux » (*MM*, p.34).

La pensée est vide celle-ci faisant donc toujours « retour au noir, au rien », suggérant ainsi que c'est de l'écroulement de la pensée que Beckett fait œuvre. Ludovic Janvier nous rappelle, à cet égard, que Beckett a cru au pouvoir de la pensée, qu'il s'est intéressé aux philosophes, puis s'est aperçu que, dans son cas personnel, « ça faisait faillite », ce qui peut expliquer la place prépondérante qu'occupent dans son œuvre les images de l'écroulement et de la catastrophe (« Traduire *Watt* » *op. cit.*, p.61). En effet, l'imminence de la menace d'effondrement est omniprésente chez Beckett: Molloy, Moran, Estr-

gon parlent tous de leurs chutes, Estragon en fait un rêve (*GI*, p.99); images d'« agonies primitives, » comme dirait Winnicott, qui évoquent, en-deça de la castration, une brèche incolmatable ou un abîme sans fin, une « folie » correspondant au conflit autour de la première organisation du Moi. Mais l'état du Moi qu'explore Beckett semble correspondre théoriquement et spécifiquement à celui d'un « état de non-intégration primaire », c'est-à-dire qui est à la fois désiré et craint. La recherche du héros beckettien est donc paradoxalement double: d'une part, il désire faire l'expérience des « menaces d'annihilation », d'autre, part, il est constamment à la recherche d'une manière de s'en défendre et de s'en remettre chaque fois. Malone, par exemple, saura s'en défendre contre:

ces petites phrases qui n'ont l'air de rien et qui, une fois admises, peuvent vous empester toute une langue. *Rien n'est plus réel que rien*. Elles sortent de l'abîme, et n'ont de cesse qu'elles n'y entraînent (*MM*, p.29-30, c'est Beckett qui souligne).

Cela dit, les espaces du vide intérieur dans *Molloy* et *Malone meurt* ont très peu en commun, voire rien du tout avec celui, plus complexe, décrit dans *L'Innommable*. Beckett semble y rechercher et explorer les coordonnées d'un autre espace de représentation où la conception du temps et de l'espace ressemble, psychiquement parlant, au déroulement d'une pré-histoire mentale dans l'infra-monde ou l'ultra-monde du psychisme primitif. Si « discours » il y a, ce dernier cherche à évoquer les chemins obscurs et impensables où se nouent ces liaisons premières entre objet et sujet, entre corps et pensée, mot et son.

Alors que, dans *Godot*, le facteur temps semble maintenir une situation et permettre le maintien de la situation, le maintien d'une angoisse et d'un espoir, le temps élaboré par le dernier roman de la trilogie est d'une autre complexité. Le temps et l'espace doivent rester hors d'eux-mêmes: « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? » (*INN*, p.7). C'est à dire que la voix n'est assignée à aucun temps ni aucun espace. C'est pourquoi les espaces du texte conviennent au hors-le-temps où toute métaphore spatiale intérieur-extérieur, dedans-dehors, arrière-avant ne peut se référer qu'à sa propre fiction. Il n'empêche que le texte construit ses « espaces » pour rétablir le temps d'avant l'unité du Moi (théoriquement parlant), à savoir l'établissement d'une membrane qui limite la personne avec un inté-

rieur et un extérieur et lui permet ainsi de revivre à l'intérieur l'espace du vide d'inexistence.

Malgré de tels schémas spatialisants, très peu de lecteurs se sentiraient « à l'aise » face à l'énergie fulgurante des mots, leur confusion, leur pouvoir de dépasser tout entendement, la charge impitoyablement négative, l'indifférence radicale du sens:

D'où viennent ces mots qui me sortent par la bouche et que signifient-ils, non, en ne disant rien, car les mots n'arrivent plus, si on peut appeler ça une attente (...) Mais quelle est cette histoire de ne pouvoir mourir, vivre, naître, ça doit jouer un rôle, cette histoire de rester là où l'on se trouve, mourant, vivant, naissant, sans pouvoir avancer, ni reculer, ignorant d'où on vient, où on est, où on va, et qu'il soit possible d'être ailleurs, d'être autrement, sans rien supposer, rien se demander, on ne peut pas, on est là, on ne sait qui, on ne sait où, la chose reste là, rien ne change, en elle, autour d'elle, apparemment, apparemment (INN, p.139).

C'est dire que le chaos reste encore et toujours à faire et à refaire. La puissance redoutable du travail du « négatif » beckettien réside donc dans sa façon inexorable et inlassable de se vider du sens, de nous ramener toujours à la limite d'une « annihilation » de la présence physique, mentale, linguistique, grammaticale du sujet. L'Innommable saura « si c'est du vide toujours, ou si c'est du plein, selon le bruit qu'(il) entendrai(t) » (p.23). Et pourtant on survit – dégoûté et déçu d'avoir pu survivre – rêvant de combler la distance entre présence et absence, présence qui, chez Beckett, se rapproche de ce que Winnicott appelle « la négativité potentielle de l'absence⁵⁶. » A cet égard, le discours négatif de *L'Innommable* est paradoxalement celui de quelqu'un qui existe suffisamment pour avoir le sentiment de ne pas exister, d'être dans la présence de ce que Bion appelle une « non-chose » ou l'« objet bizarre » (Geissmann, p.99-100):

c'est au milieu qu'il faudrait être, là où on souffre, là où on exulte, d'être sans parole, d'être sans pensée, là où on ne sent rien, n'entend rien, ne sait rien, ne dit rien, n'est rien. (INN, p.145-146).

Mais il y a du jeu avec la présence et l'absence du sens, du plaisir à produire activement ce « brouillage », ces doutes, cette confusion; ce qui débouche sur la logique étrangement paradoxale, de l'indifférence

⁵⁶Cf. « A Potential Space », (Winnicott 1971), p.126-129.

qui règne dans toute l'œuvre. On nie ou on déjoue les limites et les démarcations, les différences sexuelles, sémantiques, culturelles ou textuelles. Ne pas différencier le sens, penser et dire que tout ce qui se pense et se dit est à double sens, qu'il n'y a pas de différence entre la mort et la naissance, l'envers et l'endroit, le semblable et le différent, l'avant et l'après. Nier toute différence entre avoir un sens et ne pas en avoir, avoir un nom et ne pas en avoir, avoir un corps vivant et un corps paralysé, mort, annihilé. Comme l'affirme Didier Anzieu, le sens chez Beckett peut être, en fin de compte n'importe quel sens, et il s'agit de penser que penser n'a plus de sens. Anzieu va jusqu'à dire – gratuitement à notre avis – que *L'Innommable* est « un immense palindrome généralisé, au service d'un principe de Nirvâna qui tendrait à ramener au niveau le plus près du zéro, non pas la quantité d'excitation pulsionnelle, mais le sens même des phénomènes psychiques » (Anzieu 1992, p.245). Mais peut-on vraiment désirer, investir et représenter un vide sans que la représentation du vide ne soit un déni de la chose représentée ? Toute figure d'absence présuppose un effet de présence, aussi fragile, aussi précaire soit-il.

Le vide sur scène⁵⁷

Passage d'un vide à un autre, le théâtre permet à Beckett d'effectuer un passage vers l'ailleurs, un théâtre-zone sans nom. Comme on l'a fait remarquer, la « troupe » formée par les quatre personnages qui se trouvent sur la route à la campagne est une troupe apatride (Ross et al 1998, p.76). Les deux couples sont sans racines apparentes; ils portent en guise de nom un sobriquet (Estragon), un prénom russe (Vladimir), un nom anglais qui ressemble plutôt à un antonyme antiphrastique (Lucky = « Chanceux »). Dans ce lieu refuge qu'est la route à la campagne, tout se joue sur le seuil, les frontières entre le temps passé et le temps à venir: « Le temps s'est arrêté » (*GI*, p.50), entre l'ici et l'ailleurs: (« Alors fous-moi la paix avec tes paysages ! Parle-moi du sous-sol », p.86), entre le moi et l'autre:

⁵⁷ Je reprends et développe ici ce que j'ai écrit ailleurs. Voir, Ciaran Ross, « Pour une poétique du vide: espace, corps et pensée dans *En attendant Godot* » in Ciaran Ross et al. *Lectures d'une œuvre. En attendant Godot, Fin de partie*, Paris: Editions du temps, 1998, p.105-140.

VLADIMIR: Mais si, tu les connais.

ESTRAGON: Mais non (p.67).

La pièce existe dans l'entre-deux du champ bipersonnel (dans et entre les couples) mais toujours avec une zone de marge: un ni...ni..., ni vie, ni mort, ni présence ni absence, ni sens ni non-sens, ni avec Godot ni sans Godot. Comme si les mots donnés à lire dans les romans ne suffisaient pas, les personnages théâtraux se font entendre et se font voir même si l'on se trouve dans une sorte d'espace « sans lieu », dans lequel joueur et spectateur s'engouffrent et où tout est susceptible de « se dissiper (...) au milieu des solitudes » (*GI*, p.113).

Le corps du vide

On ne saurait insister suffisamment sur la prédominance du corps dans le théâtre beckettien. Dans une interview concernant la première création d'*En attendant Godot*, Roger Blin, le premier metteur en scène de la pièce, insista sur ce qu'il croyait être fondamental dans la pièce, « cette espèce d'accrochage physique » de deux corps, où priment ainsi les corps souffrants de Didi-Gogo plus que leur « psychologie », plus que les symboles, plus que tout (Blin 1976, p.161). Pour déterminer les déplacements du couple Vladimir-Estragon, Blin explique comment il était parti « du plan le plus bas, du niveau le plus bas »:

Vladimir a des ennuis de prostate, il souffre d'une envie quasi permanente de pisser et donc se déplace continuellement, il ne tient pas en place (...) C'est Vladimir et lui seul qui est conscient de l'importance de l'arrivée de Godot ... Estragon, lui, a mal aux pieds et bouge donc le moins possible. Il a tout le temps faim, tout le temps sommeil. C'est un bloc de refus, un cul de plomb (*ibid.*, p.161).

De manière générale, le corps est investi par Beckett comme désirable à partir de ce qu'il fait connaître de ses propres manquements et défauts qui suscitent entre les corps et les couples, échos, analogies, et symétries que nous nous proposons de décrire ici dans les grandes lignes.

Vladimir et Estragon souffrent tous deux de troubles de la marche. Vladimir a une démarche raide, il chancelle et tombe, et lorsqu'il est tombé, il éprouve beaucoup de difficultés à se relever, mais se relève seul. Estragon a mal aux pieds, chancelle, boitille, tombe, se relève péniblement mais seul. Quant à Pozzo, bien qu'il semble marcher normalement, il ne parvient à s'asseoir à l'acte 1 que si quelqu'un le lui demande. De la même manière qu'il a besoin des sollicitations d'Estragon pour s'asseoir, tout un rituel est nécessaire pour qu'il se mette en route. Lucky, à demi paralysé, est attaché à son maître par une corde. A en croire la description de Vladimir et d'Estragon, Lucky, « un peu efféminé », il « bave », il « écume », « ses yeux sortent » et il est « en train de crever » (*GI*, p.34). Chaque fois que Pozzo tend la corde, Lucky tombe (quatre fois exactement). Pozzo force Lucky à se relever en lui donnant des coups de pied ou en le fouettant. A l'acte II, les rapports entre les deux personnages ont changé. Pozzo, devenu aveugle, est conduit par Lucky et ne peut marcher sans lui. Pozzo est le seul personnage dans la pièce qui soit atteint de troubles de la vue. La cécité de Pozzo est cause de son impotence motrice. C'est parce qu'il n'y voit plus que Lucky le conduit. Depuis qu'il est aveugle, Pozzo est atteint d'amnésie, et nous y reviendrons longuement. Il avoue lui-même avoir tout oublié de son passé; son rapport au temps est défaillant:

VLADIMIR: Vous disiez que vous aviez une bonne vue, autrefois.

POZZO: Oui, elle était bien bonne (...) Un beau jour, je me suis réveillé, aveugle comme le destin. (*Un temps*). Je me demande parfois si je ne dors pas encore (p.122).

Pozzo, à l'acte II, se voit attribuer la position qu'occupait Lucky à l'acte I puisqu'il fait de nombreuses chutes, et qu'il est incapable de se relever seul (p.114, p.119). Comme Lucky, il reste dépouillé de toute vitalité. C'est « encore ce salaud de Pozzo » (p.116) qui envahit le sommeil de Gogo, le faisant sursauter, ce qui amène Vladimir à lui donner des coups: « Veux-tu te taire ? Vermine ! » (p.116).

Le discours des corps est inextricablement lié au discours didascalique interne au jeu et aux discours des personnages. De manière générale, le discours didascalique de Beckett consiste à produire le récit de la pièce, à organiser l'espace scénique du corps. La représentation du corps est avant tout un travail d'écriture dans la mesure où celle-ci est synonyme d'un travail de production d'un corps vide.

Ce corps fantasmé que matérialise la scène vide beckettienne est un corps qui est ce qu'il est non pas tant par le « jeu » théâtral que par le *texte*. C'est-à-dire que Beckett est dans la situation probablement unique dans l'histoire du théâtre moderne, de produire un corps d'acteur façonné par l'écrit. C'est l'écrit qui opère, « oblitère, secoue, engourdit, mortifie, pétrifie, dénude, réduit » (Rousseau 1985, p.222), bat les corps:

VLADIMIR: Et on t'a pas battu ?

ESTRAGON: Si ... Pas trop.

VLADIMIR: Toujours les mêmes ?

ESTRAGON: Les mêmes ? Je ne sais pas (p.10).

Quels que soient les rôles que l'on puisse attribuer aux quatre personnages principaux: clochards, clowns burlesques, maître et esclave, tous sont travaillés par une bascule inertie-gesticulation ou absence-présence: Estragon « s'acharne en ahanant » (p.9), se repose « en haletant » (p.9), « boitille » (p.16); Vladimir marche « à petits pas raides, les jambes écartées » (p.9); son sourire « se fige, dure un bon moment, puis subitement s'éteint » (p.13); au second acte, Lucky entraîne Pozzo dans sa chute et « ils restent étendus sans mouvement » (p.108). Vladimir, les voyant par terre, va « vers le tas » (p.108).

Ces exemples pris parmi tant d'autres montrent clairement que quels que soient les types sociaux que l'on puisse associer aux personnages, comme le « clochard-gentleman » anglo-irlandais analysé par Vivian Mercier⁵⁸, ceux-ci sont transcendés par l'écriture théâtrale de Beckett. On peut y voir, en filigrane, tout un travail de production d'un corps vide qui reprend place quand cesse la gesticulation: les interactions des mouvements, gestes, et discours construisent une

⁵⁸ « And yet the facts that Beckett gives free rein to his imagination and has insisted that he writes 'in a trance' imply that he has the capacity to reveal the unconscious hopes and fears not only of himself but of his social group. The Irish Protestant of the professional classes, like his Catholic counterpart, is not altogether imbued with what American sociologists like to call 'The Protestant Ethic'. He aspires to become a gentleman (...) in economic terms, a rentier who lives off the labour of others (...) but he fears to become a tramp. There are few urban workers or peasants in Beckett's novels and almost none in his plays. If he doesn't have an unearned income and fails to establish himself in a profession, the Beckett character never looks forward to a lifetime of 'honest toil'. He becomes a tramp or a parasite. » Vivian Mercier, *Beckett/Beckett*, New York: Oxford U.P., 1977, p.122.

« réalité » théâtrale irréductible bien entendu à l'identité de Godot ou aux rapports entre Godot, les autres personnages et Beckett. Les didascalies décrivant le quatrième « silence » de la pièce sont significatives:

Ils demeurent immobiles, bras ballant, tête sur la poitrine, cassés aux genoux (p.24).

Leurs corps écoutent ainsi:

ils écoutent, grotesquement figés (...) tassés l'un contre l'autre, les yeux dans les yeux (p.25).

A toute idée d'initiative ou d'action succède l'inertie du corps, pour en arriver à ces mêmes moments de stagnation et de stase où l'on regarde le vide devant soi, immobile:

ESTRAGON: Alors, on y va ?

VLADIMIR: Allons-y.

Ils ne bougent pas (p.75).

VLADIMIR: Alors, on y va ?

ESTRAGON: Allons-y.

Ils ne bougent pas (p.134).

Vertiges du vide

Si *Godot* comporte deux « actes », ce n'est pas au sens où il y a action à l'intérieur de ces séquences. Malgré la présentation d'un « Acte deuxième » (p.78), les mêmes événements se reproduisent et se répètent à l'identique, de façon plus désespérée. De toute manière, le saut temporel entre les deux actes est paradoxal. Le fil du temps se déroule à nouveau. Il s'est passé une nuit sans que la journée suivant cette nuit ait une quelconque importance. Après une nuit et au bout d'une journée, l'arbre unique du plateau s'est orné de « quelques feuilles » qu'il « porte » (p.79) sans que le discours didascalique ne nous éclaire davantage.

L'action d'*En attendant Godot* est interminablement retardée, entraînée dans des impasses, des passages à vide. Ce sont les retrou-

vailles d'Estragon et de Vladimir qui commandent le « commencement » de la pièce. Ce qui peut expliquer pourquoi, dans cette pièce, on se meut dans la présupposition et la tautologie dérisoire d'où aucune émotion de pensée, aucune « surprise » ne filtrent:

VLADIMIR: Alors, te revoilà, toi.

ESTRAGON: Tu crois

VLADIMIR: Je suis content de te revoir. Je te croyais parti pour toujours.

ESTRAGON: Moi aussi (p.9).

Pénétrer dans le vide théâtral beckettien, c'est, à l'instar de la peau poreuse décrite par Didier Anzieu dans *Le Moi-peau*, s'inscrire sur une surface qui ne contient rien et qui échoue à conserver le sens des mots et des choses. La scène « ne ressemble à rien. Il n'y a rien » (p.122). On est peu informé sur ce qu'est l'attente de Godot⁵⁹. On sait seulement qu'elle passe par des « mots-limites », des mots à la limite de la signification, les thèmes de la limite: (la mort, l'abandon, l'angoisse du néant, l'espoir du salut, l'ennui, le silence), et que, de plus, elle exige aussi quelques mots de passe, des mots de transition comme la répétition du nom Godot:

VLADIMIR: Dis n'importe quoi !

ESTRAGON: Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?

VLADIMIR: On attend Godot

ESTRAGON: C'est vrai (p.88).

Le passage à vide beckettien nous oblige à penser ce qui se passe quand on passe par ces mots, déclarés limites parce qu'en eux toute signification est indéterminée. C'est comme si Godot n'était autre qu'un trou de signification, un affect de mot-limite, une figure rhétorique, quelque chose comme une décharge de significations potentiels⁶⁰. Et, pourtant, on cherche à être précis:

⁵⁹ Les tableaux de Caspar David Friedrich, *Deux hommes contemplant la lune* (1819) et *Un homme et une femme contemplant la lune* (1824) sont, aux dires de Beckett lui-même, à l'origine de *Godot* (Knowlson, *op. cit.*, p.342). Comme le rappelle Evelyne Grossman, la tristesse qui émane de ces toiles suggère assez le fond mélancolique que le rire, chez Beckett, dissimulait. L'étrange tonalité des scènes crépusculaires qui ferment les deux actes de *Godot*, en témoigne (*L'esthétique de Beckett, op. cit.*, p.103).

⁶⁰ Nous reprenons appui ici sur le livre de Pascal Loraux, *Le tempo de la pensée, op. cit.*, qui montre comment le blocage, l'empêchement de penser, le détour, la panne se

VLADIMIR: Mais si, tu les connais.

ESTRAGON: Mais non.

VLADIMIR: Nous les connaissons, je te dis. Tu oublies tout. A moins que ce ne soient pas les mêmes (p.67).

D'où la nécessité que ressent Vladimir vers la fin de la pièce de « voir clair », de se reprendre: « Que faisons-nous ici » (p.112). Cependant, on attend toujours. On hésite. On tarde à faire le pas, ce qui donne à Vladimir et Estragon la possibilité de se ressaisir, se reprendre et se comprendre de nouveau. Mais leurs discours ne sauraient être que le strict développement substantiel de lui-même, avec ses vertiges, ses pannes, ses divagations, toujours sujets à leur propre effondrement:

VLADIMIR: Tu me diras que c'est pour empêcher notre raison de sombrer. C'est une affaire entendue. Mais n'erre-t-elle pas déjà dans la nuit permanente des grands fonds, voilà ce que je me demande parfois. Tu suis mon raisonnement ? (p.113)

Un seul arbre est en effet très peu réconfortant contre les menaces potentielles d'annihilation dans un lieu où « ce n'est pas le vide qui manque » (p.92) et où tout est susceptible de « se dissiper (...) au milieu des solitudes » (p.113).

Attendre Godot amène les personnages à penser à la fin, à la mort, à l'abandon, à s'abandonner à des rêveries tragiques quoique lyriques dont la plus redoutable, c'est de savoir que dans la naissance gît déjà la mort. La plénitude de la fin, dont rêve Estragon, serait donc née dans le commencement même. Beckett fera de ce discours l'un des grands thèmes de *Fin de partie* dont le premier mot, « fini », sera aussi célèbre que le « rien » sur lequel s'ouvre *Godot*: « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » (*FP*, p.15).

Pour revenir à *Godot*, l'attente ne saurait provenir que de sa propre obscurité, de sa propre « pensée » si toutefois l'on parvenait à penser. Et pourtant on cherche à sortir de la pensée, à choisir une autre direction – l'action, la décision – à interrompre le rythme moribond de l'attente et de ses répétitions, ne serait-ce que pour flotter entre tous les possibles et savourer l'heureuse indétermination:

trouvent au cœur de la création, tous ces dysfonctionnements où la pensée grippe étant la pensée même. Voir, particulièrement, le chapitre intitulé: « La crevasse dans le glacier », p. 327-359.

ESTRAGON: (*froidement*). Il y a des moments où je me demande si on ne ferait pas mieux de se quitter.

VLADIMIR: Tu n'irais pas loin (p.19-20).

ESTRAGON: Ça fait combien de temps que nous sommes tout le temps ensemble ? (p.74) (...) je me demande si on n'aurait pas mieux fait de rester seuls, chacun de son côté. (*Un temps*). On n'était pas fait pour le même chemin (p.75).

Mais on se heurte toujours contre le mur de l'impossible, une pensée du vide qui s'éprouve comme une opacité qu'il faut interrompre, un vide qui s'oppose à lui-même une résistance et tout se paralyse à nouveau.

Brouillage des repères

La pièce de Beckett ne fait pas la distinction entre l'espace du dedans et l'espace du dehors, entre l'espace et le temps, entre le temps passé et le temps à venir, entre l'ici et l'ailleurs, le partout et le nulle part, la scène et la salle, l'acteur et le spectateur, la scène et la salle. Ni entre l'écriture et le théâtre (Simon 1986, p.78). C'est-à-dire que les voix des personnages n'ont ni temps ni espace auxquels se référer. Le temps et l'espace doivent rester hors-temps:

POZZO: Mais il est temps que je vous quitte, si je ne veux pas me mettre en retard.

VLADIMIR: Le temps s'est arrêté.

POZZO: (*mettant sa montre contre son oreille*). Ne croyez pas ça, monsieur, ne croyez pas ça. (*il remet la montre dans sa poche.*) Tout ce que vous voulez, mais pas ça.

ESTRAGON (*à Pozzo*): Il voit tout en noir aujourd'hui (p.50).

De même, les « lieux » du texte conviennent au hors-le-temps où toute métaphore spatiale intérieur-extérieur, dedans-dehors, passé-futur ne peut renvoyer qu'à sa propre fiction ou pour reprendre les propos Estragon: « Alors fous-moi la paix avec tes paysages ! Parle-moi du sous-sol » (p.86). En effet, la géographie fantasmatique de Lucky avec sa litanie de lieux (Berne-en-Bresse (p.59), Seine-et-Oise, Seine-et-Marne, Marne-et-Oise, la tête en Normandie (p.62)) suggère

plutôt un parcours inimaginable de mots et de noms. Il n'empêche que la pièce construit « espaces » et « temps » pour rétablir le monde d'« avant »: le fossé dans lequel Estragon a passé la nuit (« là-bas », p.10), la tour Eiffel (p.11), les cartes de la Terre sainte, (p.14), les « terres » de Pozzo (p.31), la Durance (p.74), le Vaucluse/Merdecluse et Roussillon (p.86). La route de campagne sur laquelle se trouvent les personnages est donc un espace sans horizon, sans orientation (si l'on excepte la référence au Marché de Saint Sauveur (p.43) auquel Pozzo amène Lucky). Espace en désordre, il « avale » et dépasse les quatre « errants » dans son réseau de signification complexe. L'arbre, en particulier, sert à marquer le temps, c'est-à-dire le temps passé, le temps présent et le temps à venir; il relie et délie le passé, le présent et l'avenir du couple. Matrice d'indifférenciation, l'arbre, en tant qu'objet, dans l'espace indéfini de la route de campagne, n'indique *rien*. L'espace beckettien, tout comme le temps beckettien, est toujours sans mémoire:

VLADIMIR: L'arbre, je te dis, regarde-le. (*Estragon regarde l'arbre*)

ESTRAGON: Il n'était pas là hier ?

VLADIMIR: Mais si. Tu ne te rappelles pas. Il s'en est fallu d'un cheveu qu'on s'y soit pendu. (*Il réfléchit*). Oui, c'est juste (*en détachant les mots*) qu'on-ne-s'y-soit-pendu. Mais tu n'as pas voulu. Tu ne te rappelles pas ?

ESTRAGON: Tu l'as rêvé.

VLADIMIR: Est-ce possible que tu aies oublié déjà ?

ESTRAGON: Je suis comme ça. Ou j'oublie tout de suite ou je n'oublie jamais (p.84-85).

Tout comme le fossé d'Estragon ou la route à la campagne, la figure de l'arbre n'est donc pas une limite figée, mais une matière labile animée de mouvements, de plis et de plissements qui constituent un dedans vide, c'est-à-dire le dedans du dehors. Il « permet » aux personnages de revivre à l'intérieur l'espace du vide d'inexistence et de se tenir ainsi « au dehors », c'est-à-dire hors de toute subjectivité ou intériorité.

Un temps sans mémoire ni miroir

Ce que la pièce de Beckett cherche à reconstruire, intersubjectivement, c'est précisément ce vide qui s'installe *entre* un regard et le visage taciturne et fermé, entre une voix qui ne peut que « parler » en écho et l'absence de réponse, ou de reconnaissance venant d'un autre. Ce que le vide théâtral engendre, ce n'est pas seulement l'image d'une absence mais une image dans laquelle la personne ne se reconnaît pas. En effet, le vide entre soi et l'autre ne peut qu'engendrer en retour une image erronée et, souvent, la menace envahissante de n'être rien, de ne pas exister. Rapportons les derniers échanges entre Vladimir et le garçon:

GARCON: Qu'est ce que je dois dire à Monsieur Godot, monsieur ?
VLADIMIR: Tu lui diras (*il s'interrompt*) – tu lui diras que tu m'as vu et que – (*il réfléchit*) que tu m'as vu. (...) Dis, tu es bien sûr de m'avoir vu, tu ne vas pas dire demain que tu ne m'as jamais vu ? (p.130-131)

Précisément, la pièce de Beckett ne « se voit » pas. Elle n'a pas la mémoire de son propre passé, de ce que les joueurs prétendent avoir vécu. La « réalité » théâtrale de la pièce est sujette à la même amnésie car le temps est toujours sans mémoire de lui-même, sans conscience de son « réel », sans « souvenir » du vécu:

ESTRAGON: Mais quel samedi ? Et sommes-nous samedi ? Ne serait-on plutôt dimanche ? Ou lundi ? Ou vendredi ?
VLADIMIR: (*regardant avec affolement autour de lui, comme si la date était inscrite dans le paysage*). – Ce n'est pas possible.
ESTRAGON: Ou jeudi (p.18).

De même, Gogo dénonce toute référence aux vendanges dont il ne se souvient pas: « tout ça est mort et enterré » (p.74) dit-il. En effet, il n'a *rien* remarqué lorsqu'ils ont fait les vendanges « chez un nommé Bonnelly, à Roussillon, (p.86) car il n'a jamais été dans le Vaucluse:

Reconnais ! Qu'est-ce qu'il y a à reconnaître (...) Mais non, je n'ai jamais été dans le Vaucluse ! J'ai coulé toute ma chaude-pisse d'existence ici, je te dis ! Ici ! Dans la Merdecluse ! (p.85-86).

En mettant en suspens l'existence, le temps, le passé, la réalité, les objets, les jugements, etc., et en se répétant, la pièce « se crée » dans

le vide qui précisément la constitue. On a plutôt l'impression d'être au bord de ce qui est sans abord⁶¹ :

POZZO: A quoi est-ce que ça ressemble ?

VLADIMIR: On ne peut pas le décrire, ça ne ressemble à rien. Il n'y a rien. Il y a un arbre (p.122).

Comme la pièce de Sartre, *Huis Clos*, *Godot* traduit scéniquement l'architecture corporelle de l'espace du vide qui ne s'ouvre que sur lui-même, ne donnant aucun dehors parce qu'il n'a pas lui-même de dedans⁶². Ni Pozzo, ni Estragon ne sont « conscients » de la « réalité » de Godot. On a l'impression que ce sont les acteurs qui se perdent « à l'intérieur » de la pièce qui n'a pas de « contenu » intérieur, comme s'ils étaient « répétés » par le texte d'un autre. Cette absence d'intériorité implique que toute distance semble être annulée, le propre des personnages étant de se (re)présenter et de se confier à la représentation de l'autre. Il ne peut donc y avoir de « conscience » beckettienne en tant que telle car les « pensées », les intentions, les désirs, n'incarnent aucune réalité intrinsèque: tout doit s'assimiler au propre du faire et de l'agir, du concret et du matériel. En effet, l'attente n'est qu'une occasion, pour Gogo et Didi, de créer, d'improviser leur discours à leur guise, comme s'ils étaient « libres »: « Si on faisait nos exercices ? / Nos mouvements » (p.107).

Cet espace, ou cette rupture, qui s'ouvre entre faire et dire – « Alors, on y va ? Allons-y. (*Ils ne bougent pas*) » (p.75) – et que Beckett nous fait découvrir, est, peut-être, l'absence de miroir – l'absence d'image – dans le sens où la pièce ne peut représenter que sa propre tentative, toujours vaine et désespérée, de se représenter comme pièce, de se refléter elle-même comme son propre double. Nous sommes donc souvent en présence de mises en scènes au second degré: Pozzo récite pour Gogo et Didi; Lucky pense et danse pour les trois autres acteurs qui l'entourent mais il semble ne pas être conscient de leur présence. Vladimir enjoint à Estragon de « faire l'arbre pour

⁶¹ Ludovic Janvier nous rappelle justement que « l'espace, c'est enfin et surtout le ciel. Partout présent. Pour les verticaux, les encagés, les supinants et même pour les troncs. (...) Le geste de regarder le ciel, alors, est d'autant plus déchirant. Ainsi chez Pozzo, bourreau à la pipe et aux idées larges, qui lance à son esclave Lucky: 'Veux-tu regarder le ciel, porc' », (Janvier 1969, p.138, p.139).

⁶² Cf. « Le vide da la métaphore », (Fédida 1978, *op.cit.*), p. 197-238.

l'équilibre » (p.107). Lorsque Didi et Gogo jouent à Pozzo et Lucky au deuxième acte, n'est-ce pas une tentative de leur part de se refléter, de se redoubler en un jeu de perspectives qui déréalisent le temps, le projetant hors du temps de la même manière que toute la réalité de la pièce ?

L'espace du vide est aussi l'espace du rêve, du sommeil. Estragon et Pozzo, au deuxième acte, dorment pour ne pas se réveiller, flottant toujours entre un état d'endormissement et de réveil. Cet espace toujours mouvant entre la veille et le rêve trouve un écho dans le soliloque hallucinatoire de Vladimir à la fin de la pièce. De manière analogue à l'hallucination visuelle-invisible, le monologue paraît ne pas avoir de mémoire, voire de « rêves », mais, à l'image de la situation de l'attente, il est fait d'un matériel tellement fragmenté qu'il est dépourvu de toute composante visuelle:

Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient ? Est-ce que je dors en ce moment ? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée ? (...) Moi aussi, un autre me regarde, en se disant, Il dort, il ne sait pas, qu'il dorme. (*Un temps.*) Je ne peux pas continuer. (*Un temps.*) Qu'est-ce que j'ai dit ? (p.128)

Nous sommes donc dans un champ de perspective « infini », un hors-le-temps où il y a lieu de supposer que l'on sortirait du vide beckettien si l'on ouvrait le temps, le passé, les souvenirs, en un mot, si l'on se réveillait. Il n'en est rien. La rencontre manquée est donc une rencontre immémoriale où le fonctionnement défectueux du souvenir, l'amnésie presque totale de Vladimir, priment avant tout autre chose. Cette rencontre manquée, n'est-elle pas ce qui se passe entre le rêve et le réveil, entre celui qui dort toujours et dont nous ne saurons pas le rêve (Estragon), et celui qui n'a rêvé que pour ne pas se réveiller ? Le cas de Pozzo est également éloquent.

Depuis qu'il est aveugle, Pozzo est atteint d'amnésie. Il avoue lui-même avoir tout oublié de son passé et se demande s'il ne dort pas encore (p.122). On est tenté d'assimiler sa cécité à une métaphore sensible du voir, du report de la perception à la mémoire et au refoulement. Sa cécité évoque et convoque ainsi le hors-le-temps. Si Pozzo a perdu la notion de temps, c'est qu'il a peut-être blanchi le temps. Désignant le hors-le-temps, sa cécité désigne aussi une écriture « invisible » prise par son propre reflet que Pozzo cherche éperdument

à rendre visible, en sondant l'insondable, le sans-fond d'un abîme indifférencié:

Ne me questionnez pas. Les aveugles n'ont pas la notion du temps. (*Un temps*). Les choses du temps, ils ne les voient pas non plus (p.122).

Pozzo annonce déjà le personnage de Hamm dans *Fin de partie* qui est aussi aveugle et, tout comme le fond du lac de Côme évoqué par sa mère, « très blanc »:

HAMM: Je suis très blanc ? (*Un temps. Avec violence.*) Je te demande si je suis très blanc !

CLOV: Pas plus que d'habitude (...)

NELL: C'était profond, profond. Et on voyait le fond. Si blanc. Si net (*FP*, p.36).

Tout comme la cécité de Pozzo, le blanc, couleur du manque, qu'évoque Hamm, renvoie au vide de l'origine et à la mère dont la blancheur signifie l'absence (Bernard 1992, p.91). Le blanc chez Beckett symbolise, en tant que couleur indifférenciée, dans la mesure où on peut généraliser, le gouffre du vide.

La mère blanche: métaphore du vide et vide de la métaphore

Le blanc beckettien renvoie métaphoriquement au vide et, ironiquement, nous rappelle ici le travail subreptice de toute métaphore, en tant que geste non visible, et non-représentable dans la parole⁶³. L'écriture beckettienne insiste tellement sur sa blancheur sans appui, sans fond, sans recours que l'on peut dire qu'elle est non environnée de blanc mais plutôt parcourue de blancs qui la règlent, mise en perspective de tout le projet de l'écriture beckettienne (Ross 1997, p.267-277, Baker 1997, p.12-15). A titre d'exemple, dans *D'un ouvrage abandonné* (une œuvre écrite pendant la période créatrice), le narrateur évoque une scène d'adieu entre lui et sa mère; sa mère est penchée à la fenêtre:

⁶³ Cf. Jacques Derrida, « La mythologie blanche », 1972, p.247-324.

Le tour de la fenêtre était vert pâle, le mur de la maison gris et ma mère blanche et si mince qu'elle laissait passer mon regard, perçante ma vue alors, jusqu'au fond sombre de la chambre (...) et tout ça petit à cause de la distance, très joli vraiment le tout, je le revois, le vieux gris et puis le mince tour vert et le blanc mince sur fond sombre (*DOA*, p.11).

On a affaire ici à la mère blanche ou plus précisément à la fenêtre maternelle dont Virginia Woolf nous a déjà parlé dans *To the Lighthouse* que Daniel Ferrer a brillamment analysé (Ellmann 1994, p. 143-170). Commentant la phrase de Woolf: « some wave of white went over the window pane », Ferrer nous fait savoir qu'il ne s'agit pas de n'importe quelle fenêtre, mais, de celle qui a servi de modèle à la peinture occidentale depuis la Renaissance (p.163-164). En fait, c'est le blanc qui nous empêche de voir soit la mère soit la fenêtre et ce que l'on voit d'après Ferrer, c'est *un événement*, l'événement de « représenter », événement qui a lieu dans la densité, dans l'opacité du verre de la fenêtre. Grâce à l'ombre maternelle, la transparence, la lumière du langage, la représentation se trouvent obscurcies, aveuglées. Chez Beckett, la mère blanche à la fenêtre est à la fois une sorte de figure transparente et une figure qui s'efface d'elle-même. Elle se réduit à un schéma abstrait: « le blanc mince sur fond sombre », mais le schéma c'est l'image encore. Elle est la mère de toutes les figures, peut-être première figure non métaphorique de la métaphore beckettienne, puisque la scène n'a lieu nulle part; elle ne repose sur aucune inscription. En fait elle constitue un texte jamais écrit, ou pas encore écrit, texte à la fois transparent et opaque, lumineux et obscur mais dont la lecture ne se soutient d'aucun signe.

Chez Beckett, on investit toujours dans le blanc, la surface blanche du vide de l'écriture afin de la désinvestir. Selon Edith Fournier, tout comme Mallarmé et Joyce, Beckett envisage la page blanche, comme impasse illusoire, qui tourmente les mots, torture les phrases (Fournier 1986, p.24). L'enfer de la page blanche, le blanc du papier n'est pas appréhendé comme couleur mais comme vide. Ces béances de feuilles blanches qu'il faut remplir et font dire à Molloy que l'on « on ferait mieux d'effacer les textes que de noircir les marges, de les boucher jusqu'à ce que tout soit blanc et lisse et que la connerie prenne son vrai visage, un non-sens cul et sans issue » (*MI*, 18). Il est significatif qu'en anglais, Beckett rend « blanc » non par « white » mais par « blank »:

that you would do better, at least no worse, to obliterate texts than to blacken margins, to fill in the holes of words till all is blank and flat and the whole ghastly business looks like what it is, senseless, speechless, issueless misery (*M2*, p.14).

Molloy rêve, d'une part, d'annihiler la surface d'écriture, de l'effacer et, d'autre part, de la protéger contre toute inscription, trace, impression, présence, comme si l'écriture avait le pouvoir métaphorique et mythologique d'effacer toute singularité, toutes les différences, toutes les images, tous les reflets, tous les mots. Propos qui peuvent encore éclairer l'affinité entre blancheur et violence que l'on a trouvée chez Hamm et aussi dans les propos du narrateur de *D'un ouvrage abandonné* qui se souvient de ses « rages soudaines » (*DOA*, p.14):

Mais vite la suite de cette journée et en finir. Eh bien d'abord tout va bien, pas d'histoire, rien que la violence et puis ce cheval blanc, quand soudain je piquai une rage des plus sauvages, proprement aveuglante (*ibid.*).

Pourtant, dans *Malone meurt*, la page blanche peut être aussi espace de repos, espace de recueillement. Malone meurt, son crayon raccourcit, et il se demande précisément en quoi consiste l'acte d'écrire. Impression ou inscription ? Les traces qu'il parvient à faire, non sans mal, faisant de sa surface blanche un milieu, un moyen, un espace transitionnel, comme dirait Winnicott, entre la présence et l'absence, la vie et la mort:

Ainsi peu à peu mon crayon raccourcit, c'est forcé, et le jour viendra où il n'en restera plus qu'un fragment si infime que je ne pourrai plus le tenir. J'appuie donc le moins possible, mais la mine est dure et ne laisserait pas de trace si je n'appuyais. Mais je me dis, Entre une mine dure sur laquelle il faut appuyer, afin qu'elle laisse une trace, et une mine tendre et grasse qui noircit la page presque sans y toucher, quelle peut bien être la différence, au point de vue de durabilité ? Ah oui, j'ai mes petites distractions (*MM*, p.80).

L'écriture de Malone privilégie ainsi une surface lisse et uniforme, indifférenciée et indifférenciable, protégée par ses couches blanches et grises. Le gris, le blanc, le noir – couleurs du vide – qui dominent l'univers beckettien, constituent néanmoins des « couleurs » ou pour citer Malone:

Il n'y a vraiment pas de couleur ici, sauf dans la mesure où cette sorte d'incandescence grisâtre en est une (p.76).

Moi-même je suis gris, j'ai même l'impression quelquefois de jeter du gris (p.77).

Entre le blanc et le noir, Malone précisément occupe le « point gris », qui dans sa concentration primitive ne peut être que gris, point non dimensionnel, point entre les dimensions, couleur entre les couleurs. Indifférencié et indifférent, le gris de Malone est son support et son substrat.

Comme nous avons pu le constater dans notre analyse de la pensée de l'objet, la surface de l'écriture beckettienne redevient néanmoins toujours apte à recevoir de nouvelles inscriptions, de « nouvelles présences », de nouveaux frayages et traces, aussi faibles, aussi précaires soient-ils; surface aussi instable que les traces qu'elle reçoit; surface qui hésite comiquement entre le support, les figures comme Saposcat, Lemuel, Moll, qui peuvent tout conserver mais se saturent et prennent dangereusement du volume, et la trace violente symbolisée par la hache de Lemuel qui ne conserve rien – « glouglou de vidange » (*MM*, p.190). De toute manière, rien ne saurait jamais garantir l'inscription durable des mots et des choses car rien ne peut être ce qui s'écrit⁶⁴. Lemuel « ne touchera jamais » (...) ni avec son crayon ni avec son bâton ni (...) ne touchera jamais (...) voilà jamais (...) voilà voilà (...) plus rien » (*MM*, p.191).

De manière générale, l'ultime ressource de l'univers beckettien est sa blancheur, zone impénétrable, zone limite, mais zone de l'inconnaissable et de l'ouverture sur elle-même (Ross 2001, p. 64-73). Ne constituant aucune singularité, le blanc est sa propre métaphore, figure d'une figure, limite de l'écriture et écriture de la limite, limite qui est toujours mouvante, instable à l'image de toutes les histoires beckettienne qui ne cessent de s'écrire car elles ne cessent d'effacer le sens de leurs limites. Paradoxalement, Beckett n'efface rien; il recrée l'effacement, le progressif épuisement de la voix qui aboutit à la voix « blanche » de Clov dans *Fin de partie* et fait apparaître dans ses petits textes indéfinissables des années soixante le caché, le « petit point blanc perdu dans la blancheur », en le faisant disparaître (*B*, p.67).

⁶⁴ Je reprends ici les idées du premier chapitre de *L'absence*, op. cit., (Fédida 1978) – « Les stries de l'écrit. La table d'écriture », (p.13-38).

CHAPITRE VII

Le Vide en Jeu

(Le jeu, la mort, l'absence)

Introduction

Le travail du vide chez Beckett avec son acharnement redoutable à obscurcir et à mettre à mal les liens entre mots et choses, langage et être, pensée et penseur, a pour effet de créer un « autre » espace discursif, espace topologique qui chercherait en quelque sorte à dépasser, à transcender la dyade constituée par le couple mère-enfant. Comme nous avons pu le constater, tout se passe *entre* les couples, dans l'espace de l'entre-deux de leurs « relations » : (Molloy et Moran, Molloy et Lousse, Malone et Saposcat, Vladimir et Estragon), et c'est *le lien entre* les personnages, par exemple, qui est plus important que n'importe quel élément isolé.

Rappelons encore que ces rapports viennent non « derrière » le vide, mais « après » le vide. S'ils existent pour dénier et empêcher le vide, il n'en reste pas moins qu'ils creusent le vide pour contrôler et se défendre de toute menace que représente la présence d'autrui. À l'instar de l'objet transitionnel winnicottien, l'espace du vide beckettien n'est pas la somme de ses « caractères » psychiques ou fantasmatiques; il constitue un espace nouveau qui serait « autre », différent. À partir de *Malone meurt* et d'*En attendant Godot*, le centre de gravité psychique ne se constitue plus à partir de l'objet: il se trouverait plutôt dans une Autre scène où le jeu peut se déployer et Beckett peut transposer la terreur en création « se créant des chimères pour tempérer son néant » (C2, p. 63). Le vide beckettien est donc tout sauf l'« échec » à entrer en contact avec autrui. Il permet au sujet de « sortir » de la « relation d'objet » beckettienne, c'est-à-dire, de sa pensée binaire et duelle du couple, qui, comme nous l'avons vu, structure pertinemment la trilogie. L'espace du vide ouvre donc sur une « troisième » zone et ajoute pour ainsi dire un « troisième terme » au discours négatif beckettien qui permet de dialectiser et de dynamiser la pensée du couple. Richard Begam, par exemple, ne dit pas autre chose lorsqu'il

situe le « troisième » terme dans ce qu'il appelle « this place in-between – (le) *tertium quid* » (Begam 1996, p.175). Et, d'après le critique américain, ce n'est qu'à partir de *L'Innommable* que l'on peut repérer et déceler ce « vide transitionnel » chez Beckett. Comme le montre un autre critique d'inspiration derridienne, en l'occurrence, Thomas Trezise, c'est l'espace transitionnel de ce qui reste indéterminé et indéterminable qui « définit » la subjectivité beckettienne:

(the) space of subjectivity is neither outside nor yet simply inside but in the other of their very separation (...) The undecidability or, indeed, the unnamability of the authorial or artistic subject corresponds to the spatial indeterminability or 'between' of intersubjectivity itself (...) Thus, for subjectivity, the outside, and the 'between' of its intersubjective conditionality are fundamentally indistinguishable. And this *espacement* or spacing, (...) becomes one of the principle foci of the novel (*The Unnamable*) whose unnameable subject is virtually confused with intersubjectivity (Trezise 1990, p.115-116, c'est Trezise qui souligne).

De telles interprétations font pourtant l'impasse sur ce qui constitue, à mes yeux, l'élément transitionnel de la trilogie que représente *En attendant Godot*. Nous insistons à cet égard sur la fonction transitionnelle du théâtre beckettien parce que c'est au théâtre que Beckett retrouve un espace alternatif pour jouer, pour faire « autre » chose et ainsi pour creuser le travail négatif de son œuvre. Cela dit, la recherche beckettienne du vide ne constitue pas pour autant une rupture « mythologique » avec l'« objet », dans la mesure où toute représentation d'un vide présuppose une « présence » quelque part. Notre hypothèse est qu'en « appréhendant » la négativité chez Beckett, on cherche, désespérément à représenter l'absence, c'est-à-dire la penser afin de la symboliser.

Comme nous le verrons dans les analyses qui suivent, le vide beckettien ne se construit pas dans un vide; il est plutôt fabriqué, joué, pensé, travaillé. Schématiquement, on pourrait dire qu'il est fondé sur la tension maintenue entre la possibilité et l'impossibilité de son « existence » et s'apparente plutôt à un jeu ou à une aire de jeu où il serait, à l'instar de Godot, tantôt présent, tantôt absent, tantôt angoissant, tantôt ludique. Autrement dit, la recherche beckettienne du neutre ou de la mise en suspens du temps et de la mémoire, par exemple, attire notre attention sur ce qui est *entre* les termes que ces actions et discours négatifs unissent (moi/objet) ou entre les effets de ces diverses

actions. Ce qui revient à dire que l'espace du vide n'a pas de sens en lui-même, ou que le vide n'existe que dans la mesure où il fait l'objet du jeu: il n'y a pas de discours sans représentation.

C'est donc paradoxalement « dans l'absence de rapport et dans l'absence d'objet », pour citer Beckett, que l'on pourrait situer « le nouveau rapport et le nouvel objet » négatifs qui animent les pages de *Godot* et *Malone Meurt*, c'est-à-dire le jeu ou, plus précisément le « jouer » (Grossman 1998, p.147-148). De multiples questions se posent: en quoi ces relations transitionnelles ou de l'entre-deux sont-elles des relations de jeu ? Et si tel est le cas, à quoi joue-t-on ? Le vide et le jeu beckettien s'opposent-ils ? En quoi le jeu est-il subordonné au vide ou inversement ? En jouant au vide et avec le vide, et ce par le biais d'un langage paradoxal et aporétique, on pourrait supposer que le couple beckettien tente ainsi de maîtriser ce vide, de le réduire » à une « histoire » d'absence et d'un absent. Pour faire écho à Winnicott et au paradoxe de l'objet trouvé/l'objet créé, le vide aurait été « créé » et non « trouvé » par Estragon et Vladimir ce qui nécessite le besoin de jouer et de refonder leur rapport à Godot. Dans l'hypothèse du vide trouvé ou retrouvé, il s'ensuit que c'est le négatif qui 'précède' et détermine la pièce, le jeu n'étant qu'une consolation pour faire passer le temps de l'attente de Godot⁶⁵.

Schématiquement, les enjeux inhérents à la « fin » de cette période créatrice de l'œuvre beckettienne concernent la création d'un jeu complexe de l'absence qui, de manière différente, se répartit, « dure » tout au long de l'attente de Godot et des pages de *L'Innommable* (Ross 1998). Que ce « jeu » se déplace et se transforme dans l'élaboration ultérieure de l'œuvre – il suffit de se référer à la question de la mémoire tant ressassée dans les dernières pièces, la scène devenant toujours de plus en plus vide – ne sera pas ici l'objet d'une analyse. Cela nécessiterait l'écriture d'un livre. Comme nous le verrons, *Malone meurt*, dont le titre original était *L'absent*, et *En at-*

⁶⁵ Comme le signale Pierre Férida, le jeu et le vide sont aussi la capacité d'entendre: « le vide (...) est certainement le seul concept que la pensée puisse se donner pour concevoir le psychique (...) L'écoute analytique vient juste là (...) La parole s'ouvre à elle-même par le jeu de l'écoute. C'est à la fois sa folie et le pouvoir de l'absence. Point n'est besoin de supposer qu'un signifiant cache un autre: la mort est ce en quoi se joue l'écoute du sens. L'analyste écoute dans la mort et c'est l'angoisse qui le fait entendre » (Férida 1978, p.226).

tendant Godot, sont traversés et travaillés par l'idée de quelque chose qui va pouvoir être mis en mots, mis en scène, quelque chose qui doit être construit dans la relation avec l'autre et qui permette une expansion de la psyché beckettienne et, éventuellement, la capacité à penser l'absence. En effet, il me semble que toute l'œuvre beckettienne se réunit autour de la tâche – mystique et mystifiante – de créer des stratégies, afin de penser l'absence ce qui n'est pas la même chose que penser le vide. En se tournant vers le théâtre, Beckett refait le lien avec la mère mais ce lien n'est pas exclusivement orienté vers le passé, ce qui est le cas chez Molloy. C'est un lien qui concerne tout autant le *présent*, c'est-à-dire le temps. Comme le remarque Pierre Fédida, l'absence ne se résout pas au passé (Fédida 1978, p.7). C'est dans l'espace d'illusion de l'attente de Godot et de la mort de Malone que l'on s'adresse à la mère *présente* et *future*, ce qui assure la « continuité » de la pièce et du roman en question.

L'appel au jouer

(« C'est un jeu maintenant, je vais jouer »)

Comment résoudre le problème en l'absence des objets qui l'ont engendré ? Etre abandonné dans une forêt (Molloy et Moran), attendre dans le vide sans Godot (Didi et Gogo), poursuivre un discours sans nom (l'Innommable), toutes ces situations appellent leurs propres stratégies et nécessitent la création de leurs propres 'méthodes de survie'. S'il n'y a pas de 'solution' à ces situations problématiques, il y a pourtant une tentative de la part du personnage beckettien à transformer cette structure problématique par le biais du jeu. Mais, précisons d'abord ce que Winnicott entend par le jouer.

Dans *Jeu et réalité*, Winnicott oriente toute sa démonstration pour tirer les conséquences de l'intérêt du mot « playing ». Notons, tout de suite qu'il ne s'agit pas ici de « games », « jeux » organisés avec des règles. Par jeu, nous entendons toute la dimension transférentielle et contre-transférentielle de la capacité de jouer, comme Winnicott le précise.

On connaît la fonction imaginaire que prend le jeu pour l'enfant. Au contraire d'un cogito réflexif, jouer doit être un acte spontané, et non l'expression d'une soumission ou d'un acquiesce-

ment. L'aspect du verbe et l'acte temporel du jeu dans le verbe se trouvent précisément dans ce que Winnicott entend par le participe substantivé « playing », terme qui indique un mouvement, un processus en train de s'effectuer, une capacité – pas nécessairement positive, comme le montre le cas de « fantasizing » où Winnicott voit une activité mentale quasi compulsive, presque opposée à l'imagination – et non le produit fini. Plus spécifiquement, dans l'aire de jeu, l'enfant rassemble des objets ou des phénomènes appartenant à la réalité extérieure et les utilise en les mettant au service de ce qu'il a pu prélever de la réalité interne ou personnelle. Sans halluciner, l'enfant extériorise un échantillon de rêve potentiel et il vit, avec cet échantillon, dans un assemblage de fragments empruntés à la réalité extérieure. En jouant, l'enfant manipule les phénomènes extérieurs, il les met au service du rêve et il investit les phénomènes extérieurs choisis en leur conférant la signification et le sentiment du rêve. Il ne faut pas oublier que c'est la préoccupation qui marque essentiellement le jeu d'un enfant. Ce n'est pas tant le contenu qui compte, mais cet *état* proche du « retrait » qu'on retrouve dans la concentration des adultes. Lorsque le jeu est perçu, c'est donc un événement de sens qui est tout à coup reconnu. Ce qui revient à dire que l'observation du jeu ne se limite pas à une conception du comportement: tel détail de comportement – par exemple l'exploration par Malone du contenu et du contenant de sa chambre – est toujours déjà là, déjà connu, déjà raconté; la fonction du jeu relève en effet d'une élaboration qui rend toujours secondaire le « contenu » comportemental sur lequel il s'appuie – soit les « activités » intermédiaires de Didi et Gogo à l'aide desquelles ils meublent leur attente et leur temps, soit la « mort » de Malone. Il n'y a « jeu » que par ce travail de dé-signification opéré sur le donné de l'observation.

Il est significatif que Winnicott ait choisi que le jeu soit verbe disponible et présent – « playing » à la différence de « play ». Il ne faudrait point que la forme verbale prenne forme substantive car serait aussitôt perdu ce qui, dans « je joue » (réponse à: « que fais-tu ? ») met en cause le sujet et le diffère. De même, « être joué » n'est pas l'envers passif de « jouer » car c'est ce par quoi le jeu – dans le cas de Beckett la recherche du vide et du rien – se rêve pour ne point y être pris. En confiant au jeu un objet d'application, on soustrait la dimension de l'imaginaire qui implique un autre du jeu pour que le jeu puisse jouer. C'est-à-dire que pris isolément, le « jouer à » annule la dimension

créative du jeu car la créativité du jeu tient précisément à cette absence de complément, grâce à quoi le jeu est métaphore et métamorphose.

Au regard de ces propos et de notre analyse du fantasme négatif beckettien, il semblerait paradoxal de vouloir parler de la créativité chez Beckett. Néanmoins j'avance que c'est la pulsion créatrice qui, mieux que n'importe quoi, prouve au narrateur et au joueur qu'ils sont en vie. Le personnage beckettien recrée le monde mais ceci n'est possible que si, petit à petit, le monde se présente à des moments d'activité, avec les objets que Gogo et Didi « trouvent » sur scène ou dans le rapport de Molloy à sa mère. Mais comme on l'a déjà vu dans notre analyse de l'envie, la créativité est inhérente au fait de vivre, voire de survivre et permet au personnage d'approcher la réalité extérieure; tout ce qui arrive est créatif à moins d'être sapé par l'environnement (*L'Innommable*); la manière de « regarder » le monde (Mal-one), de faire quelque chose délibérément (l'exploration minutieuse par Molloy de ses galets), de prendre simplement du plaisir à une activité corporelle (*Godot*). Le personnage beckettien élabore donc toute une stratégie de sur-vie pour ne jamais perdre de vue qu'il a quelque chose à laisser vivre en lui. Par vivre j'entends la recherche d'un sentiment du réel où ce « se sentir réel » est plus qu'exister, c'est trouver un moyen d'exister soi-même pour se relier aux objets en tant que sujet et pour avoir un soi où se réfugier afin de se détendre.

M-alone ou le retour du jouet revanchard

Alors que Molloy semble ne pas avoir de prise sur son discours, malgré sa tentative incessante de le « dé-signifier » et de le déjouer comme récit, Malone manipule son discours en faisant constamment appel au « jeu » pour combattre l'élément persécuteur et déprimant que semble représenter son passé. « Cette fois » (*MD*, p.9), Malone sait où il va. C'est un jeu qu'il va jouer:

Je n'ai pas su jouer jusqu'à présent. J'en avais envie, mais je savais que c'était impossible. Je m'y suis quand même appliqué, souvent (p.9).

En attendant la mort et en comblant son attente en nous racontant des histoires, le narrateur ne veut plus « faire autre chose que jouer »:

Mais je jouerai une grande partie du temps, dorénavant, la plus grande partie, *si je peux*. Mais je ne réussirai peut-être pas mieux qu'autrefois. Je vais peut-être me trouver abandonné comme autrefois, sans jouets, sans lumière. Alors je jouerai tout seul, je ferai comme si je me voyais. Avoir pu concevoir un tel projet m'encourage (p.9-10, c'est moi qui souligne).

C'est précisément le manque de jeu, caractérisant son récit d'enfance, qui fournit paradoxalement le point de mire de sa stratégie narrative: la recherche de l'aire de jeu auparavant inexistante – « il faut jouer maintenant » (*MM*, p.12) – « it is playtime now », (*MD*, p.167). « Jouer maintenant » chez Malone n'est pas autre chose que donner un espace à l'absence à partir d'une présence qui en signifie le temps, c'est-à-dire le temps de mourir.

Les « objets transitionnels » qui réapparaissent littéralement dans les souvenirs d'enfance de Malone rendent et symbolisent, par exemple, un sentiment d'abandon et de méfiance par rapport à la mère. A propos de son « fourneau de pipe », le narrateur nous dit:

J'ai dû le trouver quelque part, par terre, au cours d'un déplacement (...) je l'ai trouvé joli peut-être, ou j'ai éprouvé pour lui cet infect sentiment de pitié que j'ai si souvent éprouvé devant les choses, surtout les petites choses amovibles en bois et en pierre, et qui me faisait désirer les avoir sur moi et les garder toujours, de sorte que je les ramassais et les mettais dans mes poches, souvent en pleurant, car j'ai pleuré très vieux, n'ayant pas évolué au fond côté affections et passions, malgré mon expérience. Et sans la compagnie de ces petits objets que je ramassais par-ci par-là, au hasard de mes déplacements, et qui me faisaient quelquefois l'impression d'avoir eux aussi besoin de moi (p.122-123).

Renvoi parodique à l'objet winnicottien mais derrière le rire, la charge affective qui marque le rapport du narrateur à ses objets, l'objet transitionnel beckettien⁶⁶ sera voué à la destruction impitoyable telle qu'elle nous est révélée dans le passage suivant:

⁶⁶ A en croire Sheila Page, une cousine de Beckett, il semblerait que l'auteur irlandais, tout enfant, eut certainement recours à des peluches dont 'Baby Jack', son doudou, qui le protégeait de ses angoisses nocturnes. Citant les propos de Page, James Knowlson précise: « He (Beckett) became very nervous at night and would only go to sleep with a night-light and his favourite teddy bear. 'He had a teddy bear called 'Baby Jack' and they had brass bedsteads. And it was always tied to the top of the bed, with almost no stuffing left in it at all, said Sheila Page » (*Damned to Fame, op. cit.*, p.17).

Et quelquefois je les enterrais, ou je les jetais à la mer, de toutes mes forces aussi loin que possible de la terre, ceux dont j'avais la certitude qu'ils ne flotteraient pas, même brièvement. Même les amis en bois, j'en ai envoyé au fond un certain nombre, en les lestant d'une pierre (p.123).

Comme ses souvenirs d'enfance l'attestent, toute expérience du jeu dans le passé de Malone n'a pu être qu'expérience de la limite du jeu – évocation de son impossibilité plutôt, le narrateur étant pathologiquement toujours « en proie au sérieux. Ca a été (sa) grande maladie » (p.33-34): « Pendant qu'un moi allait et venait le grand fauve du sérieux rageant, rugissant, me lacérant » (p.33). Beckett reprend peut-être ici la formule célèbre de Freud d'après laquelle le jeu ne s'oppose pas au sérieux mais au réel (Freud 1907, p. 141-153). Malone, au lieu de jouer « comme tout le monde », était plutôt aux prises d'un « réel » menaçant, peu compréhensif, à peine symbolisée ou symbolisable:

C'est pourquoi j'ai renoncé à vouloir jouer et fait pour toujours pour miens l'informe et l'inarticulé, les hypothèses incurieuses, l'obscurité, la longue marche les bras en avant, la cachette (p.9).

Autrement dit, le jeu n'a pas de place dans une existence rôdée par le vide et la négation, l'espace du vide personnel – le trou sans fond – s'avérant infiniment plus désiré et désirable que toute relation avec autrui:

Je n'ai pas su jouer. Je tournais, battais des mains, courais, criais, me voyais perdre, me voyais gagner, exultant, souffrant. Puis soudain je me jetais sur les instruments du jeu, s'il y en avait, pour les détruire, ou sur un enfant, pour changer son bonheur en hurlement (p.33) (...) Après l'échec, la consolation, le repos, je recommençais, à vouloir vivre, faire vivre, être autrui, en moi, en autrui. Que tout ça est faux. Je n'ai jamais rencontré de semblable. (p.34, c'est moi qui souligne).

En retrouvant un espace pour jouer, l'écriture beckettienne va donc inverser toute cette destruction et cette négation du jeu qui marquèrent tant le passé de Malone, pour, précisément jouer et rejouer la négation du moi, c'est-à-dire, jouer la mort et l'absence.

Aux frontières du « je » : dedans ou dehors ?

Malone meurt explore deux aires de jeu limites: l'aire intermédiaire que crée Malone dans l'espace du dedans (histoires, « objets », « possessions ») et l'aire intermédiaire entre le dedans (espace du dedans) et le dehors. Ce sont les constantes séparations et réunions de ces aires qui constituent ce que j'appelle l'aire de jeu et l'illusion du roman. Par « dehors », j'entends non seulement le « monde extérieur » que nous désigne le discours de Malone, comme dans ce passage: « il semble y avoir la lumière du dehors, celle des hommes qui savent que le soleil émerge à telle heure et à telle autre plonge à nouveau derrière l'horizon » (p.77), mais aussi, et de manière plus significative, l'extérieur comme objet insaisissable et « inassimilable » par les sens. L'extrait suivant illustre bien ces propos:

Les bruits aussi, cris, pas, portes, murmures, s'arrêtent pendant des journées entières, journées des autres. Alors c'est le silence dont, averti, je me contenterai de dire qu'il n'a rien de, comment dire, rien de négatif peut-être. Et doucement mon petit espace vrombit, à nouveau. Vous direz que c'est dans ma tête, et il me semble souvent en effet que je suis dans une tête, que ces huit, non, ces six parois sont en os massif, mais de là à dire que c'est ma tête à moi, non, ça jamais (p.77-78).

Le « petit espace » de Malone est celui de sa chambre dont le contenu – lit, bâton, objets, possessions – fournit également le contenant (l'espace intermédiaire) pour que Malone puisse « se reposer » de ses histoires. Mais de la même manière que Malone ne parvient pas à instituer la limite avec l'autre, il ne maîtrise pas non plus ses « objets » qui acquièrent une étrange autonomie hallucinatoire. Des « choses » (p.127) sortent de la chambre de Malone et d'autres y entrent sans qu'il sache par « quelle agence » (*ibid.*). En effet, en analysant « l'aspect changeant de (ses) possessions » (*ibid.*), Malone conclut « qu'il (lui) m'est impossible de savoir, d'un instant à l'autre, ce qui est à (lui) moi et ce qui ne l'est pas, selon (sa) ma définition » (*ibid.*). La frontière entre Malone et ses objets est donc une frontière mouvante. Au lieu d'instituer une limite entre les choses et les objets, Malone s'identifie à cette frontière et la subit. Dans cette optique, l'exploration par Malone du contenu et du contenant de sa chambre, ainsi que sa dépendance de plus en plus marquée envers ses « possessions », peuvent être précisément comprises en termes d'opérations presque objectives où le jeu

prend fonction d'expérimentation. Cela signifie qu'il y a chez Malone une constante interrogation sur la limite qui sépare l'interne de l'externe:

Peut-être après tout que je suis dans une sorte de caveau et que cet espace que je prends pour la rue n'est qu'une large tranchée où donnent d'autres caveaux. Mais ces bruits alors qui montent vers moi ? Peut-être y a-t-il d'autres caveaux encore plus profonds que le mien, pourquoi pas ? (...) Mais ces bruits, ces pas, que je dis entendre monter vers moi, le font-ils réellement ? Rien en vérité ne permet de l'affirmer. De là à conclure à des hallucinations pures et simples est cependant un pas que j'hésite à franchir (p.74).

Malone cherche une « pensée » pour ses images, de la même manière qu'il cherche des images (intérieur-extérieur) pour sa « pensée ». La parodie beckettienne semble viser, en outre, la Gestaltpsychologie, c'est-à-dire la psychologie de la forme et plus précisément la méthode de Würzburg.⁶⁷ C'est précisément ce dualisme entre l'intérieur et l'extérieur qui constitue un obstacle pour Malone dont les perceptions, miment plutôt les processus somatiques qui les sous-tendent. Autrement dit, la « pensée » de Malone, voire sa structure psychologique, ne se distingue pas des structures physiques de son monde « organique ». Mais on voit aussi que la fonction du jeu de Malone voile la valeur d'expérience (au sens où l'entend Winnicott) qui est, en soi, constitutive de cette *réalité intérieure* (fantasmée) propre à défendre Malone contre l'angoisse dépressive. L'expérience est cette façon dont Malone diffère et suspend non seulement sa « mort », mais le « vécu » (soit le sien, soit celui de ses doubles), quitte à les prendre pour une menace à venir, afin d'en intégrer le sens.

⁶⁷ Comme l'indique Jean-Michel Rabaté dans son analyse de *Murphy* (Rabaté 1984, *op. cit.*, p. 139-142), les psychologues de l'école de Würzburg (1900-1910) – Malone fait allusion au plafond de Tiepolo à Würzburg (p.10) et Lucky dans *Godot* se réfère à Watt (Wattmann *GI*, p.59) l'un des tenants de cette école – ont tenté une analyse de la pensée avec une méthode dite d'introspection expérimentale. L'essentiel de cette méthode expérimentale – que l'on retrouve explicitement dans *Murphy* – consistait à soumettre un sujet à des stimulations définies, comportant en général une réponse, ou à lui faire exécuter une tâche déterminée et à lui demander de porter une attention particulière à ses états subjectifs, et d'en faire un rapport détaillé nécessitant une rétrospection. On peut donc penser que Malone, dans sa manière d'évoquer le monde, illustre directement les théories de l'école de Würzburg.

Jouer à en mourir

Malone réinvestit donc le vide pour recréer son désinvestissement primaire. La stratégie de Malone consistera à mettre en scène sa mort et à s'expulser, ainsi, de son « propre » récit. Il joue dans, avec, et contre le vide non seulement parce qu'il recherche une zone de non-contact mais, parce qu'en jouant, Malone cherche aussi à faire apparaître l'autre tout en le faisant disparaître. Le jeu permet en effet à Malone d'organiser son expérience: c'est bien de Malone dont il est question dans ce jeu de la mort; mais Malone ne subit pas son jeu, il le produit et il joue gros. Il sait « jeter loin la bobine », il utilise à bon escient, pour colmater le vide sombre qui l'engouffre, ses pantins qui le persécutent. Et pourtant, on sent que Malone manipule le lecteur, l'objet de sa lecture, et la lecture elle-même, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin.

Malone joue à être absent. Il joue l'absence. Comme le rappelle Bion, l'absence de l'objet est toujours liée à une attente, c'est-à-dire à une anticipation ayant une double potentialité: soit le retour de l'objet sans aucun changement, soit la stimulation de la curiosité et de l'apprentissage. André Green nous amène plus loin lorsqu'il dit:

L'absence ne comporte ni perte ni mort. L'absence est un état intermédiaire, à mi-chemin entre la présence et la perte. Un excès de présence, et c'est l'intrusion, un excès d'absence, et c'est la perte. Le couple absence-présence ne peut être dissocié. Mais il faut faire un effort considérable pour tolérer l'absence, la différencier de la perte et pour donner au monde de la représentation son plein rôle: imagination et pensée. Seule l'absence de l'objet peut stimuler l'imagination et la pensée (Green 1990, p.139).

Pour revenir à Malone, le personnage beckettien se trouve dans un temps intermédiaire entre le présent et le passé, entre le vide traumatique qui envahissait ses jeux d'enfance et la présence menaçante d'une mort imprévisible. Malone privilégie ainsi le présent en décrivant le monde qui l'entoure – l'intérieur aussi bien que l'extérieur – et cherche ainsi à faire le partage entre son passé traumatique (décrit avec plus de détails que Molloy ne le fait) et le présent, grâce à sa « nouvelle » capacité à « jouer ». Notre narrateur-personnage fera donc de son mieux pour mettre en scène sa propre absence, sa mort, devenant une expérience de vie, ce qui n'est pas si évident puisque, comme nous

l'avons vu, il est hanté et envahi par la « présence » des doubles – Sapo, Macmann, Mol, Lemuel.

Tout le jeu de *Malone meurt* consiste en l'exploration de la frontière toujours mouvante et précaire qui se situe entre la « vie » de Malone – de plus en plus réduite et dépouillée – et sa « mort » potentielle:

Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin (...) Je mourrais aujourd'hui même, si je voulais rien qu'en poussant un peu, si je pouvais pousser (p. 7).

Il s'agit bien là de la mort non point comme négation mais comme négativité⁶⁸: cette mort que Malone « mettra en scène » est donc quelque chose qui n'a ni forme ni articulation (« l'informe et l'inarticulé », p.9) et ne peut entrer comme « contenu » dans son discours narratif. De même, elle ne saurait non plus constituer l'écran de la figuration « traumatique » chez Malone. Le narrateur fait de la mort un symbole de l'objet transitionnel car elle est entre le subjectif et la projection, tantôt « présente » (mode hallucinatoire), tantôt « absente »:

Si je ne me sentais pas mourir, je pourrais me croire déjà mort, en train d'expier ou dans une des maisons du ciel. J'avais davantage l'impression de l'outre-tombe il y a seulement six mois (...) Quand j'aurai fait mon inventaire, si ma mort n'est pas prête, j'écirai mes mémoires (p.15).

Narrer signifie donc « mourir » et cherche, comme « le jouer », à recréer l'effacement, à faire apparaître la « présence » en la faisant disparaître. Il s'ensuit que la re-création de son propre effacement nécessite de la part de Malone de « vider » son jeu de ce qui lui est essentiel: *le trop de sens de son non-sens*, c'est-à-dire les histoires non seulement portant sur sa vie mais sur la vie de son double, Sapo-Macmann. En explorant sa relation avec la mort tout en « maîtrisant » la proximité persécutrice et l'éloignement angoissant de son rapport à l'autre, Ma-

⁶⁸ Au sujet de la symbolisation de la mort dans le jeu de la bobine, Fédida, *op. cit.*, écrit: « cette mort ne peut entrer comme contenu dans une représentation et elle ne saurait non plus constituer l'écran de la figuration traumatique. Comme le rappelait encore Lacan (...) selon la formule de Heidegger – 'possibilité absolument propre, inconditionnelle, indépassable, certaine et comme telle indéterminée du sujet' (...) C'est bien de cette mort qu'il s'agit dans le *jouer* (*L'absence*, p.185-186, c'est Fédida qui souligne).

lone cherche, (à travers son « jeu de la mort »), à symboliser ce manque de jeu qui empêchait précisément Malone de jouer, d'être avec autrui. Ce qui nous intéresse ici est de préciser comment fonctionne pour Malone ce jeu de la mort qui vient s'imposer en lieu et place d'un vécu possible de l'absence.

Chez Malone, la mort met le monde en mouvement; elle inspire ce jeu fantastique – le fantasme de sa mort en forme de naissance – qui crée la fête de la mort (« c'est peut-être le délire », p.139). Malone a, par son jeu, la capacité d'être mort et de tuer. Bien qu'il soit impossible d'abandonner à la définition de son contenu le jeu que l'on observe, il importe de se demander ce que devient la mort (et Malone) par le jeu, ou inversement ce que devient la renaissance de Malone par le jeu. Comme nous le verrons plus tard, l'écriture du jeu de Malone ne dissocie pas jouer à la mort de jouer avec la mort (plutôt qu'être mort). Beckett, dans la trilogie, aussi bien que dans la pièce, nous livre donc des contraires qui s'inversent: actif-passif, mourir-être mort, voir-être vu, mouvoir-être mû, penser-être pensé. Ainsi, Beckett engage le jeu à être toujours un *jeu de l'autre* et l'on s'aperçoit que c'est *à rien* que Beckett joue.

Le fantasme d'auto-parturition peut donc être compris comme la tentative de la part de Malone de reconquérir et de maîtriser la place vide de l'objet. Pourtant, la mise en scène de l'absence est, *par le jeu*, produite pour être déniée. L'absence n'a pas lieu. Autrement dit, le jeu vise à détruire la trace de l'absence (présence de l'objet) par la projection – au sens littéral de « jeter au-dehors le mauvais avec l'étranger ». L'extérieur est sans absence. Ce qui part avec le personnage-objet est la négation de l'absence. Ce qui disparaît est mort et non pas absent. Mais, comme le souligne Leslie Hill, la nature expulsive du jeu de Malone n'est pas sans rapport avec les interrogations de l'histoire sur le narrateur (Hill 1983, p.52-67). Assumant sa « mort » comme une renaissance et sa naissance comme une mort, Malone cherche en effet à se « re-posséder ». Mais cette « re-possession » de soi est en même temps un moyen pour Malone de s'intégrer dans son histoire aussi bien que de s'en expulser. Etre et non-être s'enchevêtrent et s'interpénètrent dans l'acte d'auto-parturition. Cependant, la « renaissance » de Malone dans la mort n'est qu'une tentative de la part de celui-ci de « fuir » la loi du nom narratif, de la même manière que sa mort prend la forme d'une naissance dans un corps innommé et innommable.

Mais, ce qui est aussi déterminant, et que néglige Leslie Hill, c'est la manière dont la mort-renaissance de Malone est dominé par un *rythme des échanges*, où prennent sens les comportements actifs et passifs. Ce rythme beckettien désétablit ses propres limites, car les opérations de transformation d'un objet (d'un mot) ou d'un nom, dans le jeu, sont en effet des moments d'émergence de sens « dé-signifiés », c'est-à-dire la découverte de la présence-absence de la mère comme connotative du moment événementiel du sens. Par exemple, le geste du jeu de la mort chez Malone est difficilement représentable et ce en raison de l'entrelacs rythmique qui est en perpétuelle activité d'acheminement du sens et d'évacuation du sens. Malone est « indéniablement mourant, un point c'est tout » (p.182). S'il naît « dans la mort » (p.183), c'est qu'il ose le dire. Telle est son impression:

Drôle de gestation. Les pieds sont sortis déjà, du grand con de l'existence. Présentation favorable j'espère. Ma tête mourra en dernier. Ramène tes mains. Je ne peux pas. La déchirante déchirée. Mon histoire arrêtée je vivrai encore. Décalage qui promet. C'est fini sur moi. Je ne dirai plus je (p.183).

Mourir dans et grâce à son histoire, naître dans une histoire morte, tel est le rêve déchirant de Malone, un désir d'être « ensemble », un « être-avec », être à la fois mort et vif, ou être dans le vide de son récit sans avoir à être. Mort différée donc. Malone meurt et ne meurt pas; il est et il n'est pas; le moi est « fini » (« fini sur moi », *ibid.*) et le « je » cède place à l'autre (un non-je ?).

Etre ou ne pas être un « Moi-alone »

Le « décalage qui promet » (p.183) dont parle Malone est, peut-être, celui qui existe dialectiquement entre écriture et absence – (« Mon histoire arrêtée je vivrai encore », *ibid.*) – et qui fonde la fable de l'impossibilité d'être un. Tant que Malone n'aura pas « fini » (avec) ses histoires, surtout avec la dernière, la plus sanglante et meurtrière, il ne pourra aspirer à être ce que son nom signifie en anglais, un « moi-seul » – « me-alone ». Tant que le narrateur ne pourra dire qu'il n'y a « plus rien » (p.191), ce sont les derniers mots du roman, il ne pourra

aspirer à être un « Malone », *un être seul*. « Seul » met l'accent sur l'absence de l'autre qui constitue un aboutissement et qui, à la différence des histoires racontées compulsivement par Malone, n'est nullement une manifestation de résistance. Winnicott, dans un article intitulé : « La capacité d'être seul », explique comment la capacité d'être seul signifie paradoxalement l'aptitude à être seul en présence de quelqu'un (Winnicott 1958, p. 205-213). Pour traduire Winnicott en termes d'absence beckettien, c'est « dans l'absence de rapport et dans l'absence d'objet » que l'écriture beckettienne se rêve et se désire (Grossman 1998, p.147). Le paradoxe si cher à Winnicott s'appliquerait difficilement à l'œuvre beckettienne dans la mesure où c'est précisément la « présence » de l'autre qui forclot toute représentation d'absence.

On pourrait néanmoins déplacer le centre de gravité de notre analyse de cette interface entre le jeu, la mort et le vide chez Beckett, vers cette autre question qui traverse et sous-tend *Malone meurt* : l'impossibilité d'être seul ou l'impossibilité d'être « je ». Malone ne relate-t-il pas paradoxalement son échec d'être la personne qu'il est, c'est-à-dire d'être un être seul ? Il est tout sauf « seul » et c'est précisément le désir frénétique d'être Malone – être seul, être absent – qui pousse le narrateur à une mort « prématurée » au sens où elle viendra, comme on le sait, bien avant la fin du roman. Mais, dans cette logique paradoxale et dialectique qui caractérise sa manière de jouer, on sait que Malone ne meurt pas, sa « disparition » laisse et ouvre plutôt l'espace à un autre, peut-être à un deuxième « Malone » qui, à la différence de celui qui meurt, va essayer de se taire et de « passer » (à la troisième personne au singulier), la « responsabilité » de son récit qui relatera la dernière excursion des fous, donc l'expulsion de la folie sous la tutelle de Mme Pédale (Lady Pedal), une femme recrutée occasionnellement par l'asile comme guide d'excursions locales – une fois tous les deux ans, précise le texte. Tout comme la mort et l'absence ardemment désirées par Malone, le silence de la voix subjective sera significativement dénié et entravé, comme si Malone en cherchant à être seul – silencieux – en présence de sa dernière histoire, était incapable de garder son silence. On peut justement se demander à qui est cette voix « possessive » qui se laisse entendre lorsqu'elle dit : « Macmann, *mon* dernier, *mes* possessions, *je* n'oublie pas » (p.190, c'est moi qui souligne) ou celle, plus ambiguë, qui parle de la nais-

sance d'un mystérieux « il »: « c'est là quelque part qu'il est né, dans une belle maison, de parents bon » (p.187).

Nous concluons notre analyse en retournant et détournant le sens du décalage entre écriture et absence pour suggérer que ce qui « force » Malone à « mourir » c'est peut-être la dernière histoire qu'il n'a pas terminée ou qu'il n'a pas su finir. Nous suggérerons ici tout en restant prudents, que Malone, dans cette dernière histoire, résiste au rappel des origines « irlandaises » de Samuel Beckett, avec ses « vestiges druidiques » (p.188-89) et le portrait, déplacé, d'une mère « bonne, trop bonne » (p.187) pour se référer au personnage de Mme Pédale. Le fait que tout se déroule par « une belle journée de mai (...) c'est sans doute le week-end de Pâques, passé par Jésus aux enfers » (p.178), nous fait penser à toute la mythologie que Beckett lui-même a générée autour de sa naissance qui, d'après lui, eut lieu un vendredi saint.

Curieusement, Malone ne cesse de s'interrompre, de s'arrêter, de divaguer, prolongeant, différant, sur une trentaine de pages, une fin qui risque de ne plus finir. Ecriture à la dérive qui nécessite rigoureusement son déplacement, son espacement, ses divisions. Malone ne réglera pas tous ses comptes – « Laissez-moi dire tout d'abord que je ne pardonne à personne » (p.9) – avec ses histoires car on a plutôt l'impression que cette dernière histoire aura le dernier mot. Du moins, c'est elle qui nécessite l'absence du « je » comme si l'histoire racontée pouvait tuer son propre narrateur. Le roman tend et flotte, pour reprendre les images de l'excursion en mer relatée dans les dernières pages, vers le récit de cette dernière histoire, qui exige beaucoup d'humour et de capacité à jouer de la part de Malone.

Malone cherche donc à « s'absenter » à temps afin de ne plus écouter ou de plus entendre l'histoire qu'il peinait tant à achever, celle de la mystérieuse excursion aux îles des protégés de Saint Jean ou « jeandiousards » – (« Johnny Goddams, or the Goddam Johnnies », *MD*, p.257), d'où personne ne reviendra vivant. C'est donc Mme Pédale qui dirige la barque dans laquelle ce « petit monde » de malades mentaux se trouve, de manière significative, « attachés deux par deux par la cheville », p.184) – phrase que Beckett a choisi de ne pas traduire dans la version anglaise. Délaissant sa position de narrateur principal, Malone ne peut plus « diriger » ou « maîtriser » une telle histoire de violence et de mort.

L'histoire de tuerie s'arroge le droit d'expulser son « je » dans le but de creuser le sentiment de ce que Richard Begam appelle « an authorless abyss of *écriture* » (Begam, p.125). Dans l'absence de toute emprise du « je », le récit de l'excursion meurtrière s'interroge précisément sur le manque d'un ou d'une « responsable »: « c'est vous le responsable » (p.185) demande à un moment donné Mme Pédale en se tournant vers l'un de ses protégés. La même prise de conscience d'un flottement sinistre et incontrôlable émerge plus tard lorsque Mme Pédale s'aperçoit qu'il n'y a pas de gouvernail: « quatre rames, pas de gouvernail, les rames gouvernent » (p.187). Mais c'est précisément la responsabilité et l'autorité maternelle de Mme Pédale qui sont en cause dans cette fin de roman. Dans un curieux lapsus, le texte français nous dit que Mme Pédale serait la « mère » de ces malades mentaux: « sentez-vous la mer, mes enfants » (p.186), dit-elle, traduit simplement en anglais par: « do you smell the sea », *MD*, p.262 ou « que dire des miens ? » (*MM*, p.186) traduit par « My creatures, what of them ? » (*MD*, p.262) Dans un roman qui a tant thématisé le jeu, il n'est pas surprenant que Beckett joue précisément et consciemment sur et avec la notion de la bonne mère: la bonté, la générosité, la pitié, la sollicitude ou encore le bon humour de la gardienne beckettienne sont mises en avant, certes avec une raillerie et un mépris caustiques:

Mais c'était une femme aisée et qui adorait faire le bien et apporter un peu de joie aux moins fortunés qu'elle, qui avait tout son bon sens et à qui la vie avait souri ou mieux, pour employer sa propre expression (p.178).
C'était une grande, grosse et grasse femme (p.185).

Cette « bonne mère » qui s'enthousiasme à l'idée de faire voir la mer à ses créatures et de leur faire visiter cette île maternelle avec ses « vestiges druidiques » (p.188-89), n'aura donc rien « compris » à cette folie (la sienne ?) qui l'entoure. Bien avant le passage à l'acte meurtrier, c'est dans la barque sans gouvernail que la faille entre Mme Pédale et les autres s'installe: « elle est seule, incomprise, *bonne, trop bonne* » (p.187, c'est moi qui souligne), un signe avant-coureur de l'image de l'île vide, dévorée par un abîme qui menace de la séparer en deux (p.188). Le roman nous laisse avec l'image d'une division ou d'une brèche incolmable entre « deux îles, deux rochers, deux récifs » (*ibid.*) où malgré les efforts du guide local qu'est Mme Pédale,

« il devient difficile dans ces conditions de parler des hommes » (*ibid.*) ou, par extension, des pères.

Le passage à l'acte dont le responsable serait Lemuel ou par extension Samuel, l'auteur, est secondaire à nos yeux. Nous mettrions l'accent plutôt sur l'image d'une « sortie » qui n'en est pas une. Le dehors beckettien figuré par l'île inhabitée n'est qu'une mise en abyme d'un retour ou d'un enfermement dans le giron maternel qui serait « responsable » de cette division ou brèche inhumaine entre le moi et l'autre. La violence meurtrière serait-elle une dernière tentative de rompre ces liens d'attachement, de casser le « bi-cycle » et le cercle vicieux de Mme Pédale afin de « sortir » enfin de la mère ? « Smash her ! hurla l'Anglais (...) Elle avait dû se casser quelque chose en tombant, la hanche peut-être » (p.189).

Beckett nous laisse donc sur une image de rêverie maternelle qui ne se comprend plus, comme dirait Bion, image de flottement, d'inachèvement, image d'une écriture fragmentée, espacée, à la dérive, « seule ». Image d'un objet pictural très négatif comme peut l'attester la prolifération de termes négatifs (ne jamais, personne, ne plus, ne ni, plus rien) la scène résistant et se dérochant à la représentation. Écriture qui comme le corps de Malone, se trouve « dehors » dans la distance infranchissable où « la nuit (est) parsemée d'absurdes lumières » (p.190). C'est enfin sous le signe de la mort et de la nuit, de l'eau et du feu – la raison en feu – qu'écriture et présence beckettienne s'effacent et se taisent, la voix qui meurt pour demeurer hors d'ici et pourtant au plus proche d'elle-même dans l'ailleurs : « plus rien » (p.191).

En Attendant Godot ou la promesse d'une présence

A quoi joue Beckett en se tournant vers le théâtre ? La question est simple et complexe à la fois. Comme nous le rappelle Alfred Simon, l'œuvre de Beckett :

ne fait pas la distinction entre l'espace du dedans et l'espace du dehors, entre l'espace et le temps, entre le temps passé et le temps à venir, entre l'ici et l'ailleurs, le partout et le nulle part, la scène et la salle, l'acteur et le spectateur (...) d'un côté la scène, de l'autre la salle. D'un côté l'écriture, de l'autre le théâtre. Expulsé de l'écrit, projeté sur la scène, le mime beckettien

s'arrête toujours avant terme suspendu dans l'entre-deux (Simon 1986, p. 77-78).

Entre le romanesque et le théâtral s'ouvre donc une faille impossible à combler, d'après Simon, et c'est dans cet entre-deux que le discours du vide beckettien se joue. Et Simon de préciser:

Pourtant, l'homme-acteur est là, dès les premiers écrits de l'écrivain qui naît en français entre 1945 et 1950, à cheval sur le roman et théâtre, encore embellicotté dans l'écriture et déjà cherchant à s'évader dans le jeu, faisant de l'écriture un jeu comme Bram van Velde peint l'impossibilité de peindre, Beckett joue l'impossibilité de jouer. Et puisque la création théâtrale s'enracine dans l'écriture, qui est déjà du jeu, qui est encore de l'écriture, l'impossibilité de jouer, l'impossibilité du théâtre lui-même en tant qu'impossibilité de jouer et de représenter, se joue déjà toute entière dans l'écriture, dans le roman, dans le récit, dans la fiction (p. 77).

Simon réduit pourtant la portée du jeu beckettien en l'assimilant trop passivement, à nos yeux, à la notion négative de « l'impossibilité ». Comme on l'a vu, et comme Simon semble l'oublier, c'est le négatif, le vide qui engage le jeu de « l'impossible » – pris dans tous les sens du mot – chez Beckett.

En interrompant la composition de la première trilogie pour écrire *Godot*, pour attendre Godot, on peut se demander si Beckett n'obéit pas à une détermination interne, à un détour nécessaire pour dégager, grâce au théâtre, la place vide qui justement manquait, lieu de séparation qui est aussi lieu de passage et de réunion. Ou pour faire écho à Michel Mathieu, c'est dans « l'extériorité que réside le principe interne de l'art⁶⁹ ». En tout cas, c'est un passage rendu obligatoire par la scène de massacre qui marque les dernières pages de *Malone meurt*, ce qui nous invite à lire dans ce jeu de passage entre le roman et la pièce un *passage des jeux d'absence*: ainsi, on passe d'un jeu à un autre: du jeu de l'*absence* comique, meurtrier et violent chez Malone à un jeu qui se transforme et se dramatise en jeu de *pensée* de l'absence dans *Godot*⁷⁰.

⁶⁹ Michel Mathieu, « D'une improbable esthétique », in *Les voies de la Psyché*, op. cit., p. 394.

⁷⁰ Evelyn Grossman fait un rapprochement pertinent entre « l'enchevêtrement des corps grisâtres à la fin de *Malone meurt* et la mêlée des quatre protagonistes de *Godot* qui s'affalent en croix sur le sol » (*L'esthétique de Beckett*, op. cit., p. 77).

De l'épuisement dans le vide romanesque à la « merveilleuse diversion libératrice », le théâtre au moins permet à Beckett d'effectuer un passage avec une zone de marge: là où s'aménage *un neutre*, un autre vide, plus créateur où il suffit d'attendre et de jouer à rien ou jouer dans un « théâtre-zone », un *no-man's land* irréductible, lieu refuge, mi-réel, mi-imaginaire – transitionnel dirait Winnicott – comme si les mots donnés à lire dans les romans, ne suffisaient pas. Comme si les personnages ont besoin de se faire entendre et de faire écouter leurs voix, aussi mortes qu'elles soient:

Ça fait un bruit d'ailes. De feuilles. De sable. De feuilles (*GI*, p.87).

L'œuvre cherche donc à se voir comme si le vide avait besoin d'être vu: « ce n'est pas le vide qui manque » (*GI*, p.92), ce qui nous amène à supposer que le théâtre aurait facilité une représentation du vide, un travail du vide, que l'espace romanesque n'aurait pas permis.

Godot est différente. Alors que le narrateur beckettien explore constamment la limite précaire entre le réel et l'imaginaire (*Molloy*), le passé et le présent (*Malone meurt*), le moi et l'autre (*L'Innommable*), Estragon et Vladimir existent et jouent dans un espace qui suspend *ces* divisions et ces limites. Si dans *Godot* c'est le processus d'interaction, de médiation, d'échange qui est toujours au premier plan, la limite entre soi et l'autre ne peut être maintenue dans les romans que par une mise en dehors de l'objet; il faut annihiler ou subir un rapport annihilant. Moran recherche Molloy pour se « purifier » et « projeter » les fragments de Molloy qui le persécutent. Comme nous l'avons vu, la « présence » devient intrusion dans *Malone meurt* et l'absence le noyau de toutes les perturbations. Le seul recours de Malone est l'expulsion meurtrière. Dans *L'Innommable*, le Moi du narrateur n'existe que dans et par une fragmentation massive, ne possédant ni corps, ni pensée, ni langue. En se tournant vers le théâtre, Beckett refait donc le lien avec la mère en ouvrant un espace qui marquera la place de l'autre et laissera cet espace vide, vacant.

La spécificité de la pièce par rapport aux romans est que Beckett place au centre l'espace *entre* la présence intrusive et le vide du narcissisme négatif ainsi que l'absence et la présence potentielle de Godot. En termes théoriques, on pourrait dire que l'écriture beckettienne, à partir de *Malone meurt*, cherche à modifier et à transformer le dilemme qui la structure, à transformer le délire en jeu et la mort en ab-

sence. La recherche d'un espace potentiel, voire d'une frontière, entre Didi et Gogo, ou, dans le dernier roman de la trilogie, entre l'Innommable et ses objets persécuteurs, ne saurait se limiter à un thème repérable à l'intérieur de la pièce. Elle marque aussi une certaine structure de pensée à travers laquelle Beckett, me semble-t-il, « pense » l'élaboration de toute son œuvre. Par exemple, le thème de l'attente dans *Godot* est plus qu'un thème. Nous interprétons le modèle de l'attente – déjà présent dans la trilogie – comme le développement d'une pensée à laquelle l'attente de Godot donne naissance et inversement.

Utilisant le théâtre pour approfondir mais aussi pour différer la recherche d'un état vide, Beckett recherche un moyen qui permette l'élaboration de la pensée du vide et la construction d'un appareil à penser quelque chose d'inconnaissable, devenu plus tolérable et moins dangereux, nous y reviendrons plus loin dans la dernière partie du livre. Les fantasmes puissants qui ravagent *Molloy* et *Malone meurt* sont transformés dans et par *Godot*, « dépassés » et déplacés vers un autre espace, « topologique », par le biais du jeu. Le « *playing* » dans *Malone* et *Godot* est certes une liaison avec la reconstruction fictive de l'absence. Mais à la différence du roman, si marqué par le jeu de la mort, on joue, dans *Godot*, avec l'autre absent, avec Godot. On est tenté de dire que l'absence a, finalement, « trouvé » sa place dans l'aire de jeu beckettienne. Il est néanmoins, trop commode de réduire la pièce à un prolongement des fantasmes déjà explorés dans les romans. Il importe, à mon avis, d'analyser la fonction réelle du jeu théâtral comme quelque chose de séparé et de différent du discours romanesque. Inversement, il importe également de souligner que la fonction transitionnelle de la pièce ne remet pas en question la différence intrinsèque de la trilogie.

Un jeu qui s'appelle « attendre Godot »

A priori le couple romanesque beckettien et le couple théâtral beckettien ne se ressemblent pas du tout. Force est de constater que l'amitié entre Didi et Gogo, certes parodiée et ridiculisée par endroits, reste étrangère à l'agressivité, l'hostilité et la paranoïa qui caractérisent des couples comme Molloy et Lousse ou Moll et Macmann. Cela dit,

Godot – par sa fonction exploratrice – semble s'appuyer sur le même modèle de lien et de rapport que l'on trouve, par exemple, dans *Molloy*. Dans le jeu des fantasmes inconscients qui marque le couple Vladimir-Estragon, l'angoisse d'être abandonné, de ne jamais venir à bout de l'attente, est à entendre physiquement, dans la métaphore de l'angoisse d'être manipulé. Comme nous le verrons dans ce chapitre, le jeu de la séparation et du retour dans la pièce – une sorte de jeu de la bobine – est préfiguré par les fantasmes construits dans le rapport Molloy-Moran, autour de cette dimension de l'omnipotence de manipulation de l'objet absent. Comme Estragon et Vladimir, Moran doit attendre, près d'un arbre, Gaber qui aurait été envoyé par l'invisible Youdi, figure « surmoïque ». On a, donc, comme dans *Godot*, la promesse d'une présence, mais, comme nous l'avons déjà vu, le message de Gaber ne fait que confirmer l'absence de Youdi, figure du Grand Autre vouée à l'absence. Dans le roman, comme dans *Godot*, le messager ne peut qu'apporter le prétendu message de la part de celui qui restera absent. Pourtant l'absence de Godot et l'absence de Youdi ne renvoient pas aux mêmes phénomènes psychiques. Alors que *Molloy* met en échec la parole paternelle, c'est-à-dire la transmission d'une voix, la pièce est fondée sur le modèle d'un substitut de l'autre, afin de supporter l'absence de Godot ou de maintenir sa présence sous une forme presque hallucinatoire.

L'apparition de *Godot*, au milieu de la trilogie, évoque littéralement le jeu de la bobine dans le sens où la pièce, par le fait qu'elle transpose sur la scène et qu'elle répète certains thèmes romanesques dominants, semble engager une fonction d'élaboration, différente de celle élaborée dans les romans. La scène théâtrale semble fournir à l'œuvre beckettienne une étape de transition nécessaire pour que l'objet puisse être abandonné. On pourrait légitimement supposer que c'est le « je », absent dans les dernières pages de *Malone meurt*, qui fait retour sur scène sous la forme énigmatique, mythique et symbolique d'un Godot invisible, figure matricielle d'une « absence-présence » spécifiquement beckettienne. La pièce « raconterait » ainsi une « histoire » d'absence que Malone ne serait pas parvenu à raconter. Nous défendons l'hypothèse que c'est le drame de l'absence de Godot qui « explique » le recours au vide comme « défense » contre l'impensable et l'intolérable idée de l'absence. Dans cette perspective, nous interprétons le vide comme un véritable jouet ou objet discursif qui, étant sans fond, restera toujours à explorer et dont le « contenu »

reste également inépuisable. C'est donc une façon pour Estragon et Vladimir de ne pas creuser les tenants et les aboutissants de leur « histoire » d'absence concernant Godot. Cette tension entre l'histoire de Godot – l'absence – et la création et la pratique d'un discours qui se veut vide et qui pivote autour du vide, est, par sa nature, paradoxale. Car l'histoire de Godot peut très bien être vue comme un « prétexte » narratif pour meubler et donner sens et forme à un vide terrifiant. Afin de voir comment le jeu beckettien « raconte » l'histoire d'une promesse de présence, certes anecdotique, nous plongerons d'abord dans le vide théâtral créé subtilement par Estragon et Vladimir.

C'est paradoxalement l'espace du jeu qui est organisateur de l'aire du vide dont la portée ne saurait être réduite à un jeu d'oppositions. Le jeu beckettien est à comprendre comme une opération poétique de la limite sur elle même: pas d'objet face à un sujet, pas d'intérieur opposé à extérieur, pas d'autre vis à vis de moi. Comme nous avons pu le constater, tout le jeu du vide beckettien consiste non seulement à interroger et à mettre en question ses propres limites, mais à prendre plaisir à nous montrer qu'il ne peut plus contenir ni être contenu dans les limites qui le « comprennent » et qu'il « comprend ». L'espace de jeu est ainsi le temps d'un espace de réflexion où se trouvent interrogés le sujet et sa subjectivité, l'objet et son objectivité ainsi que toutes les limites oppositionnelles qui s'y rattachent.

Dans *Godot*, on joue pour échapper à la mémoire, au temps, aux autres, à soi-même. Mais, en même temps, on passe de l'Imaginaire, de la détresse d'une durée répétitive ou morcelée, au Symbolique, à la temporalité. J'insiste sur l'importance du facteur temps dans *Godot*, où le facteur temps semble maintenir une situation pour que les joueurs aient la possibilité d'élaborer les conséquences de leurs expériences instinctives, comme de celles de Malone. Rappelons-nous, à cet égard, les images de calme et de tempête que contiennent les mots mystérieux qu'on trouve inscrits sur le manuscrit de *Godot*. On peut comparer l'attente à un processus digestif car les joueurs n'ont rien d'autre à faire que d'attendre l'issue tout comme il faut attendre le résultat de la digestion après la tétée. Il y a donc le maintien, pendant un certain temps, d'une angoisse (l'absence répétitive de Godot) et d'un espoir (l'arrivée potentielle de Godot).

Par leur jeu – frôlant ainsi le délire – les personnages nous forcent à soutenir suffisamment l'illusion que la pièce n'a ni contenu, ni contenant, que sa tâche consiste à rechercher un « contenu », voire un

« objet » et que l'espace du vide exploré par la pièce est aussi l'exploration de son propre « espace de jeu ». Le jeu ne se trouve ni à l'intérieur du vide, voire du corps (mécanisme de défense), ni à l'extérieur du vide. Le vide crée le jeu en tant que phénomène théâtral de la même manière que le jeu crée et recrée une expérience du vide. Le vide est à jouer et les jeux autour de l'attente existent pour être vidés de sens. Paradoxalement, la pièce fournit donc son propre « objet » transitionnel, intermédiaire, n'ayant d'autre rôle que celui de représenter, de marquer et de refléter son propre passage matériel mais qui n'en est que plus réel. Afin de faciliter sa propre représentation en tant qu'objet transitionnel, la pièce se livre à sa propre création, à sa propre construction, ouvrant un espace transitionnel dans lequel aura lieu, à chaque représentation, Godot.

L'attente est en elle-même sa propre aire intermédiaire – aire que Didi et Gogo meublent d'activités « banales », d'objets, d'histoires, de scènes à l'intérieur des scènes, etc. Je nommerai « phénomènes transitionnels » tout ce qui constitue l'attente du couple, c'est-à-dire un matériel aussi imaginaire que réel (bible-Godot), aussi significatif qu'insignifiant (chaussure-arbre), aussi haï qu'aimé (rapport à l'autre). Ces phénomènes ne constituent aucune réalité extérieure à la pièce ni aucune réalité à l'intérieur de la pièce et ne possèdent aucune importance intrinsèque. Ils ne sont nécessaires qu'au passage de l'attente du couple, facilitant la transition entre le début et la fin de chaque acte et donc de chaque jour pour Didi et Gogo. La pièce se déroule donc selon sa propre zone neutre et intermédiaire, « intouchable » à l'égard de la « réalité » subjective (mémoire, passé, autrui, réalité), à l'égard de la « réalité » objective de Godot et à l'égard de la possibilité d'une relation entre la scène théâtrale et le monde extérieur:

VLADIMIR: On se croirait au spectacle

ESTRAGON: Au cirque.

VLADIMIR: Au music-hall.

ESTRAGON: Au cirque (p.47-48).

Sur le plan intersubjectif, on peut également situer la zone neutre entre l'oscillation entre deux pôles, entre le sanctuaire inviolable qui est la défense contre l'avidité intrusive – on songe aux propos de Vladimir au deuxième acte, « nous sommes cernés » (p.104) – et le besoin constant de donner la preuve de l'existence de l'autre. Sur ce

dernier point, l'interaction complexe entre les deux couples est caractérisée à la fois par un état de séparation et de fusion narcissique: Pozzo lutte toujours pour maintenir une certaine autonomie de la pensée alors que Didi et Gogo cherchent à renverser le danger d'intrusion et d'abandon en faisant de l'autre, un autre soi-même.

Entrons dans l'illusion simple et centrale qui anime et « crée » la pièce, c'est-à-dire la réalité que Gogo et Didi attribuent à l'imaginaire et à l'absence continuelle de Godot. Malgré cette absence, Gogo et Didi continuent à nous faire croire que ce qui est illusoire (l'existence de Godot) est réel ou sera réel. Ce qu'ils imaginent a une réalité, même si, chaque jour, par l'arrivée d'un garçon, cette réalité est mise en question, Godot ne cessant jamais de ne pas venir, de ne pas apparaître sur scène. En refusant de se séparer, de s'en aller à la fin de chaque acte, les personnages nouent et renouent une relation particulière avec leur objet absent, car en dépit de cette absence répétitive, le couple se relie à Godot et le possède comme quelque chose d'inséparable. Ces relations inséparables, à la frontière desquelles se jouent les problèmes d'intrusion, de séparation, d'abandon, etc., sont des relations de jeu, Godot étant leur objet transitionnel. L'attente est donc un jeu, dans la mesure où Godot n'a aucune importance réelle externe et où toutes les activités qui constituent cette attente ont une fonction strictement et purement intermédiaire, c'est-à-dire transitionnelle. Elles font passer le temps, tomber la nuit, afin que Godot arrive. Mais comme la notion de Godot est elle-même une illusion, Gogo et Didi se trouvent et se retrouvent dans un cercle magique et hallucinatoire.

Comme nous l'avons déjà montré dans la première partie de cette étude, Godot a la fonction d'un objet transitionnel en étant réel et imaginaire comme l'est le couple Gogo-Didi qui ne fait aucune distinction entre la « vérité » et l'illusion de Godot. Et si leur attente reste illusoire, elle ne les empêche ni de réfuter leur réalité (allusion aux vendanges et à la tentative de suicide) ni de s'extasier devant leurs sentiments omnipotents:

ESTRAGON: J'ai tout essayé.

VLADIMIR: Je veux dire, les chaussures.

ESTRAGON: Tu crois ?

VLADIMIR: Ça fera passer le temps. (*Estragon hésite*). Je t'assure, ce sera une diversion.

ESTRAGON: Un délassement.

VLADIMIR: Une distraction.

ESTRAGON: Un délassement (...) On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister.

VLADIMIR: (*impatiemment*). Mais oui, mais oui, on est des magiciens (p.97).

Comme nous l'avons déjà indiqué dans notre présentation de Winnicott, l'attente est à la fois sa propre fin et le seul moyen d'atteindre cette fin. Tout est bientôt un problème de temps, une question de temps à faire passer afin de ne pas « flancher », de ne plus être seuls – l'histoire des larrons, les chaussures, la chanson, les scènes de suicide, la singerie de Pozzo-Lucky, la « pensée » de Lucky, l'échange de chapeaux et la répétition du fait incontestable qu'ils attendent Godot:

VLADIMIR: Dis n'importe quoi !

ESTRAGON: Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?

VLADIMIR: On attend Godot

ESTRAGON: C'est vrai (p.88).

Sans rôle, sans fonction, les deux magiciens sont libres de jouer, c'est-à-dire de communiquer toute une succession d'idées, de pensées, de gestes, de « voix mortes » (p.87) sur tout ce qu'ils voient, entendent, ressentent, imaginent, sur tout ce dont ils se souviennent (mais ne comprennent pas) pour créer un répertoire sans but, sans forme, sans mémoire ni désir:

ESTRAGON: Toutes les voix mortes.

VLADIMIR: Ça fait un bruit d'ailes.

ESTRAGON: De feuilles.

VLADIMIR: De sable.

ESTRAGON: De feuilles (...) Elles murmurent.

VLADIMIR: Elles bruissent.

ESTRAGON: Elles murmurent (p.87-88).

Il ne peut en effet y avoir de sens à cette attente de Godot sans qu'il n'y ait, disons, une attente de sens. Le vide scénique – la scène du vide – est le lieu de la création d'une temporalité paradoxale: « le déjà eu lieu »-« le nulle part-jamais ».

L'absence remise en scène

Il se peut que Beckett, en écrivant *Godot*, avait en tête le jeu de la bobine, tel que Freud l'observe⁷¹. L'enfant y répète l'événement traumatique de la disparition de la mère, mais c'est une répétition qui semble obéir au principe de plaisir, dans la mesure où la mise en scène dédommage (« entschädigen ») l'enfant du désagrément occasionné par l'absence de la mère. Il y a plaisir également dans la manière dont la mise en scène et sa reproduction permettent à l'enfant de transformer sa position passive – l'enfant n'ayant aucune prise sur l'absence de la mère, aucune défense – en une position active. Cette « activité » consiste dans la façon dont l'enfant se rend symboliquement maître, produisant et reproduisant à sa guise son jeu. Le jeu obéit ainsi à un mécanisme de « retournement » en transformant le passif en actif. Comme le souligne Fédida, la fonction opératoire du jeu réside dans l'élaboration car « il emprunte et lève l'opposition entre l'actif et le passif » (Fédida, *op. cit.*, p.81). A partir de cette conception du jeu, à savoir la mise en scène d'une représentation formée sur le mode d'une substitution, afin de permettre au sujet de supporter le départ et l'absence de la mère, Fédida décrit la fonction de ce jeu comme une mise en scène capable de reproduire un événement (traumatique) afin de transformer l'affect qui lui est lié et d'en maîtriser les effets. En effet, Fédida déplace la question du sens en se demandant ce qu'il en est de l'absence de la mère (*ibid.*, p.193). Bien qu'on intitule ce jeu, le jeu de l'absence, il ne reste pas moins que l'absence ne signifie pas seulement ou pas simplement la mère. A cet égard, suivons de plus près le développement de Fédida qui nous éclairera de manière pertinente la question du jeu beckettien.

La maîtrise toute-puissante de l'absence s'en tient au scénario fantasmatico-dramatique et le maintient paradoxalement aussi hors jeu. Faire disparaître la bobine tout en en tenant la ficelle, c'est bien le meilleur moyen, comme l'explique Fédida de rester à l'autre bout de la ficelle. Le fantasme de faire disparaître et de faire réapparaître inter-

⁷¹ Voir: Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*. (Standard Edition, XV111, p. 3-64). Je renverrai aussi à la présentation du jeu de la bobine dans Marthe Robert, *La révolution psychanalytique: la vie et l'œuvre de Freud 2*, Paris: Payot, 1964, p. 192-198 et dans *L'absence* de Fédida, *op. cit.*, « L'objet », (p.97-195).

vient également dans l'angoisse de la part de l'enfant d'être manipulé par la mère. Or, la manipulation concerne un leurre qui n'est pas strictement de l'ordre de l'illusion. C'est pour cette raison qu'il faut se demander dans quelles conditions le « jeu » de la bobine est bien un jeu. Car, si le jeu s'impose comme modèle de la manipulation pulsionnelle, il ne saurait se concevoir comme un jeu. C'est donc dans cette perspective de leurre, que Fédida relit cette mise en scène de l'enfant, la rapportant non point à un traumatisme s'étant « réellement » produit, mais à une rupture ayant eu lieu dans l'« aire d'illusion » du « corps-environnement » de la mère. Néanmoins, le jeu de la bobine peut devenir un jeu dès lors que l'enfant n'est plus joué par cette présence-absence de la mère car « c'est jouer qui délie le ficelage de la manipulation » (Fédida, p.188).

La répétition en elle-même ne fait pas le jeu. C'est plutôt la découverte du sens comme absence qui marque le jeu ou le « jouant », le jeu trouvant son pouvoir dans la création de l'effet de sens de l'absence. Ainsi, jouer n'est possible que dans la mesure où l'objet est exclu et où le sujet est seulement celui qui joue à paraître et à disparaître. L'absence est le pouvoir du sens et jouer est l'acte « de destruction poétique de l'objet et du sujet. Là est la création » (*ibid.*, p.195).

A première vue, il n'est pas difficile de voir la pertinence du modèle du jeu de la bobine au moins quant au « contenu » manifeste de *Godot*: l'attente de Didi et de Gogo est aussi formée sur le modèle d'un substitut, d'un phénomène transitionnel par le biais duquel les joueurs peuvent faire quelque chose (« n'importe quoi » dit Gogo) afin de supporter l'absence de Godot ou, dirais je, de maintenir sa présence sous une forme hallucinatoire. Le va-et-vient constant entre Gogo et Didi, entre le désir d'agir sur leurs pulsions et en même temps d'y renoncer, ne nous laisse aucun doute quant à la dimension manipulatrice qui caractérise leur rapport à cette entité imaginaire. Leur « ficelage » à Godot est littéral et n'est qu'un reflet de la toute-puissante dépendance qui caractérise leur propre lien:

ESTRAGON: Je demande si on est liés.

VLADIMIR: Liés ?

ESTRAGON: Li-és.

VLADIMIR: Comment, liés ?

ESTRAGON: Pieds et poings.

VLADIMIR: Mais à qui ? Par qui ?

ESTRAGON: A ton bonhomme.

VLADIMIR: A Godot ? Liés à Godot ? Quelle idée ? Jamais de la vie (p.27).

Au sein de ce lien, si puissant, on retrouve, comme dans le cas de la bobine, toute cette sensation hallucinatoire d'une maîtrise magique de la part de nos joueurs. En effet, toute l'attente n'est qu'une occasion pour Gogo et Didi de créer, d'improviser leur discours à leur guise, comme s'ils étaient « libres »: « Si on faisait nos exercices ? / Nos mouvements » (p.107). L'élément manipulateur et sadique de ce lien est symbolisé par le ficelage de Lucky à Pozzo. Tandis que Didi et Gogo doivent maîtriser l'absence de Godot, en le maintenant hors jeu, Pozzo se voit confronté à la présence de Lucky. Faire disparaître Lucky n'est pas simple car quoi que Pozzo fasse, Lucky reste néanmoins à l'autre bout de la corde. Tenir la ficelle est bien le meilleur moyen, comme l'explique Fédida dans le cas du jeu de la bobine, de rester à l'autre bout de la ficelle. Le fantasme de se séparer de Lucky intervient également dans l'angoisse qu'éprouve Pozzo d'être manipulé par Lucky. Or, la manipulation relève d'une forme de leurre qui n'est pas strictement du jeu. Pozzo se demande fréquemment dans quelles conditions le « jeu » de Lucky est bien un jeu, ou en quoi sa présence n'est autre que de la manipulation pulsionnelle. C'est donc dans cette perspective du leurre que Pozzo « relit » le personnage de Lucky:

J'espère qu'il ne va pas faire la blague de tomber malade (p.36).

C'est pour m'impressionner, pour que je le garde (...) il cherche à m'apitoyer, pour que je renonce à me séparer de lui (...) il veut m'avoir, mais il ne m'aura pas (...) il se figure qu'en le voyant infatigable je vais regretter ma décision. Tel est son misérable calcul (p.42).

Heureusement on peut avoir recours au jeu, au sens spécifiquement théâtral car la pièce fournit et crée ainsi son propre « endommagement ». Nous nous trouvons souvent en présence de « mises en scènes » à l'intérieur d'une mise en scène: Pozzo « récite » pour Gogo et Didi; Lucky « danse » et « pense » pour les trois autres acteurs qui l'entourent et il semble être inconscient de leur présence. Vladimir enjoint Estragon de « faire l'arbre » « pour l'équilibre » (p.107) – activités transitionnelles créés, on dirait, « pour empêcher (leur) raison de sombrer » (p.113) comme le précise Vladimir. Pourtant, malgré l'aspect « traumatique » de tous ces thèmes qui seront mis et remis en scène, à l'intérieur des scènes – la tentative de suicide;

« l'effondrement » de Pozzo; la menace constante de séparation (« Et si on se quittait ? Ça irait peut-être mieux », p.133) – Beckett prend un certain plaisir à « alléger », à déplacer et à transférer le pathos de ces « représentations » sur des phénomènes sans importance. Par exemple, la corde du pantalon de Didi transforme l'idée de la mort, l'idée du suicide en un objet de jeu, sarcastique, cynique mais loufoque. La « pensée » délirante de Lucky se présente comiquement comme un « objet » rhétorique que seul Pozzo sait manipuler et contrôler soit en ordonnant à Lucky de penser, soit en lui enlevant son chapeau afin de mettre un terme à la performance.

En somme, dans les échanges entre Gogo et Didi, on a l'impression que Beckett se plaît à parodier la relation primaire entre l'enfant et la mère où, comme Winnicott nous le rappelle, tout est fondé au départ sur l'expérience d'omnipotence de l'enfant et l'illusion qu'il crée lui-même l'objet désiré. Chez Beckett, c'est invariablement Vladimir qui joue la mère ou, du moins, qui joue à être une mère pour Estragon comme peuvent l'attester les thèmes narcissiques qui dominent leur jeu tels l'abandon, l'intrusion, la dépendance ou l'angoisse nocturne (Didi « bercant » Gogo).

Ainsi, c'est peut-être à la parole que revient le pouvoir (négatif) de « réveiller » l'absent beckettien. Après tout c'est par Godot, l'absent, que la parole est dramatiquement prise et, comme telle, réactualisée ou répétée dans le transfert. Estragon et Vladimir étaient tout simplement et comiquement « absents » lorsque Godot, lui, était « présent » :

ESTRAGON: Qu'est-ce qu'on lui a demandé au juste ?

VLADIMIR: Tu n'étais pas là ?

ESTRAGON: Je n'ai pas fait attention.

VLADIMIR: Eh bien (...) Rien de bien précis (p.23).

C'est entre le dire (et le dit) de la parole de Godot et l'« entendre » ou l'« entendu » que se laisse circonscrire l'absence de Godot et c'est par le dire et l'entendre que l'absent peut faire place à l'absence. Ce qui revient à dire que la parole théâtrale beckettienne s'ouvre à elle-même par le jeu de l'écoute même si ce n'est que pour souligner justement son incapacité à entendre ou à se faire entendre :

Tu n'es pas malheureux ? (*Le garçon hésite.*) Tu entends ? (p.72).

Qu'est-ce qu'il fait, monsieur Godot ? (*Un temps.*) Tu entends ? (p.130).

Il n'est pas étonnant donc que Beckett ait déjà entamé *L'Innommable* pendant qu'il écrivait *En attendant Godot*. La pièce vient là, entre les romans, non pas pour remplacer l'absent, ni combler le vide de sa place, mais pour faire entendre ses voix Innommables, pour cerner un espace de l'entre-deux – aire de l'autre – avant de pouvoir « recommencer, à partir de nulle part, de personne et de rien, pour y aboutir à nouveau, par des voies nouvelles bien sûr, ou par les anciennes, chaque fois méconnaissable » (INN, p.25). *Godot* fait donc œuvre de disjonction dans l'écriture de la trilogie et ce qui fait œuvre de disjonction ou de rupture au sein de la pièce, et ce qui nous « prépare » à l'extraordinaire travail de la voix qu'est *L'Innommable*, c'est précisément le jeu de l'écoute ou la capacité à entendre « toutes les voix mortes » (GI, p.87) même si Didi et Gogo ont leurs « raisons » pour « ne pas (les) entendre » (*ibid.*).

Page laissée blanche intentionnellement

IV. Penser la pensée

« cet affolement vertigineux » (*L'Innommable*, p.106)

Page laissée blanche intentionnellement

CHAPITRE 8

Pensées sans penseur

(Du ressassement à la recreation exploratrice)

Introduction

Jouer dans l'absence de l'autre ou jouer avec l'absence de l'autre implique et engage la pensée car le jeu de l'absence est un jeu de la pensée. Mais la pensée n'est pas seulement ou simplement une question de l'absence. Comme Artaud, Beckett pose aussi de manière fondamentale la question illimitée de la pensée: elle n'est pas (toujours) à nous et de nous puisque elle se joue d'abord encore et toujours, de notre différence, de notre non-appartenance à nous-mêmes. Pensée de la folie ? Comme l'écrit Foucault au sujet d'Artaud,

la folie est absolue rupture de l'œuvre; elle forme le moment constitutif d'une abolition (...) elle en dessine le bord extérieur, la ligne d'effondrement, le profil contre le vide. (...) Par la folie qui l'interrompt, une œuvre ouvre un vide, un temps de silence, une question sans réponse, elle provoque un déchirement sans réconciliation où le monde est bien contraint de s'interroger (Foucault 1972, p.662-663).

Folie beckettienne, donc folie qui se pense. C'est cet espace de la pensée, abolissant et transformant toute dualité, que le langage beckettien ouvre et explore dans *En attendant Godot* et dans *L'Innommable*.

Nous analyserons, dans les pages qui suivent, les relations d'inclusion et d'exclusion qui peuvent exister entre écriture et pensée beckettienne. L'activité de penser chez le sujet beckettien semble désigner une fracture – un vide – dans la configuration du texte créant ainsi « the impossibility of properly thematizing its (la trilogie) narrator's non-self-coincidence » (Trezise 1990, p.107). Fracture d'une pensée et pensée d'une fracture, le problème de la pensée beckettienne n'implique pas seulement la critique psychanalytique; le problème de la pensée s'avère être aussi celui de la *place* du sujet dans

le discours. Comme nous le verrons plus loin, le sujet pensant beckettien ne se définit pas par ce qu'il pense mais par le lieu à partir duquel il cherche à se penser. « If there is one Beckettian cogito, 'I hear therefore I am' (...) », écrit Daniel Katz, « there is also another that inverts the cogito's logical temporality, as many of *The Unnamable's* enunciations could be glossed as, 'Therefore I am, I think' » (Katz 1999, p.116).

La question de la pensée beckettienne est une question résolument littéraire, c'est-à-dire une question d'élocution, d'appréhension, de compréhension et de représentation. Beckett pose ainsi le problème *littéraire* ou le problème *de* la littérature en générale: comment différencier représentation et perception ? Qu'est-ce que comprendre quelque chose ? Comment représente-t-on l'expérience dans l'espace situé entre l'intérieur et l'extérieur ? Comme l'illustre *L'Innommable*, la recherche beckettienne de la pensée, ou plus précisément d'une autre pensée, est donc la recherche tâtonnante de la part de Beckett d'un « autre » statut du discours, discours qui devra défaire et remettre en cause la logique ou toute logique dite négative de l'objet, en effaçant limite, division, démarcation entre exclusion et inclusion, intérieur et extérieur, penser et ne plus penser.

La mise en œuvre de la pensée

Mon propos dans cette dernière partie du livre est de privilégier un modèle de pensée qui permette de faire le lien entre le somatique (l'organisation corporelle des couples en « liens » symptomatiques) et le psychique (qui n'est plus différencié de l'intellectuel ou de l'abstrait au sens large). Nous interrogerons ainsi ces relations de pensée beckettiennes en vue de tester la thèse de Bion selon laquelle on forme des relations en pensant à quelque chose et inversement, c'est-à-dire que la pensée constitue une *unité de relation* et un *objet de relation*. Nous avons déjà vu quelques exemples de la manière dont les textes beckettien témoignent de la mise hors circuit de la pensée, de sa forclusion (dont Lucky est le symbole), ou de son échec. Il est temps maintenant de regarder comment l'écriture beckettienne engage et réinvestit la pensée (symbolisée par l'attente de Godot) afin d'ordonner, d'agencer et de manipuler le vide psychique et textuel

beckettien. Nous tenterons ainsi de montrer que c'est la pensée qui serait en elle-même l'objet producteur de manque, dans la mesure où ce vide de la pensée est impossible à combler.

En reprenant la trilogie et *Godot* dans leur ensemble, on pourrait comparer l'interrogation négative, à laquelle se livre Beckett tout au long de la trilogie, à une pensée qui s'interroge sur ses implications fondamentales: méfiance perpétuelle à l'égard d'autrui, du passé, du langage et des rapports. Ce mouvement d'interrogation des pensées est aussi celui du créateur, qui, grâce à la réflexivité critique et ludique de son œuvre, s'interroge sur cette dernière, la contemple, l'incorpore, la digère et nous la restitue en l'ayant assimilée et ce afin de jouer avec elle. Cette œuvre qui est notre seul lien avec Beckett, constitue essentiellement le lien de la transformation de la source de tout lien, le lien de la transformation de l'expérience émotionnelle originaire de Beckett qui sous-tend toute son œuvre.

En étant plus précis et plus technique, on pourrait comparer la trajectoire de la trilogie, avec son détour théâtral, à la genèse de la pensée, allant des formes les plus archaïques de la pensée dans *Molloy*, aux formes les plus élaborées dans *Godot* et *L'Innommable*. Le point de départ de la trilogie beckettienne s'apparente au travail de la pensée dans le sens où Molloy s'acharne à formuler une pensée qui lui permettrait de se fournir une « représentation », une « image » de la mort ou de ce qui reste à faire. Penser l'origine de son récit s'avère aussi problématique que le fait de penser la fin étant donné que la pensée est déjà en quelque sorte « finie »:

Moi je voudrais maintenant parler des choses qui me restent, faire mes adieux, finir de mourir (*M1*, p.7).

Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c'en sera fini je pense, de ce monde-là aussi. C'est le sens de l'avant dernier. Tout s'estompe. Un peu plus et on sera aveugle. C'est dans la tête. Elle ne marche plus, elle dit, Je ne marche plus (...) C'est la tête qui doit en avoir assez. De sorte qu'on se dit, J'arriverai bien cette fois-ci, puis encore une autre peut-être, puis ce sera tout. C'est avec peine qu'on formule cette pensée, car c'en est une, dans un sens (*ibid.*, p.9).⁷²

⁷² Il est clair, à la lumière de la traduction anglaise de *Molloy*, que Beckett n'avait pas envisagé, après *Malone meurt*, un troisième roman: « This time, then once more I think, then perhaps a last time, then I think it'll be over, with that world too. Premonition of the last but one *but one* » (*M2*, p.10, c'est moi qui souligne).

C'est la persistance inaltérable de cette « pensée » qui peine Molloy – pensée de la peine – et qui oblige le narrateur à raconter sa vie, à répéter ce travail du négatif, pour ne pas se laisser totalement aveugler par le vide (« Un peu plus et on sera aveugle »).

En allant de la pensée expulsive de *Molloy*, à la reprise du processus de pensée, de *Godot*, en passant par la pensée exploratrice de l'intérieur présente chez Malone, Beckett semble interroger la pensée en termes d'une dynamique « créativité-destructivité », passé-futur, absence-présence. Au premier regard, c'est la pensée qui semble modeler l'activité du texte. La pensée, tout en recherchant une connaissance, voire une compréhension émotionnelle de l'univers, exerce une action persécutrice, rassurante ou menaçante sur le sujet. Mais, comme nous le verrons dans ce chapitre, l'œuvre beckettienne s'acharne à créer une « autre » pensée qui servira à déjouer la pensée de l'autre (l'objet) et à s'en défendre. Cette bataille des pensées a l'apparence d'un espace de jeu où c'est précisément l'autonomie « mythique » du « je » qui sera en jeu, constituant le thème majeur de *L'Innommable*. Mais il importe de souligner que la trajectoire de la pensée beckettienne n'est aucunement linéaire. Je suivrai Bion ici pour faire essentiellement référence à un *double* mouvement dans l'émergence de la pensée beckettienne: d'une part la dérivation de l'abstraction, dans *Godot*, par exemple, à partir d'une expérience-source, originaire et fondamentale, c'est-à-dire la transformation du registre émotionnel par le développement des modèles ou des abstractions; et d'autre part, dans *L'Innommable*, le retour de la « pensée » à ses origines ou à ses « fondements ». Dans le roman on passe invariablement des données brutes de la sensation aux pures abstractions et inversement. Tantôt la voix remonte jusqu'au spermatozoïde primordial ou au « drame » du premier ovule (Worm) qui aurait donné suite à son « existence », tantôt la voix recherche une existence « indépendante » de son substrat émotif et textuel, c'est-à-dire indépendante de la trilogie elle-même.

Etre pensé par la pensée dans la trilogie

(« n'y pensons plus, ne pensons plus à rien, ne pensons jamais plus », *INN*, p.83)

Si le modèle (bionien) de la pensée est particulièrement apte à rendre compte de l'écriture beckettienne, c'est que Beckett et Bion sont tous deux marqués par cette recherche des processus par lesquels une « chose », un « rien » se convertit en une représentation visuelle, mentale ou verbale. Comme nous l'avons vu, chez Beckett, l'expérience de la présence est aussi problématique que toute élaboration d'une expérience de l'absence. L'Innommable, nous dit-il, est « la chose qui divise le monde en deux ». Sans épaisseur, il est « ni d'un côté ni de l'autre » (p.160). Recherche d'une pensée de présence paradoxale car si la pensée nous permet d'enregistrer, d'élaborer et de communiquer l'expérience de son vide, c'est qu'elle porte sur les processus mêmes d'enregistrement, d'élaboration et de communication que tout sujet est appelé à développer. En d'autres termes, on ne saurait désigner le phénomène de la pensée que sous forme de jeu. La mise en œuvre de la pensée est la mise en œuvre d'une capacité à former des représentations du vide et à jouer avec ces représentations. Aussi bien dans la psychanalyse bionienne que dans l'écriture beckettienne, le vide en tant qu'élément non saturé doit être conservé et maintenu. Ce n'est que le vide qui permet à Malone, Didi et Gogo et à l'Innommable de penser les objets absents hors d'eux. On a besoin d'une pensée vide, dépourvue de tout composant visuel, pour penser le besoin d'une chose manquante, d'une présence, d'une véritable enfance, d'une pensée.

Il arrive beaucoup de choses au penseur beckettien, à ses pensées surtout, laissant le lecteur dans une ignorance complète en ce qui concerne les « origines » de ces attaques; si ces dernières sont supposées venir de la pensée, alors, il faut envisager, comme Beckett semble le faire, que la pensée puisse avoir, dans le texte, une existence indépendante du sujet ou de celui qui pense. Comme nous l'avons déjà vu dans *Molloy* et, à un moindre degré, dans *Malone meurt*; tantôt on habite la pensée ou on est habitée et persécutée par elle, tantôt on cherche à l'abandonner, à s'en séparer, ou encore à la posséder comme preuve que l'on existe. Ce qui semblerait vouloir dire que la pensée chez Beckett se trouve dans l'entre-deux du Moi et de l'objet, dans un espace intermédiaire, dans l'aire d'intersection entre l'externe et

l'interne, où les problèmes d'empiétement, d'intrusion, de séparation vont jouer aux limites des possibilités du sujet et de la pensée.

Tout comme l'objet transitionnel, la pensée dans le fantasme beckettien est investie comme un symbole de jeu, objet de possession et de perte, d'intrusion et d'abandon, de sens et de non-sens. Tout semble se jouer ici dans le va-et-vient d'une pensée, qui doit veiller à ne jamais rompre le lien qui la rattache à son sanctuaire inviolable (on songe à la jarre de l'Innommable) tout en se donnant la preuve de l'existence de l'autre de manière indéfiniment renouvelée, dans un rapport où sont sans cesse remis en question sa proximité et son éloignement. Telles sont les conditions de possibilité de l'« existence » de Worm: d'une part, l'exploration de la « pensée » d'un état d'indifférenciation entre l'être et le non-être de Worm et d'autre part, l'interrogation de l'« espace potentiel » susceptible d'exister entre le narrateur et Worm. Mais chez Beckett, il n'est jamais question de 'la bonne distance' entre soi et l'autre. La voix Innommable peut accepter n'importe quelle idée, n'importe quelle notion ou sentiment, proposés par les autres ou les rejeter, les effacer absolument. Tout discours n'est utilisé que pour être comparé, manipulé, échangé, voire détruit. L'Innommable prend ou rejette mais « continue » malgré tout.

Chez Beckett, si l'on ne pense pas, c'est que l'on ne peut pas penser; ou, alors, on fait de son mieux pour ne pas avoir à penser. Ou encore, si l'on doit produire des pensées (Bion nous rappelle qu'il est toujours plus facile de produire *des* pensées plutôt qu'*une* pensée), on essaye de le faire sans rien sentir, sans même les maîtriser. Paradoxalement, on pense chez Beckett sans pouvoir vraiment penser: « avec quoi y penserait-on ? » demande Molloy (*MI*, p.9). On pense, néanmoins, suffisamment chez Molloy pour pouvoir évoquer les contours et les limites de ce qui est impensable et de ce qui vient prouver le fait même d'exister. A propos de la fonction de ses « questions », Molloy nous dit:

Moi je me posais volontiers des questions, l'une après l'autre, rien que pour les contempler. Non, pas volontiers, par raison, afin de me croire toujours là. Et cependant ça ne me disait rien d'être toujours là. J'appelais ça réfléchir. Je réfléchissais presque sans arrêt, je n'osais pas l'arrêter (p.79-80).

Toutes formes de pensées sont néanmoins présentes chez Beckett: celles toutes faites, prêtes à penser, de Watt, de Murphy ou

de Pozzo, tous trois capables de construire un système de causalité, pour expliquer le moindre événement banal et ces pensées restées trop souvent concrètes, vivantes, « fraîches », pas tout à fait « digérées », trop proches de leur substrat hallucinatoire, pour pouvoir être pensées. Mentionnons celle de Macmann qui, sous une pluie violente, « lourde, froide et verticale », suppose, à tort, qu'« elle serait brève »:

Comme s'il y avait un *rapport entre la violence et la durée* (MM, p.108, c'est moi qui souligne) (...)

Les idées de faute et de peine s'étaient confondues dans son esprit comme font souvent celles de cause et d'effet chez ceux qui pensent encore. Et c'était souvent en tremblant qu'il souffrait et en se disant, ça va me coûter cher. Mais ne sachant comment s'y prendre, pour penser et pour sentir convenablement, il se mettait sans raison à sourire, comme maintenant, comme alors (p.109).

Ou, celles « vivantes », qui grouillent dans la tête de Lemuel et que nous avons déjà commentées. A ce titre, on souligne ici surtout la violence avec laquelle ce dernier – « écorché vif du souvenir, l'esprit grouillant de cobras, n'osant *ni rêver ni penser* et en même temps impuissant à s'en défendre » (p.156, c'est moi qui souligne) – se frappe la tête avec un marteau:

Puis sortant prestement d'une poche intérieure un marteau il s'en assena, au beau milieu des anciennes blessures, un coup si violent qu'il tomba à la renverse. Mais la partie qu'il se frappait le plus volontiers, avec ce même marteau, c'était la tête, et cela se conçoit, car c'est là une partie osseuse aussi, et sensible, et facile à atteindre, et là-dedans qu'il y a toutes les saloperies et pourritures, (« the seat of all shit and misery », MD, p. 245) alors on tape dessus plus volontiers que sur la jambe par exemple, qui ne vous a rien fait, c'est humain (MM, p.156-157).

Le sens de l'impuissance de nombreux personnages est peut-être une impuissance à mettre en mots leurs propres violences internes qu'ils tentent d'évacuer soit par la projection hallucinatoire, soit par les passages à l'acte. « De quoi pourrais-je donc me souvenir et avec quoi » ? se demande Malone (MM, p.169) suggérant que l'hallucination peut être comprise comme une étape archaïque de la mise en représentation du processus de pensée: « Alors je ne savais pas encore très bien me débrouiller ? J'ai vécu dans une sorte de coma » (p.14).

Parfois les pensées se perdent, errent, s'égarer dans la tête du penseur beckettien; parfois elles apparaissent clivées, fragmentées, toujours abîmées dans le processus de pensée:

Vous direz que c'est dans la tête, et il me semble souvent en effet que je suis dans une tête (...) mais de là à dire que c'est ma tête à moi, non, ça jamais (...) Et dans le crâne est-ce le vacuum? (*MM*, p.78).

Et pendant tout ce temps, si fertile en incidents et contretemps, dans ma tête je suppose tout glissait et se vidait comme à travers des *vannes*, à ma grande joie, jusqu'à ce que finalement *il ne restât plus rien*, ni de Malone ni de l'autre (p.82, c'est moi qui souligne).

Dialogue, donc, des pensées entre les pensées, d'une pensée à une autre, ou à l'autre, dialogue qui ne s'interroge jamais sur le contenu de la pensée mais plutôt sur le lieu et le rapport de la pensée à l'autre. Par exemple, Malone introduit dans ce qu'il appelle la pensée, la présence du corps, corps de la mort qui serait une mort persécutrice, intrusive. Et Malone de préciser:

C'est là où je meurs, à l'insu de ma chair stupide. Ce qu'on voit, ce qui crie et s'agite, ce sont les restes. Ils s'ignorent. Quelque part dans cette confusion la pensée s'acharne, loin du compte elle aussi. Elle aussi me cherche, comme depuis toujours, là où je ne suis pas. Elle non plus ne sait pas se calmer. J'en ai assez. Qu'elle passe sur d'autres sa rage d'agonisante. Pendant ce temps, je serai tranquille. telle semble être ma situation (*MM*, p.19).

ou en anglais:

Somewhere in this *turmoil* thought struggles on , it too wide of the mark. It too seeks me, as it always has, where I am not to be found. It too cannot be quiet. On others let it *wreak* its dying rage, and *leave me in peace*. Such would seem to be my present state (*MD*, p.171, c'est moi qui souligne).

Les différences entre les textes mettent en évidence que la pensée est, de manière significative, rattachée en français à l'image explicitement féminine et maternelle, à savoir à l'image du corps maternel agonisant alors que celle-ci est rendue de façon plus abstraite en anglais par « it ». Les images de la traduction sont pourtant nettement plus violentes et explicites: « confusion » est rendu par « turmoil » qui a plutôt le sens de « bouleversement », d' « émoi »; de même, « wreak » signifiant entraîner violemment, assouvir une vengeance, faire des ravages, dévaster (connotant donc la violence et la vengeance) est manifeste-

ment plus évocateur et plus riche que « passer ». L'aspect persécuteur de la pensée intrusive, sous la forme du corps maternel, est encore souligné en l'anglais par l'ajout de l'expression, « leave me in peace » qui, en tant qu'injonction, transforme considérablement l'énoncé: « pendant ce temps je serai tranquille ».

Pensée empêchée par le corps ou corps de l'autre qui cherche à penser le sujet, voilà peut-être l'un des dilemmes que Beckett transformera en se tournant vers le théâtre où il sera question de la pensée de l'autre en l'absence de l'autre ou de la pensée sans la présence du corps (de Godot).

Attendre Godot: un drame entre penseurs et non-penseurs (« je n'avais pas toute ma tête en venant au monde »)

Philippe Sollers nous rappelle que la pensée est une scène visible et vraie, et qu'elle demande à être jouée (Sollers 1968, p.90). Quant à la scène beckettienne de la pensée dans *Godot*, elle est nécessairement vide facilitant la mise en scène de ce vide de la pensée (Ross 1994). Plus précisément dans l'espace de l'entre-deux qui lie et sépare les deux couples et les relations de pensée qui structurent ceux-ci, Beckett s'amuse à nous montrer que la pensée est à la fois vide, absente et potentiellement présente et pleine de possibilités. Nous montrerons ici que ce qui prime sur scène, ce ne sont plus les relations qui structurent les couples – mère-fils (Vladimir-Estragon), maître-esclave (Pozzo-Lucky), mais plutôt la pensée de l'autre. A la différence d'Estragon et de Vladimir, Pozzo et Lucky sont incapables de penser, incapables de penser Godot. De leur côté, Vladimir et Estragon sont aptes à penser Godot – leur « cause première » – mais, comme nous le verrons ici, ne parviendront jamais à le « connaître ». Nous interprétons ainsi l'attente de Godot comme l'image de la mise en œuvre des processus de la pensée: l'attente de Godot se joint à la réalisation de son absence pour satisfaire cette attente; tolérant la frustration, le vide de Godot devient une pensée et il se développe chez Gogo et Didi un appareil à penser cette pensée. Capables de « tolérer » la frustration, les personnages « créent » un répertoire d'activités et génèrent une pensée qui va rendre la frustration plus tolérable et la négativité apte à être appréhendée.

On retrouve dans *Godot*, sous une forme beaucoup plus condensée, cette idée de la pensée comme catastrophique, dévastatrice, soit dans les refrains de Didi et Gogo – « Ce qui est terrible, c'est d'avoir pensé » (*GI*, p.90) – soit dans le discours de Lucky (p.59-62):

VLADIMIR: (*à Pozzo*). Dites-lui de penser.

POZZO: Donnez-lui son chapeau.

VLADIMIR: Son chapeau ?

POZZO: Il ne peut pas penser sans son chapeau (p.58).

Et plus tard dans la même scène:

POZZO: Pense, porc ! Pense !

LUCKY: (...) les faits sont là on ne sait pourquoi je reprends au suivant bref enfin hélas au suivant pour les pierres qui peut en douter je reprends mais n'anticipons pas je reprends la tête en même temps (...) (p.61-62).

La pensée de Lucky que je propose plus loin d'analyser dans le détail, est l'image de l'irreprésentable de la pensée, c'est-à-dire des pensées qui ne se relient pas, des fragments éjectés, expulsés, dépourvus de sens, des pensées bonnes à jeter, non encore intégrées à l'inconscient conçues comme excédantes, ne signifiant rien d'autre que l'impensé de la pensée.

L'importance du penser ne se limite pas seulement aux discours des deux couples mais l'activité de penser occupe une place centrale dans la dynamique de leurs relations. Si Gogo et Didi sont « intarissables » (p.87) c'est « pour ne pas penser » (p.87) nous rappelant ainsi qu'il est impossible qu'ils n'aient jamais pu penser. L'attente du couple oscille entre la proximité (angoisse d'intrusion) et l'éloignement dans leur rapport à la pensée:

VLADIMIR: Ça empêche de penser.

ESTRAGON: On pense quand même.

VLADIMIR: Mais non, c'est impossible (...) nous ne risquerons plus de penser (...) ce n'est pas le pire, de penser.

ESTRAGON: Bien sûr, bien sûr, mais c'est déjà ça.

VLADIMIR: Comment, déjà ça ? (...)

ESTRAGON: C'est déjà ça en moins. / (« That much less misery », *G2*, p.64) (...)

VLADIMIR: Ce qui est terrible, c'est d'avoir pensé.

ESTRAGON: Mais cela nous est-il jamais arrivé ?, (*GI*, p.89-90).

La « pensée » de l'attente est paradoxalement ce par quoi le sujet beckettien assume sa « pensée de mort »:

VLADIMIR : D'où viennent tous ces cadavres ?

ESTRAGON: Ces ossements.

VLADIMIR: Voilà.

ESTRAGON: Evidemment.

VLADIMIR: On a dû penser un peu.

ESTRAGON: Tout à fait au commencement.

VLADIMIR : Un charnier, un charnier (*GI*, p.90).

et sa « pensée de folie » : « Tu me diras que c'est pour empêcher notre raison de sombrer », p.113. On se protège ainsi pour exclure la mort et la folie dans le dire, l'attente devenant elle-même métaphore de la pensée. Paradoxalement Beckett évoque la folie à l'intérieur de la pensée, assume la possibilité de sa propre folie, de sa propre pensée, pour continuer néanmoins à raisonner et à parler:

VLADIMIR: Mais n'erre-t-elle pas déjà dans la nuit permanente les grands fonds, voilà ce que je me demande parfois. Tu suis mon raisonnement ?

ESTRAGON: Nous naissons tous fous. Quelques-uns le demeurent (p.113).

Autrement dit, tous les personnages sur scène – à l'exception de Lucky – « s'accordent » sur l'existence d'une zone entre pensée et folie même si cet espace ne joue pas le même rôle pour les uns et les autres. Même si l'espace de l'attente témoigne, de manière générale, *contre* la pensée, Gogo et Didi sont là pour *orienter* aussi bien que pour *désorienter* la pensée.

Il s'ensuit que penser ne peut être autre chose pour les personnages que les actes par lesquels ils veulent être leur pensée: être abandonné, ou envahi, attaqué, sauvé mais rarement être aimé. L'abandon de toute pensée est la figure symétrique du besoin de penser l'abandon, d'explorer la pensée de l'abandon. Comme nous le verrons plus loin, la manière dont Gogo et Didi soutiennent, d'une part Lucky au premier acte, et d'autre part Pozzo au deuxième acte, est significative: les scènes de « soutien » symbolisent la transformation et l'intégration des « pensées » clivées (Pozzo et Lucky) dans un appareil à penser les pensées. Je reviendrai plus tard sur le rôle de soutien joué par Gogo et Didi. Je me limiterai ici à évoquer les échanges à la suite de la « pensée » de Lucky. Par exemple, Estragon dit: « je suis vengé » (p.62), et Pozzo, sautant sur le chapeau de Lucky, dit:

Comme ça il ne pensera plus !

VLADIMIR: Mais va-t-il pouvoir s'orienter ?

POZZO: C'est moi qui l'orienterai (p.62).

La destruction, au premier acte, du chapeau de Lucky, ainsi que le sentiment de perte qui accompagne la découverte faite par Gogo et Didi du chapeau, au second acte, (« Ça devait être un beau chapeau », p.101), semblent suggérer une prise de conscience: les pensées qui sont perdues sont bonnes ou estimables, différentes en cela des pensées persécutrices qui proviennent des éléments bête.

Dans la pensée de l'attente, « on pense » tandis que l'attente permet aux acteurs de ne pas croire que ce « vide » existe; c'est dire que la pensée est une notion qui n'éclaire pas le phénomène qu'elle désigne, mais y participe; le discours extraordinaire de Lucky, étant sa propre métaphore, figure d'une figure, fait de la pensée *la pensée d'une pensée*. Autrement dit, la pensée beckettienne ne peut se constituer qu'à partir de sa propre oblitération; la pensée chez Beckett est pensée de son oblitération, la pensée de l'effacement de la pensée. Pour illustrer ces propos revenons au rapport de Pozzo à Lucky afin de considérer, dans le détail, le discours de Lucky.

Dans la « pensée » de Lucky, les liens associatifs et les mécanismes de pensée normaux, ainsi que tout ce qui permettrait la prise de conscience, sont l'objet d'attaques destructrices, celles de Lucky envers l'activité de penser et celles de Pozzo, qui, suite à la pensée de Lucky, écrase son chapeau (p.62). Incarnant la fulgurante attaque de la pensée par la « pensée », Lucky est lui-même à l'image de ce qu'il dénonce. Symbole de la pensée, Lucky, d'après Pozzo, « pensait même très joliment autrefois »; Pozzo pouvait « l'écouter pendant des heures. Maintenant ... (*Il frissonne.*) » (p.54). Lucky a néanmoins été « indispensable » pour Pozzo; sans Lucky, Pozzo n'aurait jamais pu penser, sentir, ou connaître la beauté, la grâce, « la vérité de première classe » (p.45). Lucky est à l'image de son mythe, « Atlas, fils de Jupiter » (p.43): être monstrueux et sans mesure, Atlas fut puni par Zeus pour avoir participé à la lutte des Géants et des Dieux, punition qui consista à « soutenir, sur ses épaules, la voûte du ciel⁷³ ». Serviteur, porteur des bagages de Pozzo, Lucky est l'un de ces « êtres » que « pour bien faire, il faudrait tuer » (p.43). Et pour cause. Lucky fait

⁷³ Je m'appuie ici sur l'ouvrage de Pierre Grimal: *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, Paris: P.U.F., 1990, p.59.

souffrir Pozzo (« Il veut m'avoir, mais il ne m'aura pas » p.42, « il m'assassine », p.47) autant que Pozzo fait souffrir Lucky (« traiter un homme de cette façon (...) je trouve ça (...) un être humain (...) non (...) c'est une honte », p.37). Faute de pouvoir chasser ou de se débarrasser de Lucky, le désir de tuer son esclave reste le seul moyen pour Pozzo de viser et détruire ce que Lucky symbolise, c'est-à-dire les processus de pensée:

VLADIMIR: Vous voulez vous en débarrasser ?

POZZO: Vous dites ?

VLADIMIR: Vous voulez vous en débarrasser ?

POZZO: En effet (p.43).

Pour en venir à la pensée de Lucky proprement dite, la dialectique établie par Bion entre les pensées qui précèdent la pensée et qui nécessitent la mise en œuvre de la pensée, nous permet de voir comment Beckett vise, dans la très célèbre pensée de Lucky, non seulement la tradition philosophique cartésienne – objet de satire et de parodie – mais l'acte même de penser ainsi que sa fonction.

La scène de la pensée de Lucky constitue une scène au sein d'une scène, la mise en scène comique d'un penseur mis en déroute par ses « propres » pensées. Regardons d'abord le rapport comique entre le penseur et « sa » pensée et ensuite l'effet révélé par la première didascalie: (*Attention soutenue d'Estragon et Vladimir. Accablement et dégoût de Pozzo*, p.59) qu'a la pensée de Lucky sur la petite communauté de « penseurs ».

Prise dans son ensemble, la « réflexion » pratiquée et récitée par Lucky ressemble plutôt à ce que Bion appelle des « pensées » sans penseur (Geissmann 2001, p.110-111). Si la pensée existe pour faire face aux pensées, il s'ensuit que celle de Lucky s'impose de force et avec violence. En effet au lieu de maîtriser et d'équilibrer la charge émotive et intellectuelle de ses propos, Lucky est « rattrapé » et dépassé par sa pensée fulgurante qui ressemble plutôt à un appareil à délirer. C'est-à-dire que les pensées déchaînées de Lucky le précèdent et l'amènent à les expulser frénétiquement et énergiquement. Malgré les efforts qu'il fait pour rattraper et répéter ses propos afin de ralentir le tempo délirant de son cogito, (« je reprends »... « je reprends »), la pensée de Lucky finit par s'effondrer dans une série de mots et d'images hermétiques et répétitifs (« labeurs abandonnés », « les pierres Conard Conard ») et ce, de manière significative, à partir de

« hélas la tête la tête la tête la tête » (p.62). Pensée sans fin, sans conclusion – « inachevés » (p.62) – la pensée de Lucky est aussi sans origine dans le sens où tout part d'une proposition fictive sans rapport particulier avec un sujet individuel: « étant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattman d'un Dieu personnel » (p.59). Dans un effort d'abstraction, Lucky déclenche un « système déductif scientifique » (Bion 1979, p.29) par une combinaison d'idées et d'hypothèses qu'il cherche à relier et à enchaîner logiquement entre elles. Toute la dimension comique de cette scène réside là, c'est-à-dire dans l'acharnement de Lucky à trouver des liens logiques entre ses énoncés et ses idées plutôt que dans l'expression de ceux-ci:

(...) et souffre à l'instar de la divine Miranda avec ceux qui sont on ne sait pourquoi mais on a le temps dans le tourment dans les feux dont les feux les flammes pour peu que ça dure encore un peu et qui peut en douter (p.59).

Certes on peut comprendre que Beckett parodie ici toute la classification des pensées reposant sur la notion de temps, allant de « sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie » (p.59) à la mort de Voltaire (p.61), en passant par les travaux de « L'Acacacadémie d'Anthropopopométrie » (p.59) – un clin d'œil peut-être ici à la célèbre satire que fait Jonathan Swift dans *Gulliver's Travels* des sciences, en particulier de l'Académie de Lagado (Swift 1986, p.171-184). L'axe « vertical » de la pensée de Lucky sert à tirer la pensée vers le bas, c'est-à-dire, vers le corps: « caca », « testu » (proche de testicule), Fartov et Belcher (homonymes anglais pour « pet » et « rot »), et « maigrir ». Il est là aussi pertinent de rapprocher ce passage de Swift qui utilise le corps au profit de la satire caustique contre les excès de l'esprit ou de la raison.

Dans *A Tale of a Tub* et *Gulliver's Travels*, Swift met en scène les rapports entre le corps et l'esprit en figurant comiquement les excès de l'esprit comme la transformation d'excès corporels. Le corps swiftien et l'esprit beckettien se recoupent et se rejoignent dans la mesure où dans chaque cas on a affaire à un conduit qui consomme d'un côté et qui évacue de l'autre. Comme l'a remarqué un critique swiftien, *Gulliver's Travels* « se nourrit d'une multitude de discours, d'observations, de détails, de références, d'allusions, de procédés rhétoriques, et les digère avant de les *expulser* sous forme d'une satire

corrosive, un énorme pet qui dégonfle toutes les prétentions de l'esprit » (Hopes 2001, p.70, c'est moi qui souligne).

Pour revenir à Beckett, la voix de Lucky est aussi une voix qui s'érige contre la raison. Au lieu de permettre de repérer le degré d'évolution de la pensée de l'homme, la pensée de Lucky est une pensée qui « maigrit » que la version anglaise traduit par le terme plus dramatique de « waste », c'est-à-dire une pensée qui « meurt », « sans corps », faute de nourriture, faute de vérité. La pensée de Lucky finit par retourner à ses profondes origines « concrètes », c'est-à-dire archaïques, dans la mesure où elle finit par se confondre avec des objets inanimés sans qu'il y ait de distinction entre le mental et le minéral que représentent les mystérieuses pierres qui finissent par obséder l'esprit de Lucky:

il ressort ce qui est encore plus grave à la lumière la lumière des expériences abandonnées de Steinweg et Petermann (...) l'air est le même et la terre assavoir l'air et la terre par les grands froids l'air et la terre faits pour les pierres par les grands froids (p.61).

En ce concerne les effets de la pensée de Lucky sur les autres personnages, précisons davantage ce que nous entendons par « pensées sans penseur ». Bion nous rappelle que celle-ci est une pensée « dépourvue du nom et de l'adresse de son maître » (Geissmann 2001, p.11). Au sein du discours de Lucky, on s'aperçoit que les « noms » ou les « adresses » de sa pensée – la divinité, la science, la philosophie, le sport, le corps et le monde minéral – sont dispersés et que Lucky ne dispose plus d'un schéma inné – d'un « modèle » dirait Bion – pour appréhender la relation et les liens entre tous ces éléments. Si sa pensée a un « maître », il se peut que celui-ci soit Pozzo ou, du moins, il y a lieu d'imaginer que c'est Pozzo qui aurait essayé de « maîtriser » la pensée de Lucky, non sans mal. Cette hypothèse pourrait expliquer pourquoi Pozzo redoute tellement Lucky et ses pensées même si c'est lui, Pozzo, qui enjoint à Lucky de penser. Dans cette perspective, Pozzo est à la fois bourreau et victime de Lucky, ce qui nous permettrait de relire la scène de la pensée jouée par Lucky, pour le divertissement d'Estragon et Vladimir, comme une tentative de la part de Pozzo de domestiquer la pensée sauvage de son domestique. A propos de la pensée sauvage, Bion écrit:

Le tout est de savoir qu'en faire (...) Si le maître (en l'occurrence Pozzo), est prêt à vous la laisser ou s'il est entendu que vous avez le droit de la garder, vous allez peut-être alors essayer de la dresser conformément aux mœurs de vos autres pensées en résidence et des pensées de la communauté à laquelle vous appartenez. Au bout de ce processus d'assimilation, cette pensée ferait partie intégrante du groupe ou de la personne chez qui elle va maintenant poursuivre son existence (Geissmann, p.111).

Pour revenir au théâtre beckettien, on pourrait imaginer que l'une des raisons pour lesquelles Pozzo force Lucky à penser serait sa volonté de le fondre dans le groupe tout en dressant et en domestiquant la pensée et la personne de Lucky. Or il n'en est rien. La pensée « de » Lucky ou devrait-on dire, la pensée « dans » ou « à travers » Lucky, est aussi terrible et redoutable que jamais. On pourrait en effet décliner le penser de Lucky selon les effets qu'il produit autour de lui. Alors que Vladimir et Estragon essayent de rester attentifs et calmes, les souffrances de Pozzo s'accroissent, ce dernier, précise le texte, « s'agite de plus en plus » faisant « entendre ses gémissements » (p.60). La « mêlée » générale qui fait suite à la pensée de Lucky est peut-être une tentative de parade contre ce discours sauvage, sans nom ni adresse. Si c'est sa pensée et sa manière de penser qui, depuis longtemps, a exclu Lucky de la société « humaine », la mise en scène organisée par Pozzo de la pensée sauvage du domestique ne sert donc qu'à confirmer et à répéter cette exclusion et marginalisation.

La naissance de la pensée

Théoriquement, le développement des pensées passe par plusieurs étapes allant des protopensées à la formation de préconceptions, de conceptions et enfin de pensées proprement dites (Bion 1962). Je reprendrai ces étapes de la manière suivante:

1. *Les protopensées*: Les pensées sont au départ constituées par des impressions sensorielles et des expériences émotionnelles très primitives. Les protopensées sont donc de mauvais objets dont le nourrisson cherche à se débarrasser car elles sont liées à l'expérience concrète de l'absence et du manque.

2. *Les préconceptions*: Pour le nourrisson, s'incorporer au lait, à la chaleur, et à l'amour équivaut à s'incorporer au bon sein, objet de satisfaction dont l'attente est innée.

3. *Les conceptions*: Si la mère apaise le bébé par le contact avec son sein gratifiant, il y a alors rencontre de l'expectative innée du sein avec l'expérience réelle du sein. Les conceptions sont toujours conjointes à une expérience émotionnelle de satisfaction.

4. *La pensée proprement dite*: Après ces premières expériences de satisfaction, les expériences négatives suivantes créeront chez le bébé une impression d'envie-frustration, autrement dit un problème à résoudre, début de la pensée proprement dite.

C'est donc de la non-rencontre de la préconception avec le sein réel et de sa combinaison avec une frustration que naîtra la pensée. Ceci, bien entendu, si le nourrisson a pu allier ses capacités innées de tolérance à la frustration et ses capacités de maîtrise de ses sentiments envieux à des expériences positives préalables. Quand cette pensée se conjugue avec une nouvelle réalité, la matrice d'une nouvelle pensée surgit – que Bion nomme « modèle » – et ainsi de suite indéfiniment. Illustrons ces propos.

Le discours théâtral beckettien joue incessamment entre les registres du concret et de l'abstrait, du présent et du passé, du spécifique et du général. L'énoncé: « Rien à faire » (*GI*, p.9) renvoie en même temps à la situation immédiate, voire concrète, où se trouve Estragon qui s'acharne à enlever sa chaussure, et génère en même temps une pensée du « maintenant », une abstraction « générale ». Estragon renonce « à nouveau », précise la didascalie, à enlever sa chaussure. C'est sa pensée du « rien à faire », pensée du renoncement et la répétition de celui-ci qui sera reprise en pensée par Vladimir:

je commence à le croire. (*Il s'immobilise.*) J'ai longtemps résisté à *cette pensée*, en me disant, Vladimir, sois raisonnable, tu n'as pas encore tout essayé et je reprenais le combat (*ibid.*, p.9, c'est moi qui souligne).

Si Vladimir et Estragon « pensent » ensemble, ou pensent la même chose, c'est que la pensée d'Estragon est la même que celle a tant travaillé et tant fasciné Vladimir, qui, longtemps, a résisté à celle-ci, la

résistance constituant un véritable combat (« je reprenais le combat »). Vladimir reprend cette pensée tout en sachant qu'il fuit ainsi l'inconnu car il n'a « pas encore tout essayé ». La pensée du rien formulée par Estragon, aussi adéquate qu'elle soit pour ce dernier, ne saurait représenter la même expérience pour Vladimir. Faute de pensées meilleures, Vladimir se voit obligé de penser la pensée de son ami.

On ne soulignera donc pas assez le rôle joué par l'interaction entre Gogo et Didi dans la « production » des pensées: le « rien à faire » de Gogo « représente » la pensée que pensera Didi par la suite. En conséquence, dans la pièce, on constate un va-et-vient constant entre expérience et abstraction, entre la conscience d'une expérience émotionnelle et la capacité d'en abstraire un énoncé qui saura « penser » cette expérience. « C'est toute l'humanité » (p.118), dit Estragon à propos de Pozzo. Cette « abstraction » masquant le concret et le singulier engendre un sentiment de confiance, car elle réussit à représenter d'autres expériences (« toute ») à la fois connues et encore inconnues au moment où l'abstraction a été produite. J'emploie le mot confiance au sens (bionien) où une conviction est confirmée par le sens commun (Bion 1962, p.67). C'est-à-dire que la confiance vient de ce que l'on sait ou que du fait que l'on sache qu'il existe une corrélation entre les sens – la perception de Gogo de la détresse de Pozzo – et qu'il existe plus d'une personne dans un groupe (la présence de Didi) qui partage ce qui semble être la (même) pensée de la même expérience. Inversement, malgré le retour répétitif du garçon qui, d'après son discours, vient toujours pour la première fois, il n'y a aucune « conscience » qui puisse rendre compte de l'expérience de Gogo et de Didi. Il n'y a aucune « pensée » à propos de Vladimir et d'Estragon qui puisse représenter cette expérience: « Tu lui diras – tu lui diras que tu m'as vu et que – que tu m'as vu. Dis, tu es bien sûr de m'avoir vu, tu ne vas pas me dire demain que tu ne m'as jamais vu ? » (GI, p.130-131).

Il reste pourtant un dénominateur commun entre les discours du garçon et du couple Didi-Gogo; alors que Pozzo ne reconnaîtra jamais Godot, Vladimir semble être le seul pour lequel l'énoncé, « on attend Godot », ait du sens. Contrairement à Pozzo et Lucky, le couple principal a l'aptitude à ancrer dans le « réel » les fantasmes omnipotents: Gogo, menaçant de s'en aller, – « Allons-nous-en » (p.16, p.67, p.95-96, p.100, p.109, p.118, p.131) – ne peut tolérer la frustration et ceci contribue à l'identification projective excessive:

Ça fait combien de temps que nous sommes tout le temps ensemble ? (p.74)
Je me demande si on n'aurait pas mieux fait de rester seuls, chacun de son côté. (*Un temps*). On n'était pas fait pour le même chemin (p.75).

Il y a donc conscience d'un besoin non-satisfait. Les personnages se sentent frustrés, car ils supposent l'existence d'un appareil, permettant d'éprouver la frustration, c'est-à-dire l'absence de Godot; plus précisément, seul Vladimir semble être conscient de Godot et peut expliquer à Gogo pourquoi ils ne peuvent partir.

Au premier abord, il semble qu'il n'y ait pas de désir du bon sein, c'est-à-dire pas de désir d'attendre Godot, mais par contre il y a le désir d'évacuer le mauvais sein. Il n'en reste pas moins que le désir de la présence de Godot est ressenti comme l'idée d'une absence – d'un sein manquant – et non plus comme un mauvais sein présent. L'absence de Godot a plus de chances d'être reconnue comme une *idée* plutôt que comme le souvenir d'un bon sein (images de protection) qui est une chose en soi. La question « tranchante » posée par Pozzo: « Qui est Godot ? » (p.30) déclenche une discussion, non sur l'identité d'une « personne inconnue », mais sur ce qui est inconnu de l'idée de la « personne » de Godot:

POZZO: Qui est-ce ?

VLADIMIR: Eh bien, c'est un (...) *c'est une connaissance*.

ESTRAGON: Mais non, voyons, on le connaît à peine.

VLADIMIR: Evidemment (...) .on ne le connaît pas très bien (...) mais tout de même.

ESTRAGON: Pour ma part je ne le reconnaîtrais même pas (...)

POZZO: L'attente ? Vous l'attendiez donc ? (p.30-31, c'est moi qui souligne).

Ainsi cette « connaissance » équivaldrait-elle à l'absence d'une chose? Est-elle une pensée ? Est-ce parce qu'il y a « non-chose » que l'on reconnaît qu'elle doit être pensée ? Nous nous contenterons pour le moment d'avancer qu'il ne convient pas de dire, dans le cas de la pièce, que les personnages sont « conscients » de la « qualité psychique » de l'absence de Godot et transforment cette expérience en pensée.

D'après la théorie bionienne, l'existence de la conscience et de l'inconscience est fonction de la production des éléments Alpha par

la fonction Alpha. En supposant que l'amitié de Didi-Gogo prend naissance dans une expérience émotionnelle primaire, où la composante physique (scènes d'étreinte, de « réunion-séparation », etc.) est accessible aux sens, nous pouvons accorder aux éléments « bêta » une priorité chronologique sur la « pensée » de Godot. Référons-nous aux « choses » qui échappent à Gogo mais pas à Didi:

VLADIMIR: Tu ne sais pas te défendre. Moi je ne t'aurais pas laissé battre (...) il y a des choses qui t'échappent qui ne m'échappent pas à moi. Tu dois le sentir.

ESTRAGON: Je te dis que je ne faisais rien.

VLADIMIR: Peut-être que non. Mais il y a la manière, il y a la manière, si on tient à sa peau. (« if you want to go on living », *G2*, p.60). Enfin, ne parlons plus de ça. (p.83, C'est moi qui souligne).

Ainsi, deux aspects propres à l'activité de la pensée se dégagent, suggérant la mise en œuvre de la pensée:

(i) l'attente de Godot qui serait l'équivalent de la transformation du mauvais sein en bon sein. Celle-ci est symbolisée par l'interrogation incessante sur le rapprochement et l'éloignement de Gogo et Didi, des deux couples et du couple Gogo-Didi vis-à-vis de Godot. (Je revien-drai, à ce propos, sur l'interaction entre les couples un peu plus loin dans ce chapitre).

(ii) « penser » est une mesure *réaliste* car cela suggère que l'on ait saisi la valeur de la capacité à penser; par exemple, la résistance à l'action de la part de Gogo et Didi est le moyen d'adoucir la frustration sous la domination du principe de réalité. La capacité à tolérer est constamment mise à l'épreuve (Gogo); ce point se cristallise dans l'échange entre Gogo et Didi, où Gogo doit survivre à l'épreuve d'une incapacité de rêverie de la part de Didi. Rappelons que ce dernier, à plusieurs reprises, refuse les « rêves » de Gogo et reste parfois incapable de « pourvoir » aux besoins mentaux de Gogo.

Revenons maintenant à l'échange concernant l'identité de Godot: « Qui est-ce ? / Eh bien, c'est (...) c'est une connaissance » (p.30). « Une connaissance » peut se comprendre justement comme une image de ce que Bion appelle, dans sa théorie des liens, « C » (lien de la connaissance). Ainsi les personnages beckettien sont « liés » non par l'Amour ou par la Haine mais par la Connaissance.

Rappelons que Bion, dans son étude des liens, propose de considérer trois relations émotionnelles de base: les relations d'amour (A), de haine (H) et de connaissance (C). Ce sont les relations de connaissance « active » qui sont à l'œuvre « lorsque le sein approvisionne le nourrisson en significations » (Geissmann 2001, p.134). En termes abstraits, C est une relation entre contenant et contenu. Celle-ci est intériorisée de manière à former un appareil capable d'accorder une pré-conception aux données des sens de la réalisation appropriée. Cet appareil est représenté par un modèle qui « produit » des abstractions de plus en plus complexes. Si C est considéré comme un concept primaire d'importance égale à l'amour et à la haine, c'est que connaître devient un affect et dépend de la capacité de l'individu à tolérer la frustration et, en dernière instance, de l'existence d'un appareil de pensée capable d'intégrer et d'élaborer les données de l'expérience. Bion définit en outre la version négative de ces liens: - A, - H, - C où ce dernier serait l'équivalent de l'incompréhension (*not understanding*) ou de la méprise (*misunderstanding*). Plus précisément, Bion place C et - C sur le même axe horizontal: - C, étant rétrospectif, serait « tourné vers ce qui a été perdu » et C, étant prospectif, est « tourné vers ce qui attend encore d'être découvert » (Geissmann, *op.cit.*, p.134).

Si les relations beckettiennes sur scène sont essentiellement imprégnées de liens d'incompréhension et de méprise (- C), il n'en reste pas moins vrai que *Godot* est aussi tournée vers ce qui attend encore d'être découvert ou d'être connu, même si toute découverte ou connaissance chez Beckett n'existe que pour être mise en cause. C'est cette tension et cette dynamique entre - C et C, entre le rétrospectif et le prospectif qui nous retiendra dans cette section de notre étude.

Dans l'énoncé de Pozzo, l'expression « une connaissance » ne signifie pas que Didi et Gogo sont en possession d'une connaissance nommée « Godot » mais que Gogo et Didi sont sur le point de connaître Godot ou Godot est sur le point d'être connu par Gogo et Didi. Pour simplifier mon argumentation, j'utiliserai l'expression abstraite: « S/C/G » pour désigner l'hypothèse: « le sujet beckettien (et le lecteur) connaît Godot ». Didi et Gogo – par extension S (sujet) – se préoccupent de connaître la vérité sur Godot (G). (Lorsque « G » représente un objet inanimé, comme les chaussures des acteurs ou le crayon de Malone, on peut prétendre que la recherche de la vérité donne de « meilleurs » résultats). Dans le sens où j'entends l'utiliser, « C » n'est

pas une *finalité* chez Beckett. Le drame et l'intrigue de la pièce pivotent autour de la question: comment « S » (les personnages) peut-il connaître « G » (Godot) ? Ce dilemme traduit un sentiment apparemment douloureux et inhérent à l'expérience émotionnelle que l'on représente par « S/C/G ». Suivant la capacité de tolérer la frustration qu'ont Gogo et Didi, l'expérience émotionnelle d'attendre appelle, soit une fuite, soit une tentative de modification. Dans la situation de l'attente, il y a une tentative de *modification*, quand « S/C/G » est utilisé de manière à obtenir une relation dans laquelle le couple Vladimir-Estragon soit possesseur d'une connaissance nommée Godot; il y a une tentative de fuite, quand la signification « S/C/G », désignant S comme possesseur d'une connaissance nommée G, est réintroduite, de telle sorte que « S/C/G » ne représente qu'une expérience supposée dépourvue de douleur, voire de sentiment. Le rapport « S/C/G » fonctionne ainsi doublement: d'une part par la connaissance de Godot, par l'intention que « C » laisse supposer, et d'autre part, par la fuite de « C » et de l'expérience émotionnelle que « C » représente. S'il y a « identification » à Godot (plus marquée en français qu'en anglais), il y a aussi « abstraction » de celle-ci ce qui permet de produire un discours de Godot et sur Godot, discours qui sert à penser et à être pensé par Godot.

Penser Godot ou l'art de transformer le vide

La « vraie » pensée dans *Godot* commence avec l'attention au présent. (Tautologie !) On ne peut être attentif qu'à ce qui est présent. Mais être attentif, c'est être présent au monde et à soi. La pensée commence avec l'attention. L'attention est attention à un objet présent. L'attente beckettienne est attention à un objet absent. L'attente est antérieure à l'attention. Elle prépare l'accueil de l'objet. Elle fait le vide, un vide théâtral, qui figure l'absence de l'objet, et qui pose un espace où l'objet pourra se rendre présent; ou, pour reprendre la rhétorique de Didi et de Gogo, où des pensées pourront être recueillies par un appareil apte à les penser. Didi et Gogo dépouillent le « penser » de toutes les pensées préalables et pénibles qui les persécutent. En « attendant », ils pensent sans « pensées ». Par contraste et dérision, ils croisent Lucky et Pozzo, qui représentent l'échec de cette constitution

de la pensée; ils ont des pensées – comme dit Anzieu, des pensées toutes prêtes, des pensées vides – sans avoir, pour les penser, l'appareil à penser les pensées (Anzieu 1992, p.255-56).

La pensée n'émane donc pas du seul manque; elle présuppose en outre la présence de préconceptions, c'est-à-dire de sentiments d'un état d'attente qui soient sous-tendus par le désir du sujet car « le rôle du désir, dans la préconception, est déterminant » (Geissmann, p.125). « Attendre Godot » signifie que l'on est capable non sans mal de tolérer l'absence, la frustration, qui est nécessaire à l'élaboration de la pensée: « on attend Godot » qui constitue un moyen de rendre plus tolérable et pensable la frustration, voire le vide, qui lui a donné naissance. La dynamique de la pièce est donc structurée par sa propre pensée, explicitement formulée depuis le début de l'attente:

ESTRAGON: Il devrait être là.
 VLADIMIR: Il n'a pas dit ferme qu'il viendrait.
 ESTRAGON: Et s'il ne vient pas ?
 VLADIMIR: Nous reviendrons demain.
 ESTRAGON: Et puis après-demain.
 VLADIMIR: Peut-être.
 ESTRAGON: Et ainsi de suite.
 VLADIMIR: C'est-à-dire ...
 ESTRAGON: Jusqu'à ce qu'il vienne.
 VLADIMIR: Tu es impitoyable (p. 17).

La pensée permet donc de jouer, d'inventer et d'imaginer. Si l'interaction entre Gogo et Didi devient de plus en plus nécessaire, voire urgente – « dis n'importe quoi ! » (p.88) – c'est qu'elle intervient pour diminuer et réduire au maximum les effets de la pulsion de mort:

VLADIMIR: (*rêveusement*). Le dernier moment (...) C'est long, mais ce sera bon. Qui disait ça ? (p.12)
 ESTRAGON: Et si on se pendait ? (p.21)
 VLADIMIR: D'où viennent tous ces cadavres ?
 ESTRAGON: Ces ossements (p.90).

On a donc affaire, chez Beckett, à un *appareil* théâtral qui se construit comme un appareil à penser, en lieu et place d'un « appareil à délier ». Reprenons les détails d'une telle construction.

La distinction entre soi et objet externe demeure confuse. Gogo est incapable d'abstraire les attributs des objets: le temps, l'espace, les rapports du passé au présent lui demeurent incompréhensibles. Inversement, les « abstractions » de Pozzo – pensées toutes faites et figures d'« éléments mathématiques » (Bion appelle « éléments mathématiques », les lignes, les points, les nombres, etc.) demeurent à un état embryonnaire. Pozzo est à l'image du « je » de l'Innommable dont l'autorité narrative repose sur des connaissances peu fiables, ce qui l'amène à générer un univers fictif peuplé de pantins et d'histoires peu « vérifiables. » Comme le narrateur de *L'Innommable*, Pozzo sent qu'il possède des émotions (amour, haine, envie, sollicitude) et a des sensations (faim, idées, jugements) mais il reste dans l'impossibilité d'éprouver quoi que ce soit, étant incapable de connaître leur signification. Son discours sur les sentiments de l'être humain, commentaire « abstrait » sur les larmes de Lucky que nous avons déjà évoqué (« les larmes du monde sont immuables » etc., *GI*, p.44), est significativement éloigné de tout arrière-plan de l'expérience, jusqu'à ne plus porter trace de signification ou de leur origine émotionnelle.

Chez Pozzo et Lucky, comme nous l'avons vu, on ne pense pas ou au contraire lorsqu'il y a tentative de penser, la pensée s'avère méfiante, menaçante et peu maîtrisable. C'est comme si on pensait pour expulser les esquisses de pensée qui, elles, sont dangereuses. Si au deuxième acte, Pozzo ne parvient plus à réparer ni son Moi, ni ses objets, c'est qu'il a été, comme Lucky, dépouillé de toute vitalité, c'est-à-dire que Lucky, réduit au néant, est projeté violemment dans Pozzo, les faisant ainsi souffrir tous les deux. Si Pozzo et Lucky, comme le garçon, ne repartent que pour revenir, c'est peut-être qu'ils symbolisent des particules évacuées, pouvant être ressenties par Gogo et Didi comme ayant une vie indépendante et incontrôlable, mais menaçante et persécutrice:

VLADIMIR: Mais si, tu les connais.

ESTRAGON: Mais non.

VLADIMIR: Nous les connaissons, je te dis. Tu oublies tout. A moins que ce ne soient pas les mêmes (p.67)

Alors que Didi et Gogo cherchent à diminuer la frustration et la double angoisse d'abandon-séparation, un mécanisme de rétroaction négatif entre en jeu dans la dynamique du couple Pozzo-Lucky.

L'incapacité de la part de Pozzo à tolérer la frustration, voire les questions des autres, empêche, surtout au deuxième acte, le développement des pensées et la possibilité de les penser: « Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps ? C'est insensé ! Quand ! Quand !... » (p.126). D'où le besoin de soutien psychique de la part de l'autre couple. A cet égard, je reviens sur l'interaction entre les couples et sur l'image du soutien – « On n'est pas des *cariatides* » (p.121, c'est moi qui souligne) – comme image du contenant maternel ou de la capacité de rêverie de la mère; image par laquelle on caractérise l'intervention du couple Gogo-Didi dans l'univers de l'autre couple puisque c'est le couple Gogo-Didi qui soutient et contient les parties évacuées du rapport Pozzo-Lucky. Précisons davantage.

Le retour de Pozzo, au deuxième acte de la pièce (p.109), entraîne la répétition du motif transitionnel: « allons nous-en » mais aussi la crainte de la part de Gogo et de Didi d'une « attaque » de Lucky:

VLADIMIR: Que Lucky ne se mette pas en branle tout d'un coup. Alors nous serions baisés (...) C'est lui qui t'a attaqué hier (...) il peut se déchaîner d'un instant à l'autre (p.111).

Vladimir, en essayant de soulever Pozzo, « trébuche dans les bagages » (p.114) et tombe. Pourtant, la présence de Pozzo par terre est encore une raison pour Gogo et Didi de reprendre le motif de l'abandon. En effet, d'une part Gogo « abandonne » cette fois-ci Didi et d'autre part, le couple Didi-Gogo « charrie » Pozzo comme s'ils étaient des « cariatides » (p.121); une image de la rêverie comme *support* de l'amour de la mère:

VLADIMIR: Ne m'abandonne pas ! Ils me tueront ! (p.114).

ESTRAGON: Qu'est-ce tu as ?

VLADIMIR: Fous le camp.

ESTRAGON: Tu restes là ?

VLADIMIR: Pour le moment. (*Estragon tire, trébuche, tombe. Long silence.*)

ESTRAGON: Ce qu'on est bien, par terre ! (p.115).

C'est « encore ce salaud de Pozzo » (p.116) qui envahit le sommeil de Gogo, le faisant sursauter, ce qui amène Vladimir à donner des coups à Pozzo. Mais en quittant Gogo pour « ramper » vers Pozzo qui, à

cause des coups reçus, vient de s'effondrer, Didi provoque chez Gogo une double angoisse de séparation-intrusion: « ne me quitte pas ! » (p.117). Aller voir si Lucky est blessé représente pour Gogo un danger même si c'est aussi une occasion de « se venger » en rouant Lucky de coups de pied:

VLADIMIR: Tu vois, tu n'as rien à craindre. C'est même une occasion de te venger.

ESTRAGON: Et s'il se défend ?

POZZO: Non, non il ne se défend jamais.

VLADIMIR: Je volerai à ton secours.

ESTRAGON: Ne me quitte pas des yeux ! (p.123-24).

Alors que c'est la pensée de l'attente de Godot qui manque au répertoire de Pozzo:

que devient en ce cas votre rendez-vous avec ce ... Godot ... Godot ... Godin (*silence*) ... enfin vous voyez qui je veux dire, dont votre avenir dépend (*silence*) ... enfin votre avenir immédiat (p.39),

la pensée de l'attente de Godot, en faisant appréhender à Gogo et à Didi les données sensorielles (objets sur scène) et émotionnelles (solitude, angoisse, abandon, Pozzo et Lucky), les conduit à transformer ces dernières en « pensées », en « éléments »:

VLADIMIR: Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée ? Qu'avec Estragon mon ami, à cet endroit, jusqu'à la tombée de nuit, j'ai attendu Godot ? Que Pozzo est passé, avec son porteur, et qu'il nous a parlé ? Sans doute. Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai ? (p.128).

L'attente de Godot est donc indispensable à la pensée, car étant une fonction symbolique primordiale que Pozzo ne connaît et ne comprend pas, elle permet à Gogo et à Didi d'exister en enregistrant, élaborant et communiquant la somme d'expériences qui caractérise l'attente: « On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister ? » (p.97). La pensée de l'attente de Godot doit pourtant être considérée comme préexistante à la capacité de la part de Gogo et Didi d'attendre Godot, voire de « penser » Godot. Rappelons ici que Bion a formulé une hypothèse essentielle, celle des pensées considérées comme préexistant à la capacité de penser.

C'est pour faire face à ces pensées, qu'un appareil à penser doit se développer. Penser la pensée de Godot oblige le couple à développer un appareil à penser. Avant que ne se constitue cet appareil, les pensées de Gogo et de Didi que j'associe essentiellement au maintien de leur relation, doivent d'abord suivre un certain développement, qui sera « troublé » par l'arrivée et la présence de Pozzo et de Lucky. Détaillons cet appareil.

L'attente dans le vide conduit les deux amis à élaborer une pensée sur Godot et à mettre en place des mécanismes de pensée qu'ils formulent à l'aide de modèles abstraits: leur rapport, le passé, le mythe biblique, le rapport Pozzo-Lucky, les objets matériels sur scène et la série de « pensées » telles que:

1. Les quatre évangélistes: – « Comment se fait-il que des quatre évangélistes un seul présente les faits de cette façon ? » (p.15);
2. Le suicide: – « Pendons-nous tout de suite (p.21) (...) tu pèses moins lourd que moi (...) je ne comprends pas moi (...) Mais réfléchis un peu, voyons (...) je ne comprends pas » (p.22);
3. Les bagages de Lucky: – « Pourquoi ne dépose-t-il pas ses bagages? (...) Puisqu'il a déposé ses bagages, il est impossible que nous ayons demandé pourquoi il ne les dépose pas / Fortement raisonné ! » (p.57);
4. La pensée: – « On pense quand même/Mais non, c'est impossible », (p.89).

Ainsi imagine-t-on une barrière – que j'assimile à la fonction symbolique de « Godot » – qui diviserait les phénomènes mentaux (les rapports des couples) sur scène: Godot fonctionne comme une membrane qui protégerait les fantasmes et les « pensées » de Gogo et de Didi de l'impact de la réalité, tout en préservant ce contact avec le réel d'un envahissement trop important par les émotions d'origine interne. C'est en effet Godot qui constitue la base de la relation qu'entretiennent Gogo et Didi avec leurs objets internes (angoisse d'abandon, de séparation), externes (autrui) et avec la réalité. Cette « constitution » de pensée passe à travers plusieurs étapes allant des proto-pensées originelles de Gogo à la formation ultérieure des préconceptions de Didi; la

découverte par Gogo de « Godot » est liée à l'expérience concrète de l'absence et du manque:

ESTRAGON: S'il s'est dérangé pour rien hier soir, tu penses bien qu'il ne viendra pas aujourd'hui (p.19).

La menace constante de partir de la part de Gogo, renvoie au mauvais objet que constitue Godot, et dont Gogo cherche à se débarrasser. Gogo « apprend » néanmoins auprès de son autre – Didi – que Godot est l'objet d'une attente innée, l'attente d'un objet vide. Cette attente est désignée sous le nom d'une hypothèse, voire d'un engagement « à rien »:

ESTRAGON: Ne faisons rien. C'est plus prudent.

VLADIMIR: Attendons voir ce qu'il va nous dire (...) Attendons d'être fixés d'abord (...) je suis curieux de savoir ce qu'il va nous dire. *Ça ne nous engage à rien* (p.23, c'est moi qui souligne).

(...)

VLADIMIR: Tu n'es pas fou ?

ESTRAGON: (*plus calme*). J'ai perdu la tête (...) C'est fini ! (...) Dis-moi ce qu'il faut faire.

VLADIMIR: *Il n'y a rien à faire.* (p. 105, c'est moi qui souligne).

Si la présence de Didi « apaise » Gogo, c'est qu'il y a, dans la « rencontre » du couple Gogo-Didi et de Godot, une rencontre graduelle de l'expectative innée de Godot avec l'expérience réelle de son absence; autrement dit, il s'agit d'une préconception de la présence de Godot avec la réalisation de son absence, d'où naîtra la pensée de l'attente de Godot. Quand cette pensée de la non-rencontre de Godot se conjugue avec une nouvelle réalité, telle que nous la suggère la dernière image de l'attente du couple sur scène, la matrice d'une nouvelle pensée surgit, et ainsi de suite, indéfiniment.

Pensée-contenant

La pensée théâtrale beckettienne comme représentation psychique émerge des *jeux* entre l'absence et la présence, jeux qui se déroulent dans l'espace théâtral figuré par la scène: contenant, stable, immobile, elle s'offre en réceptacle passif au dépôt des sensations

images-affects de l'attente de Godot, ainsi neutralisées et conservées (Anzieu 1985, p.100). Le contenant théâtral beckettien correspond à l'aspect actif, à la rêverie maternelle dont nous avons déjà parlé dans le contexte romanesque, à l'identification projective, à l'exercice de la fonction « alpha » qui élabore, transforme et restitue les fantasmes rendus représentables.

Au début de la pièce et lors des « retrouvailles » du couple, on retrouve un Estragon irrité et intouchable, cherchant à se séparer de son ami:

VLADIMIR: Que faire pour fêter cette réunion ? (*Il réfléchit*) Lève-toi que je t'embrasse. (*Il tend la main à Estragon*).

ESTRAGON: (*avec irritation*) Tout à l'heure, tout à l'heure (p.10) (...) (*froidement*). Il y a des moments où je me demande si on ne ferait pas mieux de se quitter.

VLADIMIR: Tu n'irais pas loin (p.19-20).

Estragon, manifestement, ne tolère pas l'idée d'union, surtout avec une entité inconnue comme Godot:

ESTRAGON: Allons-nous-en

VLADIMIR: Où ? (*Un temps*) Ce soir on couchera peut-être chez lui (p.25).

ESTRAGON: Ça fait combien de temps que nous sommes tout le temps ensemble ? (p.74).

Je me demande si on n'aurait pas mieux fait de rester seuls, chacun de son côté. (*Un temps*). On n'était pas fait pour le même chemin (p.75).

Ce que j'ajoute à mon analyse du rapport Gogo-Didi est l'idée d'un contenant, dans lequel les sentiments de Gogo sont projetés; j'assimile le contenant à la relation entre Gogo et Didi et le contenu au discours de Gogo. Je rapproche donc le couple « contenu-contenant » du rapport Gogo-Didi car ce dernier, comme nous l'avons vu, est toujours susceptible d'être conjoint et pénétré par l'émotion, subissant ce type de transformation que Bion appelle « croissance »; lorsqu'il est disjoint ou dépouillé de l'émotion, à l'instar du rapport Pozzo-Lucky, le couple perd de sa vitalité, se rapprochant des objets inanimés (Bion 1982). A cet égard, Gogo et Didi s'en prennent à Pozzo, pour avoir « sucé la substance » (p.46) de Lucky, et pour l'avoir abandonné comme une « peau de banane » (*ibid.*) propos qui entraînent l'« effondrement » de Pozzo: « il m'assassine » (p.47). Par contre,

Gogo et Didi peuvent utiliser leur rapport, voire leur lien, pour projeter leurs sentiments d'abandon et de séparation:

VLADIMIR: Encore toi (...) Viens que je t'embrasse !

ESTRAGON: Ne me touche pas !

VLADIMIR: Veux-tu que je m'en aille ? (*Un temps.*) Gogo ! (...) On t'a battu ? (*Un temps.*) Gogo ! (...) Où as-tu passé la nuit ? (*Silence. Vladimir avance.*)

ESTRAGON: Ne me touche pas ! Ne me demande rien ! Ne me dis rien ! Reste avec moi !

VLADIMIR: Est-ce que je t'ai jamais quitté ?

ESTRAGON: Tu m'as laissé partir (p.81).

Les angoisses de Gogo (intrusion) et de Didi (manque) sont projetées dans le contenant, voire dans l'espace de leur relation; on n'a pas à se prononcer sur le genre de dépendance qui peut exister entre les deux.

ESTRAGON: Je me disais, Il est seul, il me croit parti pour toujours et il chante (...)

VLADIMIR: Tu me manquais – et en même temps j'étais content. N'est-ce pas curieux ? (...) (*s'étant consulté*) (...) Maintenant ... (*joyeux*) te revoilà ... (*neutre*) nous revoilà ... (*triste*) me revoilà.

ESTRAGON: Tu vois, tu vas moins bien quand je suis là. Moi, je me sens mieux seul (p.82-83).

En effet, Gogo et Didi dépendent l'un de l'autre pour leur *bénéfice réciproque*; leur relation et les activités qui la composent, sont introjectées, de sorte que l'appareil « *Gogo-Didi en attendant Godot* » s'installe dans leur rapport pour former une partie de l'appareil à penser. En réponse à la pensée de séparation, Didi rappelle à Gogo (qu') « On attend Godot » ; « c'est vrai » répond Estragon (p.67, p.95, p.96, p.100, p.109, p.118, p.131). Gogo néanmoins, par son incapacité à tolérer le vide de l'attente de Godot, ira « jusqu'au bord de la pente » (p.103), et revient, pris d'un délire hallucinatoire « maudit » (p.103), « damné » (p.104), (ayant) « *perdu la tête* » (p.105, c'est moi qui souligne). Il est significatif, que Gogo, plus tard, puisse répondre: « j'attends Godot » à la question posée par Didi de la part de Pozzo, à savoir: « Qu'est-ce que tu attends ? » (p.123), c'est-à-dire que la pré-conception de l'attente de Godot et la conception de l'attente de Godot s'enchevêtrent. On vit un état d'attente qui correspond à une variable ou à une inconnue, ayant la qualité de la pensée « vide ». La non-ren-

contre avec Godot devient donc une pensée, et c'est à partir de là que se développe un « appareil » à attendre Godot.

Godot peut donc être pensé, mais *ne peut être connu*. La relation entre Didi et Gogo, Didi, Gogo et Godot, Didi, Gogo, Lucky, Pozzo et Godot, décrite et explorée comme une identification projective, est intériorisée de manière à former un appareil capable d'accorder une hypothèse (pré-conception) aux données des sens de la réalisation appropriée; cet appareil est représenté par un modèle: le couple Gogo-Didi, dont le but est de produire une conception: *l'attente de Godot*. Ce modèle se manifeste par la manière dont la capacité à prendre en soi (« taking in ») des impressions sensorielles de la part de Gogo, se développe en même temps que la capacité à prendre conscience des données des sens. Autrement dit, Gogo et Didi sont obligés de penser parce qu'ils « rencontrent » littéralement des pensées qui leur préexistent: si leur rencontre les oblige à penser l'état d'attente, elle les oblige également, comme on l'a déjà vu, à cliver des parties de la pensée non désirées et à les contenir.

En conclusion, Beckett théâtralise le vide en faisant l'hypothèse d'une présence. La place est maintenant libre pour un autre théâtre, en l'occurrence celui de la voix de L'Innommable pour lequel tout sera une question de spéculation ou d'hypothèse. A la lumière de Lucky, l'Innommable mettra en place, ne serait-ce que pour le déplacer et le délocaliser, un système de pensée déductive qui sera son seul instrument et son seul allié contre le siège dans la chambre vide.

Page laissée blanche intentionnellement

CHAPITRE 9

La terreur sans nom

(*L'Innommable* repensée)

Dans *L'Innommable*, Beckett recherche les cordonnées d'un autre espace représentatif où la notion du temps et de l'espace ressemble au déroulement d'une sorte de pré-histoire mentale dans l'infra-monde ou l'ultra-monde du psychisme primitif. Cet extraordinaire roman pousse à l'extrême non seulement la question des liens, mais toute la dimension de l'intra-psychique dans la mesure où le discours négatif, tente d'évoquer les chemins obscurs et impensables où se nouent ces liaisons premières entre sujet et objet, présence et absence, corps et pensée. Il est peut-être maintenant évident pour le lecteur que dans un texte où le temps devient son propre espacement, et l'espace une temporalité, la « négativité » doit échouer ou du moins que la notion de négatif a très peu de sens chez Beckett. « Let us not forget », précise, à juste titre, Daniel Katz, « that if subjectivity is impossible for Beckett, no less impossible is its elimination » (Katz 1999, p.96). Selon la logique de *L'Innommable*, il n'y a que l'« Autre », indéterminable et irréductible, ce qui n'empêche pour autant le « je » de chercher à « maîtriser » cet autre redouté et redoutable, ou pour reprendre les termes de Trezise, cités par Katz, « subjectivity ('solitary mental life') is always already intersubjective » (Katz 104).

Le projet de *L'Innommable* implique, engage et met en cause toute pensée, tout projet philosophique. Si le discours est traversé et marqué par tous les troubles de la pensée, celui-ci reste irréductible à ses enjeux fantasmatiques. Parmi les nombreuses questions posées, l'une, fondamentale, retiendra toute notre attention: comment tenir et articuler un discours de la pensée ? Comment la pensée, en tant que telle, peut passer à travers un discours et comment peut-on faire de ce passage le lieu d'un autre discours ?

En schématisant, on pourrait dire que l'espace psychique du texte s'organise autour de la fonction de deux de ses objets principaux et dominants: le corps et la pensée. Or, ce qui va orienter toute ma démarche ultérieure, c'est la prise de conscience qu'entre les senti-

ments persécuteurs et ces objets, dans l'espace entre le corps et la pensée, il y a un double mouvement: régressif et progressif. Par son recours aux histoires, la voix revient sur ses origines pour explorer impitoyablement les formes les plus balbutiantes de la pensée. Mais c'est en passant par ses histoires, afin de les dépasser, que la voix espère faire le vide afin de s'éloigner de toute impression provenant des sens, de toute trace d'expérience émotionnelle.

Dans un premier temps, nous regarderons comment la pensée cherche à combattre et à se démarquer de toute détermination corporelle. Dans un deuxième temps, nous montrerons que ce qui est au premier plan chez Beckett n'est pas tant la conquête de la pensée sur le corporel que la recherche d'un état ou d'un espace potentiel inimaginable, impensable, entre l'espace du corps et l'espace de la pensée de l'autre: l'espace de l'absence. Dans l'élaboration de la relation psychosomatique, Beckett semble davantage chercher une « transformation » qu'une « solution ». Car, en fin de compte, dans *L'Innommable*, rien ne se perd mais tout se transforme.

Réflexions toujours pas faites

Le « préambule » de *L'Innommable* s'ouvre par une série d'hypothèses qui serait analogue à une pensée sans corps, une sorte de pensée opératoire, aidant à lutter contre la confusion et l'excitation:

Par pure aporie ou bien par affirmations et négations infirmées au fur et à mesure, ou tôt ou tard. Cela d'une façon générale (...) je ne serai pas seul (p.7-8).

(...)

En somme: aucun changement depuis que je suis ici, apparemment; désordre des lumières peut-être une illusion; tout changement à craindre; incompréhensible inquiétude (p.14).

Ces premières explorations de l'endroit où le narrateur pense se trouver – « je saurais si c'est du vide toujours, ou si c'est du plein, selon le bruit que j'entendrais » (p.23) – ne sont pas sans rappeler la scène vide dans *En attendant Godot* dans la mesure où il est aussi question ici d'un rendez-vous dans le vide qui sert ici à localiser et à « recevoir »

les « retrouvailles » de « Murphy, Molloy et autres Malone » (p.28). Pensant devoir s'interdire l'usage de la mémoire et ne devant pas essayer de penser, l'Innommable explore donc la « possibilité d'un débarras par voie de rencontre » (p.22). C'est-à-dire que l'on trouve d'abord, afin de mieux l'évacuer par la suite, la description d'un rendez-vous ou d'un rassemblement ne se distinguant pas de l'idée de l'expulsion. Réciproquement, l'idée du vide et de l'absence qui envahit déjà le narrateur ne se distingue pas de l'existence de l'autre, c'est-à-dire de la présence intrusive des objets. L'Innommable « pense » donc dans la mesure où la voix décline des séries d'éléments et de narrateurs (personnages), qui, d'après Anzieu, « sont constamment menacés de leur désagrégation-dispersion en éléments 'bêta' ou pensées-choses bizarres, sous l'effet de la haine primaire, destructrice violente des liens entre les objets et les pensées » (Anzieu 1992, p.50). Nous suggérons qu'un tel travail du négatif est transitionnel dans la mesure il est nécessaire à l'élaboration et à l'ouverture de ce que l'on pourrait appeler un « espace du je » dont l'existence et la représentation seront l'occasion d'échafauder toutes les hypothèses, les images, les histoires, les inventions, les pensées imaginables. Le vide beckettien, dans cette perspective, est ce qui génère cette véritable pensée redoutablement et impitoyablement exploratrice et créatrice.

En ce qui concerne l'« organisation » narrative du roman, on pourrait considérer la série d'histoires, comme l'émergence de nouvelles formes de pensée, l'une étant la transformation de l'autre, les transformations de nouvelles angoisses étant liées au maintien du récit. Par exemple, et comme nous le verrons dans ce chapitre, le premier récit de Mahood, particulièrement imprégné de haine et d'envie (on songe à la description joyeuse faite par le narrateur de sa destruction des corps de sa famille), fait place à un récit structuré par l'image d'un bon sein. Dans l'évocation du rapport entre Madeleine et le « je », il y a un bon objet, un objet protecteur (on pense à la fonction contenante de la bûche) qui « évacue » et « abstrait » le premier récit: le mauvais sein.

L'évolution des histoires peut également se comprendre comme la tentative, de la part du narrateur, de remanier les « contenus » insuffisamment mémorisés de son discours douloureux. Le jeu narratif ne se contente pas d'entraîner le remaniement de contenus mais fait de ce remaniement un « nouveau » contenu. Le récit beckettien insiste alors sur le fait que ses propres hypothèses doivent

être « révisées », de façon à représenter ses « émotions » ou « réalisations » en termes bioniens. Elles doivent être abandonnées au profit d'une nouvelle hypothèse. Dans notre analyse de la construction de Worm, nous verrons comment les expériences se poursuivent et comment le système déductif devient de plus en plus complexe. Cela signifie qu'il peut y avoir une multiplicité d'énoncés pour représenter ce que le narrateur ressent. Pour prendre un autre exemple, le narrateur, en revenant sur son expérience, remanie, digère le récit de Mahood comme s'il tentait de créer une pensée approximative pour correspondre à la réalisation originelle d'où est extrait son récit: « Voyons plutôt de quelle façon les choses se sont réellement passées » (p.59). Autrement dit, on échafaude « des hypothèses qui s'écroulent les unes sur autres », (p.142) même si tout continue néanmoins à tourner à vide dans une tête: « périsse pareille pensée (...) tout tourne, à vide, mais si, ne protestez pas, tout tourne, c'est une tête, je suis dans une tête » (*ibid.*, p.142).

Si l' « on peut disparaître, sans avoir été au préalable » (p.144), c'est que l' « on peut avoir des idées pareilles, sans penser » (p.142) ou, en anglais, « without any process of thought » (*UNN*, p.343-344). Le narrateur beckettien pense cependant son « travail » de pensée, son processus de pensée, comme nous le révèlent les images du « travail de triage » (p.184) et « ce petit travail de transvasement » (p.185) – image matricielle de l'économie de l'écriture beckettienne:

(...) ils s'arrangeraient pour que je ne puisse soupçonner les deux récipients, celui à vider et celui à remplir, de n'en faire qu'un seul (...) ce serait moins symétrique, peu importe, à vider, à remplir, d'une certaine façon, dans un certain ordre, selon certaines correspondances, pour que *je sois obligé de penser*, des réservoirs, communicants, communiquants, reliés par des tuyaux cachés sous le plancher, je vois ça d'ici (p.184-185, c'est moi qui souligne).

Etre mal dans sa peau (mentale) ou comment penser le corps

Paradoxalement, c'est dans et à travers le corps que la pensée peut exister. « Moi, dont je ne sais rien », précise l'Innommable, mais « il est bon de s'assurer de sa position corporelle dès le début, avant de passer à des choses plus importantes » (p.29). Alors que de nom-

breux critiques situent la fracture, la cassure du texte beckettien du côté du corps, de l'image du corps morcelé (Hill 1986), il serait peut-être plus fructueux de montrer, que toute analogie du corps, implique chez Beckett, l'analogie de la pensée. En jouant, de façon répétitive, l'impossibilité de se particulariser et de se penser, l'œuvre de Beckett isole la pensée, pense sa cassure, son insuffisance fondamentale, voire sa destruction. Paradoxalement, la seule consistance de la pensée est le corps ou plus précisément l'interstice ou l'interface précaire et nébuleux entre le mental et le corporel.

Force est de constater que le corps et la pensée ne se différencient pas dans *L'Innommable*, dans le sens où la réalisation (l'expérience) vécue par le narrateur dans le présent et sa représentation mentale s'enchevêtrent. A l'instar de ce qui se passe dans *Malone meurt*, le corps de l'Innommable ou de ses avatars est dans la pensée et inversement car c'est toute l'intégration du corporel dans le mental, c'est-à-dire dans la liaison des pensées, qui pose question et problématise la « représentation » de la pensée.

Plus précisément, le corps qui alimente la pensée chez Beckett n'est pas différent de la pensée empoisonnée, qui « infecte » la « vérité » du corps, nous rappelant encore l'aphorisme bionien qui dit que le rapport premier entre la mère et l'enfant est un rapport de vérité; si la mère le nourrit de fausseté, elle le nourrit de poison:

Qu'un jour il me poussera sur la trachée ou à un autre point quelconque de la trajectoire un beau petit abcès avec une idée dedans, point de départ d'une infection généralisée. Ce qui me permettrait de *jubiler* comme tout un chacun, en connaissance de cause. Et je ne serais bientôt plus qu'un réseau de fistules charriant le pus bienfaisant de la raison. Ah si j'étais en chair (...) Ils disent que j'ai mal, à l'instar de la vraie chair à penser, mais je ne sens rien (p.111, c'est moi qui souligne).

La « vraie chair » à penser chez Beckett est la vérité ou, pour citer Pozzo, « la vérité de première classe », *G1*, p.46 (rendue en anglais par « truth of the first water » – littéralement, premières eaux, *G2*, p.33). Mais il n'y a pas à attendre *L'Innommable* pour voir de telles spéculations, et de telles attaques sur la vérité. A partir de *Malone meurt*, « une sorte de vérité s'annonce possible » (*MM*, p.36); elle s'annonce puisque la recherche de vérité beckettienne coïncide avec le thème de la vengeance. Même si Malone est à la recherche d'une distance par rapport à ses propres instincts meurtriers, ne voulant plus

« peser sur la balance, ni d'un côté ni de l'autre » (p.7), restant « neutre » et « inerte, tiède sans enthousiasme » (p.8), il ne pardonne à personne, souhaitant à tous « une vie atroce et ensuite les flammes et la glace des enfers » (p.9).

L'Innommable reprend et élabore aussi le thème de la vengeance, mais à la différence de Malone, le sujet Innommable n'est pas du tout maître de son discours de la vérité. Celle-ci, dévoratrice, terrifiante, explosive, s'avère plus grande que lui. Pour mettre ces propos en évidence, citons le passage suivant:

Tels reçus, par l'oreille, ou hurlés dans l'anus, à travers un cornet, tels je les redonnerai, les mots, par la bouche, dans toute leur pureté, et dans le même ordre, autant que possible. Cette infime hésitation, entre l'arrivée et le départ, ce léger retard apporté à *l'évacuation*, j'en fais mon affaire, c'est tout ce que je peux faire. D'une seule coulée la vérité enfin sur moi me ravagera, sous la réserve toujours qu'ils ne se reprennent pas à bafouiller (*INN*, p.104, c'est moi qui souligne).

(The truth about me will boil forth at last, scalding, provided of course they don't start stuttering again, *UNN*, p.321).

Mettant en contraste les deux énoncés: « D'une seule coulée la vérité enfin sur moi me ravagera » / « The truth about me will boil forth », le psychanalyste Patrick Casement interprète la traduction comme un rêve, prétendant que le texte français serait nettement plus condensé et moins évocateur que l'anglais (Casement 1981). D'après Casement, qui insiste sur l'effet d'un travail de déplacement de la part de Beckett, « boil forth » (signifiant littéralement « éruption »), serait plus destructeur que le substantif « coulée ». Cette lecture néglige, à mon avis, toute la fonction de l'objet ainsi que le fonctionnement de l'image de la vérité. Casement lit les énoncés comme s'ils avaient été proférés par Beckett lui-même. Il passe à côté du fait que c'est la vérité qui fait sujet ici et non l'énonciateur. Relisons ce passage en remettant l'accent sur l'aspect hostile de l'objet.

Le narrateur se sent « pris » et impuissant dans le « corps-pensée » d'un autre, menacé par une vérité qui ne tardera pas à « se dire ». Le sujet de la vérité se sent menacé, mis sous pression par le contenu terrifiant de ce que la vérité peut représenter. Il ne sent que sa « présence » ravageuse (plus marquée en français), peu maîtrisable: comme la lave, elle ravagera le sujet. Cette coulée redoutable est pourtant désirée, vécue comme un soulagement. Mais on sent que dire

la vérité s'approche plutôt d'une évacuation ou de la décharge d'un excès de mensonges intolérables. Alors que Casement, pourtant winnicottien, place les deux textes dans un rapport évolutif et hiérarchique, je propose de les placer côte à côte dans une relation *transitionnelle*, pour mieux dégager l'image qui se trouve *entre* les énoncés, dans leur « entre-deux ». Ce n'est qu'en combinant de nouveau les signifiants et en les replaçant dans un espace de l'entre-deux textuel, que l'on peut mieux distinguer l'image de la lave et tous les sens qui s'y rattachent: coulée, ravageur, « boil forth » (« bouillir »), « scalding » (« ébouillanter »). Une « nouvelle » syntaxe du fantasme pourrait s'écrire comme suit: « une coulée de lave, en ébullition et ravageuse, est au bord de l'éruption (boil forth) ». Le sens archéologique et archaïque du fantasme est ainsi intensifié et cristallisé par l'image d'une catastrophe primitive qui comme une éruption volcanique, est susceptible de se renouveler. On décèle aussi un sens de l'après-coup puisque la catastrophe « naturelle » a été provoquée par les effets ravageurs du rapport premier, c'est-à-dire du rapport de la vérité. C'est la vérité qui a mutilé et ravagé les liens primitifs au lieu de les servir.

Pour reprendre le roman dans son ensemble, la pensée *et* le corps s'interpénètrent vertigineusement et violemment dans leurs sphères inverses: « Tantôt dans une tête, tantôt dans un ventre, c'est bizarre, et tantôt nulle part en particulier » (p.109-110), dira notre narrateur pour lequel penser est une action expulsive, évacuatrice, dépourvue (apparemment) de signification. Ainsi, l'existence d'une pensée ne se distingue pas des impressions des sens qui sont de l'ordre d'une expérience émotionnelle:

Moi que voici, moi qui suis ici, qui ne peux parler, ne peux pas penser, et qui dois parler donc penser peut-être un peu, ne le peux seulement par rapport à moi qui suis ici, à ici où je suis, mais le peux un peu (...) Et le plus simple est de dire que ce que je dis, ce que je dirai, si je peux, se rapporte à l'endroit où je suis, à moi qui y suis, malgré l'impossibilité où je suis d'y penser, d'en parler (p.25).

Au regard de cette citation, j'interprète le sens d'« impossibilité » que l'on retrouve comme leitmotiv au cours de toute la trilogie – « étant dans l'impossibilité de voir, de bouger, de penser, de parler » (p.26) – comme étant l'existence d'un mauvais sein qui, en tant qu'objet, a un composant émotionnel et sensoriel (chose en soi). Contenant donc le « besoin d'un sein-mauvais sein », le narrateur peut l'évacuer ou le

transformer par son discours; le discours beckettien cherche à se cadrer et à se donner comme son propre contenant:

Mettons donc que je sois fixe quoique cela n'ait pas d'importance, que je sois fixe (...) puisque je ne sens rien (...) rien qui puisse servir de point de départ à une opinion à ce sujet (...) mais voilà, je ne sens rien, je ne sais rien et pour ce qui est de penser, je le fais juste assez pour ne pas me taire, *on ne peut pas appeler ça penser* (p.33-34, c'est moi qui souligne).

C'est le corps qui cherche à penser, à se penser. Ce sont « ces lumières ... (qui) se dilatent et foncent sur le narrateur, aveuglantes, pour (l)'engloutir » (p.106), qui lui donnent toujours à réfléchir. Il semblerait que le corps chez Beckett ne soit pas tant utilisé pour former le modèle *des processus mis en œuvre dans la pensée que celui des processus mis en œuvre dans la pensée sur la pensée*. Le corps beckettien forme donc un modèle des processus mais est aussi un modèle d'abstraction; quelque chose oblige le narrateur beckettien à *penser la pensée*; si l'écriture de Beckett est marquée, comme nous l'avons vu, par des stratégies d'évacuation et d'expulsion, c'est que le corps s'efforce de faire ce que nous appelons méditer une idée. Soit dans la pensée produite par Lucky dans *Godot*, soit dans l'idée produite au sujet de l'(in)existence de Worm, on a l'impression que les « pensées » subissent un changement analogue à celui subi par les aliments transformés en fèces (on songe aux images de la déliquescence de la psyché chez Beckett). Certaines idées survivent (on songe aux images et aux figures de la religion, de la philosophie, de la logique, et de la culture sportive dans le discours de Lucky) et, si elles sont exprimées, elles apparaissent non pas comme la preuve que le sujet possède une idée mais comme la preuve, noyée dans une mer de charabia, que leurs pensées ont été détruites et dépouillées de toute signification; de même, on peut voir dans les fèces et leurs particules non digérées, des aliments qui ont été détruits et dépouillés de leur valeur d'aliment:

Mais achevons notre pensée, (« complete my views », *UNN*, p.310) avant de chier dessus. Car si je suis Mahood, je suis Worm aussi. Plof. Ou si je ne suis pas encore Worm, je le serai, en n'étant plus Mahood. Plof (p.85-86, c'est moi qui souligne).

Même si tout reste incompréhensible pour le narrateur:

(...) je ne saurai sans doute jamais s'il m'engloutit ou s'il me vomit et qui n'est peut-être que l'intérieur de mon crâne lointain, où autrefois j'errais, maintenant suis fixe, perdu de petitesse (p.26),

le narrateur « traduit » néanmoins son ignorance (et la nôtre) concernant cet espace interne par un double discours qui consiste à observer l'effet de cette communication sur lui-même, ce qui se produit entre ses (et nos) impressions « affectives », voire corporelles, et son « fonctionnement » mental. Par exemple, le narrateur interrompt son discours sur Worm pour nous dire:

A d'autres les joies de la spéculation impersonnelle et désintéressée, où la durée s'abolit. Moi *je ne pense, si c'est là cet affolement vertigineux comme d'un guêpier qu'on enfume, que dépassé un certain degré de terreur*. Est-ce à dire que j'y suis de moins en moins exposé, par la grâce de l'accoutumance ? (...)

Et dans ma tête, que je commence à bien situer, là-haut et un peu à droite, les étincelles fusent et retombent mortes de parois. Quelquefois je me dis que moi aussi je suis dans une tête, c'est l'effroi qui me le fait dire, et le désir d'être en sûreté, entouré de toutes parts d'os épais. Et j'ajoute que j'ai tort de me laisser effrayer par les pensées d'un autre, sabrant mon ciel de lueurs inoffensives et m'assiégeant de rumeurs ne signifiant rien (p.106-107, c'est moi qui souligne).

Un commentaire de ce passage, si dense et riche, s'impose.

Le passage se construit autour de l'image-clé et centrale de la pensée, comparée à « un guêpier qu'on enfume » – image visuelle et violente des éléments « bêta » de Bion. La pensée a littéralement sa place dans cette construction du lieu fictif, discursif et narratif: elle cherche à se représenter et à se repérer « quelque part », soit à l'intérieur de la tête du narrateur, soit à l'intérieur de la tête d'un autre. On remarquera que les « coordonnées » de la pensée sont dynamiques et mouvantes. La voix est toujours sur le point de découvrir et de trouver ses pensées: « dans ma tête, que je commence à bien situer, là-haut et un peu à droite ».

La pensée est aussi une affaire du temps. A ce sujet, on remarquera, le jeu transitionnel et différentiel des rapports entre l'originaire et le répétitif, ou entre le sens de la durée et le sens du « hors-temps ». Suivant la logique du texte, on ne sait plus, depuis combien de temps le narrateur a perdu son entendement; les douleurs

violentes se répètent mais ont perdu leur acuité. La durée du temps semble abolie (« quelquefois ») mais c'est la notion du temps, comme répétition, qui permet au narrateur de se rendre compte qu'à force de s'exposer à la pensée, il aura moins peur.

La pensée s'inscrit donc *entre* le concret et l'abstrait, entre l'espace et le temps. Si « les étincelles fusent et retombent mortes de paroi », c'est que Beckett joue probablement ici avec l'image de la raison comme source de lumière et d'éclaircissement qui serait à opposer au trou noir du vide, figuré par l'image de la mort dans l'expression « étincelles mortes de paroi ». Les images sensorielles et violentes du « guépier qu'on enfume » sont également à contraster avec l'image de la pensée comme élaboration abstraite. On remarquera ici comment la voix, à la fois de manière rêveuse et abstraite, s'interroge sur sa présence spatiale et temporelle. Elle pense la pensée qui est ressentie à la fois comme une crainte et une protection, puisqu'elle est déployée comme une défense contre elle-même: « Est-ce à dire que j'y suis de moins en moins exposé, par la grâce de l'accoutumance ? » Le narrateur ne peut penser que « dépassé un certain degré de terreur », ce qui peut laisser penser que c'est la terreur Innommable qui l'empêche de penser; il importe de la dépasser afin de penser ce qui est paradoxal puisque la pensée est comparée à un affolement vertigineux et peut très bien constituer la terreur en question.

Toujours est-il, la pensée est invoquée et convoquée pour réduire quantitativement (« un certain degré ») ou différer la décharge émotive représentée par la terreur sans nom. En outre, en redistribuant l'ordre syntaxique de l'énoncé: « je ne pense que dépassé un certain degré de terreur », cet énoncé pourrait « se traduire » ou se repenser de la manière suivante: « je ne pense qu'en étant dépassé » ou « je, dépassé, ne pense qu'un certain degré de terreur », ce qui revient à dire que penser est un acte toujours dépassé par sa propre pensée.

Comme l'illustre l'analyse de ce passage, le discours beckettien de la pensée est un discours de localisation, de repérage, un discours aussi de réduction et de « maîtrise ». A force de localiser la pensée – image de la tête – le narrateur arrive à se situer, à repérer les pensées de l'autre, à se rendre compte, peut-être sans conviction, que les lueurs d'apparence offensives s'avèrent non significatives. La pensée, si redoutable et effrayante, ne signifie peut-être rien (« rumeurs ne

signifiant rien »). Mais, on ne saurait sous-estimer ou prendre à la légère l'effet du rien sur la conscience beckettienne.

Worm ou l'embryon d'une pensée

L'Innommable se démarque de tout ce qui le précède, à la fois par son exploration des « pensées primaires » et par sa tentative vertigineuse de transcender la pensée de l'autre. La création de Worm (« vers » en français) illustre bien cet engouement beckettien pour le monde d'avant la naissance, formant un véritable drame psycho-embryonnaire. Le parallèle ici entre Beckett et Bion est édifiant. Alors que le projet théorique de Bion peut se comprendre comme un effort ambitieux d'écrire une genèse de la psyché, en établissant les fondements d'une psychanalyse scientifique qui servirait comme instrument à la recherche de la vérité d'avant la naissance (Bléandonu, *op. cit.*, p.42), Beckett recherche lui aussi un nouveau langage, une nouvelle topologie à même de penser la genèse de la pensée. Ce dernier roman de la trilogie est donc à comprendre comme la rupture avec tout discours des origines et en même temps comme retour aux origines de la pensée, afin de revivre le moment de la naissance. A travers la figure de Worm, Beckett recrée une pensée qui sera, à l'instar de Lucky, une pensée vagabonde ou une pensée sauvage c'est-à-dire une pensée dont « on ne peut retrouver aucune trace de propriété ou de généalogie » (Geissmann, 2001, p.111). En d'autres termes, une pensée « pour rien », pour anticiper le titre de la dernière œuvre de la période créatrice (*Textes pour rien*).

Comme toute pensée, l'origine de Worm se confond avec un processus destiné à évacuer le psychisme de l'excès de stimuli. La pensée élaborée à propos de Worm – par Worm – n'est constituée que d'impressions sensorielles et d'expériences émotionnelles pour ne pas dire violentes. Worm ne peut exister que dans la mesure où le narrateur parvient à le transformer en pensée grâce à son imagination qui reste proche de l'hallucination et menacée par le manque de liens. Le narrateur est néanmoins contraint à penser la naissance et l'avortement de Worm, de la pensée de Worm qui, par exemple, aurait regretté « d'être un homme, dans ces conditions, c'est-à-dire une tête abandonnée, à ses vieilles ressources » (p.124). Dans la mesure où l'on

peut parler *de* Worm, on peut schématiquement dire que Worm se situe donc à la frontière de l'« impensant » et du premier pensant symbolisable, c'est-à-dire dans l'entre-deux de la matière inerte et de la matière vivante:

Ses sens ne lui apprennent rien, ni sur lui, ni sur le reste, et cette distinction lui est étrangère. Ne sentant rien, ne sachant rien, il existe pourtant, mais pas pour lui, pour les hommes qui le conçoivent et qui disent, Worm est là, puisque nous le concevons, comme s'il ne pouvait y avoir d'existence que conçue, ne fût-ce que de celui qui la mène (*INN*, p.99-100).

Les mots et les images beckettien se plaisent à jouer avec les descriptions « approximatives » de l'intérieur du corps maternel dans lequel se trouve Worm. Dans la citation suivante, remarquons les images de « mélasse » connotant le brouillard épais et la boue, mais aussi la situation inextricable de Worm:

(...) il est rivé, il ne peut pas bouger, ce n'est pas forcément des liens, il n'y a pas des liens ici, il est comme enraciné, c'est des liens si l'on veut, il faudrait que la terre tremble, ce n'est pas de la terre (...) c'est comme de la sargasse, non, c'est comme de la mélasse, non plus, n'importe, il faudrait une convulsion, qui le vomisse au jour (p.129).

Si relations il y a entre Worm et la voix, elles existent sous forme d'une contention fusionnelle, sorte de peau ou de pensée intersubjective – « C'est là ma *première pensée*, après une vie d'écoute » (p.104, c'est moi qui souligne) – dont les correspondances internes (tactiles, sonores, olfactives, rythmiques, visuelles) nous font penser à l'image de la mère, surtout à la (in)compréhension inconsciente de la mère: « c'est peut-être le trou de Botal, quand tout autour de moi palpite et peine (...) je suis aussi cet *impensable* ancêtre dont on ne peut rien dire » (110, c'est moi qui souligne).

Worm fonctionne donc comme une figure de « paradigme » pour comprendre « ce penser ». Le narrateur semble jouer à être l'appareil psychique de Worm. Cela lui permet de « concevoir » Worm – « cette minuscule tache, seule au milieu du gouffre, c'est lui. Le voilà maintenant dans un gouffre », *INN*, p.119) – puisque l'émergence de Worm est due à l'interrelation entre les parties « non-nées » du psychisme de Worm et le contenant narratif, présumé être à l'extérieur de Worm. En effet, « on aura tout essayé » (p.119) pour représenter et penser ce Worm impensable, à peine imaginable:

(...) ce n'est pas une rencontre, ce n'est pas un gouffre (...) A-t-on vraiment besoin d'eux pour qu'il puisse entendre, d'eux et de fantoches analogues ? Assez de concessions, à l'esprit de géométrie. Il entend, un point, c'est tout, lui qui est seul, et muet, perdu dans la fumée, ce n'est pas de la vraie fumée, il n'y a pas de feu, ça ne fait rien, drôle d'enfer, non chauffé, non peuplé, c'est peut-être le paradis (p.120-121).

Manifestement, le texte met le lecteur en difficultés pour savoir si le récit de Worm – le « récit Worm » – est soit un récit de l'émergence douloureuse de Worm (l'« impensant » originaire) ou bien un récit de l'effacement destructeur de celui que Worm aurait pu être, c'est-à-dire une sorte de « pensée primaire » ou une malformation de la première activité de penser qu'il conviendrait d'avorter. Le couple Worm-voix peut donc se lire comme la tentative du Moi primaire d'empêcher l'intégration, de la rendre dérisoire, méprisable « car il n'y a pas de visage ici, ni rien d'approchant », (p.127). Dans cette perspective, l'avortement graduel de Worm est à comprendre comme un traumatisme lié à des vécus impensables qui entraînent des attaques violentes contre la naissance, les paroles, les mots et les émotions. Penser c'est souffrir: Worm « n'a pas besoin de raisonner, seulement de souffrir (...) pas besoin de raisonner, pour ne pas espérer » (p.135). Il existe avant tout par ses « trous » qu'il faudrait boucher, le narrateur prenant plaisir à rester et à nous laisser dans la confusion concernant le sens de ces trous: signifient-ils la disparition, l'effacement de Worm dont la psyché et le corps demeurent troués ou, au contraire, une étape dans l'intégration et le développement du corps ?

Mais mise en demeure de dire oui ou non s'ils ont bouché les trous, ont-ils bouché les trous, oui ou non, ils diront oui et non, ou les uns diront oui, les autres non, en même temps, car ils ne savent pas ce que le maître veut entendre, comme réponse, à sa question (p.130).

En effet, les deux lectures de Worm – annihilation *et* intégration – « se défendent »:

Les deux se défendent, les deux réponses, car ils ont bouché les trous, si l'on veut, mais si l'on ne veut pas, ils ne les ont pas bouchés, car ils n'ont pas su quoi faire, en partant, s'il fallait boucher les trous ou, au contraire, les laisser béants (*ibid.*).

La violence imposée de l'intérieur est peut-être la violence même attribuée à l'objet interne qui interdit la pensée, c'est-à-dire l'existence du *seul lieu où une constance d'être peut être maintenue*, bataillant contre les empiètements d'un objet qui ne peut jamais entièrement coïncider avec ce même Moi. Il n'est pas de meilleure illustration de ces propos que la description faite par le narrateur de l'« émergence de la tête » de Worm:

Il lui a poussé une tête, depuis l'oreille, pour qu'il enrage mieux, ça doit être ça. La tête est là, collée à l'oreille, remplie de rage seulement, c'est tout ce qui importe, pour le moment. C'est un transformateur, où le bruit se fait rage et épouvante, sans *le secours de la raison*. C'est tout ce qu'il faut pour l'instant (p.115, c'est moi qui souligne).

Raison qui secoure, pensée qui sauve. Pourtant, le discours narratif se dédouble en une pensée « de » et « sur » la pensée de Worm, non pour sauver Worm mais pour maintenir une « identité interne » toujours menacée par Worm, toujours étrangère au Moi et inassimilable par lui. Ce qui revient à dire que la limite entre le dehors et le dedans est loin d'être assurée. De même, pour Worm, l'acte de penser reste incompréhensible et inassimilable par lui:

(...) avec quoi se ferait-il même une faible idée de la condition où ils sont en train de l'entortiller, avec leurs oreilles, leurs yeux, leurs pleurs et une espèce de *crâne* où tout peut arriver. C'est sa force, sa seule force, de ne rien comprendre, de ne pouvoir *faire attention* (...) de ne pas savoir qu'ils sont là, de ne rien sentir (...) (p.122, c'est moi qui souligne).

C'est paradoxalement le blanc de la pensée, la non-pensée qui seuls, peuvent protéger Worm de la menace d'autrui. La divergence entre les textes nous permet de mieux saisir ce point:

of the condition they are *decoying* him into, with their ears, their eyes, their tears and a *brainpan* where anything may happen. That's his strength, his only strength, that he understands nothing, *can't take thoughts* (UNN, p.331, c'est moi qui souligne).

La traduction de crâne par « brainpan » (« boîte crânienne ») ainsi que « pouvoir faire attention » par « take thoughts » (qui littéralement a deux sens: « être capable de penser » ou accepter, tolérer voire faire face aux pensées), est révélatrice de la manière dont Beckett

« concrétise » davantage le récit de la pensée primaire de Worm et met en évidence ce qu'Anzieu dit au sujet de Bion: « s'il y a pour Bion un impensant, il n'y a pas d'impensable » (*Les voies de la Psyché*, op. cit., p.237). Worm est néanmoins « représenté » comme étant une figuration débordant la pensée et sa pensée, car Worm occupe un rôle impossible à cerner durablement, une place non assignable et indécidable. Ceci entraîne le narrateur et le roman dans la confusion et le « brouillage ». On s'enfonce donc dans la plus radicale incertitude avant même de pouvoir se demander ce qui « s'y passe ». Comme si la source, l'origine, de la communication nous faisait toujours défaut chez Beckett. Paradoxalement, le narrateur beckettien sait transformer l'ignorance de cet espace interne par l'observation savante de l'effet de ce qui se produit entre ses impressions affectives, corporelles et mentales. Donc, si Worm existe, il faudrait l'imaginer dans ses pensées, ses désirs et sa compréhension:

Si en parlant de lui on peut parler d'envie (« one may speak of desire », *UNN*, p.329), et on ne peut pas, on ne devrait pas (...) c'est comme ça qu'il faut lui parler, comme s'il était en vie, comme s'il pouvait comprendre (*INN*, p.118-119).

Worm est donc à la fois une pensée ou une abstraction sans « origines » et un être dont les origines dépassent toute pensée ou entendement. Il est comiquement le premier ovule dans le processus de création du proto-mental beckettien. Il n'est pas étonnant que rien ne semble parvenir à penser Worm dans la mesure où le langage ne parvient pas non plus à traduire la « réalité » de Worm. De toute manière qu'il s'agisse du langage, de la pensée ou de la voix, tout est soumis à des déformations dans l'écriture beckettienne. Cela dit, il n'en reste pas moins que le « récit » sur Worm reste le seul moyen de penser la présence de Worm. Paradoxalement c'est aussi un effort de vider et d'évacuer Worm, cet « effet de présence » de trop, à peine repérable, tant les contours de Worm sont imprécis et tant la figure de Worm réclame, pour être perçue, qu'on la pense. En effet, les apparentes césures conscient/inconscient, prénatal/postnatal, penser/ne pas penser, Worm/non-Worm, sont, plus que jamais, trompeuses.

Pensée et écriture : jeux d'inclusion, jeux d'exclusion

Problématisant la représentation de la genèse de la pensée dans laquelle le penser est reconstruit comme un moment de création et de fiction, l'écriture beckettienne ne s'arrête pas sur un mouvement régressif ou rétrograde. La place de la pensée dans l'économie du texte beckettien est plus que la simple évocation d'une zone d'obscurité dans laquelle tout s'abîme. Le défaut d'appréhension et de compréhension dans l'interaction entre corps et pensée qui marque à juste titre les histoires relatives à Mahood et Worm (qui occupent environ deux-tiers du texte) n'est autre que le travail de la pensée ou d'une pensée. C'est cette dernière qui fait jouer le sens de l'écriture, jouant avec et sur son propre sens. Alors que de nombreux critiques beckettians situent la problématique du sens de ce roman – le jeu du sens – du côté de la voix, je situe cette question dans l'espace d'une pensée qui joue et oscille entre deux pôles de signification ou, si l'on veut, dans l'entre-deux des sens: d'une part un sens saturé, déterminé, fixé; d'autre part un sens ouvert, multiple, indéterminé. Je reprends ici le modèle *économique* du vide présenté tout au début du livre.

Comme le vide, la « pensée » de l'Innommable répond essentiellement à un double mouvement: d'une part le vide appelle l'afflux du sens (le désir d'une auto-suffisance), d'autre part le trop plein suscite l'évidemment ou la dénégation. Mais si l'on insiste sur le jeu de la pensée plutôt que sur la pensée elle-même, c'est pour mettre en évidence le travail du rythme qui s'opère à partir du dernier tiers du roman, avec le va-et-vient ou l'interrelation dynamique et différentielle entre le sens et le non-sens, le plein et le vide, le je et le non-je. En montrant qu'elle est incapable de s'affirmer ou de se nier, la pensée beckettienne cherche ainsi des « alternatives » pour dépasser le dualisme du couple, c'est-à-dire les histoires du sujet qui avaient tant conditionné la trilogie, du moins jusqu'à la séquence ayant trait à Worm⁷⁴. Mon propos est donc de saisir ce jeu de la pensée, jeu avec et sur le sens de cette pensée, pour montrer que celle-ci compte pour

⁷⁴ Dans son analyse de l'aporie, Daniel Katz parvient, me semble-t-il, aux mêmes conclusions: « *The Unnamable* presents a significant shift for the trilogy precisely because it abandons this yes – but not for a no – because the 'yes' it relinquishes is the yes that comes *before* the alternative negation/affirmation, the yes that makes that choice possible » (Katz 1999, p.109, c'est Katz qui souligne).

quelque chose dans la manière dont le discours beckettien cherche à transcender la logique de la relation duelle, c'est-à-dire à effacer la limite et l'opposition entre sujet et objet, exclusion et inclusion, penser et ne pas penser. En essayant d'évacuer le récit narratif de toute « historicité » subjective, le « je » beckettien cherche à se frayer un espace sans lieu, qui n'est autre que l'« espace entre », la zone interstitielle qui puisse exister entre « je » et « autre ». Richard Begam ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit:

The Unnamable collapses the narrator/narrated or the subject/object into their mediating slash, how it drives these terms into some interstitial space where the dialectic that rendered them significant ceases to function (Begam 1996, p.176).

Penser, dans ce roman particulier, est une tentative de se différencier de l'autre et de différencier l'autre de soi-même, en transformant la pensée « du pulsionnel en symbolique » (Pinol-Douriez, et al in *Les voies de la psyché, op. cit.*, p. 238). Le discours narratif se livre littéralement à « penser » les rapports potentiels entre le narrateur et son « environnement »:

1. les « soins » de Madeleine:

Que penser de ces soins dont depuis quelque temps elle redouble à mon endroit, sinon qu'ils décèlent un grand *désarroi* ? – (p.90, c'est moi qui souligne)

2. les rapports du dedans au dehors:

Ici je me permettrai un distinguo (je pense toujours). Que mon sanctuaire soit réellement là, je ne songe pas à le nier (...) Je doute seulement que je sois dedans (...) Mais je confonds tour et alentour (*INN*, p.95).
But what's all this confusion now? That's what comes of distinctions (*UNN*, p.316).

3. la jarre, sanctuaire inviolable et impensable, symbole du repli de la pensée sur elle-même, de son non-dévoilement:

Mais cette sensation que j'aime tant, de la bûche qui pèse sur ma tête, je ne l'ai pas non plus. Ma tête serait-elle devenue insensible ? Aurais-je eu une attaque, pendant que je réfléchissais ? (*INN*, p.97).

Force est de constater que le texte de Beckett, à son tour, ne se laisse pas cerner à l'intérieur de la pensée; c'est à dire qu'il est présent à lui-même et, du même coup, présent à la pensée. Je dirais plutôt que le récit de Beckett se donne donc à lire comme l'histoire d'une radicale dissymétrie entre le sujet et sa subjectivité, entre le penseur et ses pensées, entre le pensable et l'impensable⁷⁵. L'économie entre pensée et écriture pourrait donc se décrire de la manière suivante: l'écriture s'avère être en position d'excès par rapport à la pensée, puisqu'elle est capable d'inclure l'exclu de la pensée. La pensée c'est dès lors l'excédent: l'écriture moins la pensée. Beckett reprend et transforme ainsi la problématique cartésienne concernant le lieu de rencontre possible entre folie et pensée. Le récit de l'Innommable se dégage, par exemple, comme l'histoire, voire la mise en scène de cet excédent ou de ce résidu impensable⁷⁶. En effet, et comme nous avons vu dans notre analyse de l'image du *guêpier*, on n'est pas toujours là où l'on

⁷⁵ Je m'appuie ici sur Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, Paris: Seuil, 1978, « Cogito et folie ou raison de la littérature », p.37-55. Pour la suite du développement je suivrai la lecture que propose Felman de la polémique entre Foucault et Derrida concernant le statut du geste cartésien. L'essentiel est que Descartes rencontre la folie sur le chemin dans lequel il s'est engagé, chemin de recherche de la vérité à travers le doute méthodique. Pourtant, la folie n'est même pas admise par Descartes en tant qu'instrument possible du doute: (« Mais, quoi, ce sont des fous »), phrase de rupture avec la folie, geste d'exclusion, selon Foucault. Ce qui est en jeu, c'est la recherche de la part de Foucault d'un nouveau statut du discours, discours qui devra défaire à la fois l'exclusion et l'inclusion, effacer la limite et l'opposition entre la pensée et la folie. Dans son compte rendu de l'ouvrage de Foucault (*Histoire de la folie à l'âge classique*), Derrida s'interroge justement sur la signification de la tâche doublement impossible que Foucault reconnaissait lui-même: comment se situe la possibilité de l'ouvrage de Foucault, par rapport à son impossible visée ? C'est qu'il existe un rapport d'exclusion essentiel entre langage et folie, un rapport d'exclusion que Foucault lui-même ne peut éviter de perpétuer à travers son propre discours. L'essentiel est que l'exclusion de la folie pour Derrida, loin d'être un accident historique, est le fait général et constitutif de tout projet de parole.

⁷⁶ Je fais écho ici à Derrida qui, à propos du geste cartésien d'exclusion, propose une lecture différente de celle de Foucault: la disqualification du délire figure ironiquement dans le texte cartésien comme l'objection du non-philosophe que Descartes accepte temporairement; Descartes n'exclut pas la folie, au contraire, il l'assume totalement dans l'excès de l'hyperbole démoniaque, à travers l'hypothèse du Malin Génie. Le sens de la démarche cartésienne n'est pas, comme l'affirmait Foucault : « Moi qui pense, je ne peux pas être fou », mais bien plutôt: « Que je sois fou ou non, Cogito, *sum* ». Dans son excès vers le non-déterminé, vers le sens du non-sens, le Cogito cartésien est lui aussi un « projet » fou, et ressemble étrangement au projet (impossible) de Foucault (Felman, *op. cit.*, p.44-46).

pense, là où l'on pense penser. C'est comme si le langage beckettien ne pouvait en même temps se laisser enfermer à l'intérieur de la pensée ou se laisser exclure par la pensée:

Non, *je ne dois pas essayer de penser*. Dire simplement ce qu'il en est, c'est préférable (...) Souci de vérité dans la rage de dire (p.21)
(...)

Et le plus simple est de dire que ce que je dis, ce que je dirai, si je peux, se rapporte à l'endroit où je suis, à moi qui y suis, malgré *l'impossibilité où je suis d'y penser*, d'en parler, à cause de la nécessité où je suis d'en parler, donc d'y *penser* peut-être un peu (p.25, c'est moi qui souligne).

Si la pensée est d'une certaine façon contenue dans le texte, elle n'en est pas pour autant le *contenu*. En d'autres termes, le statut de la pensée dans le langage beckettien et de la pensée beckettienne dans le langage n'est pas thématique; ni le jeu ni la pensée ne résident dans les thèmes ou dans leur énoncé. Dans le champ des forces où s'esquissent les rapports entre le sujet et le « penser », le problème crucial s'avère être celui de la *place* du sujet, de sa position par rapport à sa pensée.

Le narrateur, par exemple, est habité par « un supplice tarabiscoté, impossible à penser, à cerner, à sentir, à subir, oui, insubissable aussi, (je) souffre mal aussi » (p.46). La position du sujet ne se définit pas par ce qu'il dit, ni par ce dont il parle, mais par le lieu à partir duquel il parle, par son « espace » interstitiel:

Deux mensonges, deux défroques à porter jusqu'au bout, avant d'être lâché, seul, dans l'*impensable indicible*, où je n'ai cessé d'être, où ils ne me laissent pas être. Ce sera peut-être moins reposant que je n'ai l'air de le penser, que d'y être seul enfin, sans importuns. Qu'à cela ne tienne, repos est un mot à eux, penser aussi (p.80, c'est moi qui souligne).

Le langage beckettien s'avère être en position d'excès par rapport à la « pensée » – l'autre –, puisqu'il est capable d'inclure l'exclu (gouffre) de la pensée. Par exemple, la première histoire de Mahood apparaît comme l'histoire de cet excédent ou de ce résidu:

M'avoir collé un langage dont ils s'imaginent que je pourrai jamais me servir sans m'avouer de leur tribu, la belle astuce. Je vais leur arranger, leur charabia. (...) Mon incapacité d'absorption, ma faculté d'oubli, ils les ont sous-estimées. Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi, à

la fin. Il ne restera bientôt plus rien de leurs bourrages – (« Nothing will remain of all the lies they have glutted me with », *UNN*, p.297) – C’est moi alors que je vomirai enfin, dans des rots retentissants et inodores de famélique, s’achevant dans le coma, un long coma délicieux (...) Des traces de moi, j’en trouverai peut-être à la même occasion (p.63).

L’histoire de Mahood sert donc à « penser », c’est-à-dire à évacuer ces « bourrages » de fausseté et de mensonges. Paradoxalement, en vidant violemment sa capacité à comprendre (« Chère incompréhension, c’est à toi que je devrai d’être moi »), l’effort ou l’acte de Mahood de se penser autrement (« C’est moi alors que je vomirai enfin ») résulte dans l’oblitération de la pensée (« s’achevant dans le coma »). La pensée telle qu’elle résonne, telle qu’elle se laisse entendre à travers la rhétorique violente du narrateur, est précisément ce que son histoire de la pensée a rendu possible en la supprimant. Autrement dit, la pensée qui n’est pas objet, n’est rien que cet éclatement violent et cet excès, cette capacité de déchirement, de souffrance, de vertige et d’émotion: « un long coma délicieux ». La pensée ne signifie rien d’autre ici que l’« impensé » de la pensée.

La « traduction » de la pensée – la pensée de la pensée – semble néanmoins constituer déjà une ‘maîtrise’, une représentation de la pensée. A titre d’exemple, dans la deuxième histoire de Mahood, le narrateur s’efforce de penser son absence par rapport à autrui (Madeleine) ou plus précisément son « inexistence » (p.95) sur l’île:

Si je réfléchissais – (« How about trying to cogitate », *UNN*, p.313) – en attendant qu’il se produise quelque chose d’intelligible ? Allons, une fois n’est pas coutume. Une pensée se présente presque aussitôt, j’ai peut-être tort de ne pas me recueillir plus souvent. Vite que je la dise, avant qu’elle s’évanouisse. Comment se fait-il que les gens ne me remarquent pas ? (*INN*, p.90/91)

Manifestement, Mahood, à l’instar de Vladimir et d’Estragon, se situe par rapport à la pensée, et donc situe la possibilité de la pensée c’est-à-dire sa « présence » par rapport à son impossible visée, à savoir son « absence », ce qui l’amène à produire les « pensées » suivantes allant du vide à la mort:

1. Absence:

Comment se fait-il que les gens ne me remarquent pas ? (...) Serait-ce par pudeur, par crainte de causer de la peine, qu'on affecte d'ignorer mon existence ? (p.90-91)

2. Présence-absence de l'autre (Madeleine):

qu'est-ce qui m'interdit d'y voir une preuve suffisante de ma présence réelle, rue Brancion, drôle d'île (...) Que penser de ces soins dont depuis quelque temps elle redouble à mon endroit, sinon qu'ils décèlent un grand *désarroi* ? Quelle différence d'avec son calme des premiers temps, où je ne la voyais qu'une fois par semaine. Disons-le net, cette femme est en train de perdre la foi, en moi (p.94)

(...) il y a en elle *un vide* que moi seul peux combler (p.95, c'est moi qui souligne).

3. Hypothèse de la mort:

Que je décline à tombeau ouvert en tant qu'être sensible et pensant (p.92) (...)

Quoi qu'il en soit, et sans entrer dans ces détails macabres, je me suis lourdement trompé en supposant que la mort en elle-même constituait un indice (...) en faveur d'une vie préalable (p.93).

4. Pensée de la pensée ou attaque contre la pensée:

Je suis peut-être encore sous la bâche, elle m'a peut-être remis la bâche, craignant que dans la nuit la neige ne reprenne, pendant que je réfléchissais. Mais cette sensation que j'aime tant, de la bâche qui pèse sur ma tête, je ne l'ai pas non plus. Ma tête serait-elle devenue insensible ? Aurais-je eu une attaque, pendant que je réfléchissais ? (p.97).

Dans ces pensées, on constate un rapport d'exclusion essentiel entre le langage et la pensée, rapport d'exclusion que le discours narratif ne peut éviter de perpétuer à travers son propre discours. Le texte, par son statut, est en rupture avec la pensée, par stratégie de protection et de différenciation. Par rapport à la pensée, le langage est toujours un ailleurs. Comme l'écrit Ludovic Janvier, la parole est « lieu et non-lieu »:

La prendre, c'est aller ailleurs: *Il n'a y que moi, moi qui ne suis, pas, là où je suis* murmure l'Innommable, faisant comme un écho à une des réflexions maîtresses de Jacques Lacan – 'Je pense où je ne suis pas' – qui relève en-

core à propos de cette exterritorialité du sujet 'l'excentricité radicale de soi à lui-même à quoi l'homme est affronté'. Invertir cet aller-ailleurs en le retournant vers la source, c'est s'absenter à son attente, s'évanouir sans nom (Janvier 1969, p.114, c'est Janvier qui souligne).

L'exclusion de la pensée est le fait du projet de la parole; Beckett, plus précisément Mahood, n'exclut pas la pensée, au contraire, il l'« assume » totalement (Voir Katz 1999, p.118-122). Le sens de la démarche de sa pensée est le suivant: même si la totalité de ce que je pense est affecté de fausseté ou de folie (persécution), je pense, je suis pendant que je pense ou bien je pense pendant que je ne suis (sais) pas, c'est-à-dire absent ou mort. Penser sans plus avoir les moyens de le faire (« Aurais-je eu une attaque, pendant que je réfléchissais? »), « voilà qui devrait (...) (se) donner à déraisonner », (INN, p.80) – «But here at last, it seems to me, is food for delirium »⁷⁷ (UNN, p.307).

Au-delà des frontières du vide: vers le moi-seu(i)

« je ne suis ni de l'un ni de l'autre » (p.160)

C'est une telle pensée paradoxale, fuyante, fulgurante, tantôt pleine, tantôt vide de sens, qui anime et propulse la voix narrative vers la « sortie » de son histoire, ce qui suggérerait que c'est la pensée apparemment « négative » qui structure le « je » et non le contraire. Nous insisterons sur le jeu du je. Comme nous l'avons déjà souligné concernant les rapports entre le vide et le jeu dans le théâtre beckettien, le « je » beckettien n'existe qu'à travers son « jeu »: il joue, avant tout, à se penser « présent » mais faute de langage et de « vraies » pensées, il ne parviendra jamais à se penser – à penser « je ».

De manière générale, non seulement le narrateur beckettien utilise la double négation pour préserver les secrets d'un Moi étranger

⁷⁷ Stephen Barker ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit: « Lacan, in much more Beckettian fashion, formulates the *pharmakon* as a narrative, altering the Cartesian *cogito ergo sum* to the protracted, insecure 'je ne suis pas, là où je suis le jouet de ma pensée; je pense à ce que je suis, là où je pense pas penser' [I am not there where I am the plaything of my thought; I think about what I am, there where I do not think that I am thinking]. This Beckettian sentence moves across Beckett's changing ground, from Descartes to Derrida. Lacan's 'I', like Beckett's, is always 'not there' in its narrative » (Barker 1991, p. 142).

à l'objet et à l'autre, mais il privilégie aussi une logique paradoxale qui consiste à refuser de juger ou à admettre toujours en même temps deux jugements contradictoires. En d'autres termes, le narrateur ne « décide » pas entre les « oui » et les « non » : « Les oui et non, c'est autre chose, ils (lui) reviendront à mesure qu'(il) progresser(a) », (*INN*, p.8). Ce qui est donc au premier plan, c'est le jeu d'un espace-ment différentiel qui empêche toute démarcation ou division entre l'interne et l'externe. Les rapports potentiels *entre* l'Innommable (la voix), Mahood et Worm priment tout autant que le rapport persécuteur et haineux qui envahit les « histoires » proprement dites du narrateur :

A Worm de jouer (...) m'amener à être lui, lui anti-Mahood (...) Ses sens ne lui apprennent rien, ni sur lui, ni sur le reste, et cette distinction lui est étrangère. Ne sentant rien, ne sachant rien, il existe pourtant, mais pas pour lui. (p.99)

C'est une des raisons pour lesquelles je me suis confondu avec Worm (...) sans voix, ni raison, je suis Worm, non, si j'étais Worm je ne le saurais pas, je ne le dirais pas, je ne dirais rien, je ne saurais rien, je serais Worm. Mais je ne dis rien, je ne sais rien, ces voix ne sont pas de moi, ni ces *pensées*, mais des ennemis qui m'habitent (p.101, c'est moi qui souligne).

C'est précisément le « sens » de ce qui se passe *entre* le narrateur et ses doubles qui se problématise. Commentant sa « transition » (p.73) entre deux personnages, le narrateur interroge les « autres » et les limites qui « séparent » effectivement l'« unijambiste manchot de tout à l'heure et le tronc à tête de poisson où je suis actuellement » (*ibid.*):

Transition facile, en somme. Mais que dire de cette autre vieillesse dont ils m'ont gratifié, si j'ai bonne mémoire, et de cette autre maturité, auxquelles il ne manquait ni bras ni jambes, mais seulement la faculté d'en tirer parti ? (...) Car plus loin qu'eux il y a celui qui ne me tiendra quitte que lorsqu'ils m'auront abandonné, comme inutilisable, et rendu à moi (...) Mais qui est celui qui attend cela de moi, si j'ai deviné juste ? Et qui sont ces autres, aux visées si différentes ? Et dont c'est faire le jeu que de poser de telles questions. Pourtant. Dans la jarre, est-ce que je m'en posais ? Dans l'arène, souvent debout encore et en marche, est-ce que je m'interrogeais ? (p.73-74).

Il est significatif que Beckett rende l'expression « faire le jeu » par « and into whose hands I play when I ask myself such questions » ? (*UNN*, p.304). On serait tenté de dire que le narrateur désigne Madeleine, étant donné que cette partie de la narration nous fait part de son « petit jeu » (*INN*, p.75) consistant à « narguer la dame et (à) l'induire

en erreur » (p.74). Ce qui nous est communiqué par le narrateur, différent de ce qu'il « vit » et sent, se situe donc dans un espace transitionnel entre lui et nous. En effet, le texte déplace incessamment la connaissance de ce qui se déroule dans l'espace interne, pour le transporter dans l'espace situé entre lui et nous. Le texte n'est peut-être pas tout à fait un jouet, mais l'attitude du narrateur, qui joue et pense la relation d'objet et l'éprouve, relève bien, par certains aspects, du jeu.

L'exploration de l'espace « alternatif » est donc la recherche d'une pensée ne pouvant être pensée par l'autre, la recherche d'un contenant (corps, mot, image, envie) qui reste irréductible et « inadaptable » à tout contenu (« leur langage »). *Il y a donc nécessité de faire de l'autre, un autre soi-même*. Ainsi, le « je » beckettien se débarrassera-il de ses nombreux « objets » persécuteurs, pour « se penser », pour trouver « le temps de réfléchir (...) le moyen de réfléchir à autre chose, au moyen de dire autre chose que toujours la même chose » (p.145). Le « je » devient donc son propre « autre », « premier semblable » (p.152) car « cette fois c'est le grand jeu » (p.149).

Même si l'espace du « je » est encore habité par la même « terreur », la même haine et le même mépris, qui ont marqué les histoires de Mahood et de Worm (« la garce qui me déconnera », p.154 ; « je me vengerai (...) je leur chierai des histoires », p.155,), on pourra difficilement ne pas remarquer que le « je » cherche à passer cette singulière limite avec l'autre. Que la rhétorique de la voix beckettienne soit marquée par des images d'espacement interstitiel, images de seuil, marge, passage ou limite, comme si le « je » tentait désespérément de penser sa « propre » limite afin de penser son autre, n'est pas une coïncidence :

(...) c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan (p.160).

De nombreux critiques ont déjà commenté la célèbre image du tympan dont Daniel Katz (Katz 1999, p.123) mais je souhaiterais particulièrement souscrire aux propos de Richard Begam qui voit une image de l'impensé dans le texte de Derrida, « Tympan » :

The 'tympanum' as used by both Beckett and Derrida represents another assault on binary opposition. To formulate it as a third term suggests, however, just the kind of demarcation the 'tympanum' seeks to avoid. We therefore might better describe it not as a term but as a region or zone, intending to recall that third part of Murphy's mind (Begam 1996, p.178).

Nous nuancerons toutefois cette analyse pour suggérer que l'image du tympan ne constitue ni un troisième lieu ni un troisième terme mais un espace sans lieu, c'est-à-dire un espace de l'entre-deux qui articule et décline les différences qui structurent le monde des dichotomies: les « deux faces »; « un dehors et un dedans et moi au milieu ». Le tympan, à l'instar de l'objet transitionnel, n'est pas réductible au monde qui l'entoure. Le narrateur occupe un espace nouveau et différent, même si c'est encore et toujours à l'intérieur du corps. Toujours est-il que le narrateur a recours à une image inventée et faite de toutes pièces qui, à notre avis, ne renvoie pas simplement à une image de l'impensé. Penchons-nous davantage sur la racine sémantique de l'image.

Le tympan, d'après le dictionnaire, sépare le conduit auditif externe et l'oreille moyenne, et assure la fonction de transmettre « les vibrations sonores à l'oreille moyenne » (*Petit Robert*, p.2042). Nous avons ici une image du penser dans la mesure où penser est aussi figuré dans *L'Innommable* comme un acte d'entendre (Katz 1999, p.96, p.97, p.116, p.117). Transmettre la voix et ses sons à l'oreille moyenne pourrait très bien se substituer à l'acte de penser qui est aussi un acte d'« entendement », c'est-à-dire un acte de « traduction » des éléments bêta en éléments alpha.

Reprenons les détails du passage cité plus haut: le « je » vibre et fait vibrer à partir de ce qu'il sent. Autrement dit, il est le « milieu », au milieu de la pensée. Il est le transmetteur de la pensée: il pense, est pensé et fait penser. Il joue ainsi le rôle que joue l'oreille moyenne qui, comme le précise Derrida, « tend à équilibrer les pressions internes et les pressions externes » (Derrida 1972, p.5). Y a-t-il un désir de régler et de réguler les sons trop puissants de la « pensée de l'autre » qui ont ravagé la trilogie et *Godot* ?

Le « je » est un tympan dans un autre sens, architectural: « le tympan est l'espace triangulaire entre la corniche et les deux rampants d'un fronton » (*Petit Robert*, p.2041/2042). Curieusement cette image de l'espace de l'entre-deux reprend l'image de la mère comme corniche, ou plus précisément comme cariatide, qu'on trouve dans *Godot*

et que nous avons déjà analysée: « On n'est pas des cariatides » (*GI*, p.121), dit Estragon en soutenant Lucky. L'Innommable cherche à s'écarter un peu plus loin, vers un autre lieu qui n'est ni celui de la corniche ou du fronton mais peut-être les deux en même temps.

Juste après ces images de la division et du seuil, on remarque que le vide se creuse et s'installe entre les « histoires » racontées et le « je » ce qui permet à ce dernier d'ouvrir encore un autre espace, celui du « moi ». L'entrée en fonction du « moi » – certes parodiée – (« je viens seulement d'entrer en fonctions, moi et ce bruit » – p.169 – « I have only just taken over my functions », *UNN*, p.357) – arrive juste au moment où la voix devient littéralement son propre phénomène transitionnel. Faisant sans doute écho à la stratégie théâtrale de *Godot*, le rythme change, la phrase se dépouille, les transgressions se multiplient:

les histoires ne font pas passer le temps, rien ne le fait passer, ça ne fait rien, c'est comme ça, on se raconte des histoires, puis on se raconte n'importe quoi, en disant, ce ne sont plus des histoires, ou plutôt il n'y a jamais eu d'histoires, ça a toujours été n'importe quoi (*INN*, p.163).

Tout oscille et se balance dans le « dernier siège dans la chambre », c'est-à-dire le dernier assaut de « pensées » auquel le « je » survivra pour dire néanmoins: « je vais continuer » (p.213). Tout se joue entre affirmation et négation, entre les oui et les non, entre voix et silence, suggérant que si les pensées assaillent et détraquent la conscience du sujet, le « je » tente néanmoins d'équilibrer et de réguler la scansion pulsionnelle de l'excès:

(...) ce sera le silence, faute de mots, plein de murmures, de cris lointains, celui prévu, celui de l'écoute, celui de l'attente, l'attente de la voix, les cris s'apaisent (...) il ne faut pas attendre qu'il n'y en ait plus, plus de voix, qu'il n'en reste plus que le noyau de murmures, de cris lointains, il faut vite essayer, avec les mots qui restent, essayer quoi, je ne sais plus, ça ne fait rien (p.211).

Tout comme dans *Godot*, où la pensée de Godot permet au couple de continuer à attendre, la voix romanesque, menacée par le vide du silence envahissant et par son propre anéantissement potentiel, doit « résister » et « inventer » pour continuer à être. Mais de telles images, façonnées et refaçonnées, pour le narrateur, ont le pouvoir de

l'assaillir et exercer sur lui une telle pression – la terreur sans nom – que la « continuité » du discours narratif s'avère aussi effrayante et redoutable que la menace d'une discontinuité ou d'un arrêt:

(...) il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, c'est peut-être déjà fait, ils m'ont peut-être déjà dit (...) il faut continuer, je vais continuer (p.213).

Force est de constater que la fin de ce roman n'en est pas une. Celle-ci est plutôt figurée comme un « seuil » ou « une ouverture » (« ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire », p.213), et comme l'ont fait de nombreux critiques, on ne peut que se demander quel est le sens d'une telle ouverture ? Le « je » s'approche-t-il du vide tantôt rêvé tantôt redouté ? Ou espère-t-il arriver enfin à sortir du vide pour écrire, à l'instar de Moran, et jouer à cache-cache avec le langage, c'est-à-dire écrire dans un espace qui ne serait pas encore saturé de mots: « il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent » (p.213). L'expression « Mon histoire » laisse suggérer que le « je » va se ré-approprier son écriture. Sa future histoire narrative portera sur lui et non sur ses autres car ce sont les « autres » histoires-pensées qui se sont violemment imposées à tous les narrateurs beckettien de la trilogie.

On s'arrête ainsi, paradoxalement, sur une mise en suspens de l'avenir de « mon » histoire, ce qui est une autre façon de dire que *L'Innommable* se renferme en pensant déjà à la suite ou à sa suite. De toute manière, ce sera une histoire à imaginer ou plutôt une première pensée à partir de laquelle on pourrait écrire. Quoi qu'il en soit, on ne peut que spéculer, le « je » ne sait pas: (« je ne le saurai jamais »). Certes Beckett a préféré laisser un blanc délibérément vacant, délibérément terrifiant et amusant. Il a préféré aussi nous laisser au seuil du « je » potentiellement seul, quelque part entre sa pensée et la pensée de son écriture, entre le vide et l'absence, c'est-à-dire quelque part au milieu, dans l'entre-deux, n'étant ni d'un côté ni de l'autre. Quelque part. Aux frontières. Du vide.

Page laissée blanche intentionnellement

CONCLUSION

Comme l'a écrit Flaubert, « la bêtise consiste à vouloir conclure »⁷⁸. Conclure ne signifie pas ici clore un travail, mais ouvrir la discussion en laissant la parole à d'autres, relancer l'appel à penser, à repenser la négativité beckettienne. Conclure ne signifie pas non plus appliquer, mécaniquement, à d'autres œuvres beckettienne ce qui a été analysé ici. Les thèmes explorés comme l'inconnu, l'inconnaissable, le vide, l'absence ou la pensée, n'ont pas le monopole sur la période créatrice car le travail du négatif – la représentation d'un irréprésentable – n'a ni commencé ni terminé avec la période créatrice. De Belacqua à *Quad*, en passant par la trilogie et *Godot*, l'œuvre creuse et explore les nombreuses formes et modalités d'un Rien, matrice de la création de Beckett. Les hésitations, ambiguïtés, tensions et paradoxes des dernières œuvres théâtrales peuvent laisser penser que la représentation beckettienne transcende et résiste à tous les termes et tous les modes de pensée auquel nous nous référons même les plus psychanalytiques. Mais, il serait erroné de voir cette œuvre comme une longue histoire négative, comme si Beckett tentait de structurer et de formaliser une pensée du vide qui remonterait à ses débuts « baroques » et se prolongerait jusqu'au ressassement hermétique et minimaliste des derniers textes. Pour ne prendre que trois exemples du négatif ou trois moments d'un prétendu irréprésentable, l'esprit de Murphy, la voix de l'Innommable et l'espace hermétique de *Quad*, force est de constater que les trois « vides » ne renvoient pas au même « vide », que les trois textes en question ne renvoient pas au même « sujet ».

Mon propos en écrivant ce livre n'était pas de soumettre Beckett à une lecture totalisante. Plus modestement, il s'agissait de regrouper et de relier, autour d'un scénario inconscient de la pensée, une diversité de thèmes que l'on trouve tout particulièrement dans la trilogie et *En attendant Godot*, afin de leur donner un sens et une structure psychanalytique: les frontières du vide sont des frontières qui ne seraient pas des aires de compromis entre l'inconscient et la censure, ni entre le monde interne et le monde externe. L'important est la distinction entre 'avoir une limite et 'être' une limite. En effet, Beckett en

⁷⁸ Gustave Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet, 4 septembre 1850, in *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, Bibl. de la Pléiade, t 1, 1973, p.676

nous montrant que le contenant-corps aussi bien que le contenant-pensée sont radicalement discontinus, étrangement et comiquement troués, nous interroge sur le sens et la structure de la limite: qu'est-ce que la limite de quelqu'un ? la négativité en quoi a-t-elle des limites ? qu'est-ce que la limite de l'écriture ? Paradoxalement c'est le vide qui joue le rôle de « limites » c'est-à-dire de « frontières » car il est le corps *et* la pensée et fonctionne dans les deux sens: vers le dedans et vers le dehors. Penser aux frontières du vide n'est donc autre que penser au vide des frontières.

Comme le nous rappelle, à juste titre, Jean-Michel Rabaté, « l'important est que Beckett soit présenté comme un *poète* »⁷⁹ et j'ajouterais: que la négativité si chère à Beckett soit désormais présentée comme un discours esthétique malgré elle. J'irais jusqu'à dire que la trilogie et *Godot* apportent leurs pierres successives au fondement d'une poétique du vide car l'art de Beckett est l'art du négatif. En créant la trilogie et *En attendant Godot*, et à travers son « troisième » langage, celui de l'entre-deux des langues, Beckett a inventé une nouvelle syntaxe psychique lui permettant d'écrire le vide en le ponctuant d'histoires et de jeux. Prolongement à cette topologie psychique, le théâtre vient apporter les possibilités d'un « contenant formel », comme dirait Anzieu, générateur des symbolismes les plus primitifs et les plus élaborés. Dans la pensée et ses abstractions redoutables, Beckett trouve le moyen de modéliser et de formaliser ses images et ses symboles, la scène théâtrale étant son nouveau champ poétique

Conclure signifie tout particulièrement ici penser sa propre pensée. La pensée avec laquelle je souhaiterais terminer ce livre, ma pensée pour finir, concerne l'acte de lecture.

Toute interprétation proposant une esthétique du vide qui serait fondée sur ses trous noirs et ses zones d'ombre ne saurait se passer de la mise en question de sa propre pensée qui pense cette pensée beckettienne du vide. Pour simplifier et schématiser, je dirais que si je devais penser ma lecture je la formulerais en termes d'expérience de l'inconnu.

⁷⁹ Jean-Michel Rabaté, « Comment lire, comment dire Beckett » in « Samuel Beckett: Intertextualités et psychanalyse », *Interfaces, image, texte, langage* – Cahier du Centre de recherches, Université de Bourgogne, Dijon, 1992, (texte de l'introduction) (p.3).

On ne lit pas Beckett pour connaître le texte. Quelque part une pensée, une représentation-chose, cherche à s'exprimer, à trouver un penseur, un auteur, un sujet. Chez Beckett, on est donc confronté à une expérience de lecture sans « mémoire ni désir », une expérience qui ne saurait 's'expliquer'. J'ai montré comment la trilogie et *Godot* sont animées et taraudées par quelque chose de l'ordre non d'un impensable mais d'un irreprésentable, proche de l'inconnaissable dont parle Bion⁸⁰ ou du « manque » dont parle Lacan, dans un espace insaisissable que définit Winnicott. Pourtant, la pensée est une question qui ne peut jamais être posée comme telle même si ce livre est consacré à cet objet. Pourtant, ce qui ne cesse d'écrire et de s'écrire chez Beckett est bien une question, fût-elle inarticulable⁸¹. Et si, comme les personnages, nous ne savons la lire, la repérer, que là où elle n'est plus, là justement où elle nous a émus et parfois angoissés, ce n'est pas que la question de la pensée soit impuissante à questionner, mais c'est qu'elle questionne ailleurs: là où ce n'est plus le texte de Beckett qui « parle » de la pensée, là où l'écriture est pensée, là où nous sommes nous-mêmes pensés comme lecteurs. Ainsi, le lecteur et le spectateur beckettien doivent 's'occuper' du rien, l'appréhender, sentir ses ombres, ses présences, ses « spectres »⁸², ses vertiges et ses fureurs. Il doit faire comme le personnage de ... *but the clouds* ... qui parle de son attente de la mystérieuse apparition d'une image féminine:

until I wearied, and ceased, and busied myself with something else, more ... rewarding, such as, ... such as ... cube roots, for example, or with nothing, that MINE (BC, p.261, c'est Beckett qui souligne).

⁸⁰ « There may be modes of thinking », écrit Bion dans *A Memoir of the Future: The Dawn of Oblivion* (1979), « to which all known realisation has so far been found to approximate. Hallucinosi, hypochondriosis and other mental 'diseases' may have a logic, a grammar and a corresponding realisation, none of which has so far been discovered. They may be difficult to discover because they are obscured by a 'memory', or a 'desire', or an 'understanding' to which they are supposed – wrongly – to approximate. Unless the obscurity can be circumvented or penetrated it will remain unobserved, as the galactic centre or the origin of the universe remains unobserved » (p.ix).

⁸¹ Je m'inspire ici de Felman, « Cogito et folie ou raison de la littérature », *op. cit.*, p.54, p.55.

⁸² Pour une réflexion originale sur Beckett, Bion et la notion de fantôme, voir l'article de Jean-Michel Rabaté: « Beckett's ghosts and fluxions », (1996, p.23-40).

L'expression « busied myself with something ... or with nothing » peut renvoyer à l'activité du lecteur qui doit penser la présence d'un objet toujours irréductible, impensable, ni possible, ni impossible, ni présent ni mort, ni vraiment fantasmé, ni vraiment réel. Pour « lire » un tel objet et pour faire écho à la voix de « ...but the clouds... », il faudrait avoir des « unseeing eyes », des yeux ouverts, qui ne verraient pas pour s'occuper de ce « nébuleux objet », pour reprendre le titre d'un article de Bruno Clément (Clément 1994, p.99). C'est comme si, en lisant Beckett, on devait s'aveugler pour pouvoir concentrer toute la lumière critique sur un point obscur⁸³. Et comment ne pas rester dans l'obscurité beckettienne ? Comment la « transformer » sans pour autant tomber dans le mysticisme ? J'ai suggéré que le salut était à chercher du côté du jeu, car comment ne pas voir dans les abîmes beckettians un appel à jouer, à recréer et à imaginer des « présences » même si celles-ci se distinguent à peine du vide. Plus redoutable encore, mais non moins ludique, est l'appel beckettien à imaginer le vide, suprême tâche pour toute imagination.

Beckett pense le lecteur dans la mesure où on se demande constamment, en lisant *L'Innommable* comment nommer l'impression que fait un texte sur un lecteur ? Ou pour reprendre les propos de Beckett s'interrogeant sur la peinture abstraite de van Velde, dans *Le monde et le pantalon*, d'où vient cette impression de chose dans le vide ? Chez Beckett, on est particulièrement confronté à une absence de contours, à un sentiment d'indistinction des mots et des pensées ainsi qu'au sentiment d'être débordé par l'illimité du sens des mots au point que l'on ne distingue plus entre excès et manque, continuité et discontinuité. Entre une écriture qui s'attaque manifestement à notre pensée de lecteur afin de rompre les liens de compréhension et de connaissance et la nécessité pourtant d'élaborer une pensée critique sous la forme nébuleuse d'un schéma spatialisant et « réflexif » – schème mi-sensible, mi-rationnel – la rencontre entre texte et lecteur ne saurait qu'être une rencontre manquée ou, devrait-on dire, une rencontre qui offre une résistance⁸⁴. Le texte beckettien n'est pas à com-

⁸³ Au sujet de l'image du trou noir, Sidney Homan, dans son ouvrage *Beckett's Theatres* (1984) écrit: « Like a black hole in space, Beckett's world is there but 'not there' by any definitive measurements known to conventional physical science » (p.194).

⁸⁴ Je pense ici à Derrida et à son ouvrage *Résistances de la psychanalyse* où il écrit: « Faut-il – et alors comment ? – analyser cette résistance à l'analyse, s'il y en a, et le

prendre notamment lorsqu'il se veut et se désire incompréhensible et incompris, méprisé et inconnaisable. Lire cet « inconnaisable » beckettien, comme j'ai essayé de le faire, n'est pas une tentative de le réduire ou de le limiter mais plutôt une tentative de penser son désir qui est le désir d'un éblouissement du texte qui cherche à nous emporter et à nous abandonner dans le vide – l'indéterminé – d'une écriture.

De toute manière, on vit d'un fragile compromis avec le texte beckettien, ce qui permet à quelques résidus d'illusion référentielle de subsister dans ce livre – « siège dans la chambre », « enfance », « émotions » « Joyce », « Bion », « mère ». De tels résidus appartiennent-ils au texte ou au lecteur ? Peut-être faudrait-il poser cette question en partant d'un autre bord car c'est précisément sur le bord que se posent toujours les plus déroutants problèmes de topologie⁸⁵. Un vide n'est d'ailleurs pas proprement un lieu mais l'espace du vide beckettien s'avère être un lieu qui attire magnétiquement toutes les tensions et les lignes de force de l'écriture. Le vide est le seul espace paradoxal où le désir du vide et le vide s'appellent et s'interpellent, se disent en ne disant rien, répondent sans répondre, sans dire ni oui ni non, sans accepter ni s'opposer, parlent sans cependant rien dire, se pensent sans pouvoir penser⁸⁶. Les rencontres manquées dans le vide de Molloy et de sa mère, de Molloy et Moran, de Youdi et Moran, de Godot et des couples que le sens n'est pas toujours au rendez-vous, ni là où l'on peut l'attendre, le couple « présence-absence » étant plus fissuré et abîmé que jamais. Ces rencontres montrent que le sens est toujours ailleurs, et qu'il se trouve dans l'acte nécessairement manqué d'attente du sens. La figure de la rencontre manquée serait en fin de compte « le secret » (Derrida *op. cit.*, p.38) irréprésentable de l'écriture beckett-

'il y a' de cette résistance ? Il nous faudrait donc analyser un 'il faut', un 'il y a', et d'abord savoir si ce qui résiste à l'analyse ne résiste pas aussi au concept analytique de 'résistance à l'analyse'. Toute 'résistance à l'analyse' se réduit-elle toujours au statut interprétable que lui reconnaît ou qu'analyse la théorie analytique ? Y a-t-il une autre résistance ? Faut-il qu'il y ait un autre concept de résistance – et d'analyse ? Et de résistance à l'analyse ? » (C'est Derrida qui souligne, p.13-14).

⁸⁵ Pour une réflexion stimulante sur la pensée et le bord, voir les très belles pages que leur consacre Patrice Loraux: *Le tempo de la pensée, op. cit.* (p. 328, 349, 353-355).

⁸⁶ Je reprends et modifie légèrement l'analyse que fait Derrida de la résistance déguisée en non-résistance dans « ce petit livre immense » de Melville, *Bartleby The Scrivener*. (*Résistances de la psychanalyse, op. cit.*, p.38).

tienne, le lieu et le lien de la résistance de l'écriture à toute pensée venant d'un autre⁸⁷.

De toute manière, on sait que les ponts sont, depuis longtemps, rompus entre Samuel Beckett et son lecteur. Mais en rejouant avec l'imagination beckettienne le jeu d'absence-présence, qui m'a fasciné dès ma première rencontre avec cette œuvre, je voulais me présenter au rendez-vous du vide beckettien, ne serait-ce que pour mesurer l'écart entre impression et expression, négativité et littérature, Joyce et Bion, la pensée de la mère et le nom du père. Poursuivre l'obscurité beckettienne, c'était aussi une manière d'être poursuivi par elle. Être aux frontières du vide, c'était aussi attendre Beckett, « ralentir au passage de l'abîme » (Loroux, *op. cit.*, p.149), circonscrire le sans-lien et le sans-lieu, le sans-différence et le sans-pensée de son écriture. Lire Beckett c'était le penser avec affection « la pensée (étant) une affectivité, expérience d'empêchement et nostalgie du non-réalisé (*ibid.*, p.360).

Ainsi se ferme, lentement, la question du vide, d'un vide beckettien, d'un prétendu rendez-vous dans un prétendu vide. Du moins tel est le sens de l'histoire que j'ai racontée ici, hésitante, pour représenter une écriture qui se passe de tout penseur, de toute origine, notamment de celui qui l'a d'abord imaginée, pensée, écrite, et en a sûrement souffert.

Ainsi se termine l'histoire de ce que ma pensée-rêve a fugacement entrevu dans l'écriture de Samuel Beckett et qui ne cessera désormais de la hanter: le passage des abîmes mais aussi l'étrange ouverture des chemins et des liens qui semblaient fixes et clos. C'est le texte beckettien qui a poursuivi notre pensée, nous laissant, depuis longtemps, entrevoir ses irréductibles fractures, ouvertes sur le vide, ne distinguant plus l'espace du rire de l'espace de la souffrance. C'est Beckett, à l'instar de Malone qui n'a jamais su jouer, qui nous invite – une invitation terrible – à jouer avec lui, strictement seul, comme un enfant, comme une mère, seul aux abords de ce qui n'a pas de bord,

⁸⁷ Pour Daniel Gunn, *op. cit.*, l'écrivain et le lecteur sont plutôt engagés dans un « process of 'encountering' » : « Writing is always *towards* (...) It is towards a reader whose self-effacement is required quite as much as is that of the writer, if the 'dialogue of one' is to be repeated, and so become a sort of 'dialogue of two' » (p. 215, c'est Gunn qui souligne).

dans un temps sans durée et sans mémoire. En jouant, Beckett nous offre un objet littéraire des plus paradoxaux où on existe suffisamment pour avoir l'impression de ne plus être et où, pour prendre une métaphore mathématique chère à Beckett, le zéro peut être toujours positif ou négatif: nouveau paradoxe.

Cette rencontre personnelle avec l'œuvre beckettienne n'aurait pas pu se faire sans le recours à Bion et Winnicott. Le recours à l'ancien analyste de Beckett n'avait pas seulement le but de démontrer comment la psychanalyse post-kleinienne peut lire Beckett mais plutôt la volonté de mettre en évidence comment on peut lire et penser la psychanalyse dans et à travers Beckett. Être lecteur de Beckett signifie se construire comme lecteur et se réapproprier ainsi un langage de lecture, crée, pensé et écrit par d'autres. Réflexion faite, Bion et Winnicott ont pu être mes compagnons, mes guides et mes alliés pour traverser la *via negativa* beckettienne, car ils m'ont permis d'être seul en présence de l'écriture. Leur présence m'a certes été indispensable lors de mon premier rendez-vous dans le vide, quand j'ai rédigé la toute première version de ce travail il y a déjà un bon nombre d'années⁸⁸. A l'époque, je n'aurais jamais su me passer de la présence d'une pensée théorique ni me trouver vraiment seul en présence du texte beckettien. De toute manière, on n'en aura jamais fini avec la théorie, on n'aura jamais fini d'abandonner, une fois pour toutes, les « autres » discours critiques car on ne sera probablement jamais seul au rendez-vous avec un texte, encore moins avec le texte beckettien.

Le sens du rendez-vous aux frontières du vide lancé par l'écriture beckettienne réside peut-être dans cette rencontre avec un autre qui doit rester résolument autre tout comme le lecteur doit rester seul, « seul à être seul » (*INN*, p.205), conditions *sine qua non* de toute activité créatrice. En effet, on ne peut être suffisamment seul pour « tenir compagnie » à la fiction beckettienne, c'est-à-dire pour se

⁸⁸ Ciaran Ross, *Aux frontières du vide (Rapports entre jeu et pensée dans l'œuvre de Samuel Beckett – 1945-50)* Thèse de doctorat, Université de Bourgogne, 1991, dir. Jean-Michel Rabaté.

trouver « dans le même noir que sa créature ou dans un autre » (*CI*, p.45). Le temps viendra où, pour lire Beckett avec ou sans théorie, l'on ne se demandera plus « laquelle de toutes les postures imaginables a le plus à offrir en matière de compagnie » (*ibid.*, p.34-35).

Ce livre était une tentative pour jouer avec Beckett et me libérer ainsi d'un certain nombre de postures théoriques et critiques concernant l'imagination de l'écrivain irlandais. Il était ma façon de rêver qu'un jour, peut-être, j'aurai enfin le courage de lire Beckett seul et qu'à l'instar de Moran ou de l'Innommable, je serai enfin seul à « faire le rapport » (*MI*, p.293) qui portera sur un prétendu rendez-vous aux frontières d'un prétendu vide. « Quelle contribution encore à la compagnie ce serait » (*CI*, p.83) qu'imaginer cette rencontre, seul, aux frontières du vide beckettien. Seul à être seul. Rencontre à ne pas manquer. Mais rien n'est moins sûr.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES DE SAMUEL BECKETT

Sauf exception dûment signalée, les œuvres de Samuel Beckett en français sont publiées aux Editions de Minuit. Cette liste concerne les œuvres en français ou/et en anglais. La mention A ou F signifie la traduction citée au cours de ce livre. Je suis l'ordre de la rédaction.

'Dante ... Bruno . Vico ... Joyce' , *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress* (London, Faber and Faber, 1927).

Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit (London: Calder 1965).

Dream of Fair to Middling Women (Dublin: Black Cat Press, 1992).

Watt (London: Calder, 1976).

Murphy (A) (London: Picador 1973).

Murphy (F) (Paris: Bordas 1947).

Le Monde et le Pantalon (1945).

Molloy (1951).

Malone meurt (1951).

L'Innommable (1953).

The Beckett Trilogy: Molloy, Malone Dies, The Unnamable (London: Picador, 1979).

En attendant Godot (1952).

Waiting for Godot (London: Faber 1985).

D'un ouvrage abandonné in *Têtes-Mortes* (1967).

Textes pour rien (1950).

Tous ceux qui tombent (F) trad. Robert Pinget, (1957).

Fin de partie (1957).

La Dernière Bande (F) (1959).

Bing (1966) in *Têtes-Mortes* (1967).

Compagnie (1980).

Disjecta (London: Calder 1983).

Worstward Ho (London: Calder 1983).

...but the clouds... in *Collected Shorter Plays* (London: Faber, 1984).

ŒUVRES D'AUTRES AUTEURS

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, (Bibl. de la Pléiade, t 1, 1973).

JOYCE, James, *Ulysses* (London: Penguin Modern Classics, 1960) *Finnegans Wake*, (London, Faber, 1975); *Lettres de James Joyce*, trad. Marie Tadié (Paris: Gallimard, 1961).

SWIFT, Jonathan, *Gulliver's Travels* (Oxford U.P. World's Classics, 1986).

OUVRAGES CRITIQUES

ALEXANDRE, Didier éd., *Lire Beckett* (Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1998).

BAIR, Deirdre, *Samuel Beckett* (London: Picador, 1978).

BALDWIN, Helen, *Samuel Beckett's Real Silence* (Pennsylvania: State University Press, 1981).

BEGAM, Richard, *Samuel Beckett and the End of Modernity* (Stanford: Stanford U.P., 1996).

BRYDEN, Mary, *Samuel Beckett and the Idea of God* (London: Macmillan; New York: St.Martin's, 1998).

BUDGEN, Frank, *James Joyce and the Making of Ulysses* (London, Oxford, Melbourne: Oxford University Press, 1972).

CASANOVA, Pascale, *Beckett l'abstracteur (Anatomie d'une révolution littéraire)* (Paris: Seuil, 1996).

- CLEMENT, Bruno, *L'Œuvre sans qualités, Rhétorique de Samuel Beckett* (Paris: Seuil, 1994).
- COHN, Ruby, *From Desire to Godot: Pocket Theater of Postwar Paris* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1987); *Back to Beckett* (Princeton: Princeton U.P., 1973).
- COUSINEAU, Thomas, *After the final No: Samuel Beckett's Trilogy* (Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 1999).
- DAVIES, Paul, *Beckett and Eros: Death of Humanism* (London: Macmillan; New York: St.Martin's, 2000).
- DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit, 1972); *Résistances de la psychanalyse* (Paris : Galilée 1996).
- DOR, Joël, *Introduction à la lecture de Lacan* (Paris: Denoël, 1985).
- EDOUARD MOROT-SIR éd., *Samuel Beckett: The Art of Rhetoric* (North Carolina: University of North Carolina Press, 1976).
- ELLMANN, Richard, *James Joyce* (Oxford, London, Glasgow, New York: Oxford University Press, 1983).
- FELMAN, Shoshana, *La folie et la chose littéraire* (Paris: Seuil, 1978).
- FITCH, Brian, *An Investigation into the Status of the Bilingual Work: Beckett and Babel* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1988).
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris: Gallimard, 1972).
- GLUCK, Barbara, *Beckett and Joyce: Friendship and Fiction* (Lewisburg: Bucknell U. P., 1979).
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine* (Paris: P.U.F., 1990).
- GROSSMAN, Evelyne, *L'Esthétique de Beckett* (Paris: Sedes, 1998).
- HILL, Leslie, *Beckett's Fiction in Different Words* (Cambridge: Cambridge U. P., 1990).
- HOMAN, Sidney, *Beckett's Theatres* (Lewisburg: Bucknell U.P., 1984).
- HOPES, Jeffrey, *Gulliver's Travels. Jonathan Swift* (Paris: Armand Colin, 2001).
- HUBERT, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante*, (Paris: José Corti, 1987).
- JANVIER, Ludovic, *Beckett* (Paris: Seuil, 1969).

- KATZ, Daniel, *Saying I No More: subjectivity and consciousness in the Prose of Samuel Beckett* (Illinois: Northwestern U.P. 1999).
- KEARNEY, Richard éd., *The Irish Mind* (Dublin: Wolfhound, 1985).
- KNOWLSON, James, *Damned to Fame* (London: Bloomsbury, 1996).
- LAGARDE. A. & MICHARD. L., *XXe Siècle* (Paris: Bordas, 1973).
- LEELAND KUNDENT-GIBBS, John, *No-Thing is Left to Tell: Zen/Chaos Theory in the Dramatic Art of Samuel Beckett* (Madison: Fairleigh Dickinson University Press; London: Associated University Presses, 1999).
- LOCATELLI, Carla, *Unwording the World* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990).
- LORAUX, Pascal, *Le tempo de la pensée* (Paris: Seuil, 1993).
- MERCIER, Vivian, *Beckett/Beckett* (New York, Oxford: Oxford U.P., 1977).
- MOORJANI, Angela, *Abysmal Games in the Novels of Samuel Beckett* (Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1982).
- MOROT-SIR, Edouard, éd., *Samuel Beckett: The Art of Rhetoric* (North Carolina: University of North Carolina Press, 1976).
- RABATE, J. M. éd., *Beckett avant Beckett: Essais sur les premières œuvres* (Paris: Accents, 1984);
- ROBERT, Paul, *Le Petit Robert 1.* (Paris: Dictionnaires Le Robert, 1988).
- ROSS Ciaran, Bismuth Hervé, Lombez Christine, *Lectures d'une œuvre – En attendant Godot, Fin de partie* (Paris: Editions du temps, 1998).
- SARDIN-DAMESTOY, Pascale, *Samuel Beckett autotraducteur ou l'art de l'empêchement* (Arras : Artois Poresses Université, 2002).
- SMITH, Joseph H. éd., *The World of Samuel Beckett* (Baltimore: John Hopkins U. P., 1991).
- SOLLERS, Philippe, *L'écriture et l'expérience des limites* (Paris: Seuil, 1968).
- TREZISE, Thomas, *Into the Breach: Samuel Beckett and The Ends of Literature* (Princeton: Princeton U. P., 1990).
- WOLFSON, Louis, *Le Schizo et les langues* (Paris, Gallimard, 1970).

LITTÉRATURE PSYCHANALYTIQUE

- ANZIEU, Didier, *Beckett et le psychanalyste* (Paris: Mentharchimbaud, 1992); *Le Moi-peau* (Paris: Dunod, 1985).
- AUBERT, Jacques éd., *Joyce avec Lacan* (Paris: Navarin, 1987).
- BAKER, Phil, *Beckett and the Mythology of Psychoanalysis* (London: Macmillan; New York: St. Martin's, 1997).
- BION, W.R. *Learning from Experience* (London: Heinemann, 1962). Trad. *Aux sources de l'expérience* (Paris: P. U. F., 1979); *Transformations* (London: Heinemann, 1965). Trad. *Transformations, passage de l'apprentissage à la croissance* (Paris: PUF, 1982); *Second Thoughts* (London: Heinemann, 1967). Trad. *Réflexion faite*, (Paris: P.U.F. 1992); *Attention and Interpretation* (London: Tavistock, 1970). Trad. *L'Attention et L'Interprétation* (Paris: Payot, 1974); *A Memoir of the Future: The Dawn of Oblivion* (London: Heinemann, 1979); *The Long Week-end* (Abingdon: Fleetwood, 1982); *Clinical Seminars and Four Papers* (London: Fleetwood, 1987).
- BLEANDONU, Gérard, *Wilfred R.Bion: La vie et l'œuvre*. (1897-1979) (Paris: Dunod, 1990).
- CLANCIER, Anne, KALMANOVITCH, Jeannine, *Le Paradoxe de Winnicott*, (Paris: Payot, 1984).
- FEDIDA, Pierre, *L'absence* (Paris: Gallimard, 1978).
- FREUD, Sigmund, *Beyond the Pleasure Principle* in. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, éd. trad. J.Strachey, vol 18 (London: Hogarth, 1961).
- GEISSMAN, Nicolas, *Découvrir W.R.Bion: explorateur de la pensée* (Paris: Erès, 2001).
- GUNN, Daniel, *Psychoanalysis and Fiction: An Exploration of Literary and Psychoanalytic Borders* (Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1988).
- JACCARD, Roland éd., *Histoire de la psychanalyse* (Paris: Hachette, 1982).
- KAËS, René éd., *Les voies de la Psyché – Hommage à Didier Anzieu* (Paris: Dunod, 1994).
- KLEIN, Melanie, *Envy and Gratitude* (1957), trad. fr. *Envie et gratitude* (Paris: Gallimard, 1968).

- KOHON, G. éd., *The British School of Psychoanalysis – The Independent Tradition* (London: Free Association Books, 1986).
- KRISTEVA, Julia, *Le génie féminin (tome II) – Melanie Klein* (Paris: Fayard, 2000).
- LACAN, Jacques, *Ecrits* (Paris: Seuil, 1966); *Le séminaire livre VIII. Le Transfert*, (Paris: Seuil, 1991); *Les Psychoses*, séminaire, livre III (1955-56) (Paris, Seuil, 1981).
- LAPLANCHE, Jean, PONTALIS, J-B., *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris: P. U. F., 1969).
- MANNONI, Maud, *La théorie comme fiction* (Paris: Seuil, 1979).
- ROBERT, Marthe, *La révolution psychanalytique: la vie et l'œuvre de Freud* vol.2 (Paris: Payot, 1964).
- ROUDINESCO, Elisabeth, *La bataille de cent an: Histoire de la psychanalyse. 2 1925-1985* (Paris: Seuil, 1986).
- SEGAL, Hanna, *Introduction to the Work of Melanie Klein* (London: Hogarth, 1964). *Introduction à l'œuvre de Melanie Klein*, trad. fr., (Paris: PUF, 1969).
- WINNICOTT, D.D. *The Maturational Processes and the Facilitating Environment* (1957), trad. fr. *Processus de Maturation chez l'enfant* (Paris: Payot, 1970); *Collected Papers. Through Paediatrics to Psychoanalysis* (1958), trad. fr. *De la Pédiatrie à la psychanalyse* (Paris: Payot, 1969); *Playing and Reality* (London: Penguin, 1971), trad. fr. Claude Monod et J-B Pontalis *Jeu et réalité: L'espace potentiel* (Paris: Gallimard, 1975).

ARTICLES CITES

- ANZIEU, Didier, « Beckett et Bion », *Revue de Psychothérapie Psychanalytique de Groupe*, 5-6, 1986, p. 21-30; « Un soi disjoint, une voix liante: l'écriture narrative de Samuel Beckett », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, no. 28, 1983, p.71-86.
- ASTRO, Alan, « Le Nom de Beckett », *Critique*, tome LXVI, nos. 519-520, août-septembre 1990, p. 737-754.

- BARKER, Stephan, « Recovering the Néant: Language and the Unconscious in Beckett » Joseph H. Smith éd., *The World of Samuel Beckett* (op. cit.,) p. 125-156.
- BEAUSANG, Michel, « L'Exil de Samuel Beckett: La Terre et le Texte », *Critique*, juin-juillet, 1982, no. 38, p. 561-575.
- BEIR, Ann, « Watt, Knott and Beckett's Bilingualism », *Beckett Studies* no. 10, 1985, p. 37-76.
- BERNARD, Michel, « Structure hystérique et obsessionnelle dans le discours beckettien », *Interfaces, image, texte, langage* – « Samuel Beckett: Intertextualités et psychanalyse », Cahier du Centre de recherches, Université de Bourgogne, Dijon, 1992, p. 91-110.
- BLIN, Roger, « Conversations avec Lynda Peskine », *Revue d'esthétique: « Beckett par Beckett »* (numéro hors-série), éd., Pierre Chabert (Toulouse: Privat, 1986) p. 159-169.
- BUNNING, Marius, « The Play of Negativity in the Beckettian Text » in Bruce Stewart éd., *Beckett and Beyond*, (Gerrards Cross: Colin Smythe, 1999), p. 23-31.
- CASEMENT, Patrick, « Samuel Beckett's Relationship to his Mother tongue », *International Review of Psychoanalysis*, vol. 9, part 1, 1982, p. 35-44.
- CLÉMENT, Bruno, « Nebuleux Objet: à propos de ...but the clouds... », in *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, (SBT/A) 4 – « The Savage Eye-L'œil fauve », 4, Amsterdam, Rodopi, 1994, éd., Catharina Wulf, p. 93-102.
- COHN, Ruby, « Samuel Beckett: Self-Translator », *PMLA*, vol. LXXXVI, dec. 1961, p. 613-621.
- CORNWELL, Ethel, « Samuel Beckett: The Flight from Self », *PMLA*, 88, no. 1 jan, 1973, p. 41-51.
- COUSINEAU, Thomas, « *Molloy* and the Paternal Metaphor », *Modern Fiction Studies*, spring 1983, vol. 29, p. 81-93.
- CULIK, Hugh, « Samuel Beckett's *Molloy*: Transformation and Loss », *American Imago*, 39, no. 1 (spring), p. 21-29.
- DAVIES, Paul « On Beckett's Metaphysics of Non-Location: Vagrancy, Void, and Formless Fire », *SBT/A* 11 – « Samuel Beckett: Endlessness in the Year 2000 / Samuel Beckett: Fin sans fin en l'an 2000 », éd., Angela Moorjani & Carola Veit, p. 399-407.
- DUKORE, Bernard, « Gogo, Didi and the absent Godot », *Drama Survey*, 1 (winter) 1962, p. 301-307.

ELAM, Keir, « World's End: West Brompton, Turdy and other Godforsaken Holes », *SBT/A* 6, « Crossroads and Borderlines – L'œuvre carrefour/l'œuvre limite », Rodopi, 1997, éd., Marius Buning, Matthijs Engelberts, Sjeft Houppermans et Emmanuel Jacquart (éditeur invité), p. 165-179.

FITCH, Brian, « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett. Problématique de la traduction de soi », *Texte*, no. 2, 1983, p. 85-100.

FLETCHER, John, « Ecrivain bilingue », *Cahiers de l'Herne, Samuel Beckett*, numéro 31, 1976, p. 201-213.

FOUCAULT, Michel, « La pensée du dehors », *Critique*, no. 229, juin 1966, p. 523-546.

FOURNIER, Edith, « Samuel Beckett: l'art et l'évidence », *Revue d'esthétique: « Beckett par Beckett » op. cit.*, p. 23-24.

GROSSMAN, Evelyne, « Beckett et la passion mélancolique: une lecture de *Comment c'est* », in *SBA/T* 10, « L'Affect dans l'œuvre beckettienne », éd., Matthijs Engelberts, Sjeft Houppermans, Yann Mével et Michèle Touret (Amsterdam et Atlanta: Rodopi, 2001), p. 39-52.

HAYMAN, David, « Molloy à la recherche de l'absurde », *Les Lettres Modernes*, (« Configuration critique de Samuel Beckett »), Minard, no. 100, 1964, p.131-151.

HEDERMAN, Mark Patrick, « The 'Mind' of Joyce: From paternalism to paternity » in *The Irish Mind*, *op. cit.*, p.244-266.

HILL, Leslie, « The Name, The Body, *The Unnamable* », *Oxford Literary Review*, 6, 1983 no. 1, p. 52-67.

HONNETH, Axel, « Foucault et Adorno: deux formes d'une critique de la modernité », *Critique*, août-septembre, 1986, p. 800-815.

HOUPPERMANS, Sjeft, « A Cheval » *SBT/A*, 5 1996, éd., Sjeft Houppermans, p. 43-55; « Travail de deuil, travail d'œil dans *Mal vu mal dit* » *SBA/T* 11 2001, *op. cit.*, p. 361-371.

JACQUART, Emmanuel, « Beckettissimo: Beckett virtuose de l'écho. *Fin de partie* et l'essence du bouddhisme », *SBT/A* 6, « Crossroads and Borderlines – L'œuvre carrefour/l'œuvre limite », *op. cit.*, , p. 31-43.

JANVIER Ludovic, JANVIER, Agnès, « Traduire *Watt* avec Beckett », *Revue d'esthétique*, « Beckett par Beckett » *op. cit.*, p. 57-66.

JANVIER Ludovic, « Roman et théâtre », *Revue d'esthétique*., *op. cit.* p. 45-56.

KATZ, Daniel, « Will in overplus: A Graphic Look at Beckett's W/Horoscopes », *Interfaces, image, texte, langage* – « Samuel Beckett: Intertextualités et psychanalyse », Cahier du Centre de recherches, Université de Bourgogne, Dijon, 1992, p. 37-55.

KENNER, Hugh , « Beckett translating Beckett », *Delos*, no. 5, 1970, p. 194-211.

KRISTEVA, Julia , « Le père, l'amour, l'exil », *Cahiers de l'Herne, Samuel Beckett*, no. 31, 1976, p. 246-252.

DE LIEGE, Dominique, « Beckett: une tache sur le silence », *Littoral*, nov. 1991, no. 33, p. 25-38.

MARISSEL, André, « L'Univers de Samuel Beckett: un nœud de complexes », *Esprit*, XXXI sept. 1963, p. 240-255.

MATHIEU, Michel, « D'une improbable esthétique, vingt ans après: écrire, résoudre, effacer » in *Les voies de la Psyché – Hommage à Didier Anzieu*, (Textes réunis par René Kaës), (Paris: Dunod, 1994), p. 393-404.

MEVEL, Yann, « Molloy: jeux et enjeux d'un savoir mélancolique », in *SBA/T 8*, « Poetry and Other Prose/Poésies et autres proses », éd., Matthijs Engelberts et al. (Amsterdam et Atlanta: Rodopi, 1999), p. 117-29.

MILLER, J. « Writing in a Second Language », *Raritan*, no. 2, (1) été, 1982, p. 115-132.

MOORJANI, Angela, « A Cryptanalysis of Beckett's *Molloy* », in Joseph *The World of Samuel Beckett*, op. cit., (p. 53-72).

PINOL-DOURIEZ, Monique, et al., « Naissances de pensée » in *Les voies de la Psyché*, op. cit., p. 237- 253.

RABATE, J-M. « Comment lire, comment dire Beckett » in « Samuel Beckett: Intertextualités et psychanalyse », *Interfaces, image, texte, langage*, op .cit. p. 3-13; « Beckett's Ghosts and Fluxions », *SBT/A 5* « Beckett & la psychanalyse & psychoanalysis », op. cit., p. 23-41.

RIVA, R. « Beckett and Freud », *Criticism*, XII, no.2, spring, 1970, p. 120-132.

ROSE, Gilbert , « On the Shores of Self: Samuel Beckett's *Molloy* », *Psychoanalytic Review*, 60 no. 4, 1973, p. 587-604.

ROSOLATO, Guy, « L'inconnu dans l'expérience du désir » in *Les voies de la Psyché*, op .cit. . p. 145-161.

ROSS, Ciaran, « Aspects du jeu dans l'œuvre beckettienne », *Interfaces*, op. cit., p. 79-90;

« L'espace de la pensée (vide) dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett », *Théâtres du monde*, Université d'Avignon, No. 4, 1994, p. 47-57;

« Samuel Beckett: traducteur de l'autre », *Traductions, Passages: Le domaine anglais, G.R.A.A.T.* no 10, Publication des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de l'Université François Rabelais de Tours, 1993, p. 155-177;

« La 'pensée de la mère' »: (fonction et structure d'un fantasme), *SBT/A* 5, « Beckett & la psychanalyse & psychoanalysis », *op. cit.*, p. 9-20;

« 'Toute blanche dans la blancheur': La prédominance de la métaphore blanche dans l'écriture beckettienne », *SBT/A* 6, *op. cit.*, p. 267-277;

« *All That Fall*: Beckett's Other Picture of Home », *Cycnos- «Irlande-exils* » vol.15, no.2, Nice, 1998, p. 161-170;

« Jeux d'absence ou vers une lecture de l'autre » (La place d'*En attendant Godot* dans la trilogie beckettienne in Evelyn Grossman, Régis Salado (éditeurs), *Samuel Beckett: L'écriture et la scène*, Paris: Sedes, 1998, p.13-28;

« Beckett's *Godot* in Berlin: New Coordinates of the Void » *SBT/A* 11, « Samuel Beckett: Endlessness in the Year 2000 / Samuel Beckett: Fin sans fin en l'an 2000 », *op. cit.*, p. 64-73.

ROUSSEAU, Josanne, « Le corps du fantasme », *Beckett par Beckett: Revue d'Esthétique*, *op. cit.*, p. 221-224.

SALADO, Régis, « On n'est pas liés? »: Formes du lien dans *En attendant Godot* et *Fin de partie* in *Beckett: L'écriture et la scène*, *op. cit.*, (p.65-102).

SHAPIRO, B., « Toward a Psychoanalytic reading of Beckett's *Molloy* », *Literature and Psychology*, XIX 1969. numéro 2, p. 71-86, numéros 3-4, p. 15-30.

SIMON, Alfred, « Du théâtre de l'écriture à l'écriture de la scène », *Revue d'esthétique* *op. cit.*, p. 71-84.

SIMON, Bennet, « The Imaginary Twins: the Case of Beckett and Bion », *International Review of Psychoanalysis*, 15, 1988, p. 331-352.

TOPIA, André, « Beckett ou Murphy Baroque » in *Beckett avant Beckett*, *op. cit.*, p. 93-119.

INDEX

A

- Adler, A, 44
 Admussen, R, 26
 Alexandre, D, 80, 288
 Anzieu, D, 7, 9, 11, 14, 26,
 29, 30, 33, 37, 44, 47, 52,
 56, 91, 111, 169, 174,
 240, 246, 253, 265, 280,
 291, 292, 295
Moi-peau, 15, 73–76,
 174, 291
 Artaud, A, 12, 219
 Astro, A, 33, 137–38, 144,
 292
 Aubert, J, 38, 73, 146, 151,
 153, 291

B

- Bair, D, 23, 35, 38, 47, 288
 Baker, P, 14, 152, 156, 157,
 181, 291
 Baldwin, H, 81, 288
 Barker, S, 272, 293
 Barthes, R, 120
 Baudelaire, C, 12, 33
 Beausang, M, 164, 293
 Beckett, May, 37, 67, 72,
 91, 136
 Beckett, Samuel
 ‘...but the clouds...’, 10,
 281

- ‘siège dans la chambre’,
 18, 23–49, 65, 249,
 276, 283
 analyse chez Bion, 41–48
 bilinguisme, 23, 29–34
Bing, 10, 184
Comment c’est, 25, 163,
 294
D’un ouvrage
abandonné, 10, 183,
 287
En attendant Godot, 7, 8,
 10, 11, 17, 23, 25, 26,
 27, 28, 31, 35, 36, 39,
 41, 53, 54, 56, 65, 68,
 76, 78, 80, 83, 85, 89,
 96, 110–11, 113, 137,
 153, 164, 165, 167,
 194, 252, 258, 275,
 276, 279, 280, 281,
 283, 287, 289, 290,
 293, 296
 la pensée, 219–22
 le jeu, 185–90, 202–15
 le sein, 219–49
 le vide, 169–81
 penser le vide, 227–49
Fin de partie, 10, 17, 25,
 29, 39, 81, 164, 169,
 175, 181, 184, 287,
 290, 294, 296
Happy Days, 29
 James Joyce, 7, 12, 23,
 24, 37–41, 43, 45, 47,

- 148, 152, 153, 154,
156, 283, 284
Krapp's Last Tape, 10,
11
L'Innommable, 7, 10, 11,
24, 26, 35, 36, 52, 65,
71, 76, 78, 92, 94, 109,
113, 115, 121, 125,
137, 164, 166, 186,
188, 190, 204, 205,
215, 217, 219, 220,
221, 222, 223, 224,
242, 249, 279, 282,
286, 287
le chaos interne, 167–
69
le mauvais sein, 100–
102
penser la pensée, 251–
77
Le monde et le pantalon,
84, 282
Mal vu mal dit, 25, 83,
294
Malone Dies, 10, 32, 55,
56, 166
Malone meurt, 7, 10, 11,
24, 26, 27, 32, 35, 36,
54, 55, 70, 78, 93, 94,
95–96, 99–100, 108,
109, 110, 113, 115,
137, 150, 166, 167,
183–84, 185, 187, 189,
203, 204, 205, 206,
207, 221, 222, 223,
225, 239, 253, 255–56,
284, 287
le je, 198–202
le jeu, 190–98
le mauvais objet, 120–
25
Mercier et Camier, 24,
29, 137
Molloy, 7, 10, 11, 14, 24,
26, 27, 28, 31, 33, 35,
41, 48, 51, 52, 53, 54,
55, 57, 65, 69, 71, 77,
79, 92, 93, 94, 97–98,
100, 102, 107, 108,
109, 110, 120, 122,
128, 136, 152, 159,
163, 164, 165–66, 167,
182, 183, 185, 188,
190, 195, 204, 205,
221–22, 223, 224, 253,
283, 287, 293, 294,
295, 296
la mère de Molloy,
131–35
le nom de la mère,
135–46
le nom du père, 146–59
Molloy-Lousse, 141–
46
Molloy-Moran, 111–20
Molloy (texte anglais),
10, 33, 118, 120, 139,
142, 143, 147, 150,
183, 221

- Murphy*, 10, 24, 26, 27,
 28, 30, 44, 45, 120,
 137, 194, 224, 253,
 275, 279, 287, 296
Proust, 10, 12, 83, 287
Textes pour rien, 26, 261,
 287
The Unnamable, 10, 31,
 186, 220, 254, 256,
 258, 264, 265, 267,
 270, 272, 273, 276,
 287, 294
 Vie et carrière, 23–25
Waiting for Godot, 10,
 31, 228, 238, 255
Watt, 10, 11, 24, 26, 27,
 28, 30, 33, 34, 97, 120,
 164, 166, 194, 224,
 287, 293, 294
Worstward Ho, 10, 70
 Beckett, William, 38
 Begam, R, 18, 159, 185–86,
 201, 267, 274–75, 288
 Beir, A, 30, 293
 Bennett, S, 42
 Bernard, M, 181, 293
 Bion, W, 7, 14–15, 16, 23,
 24, 37, 41–49, 51, 57, 59,
 69, 73, 74, 75, 77, 78, 82,
 91, 94–95, 98, 108, 109,
 112, 119, 126, 127, 131,
 132, 156, 158, 168, 195,
 202, 220, 222, 223, 224,
 231, 233–35, 238–39,
 242, 244, 247, 259, 261,
 265, 281, 283, 284, 285,
 289, 291, 292, 296
 ‘Attacks on Linking’, 158
éléments bêta, 42, 62–
 63, 119, 230, 238, 253,
 259, 275
fonction alpha, 42, 60–
 65, 75, 247, 275
jumeau imaginaire, 43,
 112
Learning from
Experience, 60, 291
pensée, 59–65, 234–35,
 241, 245
protomental, 62
 Bléandonu, G, 41–43, 44,
 46, 47, 60, 61, 62, 95,
 112, 126, 261
 Blin, R, 170, 293
 Bowles, P, 33
 Bryden, M, 81, 288
 Budgen, F, 146, 288
 Bunning, M, 81, 293
- C**
- Casanova, P, 14, 288
 Casement, P, 30, 33, 37, 67,
 256–57, 293
 Céline, L, 12
 Clancier, A, 13, 291
 Clément, B, 31, 34, 83, 85,
 163, 282, 293
 Cohn, R, 30, 35, 36, 289,
 293
 Cornwell, E, 52, 293

Corps, 7, 8, 13, 26, 28, 31, 35, 56, 63, 69, 70, 71, 73, 76, 90, 93, 96, 98, 99, 102, 103, 109, 110, 114, 116, 118, 119, 122, 124, 126, 127, 131, 140, 147, 149, 150, 156, 158, 163, 167, 169, 202, 203, 204, 208, 226–27, 232, 233, 280, 289, 296 *Voir* ‘Jeu de la bobine’ (**Jeu**), *Voir Malone meurt*
 Molloy-Lousse, 141–46
 Relation à la pensée, 251–65, 266, 274
 Vide (*Godot*), 170–73
 Cousineau, T, 53, 148, 289, 293
 Culik, H, 14, 293

D

Davies, P, 82, 289, 293
 De la Croix, J, 83
 Debreuille, J-Y, 80
 Derrida, J, 18, 181, 268, 272, 274–75, 283–84, 289
 Descartes, R, 268, 272
 Deschevaux-Dumesnil, S, 24
Désir, 5, 12, 26, 51, 54, 55, 57, 59, 64, 69, 70, 71, 77, 79, 80, 82, 85, 89, 94, 95, 100, 104, 117, 122, 125, 163, 164, 166, 198, 199,

210, 212, 231, 237, 241, 259, 266, 275, 281, 283, 295

La mère (trilogie), 131–60

Dor, J, 71, 138, 289

Dukore, B, 293

E

Elam, R, 118, 294

Eliot, T.S., 82, 83, 85

Ellman, M, 14

Ellmann, R, 39, 40, 182, 289

Engelberts, M, 163, 294, 295

Entre-deux, 17, 30, 34, 37, 48, 49, 66, 115, 116, 138, 158, 170, 185, 187, 203, 215, 223, 227, 257, 262, 266, 275, 277, 280

Exil, 120, 164, 295

F

Faulkner, W, 12

Fédida, P, 89, 90, 163, 179, 184, 187, 188, 196, 211, 212, 213

Felman, S, 268, 281, 289

Ferrer, D, 182

Fitch, B, 30, 289, 294

Flaubert, G, 279, 288

Fletcher, J, 30, 294

Folie, 24, 27, 36, 38, 39, 42, 44, 52, 53, 72, 131, 133,

134, 167, 187, 199, 201,
219, 229, 268, 272, 281,
289
Foucault, M, 12, 219, 268,
289, 294
Fournier, E, 182, 294
Freud, S, 42, 47, 52, 57, 59,
66, 69, 72, 192, 211, 291,
292, 295
Friedrich, C, 174

G

Geissmann, N, 61, 62, 64,
65, 168, 231, 233, 234,
239, 241, 261
Girard, C, 57
Green, A, 52, 53, 63, 69, 78,
110, 157, 195
Grimal, P, 230, 289
Grossman, E, 17, 26, 29, 66,
83–85, 136, 163, 174,
187, 199, 203, 289, 294,
296
Gunn, D, 9, 11, 159, 284

H

Harper, H, 14
Hayman, D, 53, 294
Hederman, M, 148, 294
Hill, L, 34, 197, 198, 255,
289, 290, 294
Hölderlin, F, 12
Homan, S, 282, 289
Honneth, A, 294
Hopes, G, 233, 289

Houppermans, S, 9, 83, 110,
163, 294
Hubert, M-C, 103, 289

J

Jaccard, R, 57, 291
Jacquart, E, 81, 294
Janvier, A, 294
Janvier, L, 11, 32, 33, 35,
70, 110, 140, 141, 166,
179, 271, 272, 290, 294
Jeu, 8, 15, 16, 17, 18, 35,
36, 38, 40, 41, 43, 48, 55,
73, 76, 85, 96, 103, 104,
110, 111, 113, 115, 122,
123, 125, 127, 134, 141,
143, 150, 152, 153, 158,
159, 168, 171, 180, 185,
186, 187, 199, 201, 219,
222, 223, 224, 242, 253,
259, 266, 268, 269, 282,
284, 285, 295 *Voir*
Winnicott
‘Jeu de la bobine’, 211–
15
Je/Autre, 272–77
Jeu et réalité, 66–70
La mort, 190–99
Le jouer (‘Playing’),
188–90
Présence-Absence, 202–
15
Traduction, 29–34
Jones, E, 44

Joyce, J, 7, 12, 23, 24, 37–41, 43, 45, 47, 73, 137, 145–46, 148, 149–55, 156, 182, 283, 284, 287, 288, 289, 291, 294
Ulysses, 151, 152, 154, 288

Jung, C, 39, 45

K

Kaës, R, 75, 291, 295
 Kafka, F, 11, 12, 65
 Kalmanovitch, J, 13, 291
 Katz, D, 18, 101, 141, 220, 251, 266, 272, 274, 275, 290, 295
 Kaun, A, 12, 83
 Kearney, R, 82, 148, 290
 Keats, J, 43, 47
 Kenner, H, 30, 295
 Khan, M, 143
 Klein, M, 13, 14, 15, 42, 57–59, 60, 62, 63, 65, 77, 91, 94, 96, 109, 111, 126, 291, 292
Envy and Gratitude, 94, 291
identification projective, 44, 75, 96, 112, 135, 141, 236, 247, 249
introjection, 58, 66, 97, 111, 112, 126
projection, 66, 79, 96, 109, 111, 126, 163, 164, 196, 197, 225

Knowlson, J, 11, 16, 23, 29, 30, 38, 43–45, 91, 93, 174, 191, 290
 Kohon, G, 57, 71, 143, 292
 Kristeva, J, 57, 111, 151, 292, 295

L

Lacan, J, 7, 13, 18, 42, 46, 73, 76, 135, 138, 142, 153, 156, 196, 271, 272, 281, 289, 291, 292
forclusion, 71, 72, 131, 136, 137, 220
le Nom-du-Père, 41, 72, 136, 141, 146, 147, 150, 152, 155
objet a, 71
 Lagarde, A, 92, 290
 Laplanche, J, 72, 96, 292
 Leeland Kundent-Gibbs, J, 81, 290
 Liège (de), D, 97
 Locatelli, C, 14, 290
 Loraux, P, 135, 174, 283, 284, 290

M

Mallarmé, S, 12, 33, 182
 Mannoni, M, 66, 73, 292
 Marissel, A, 52, 295
 Mathieu, M, 203, 295
 Mays, J, 38, 152
 McMillan, D, 14
 Melville, H, 283

Mémoire, 5, 8, 9, 12, 28,
51, 55, 69, 80, 82, 109,
133, 163, 164, 176–81,
186–87, 207, 208, 210,
253, 273, 281, 285
Mercier, V, 24, 29, 137,
172, 290
Mère, 7, 8, 11, 15, 16, 23,
24, 27, 30, 35, 37, 41, 42,
45, 48, 52, 53, 72, 107,
111, 113, 117, 121, 123,
126–27, 185, 188, 190,
191, 227, 235, 243, 255,
262, 275, 283, 284, 296
Voir Malone meurt, Voir
May Beckett, *Voir*
Anzieu (**Moi-peau**)
Désirs, 131–60
En attendant Godot, 202–
15
La métaphore blanche,
181–84
Le sein nourricier, 89–
105
Objet, 57–71
Rêverie de la mère, 64,
75, 132, 157, 202, 238,
243, 246
Mével, Y, 163, 294
Michard, L, 92, 290
Miller, J, 30, 295
Milot, C, 156
Milton, J, 43, 46
Monod, C, 35, 292

Moorjani, A, 14, 114, 120,
157, 290, 293, 295
Morot-Sir, E, 14, 289, 290
Mort, 11, 13, 24, 25, 26, 36,
37–38, 44, 45, 85, 92, 94,
96, 98, 101, 113, 122–25,
134, 135, 140, 147, 148,
163, 169, 170, 174, 175,
178, 183, 185, 187, 188,
189, 190, 192, 194, 195–
98, 199, 200, 202, 204–5,
214, 221, 226, 229, 232,
241, 260, 270, 271, 272,
282
Musil, R, 12

N

Négativité, 12–16, 18, 23,
48, 51, 57, 66, 68–69,
76–86, 135, 168, 186,
196, 227, 251, 279, 280,
284 *Voir* **Vide**
Via negativa, 51, 82, 83,
285
Nerval (de), G, 12
Nietzsche, F, 12
Noudelmann, F, 80, 83

P

Pensée, 7, 15, 16, 18, 28,
42, 45–48, 53, 56, 57,
59–65, 74–81, 82, 85–86,
95, 108–20, 122, 125–29,
131–35, 155–60, 175,
184, 185, 195, 205, 209,

217, 219–49, 251–77,
 284, 289, 290, 296 *Voir*
En attendant Godot, Voir
 La mère de Molloy, *Voir*
L'Innommable, Voir
Molloy (Molloy-Moran),
Voir Anzieu (Moi-peau),
Voir Bion
 L'abîme, 166–69
 L'irreprésentable, 279–81
Père, 7, 9, 23, 32, 38–41,
 47, 48, 53, 64, 72, 99,
 111, 134, 136, 137, 141,
 147, 146–58, 284, 295
Voir Nom-du-père, Voir
 William Beckett, *Voir*
 James Joyce
 Pinol-Douriez, M, 267, 295
 Poe, E, 12, 113
 Pontalis, J-B, 35, 72, 96,
 292
 Proust, M, 10, 12, 83, 287

R

Rabaté, J-M, 9, 13, 14, 24,
 27, 28, 38, 47, 62, 89,
 194, 280, 281, 285
 Rank, O, 44
 Rickman, J, 42
 Rimbaud, A, 33, 135
 Riva, R, 52, 295
 Robert, F, 60
 Robert, M, 211
 Robert, P, 140, 142, 143,
 290

Rose, G, 52, 295
 Rosolato, G, 132, 295
 Ross, C, 5, 17, 30, 68, 107,
 131, 132, 164, 169, 181,
 184, 187, 227, 285, 290,
 295
 Roudinesco, E, 42, 292
 Rousseau, J, 172, 296
 Rudnytsky, P, 14

S

Salado, R, 17, 37, 48, 296
 Sardin-Damestoy, P, 34,
 290
 Sartre, J-P, 179
 Segal, H, 152, 292
 Shakespeare, W, 43, 47
 Shapiro, B, 52, 116, 296
 Simon, A, 176, 203
 Simon, B, 14, 45
 Smith, J, 14, 114, 290, 293
 Sollers, P, 227, 290
 Stewart, B, 81, 293
 Swift, J, 12, 232, 288, 289

T

Tardits, A, 152, 153, 154,
 156
 Topia, A, 29, 40, 41, 296
 Touret, M, 163, 294
 Trezise, T, 18, 113, 121,
 186, 219, 251, 290

V

Velde, B, 84, 85, 203, 282

Verlaine, P, 33

Vide, 11–18, 25–28, 32, 34,
35, 36, 41, 43, 46, 48, 51,
54, 56, 62, 71, 72, 73,
74–80, 89, 90, 99, 108,
113, 118, 122, 132, 135,
156, 159, 219, 220, 222,
223, 230, 252, 260, 266,
270–72, 276, 277, 279,
280, 282, 283, 284, 285,
286, 296 *Voir Négativité*,
Voir L'irreprésentable
(**Pensée**), *Voir fonction*
alpha (Bion), *Voir Jeu*,
Voir Mort, *Voir Exil*
Absence, 211–15
Angoisse, 125–29
Créativité, 68–71
Jeu, 185–210
Pensée, 240–49, 251–54
Poétique, 81–86
Représentation, 163–84
Virgile, 92

W

Winnicott, D, 7, 13, 14, 15,
16, 35, 51, 55, 57, 65–70,
71, 72, 73, 74, 77, 78, 89,
92, 100, 108, 129, 144–
45, 159, 165, 167, 168,
183, 187, 188–89, 194,
199, 204, 210, 214, 281,
285, 291, 292
objet transitionnel, 35,
36, 67, 68, 69, 71, 120,
122, 125, 185, 191,
196, 208, 209, 224,
275
Playing and Reality (Jeu
et réalité), 35, 66, 188,
292
Wolfson L, 31, 290
Woodworth, R., 44
Woolf, V, 182
Wright, E, 14