

BRUNO CLÉMENT

## Samuel Beckett, philosophie du roman

Mon point de départ sera celui d'une comparaison entre ce que Vincent Descombes dit de Proust, au début de son livre *Proust, philosophie du roman*. À savoir qu'une lecture philosophique de Proust ne saurait tenir pour acquis que la «philosophie» explicite de *À la recherche du temps perdu* soit une philosophie qu'un philosophe puisse considérer. Certes Proust se piquait de philosophie; certes ses biographes ont pu établir qu'il avait lu tel ou tel philosophes, qu'il les avait approuvés, ou désapprouvés; certes on a retrouvé dans ses Carnets une interrogation troublante ("Faut-il faire un roman, une étude philosophique, suis-je romancier?"<sup>1</sup>) formulée précisément avant son entrée dans l'écriture de son roman. Mais pour le philosophe professionnel qu'est Descombes, ces considérations sont de peu d'importance. Sans doute parce que justement, ce matériel philosophique, charrié par le roman proustien, est un matériel importé, qu'il fournit une thèse élaborée avant lui et sans lui, alors que la langue philosophique, j'insiste dès à présent sur ce point, s'élabore à l'occasion de la thèse qu'elle soutient; que le langage qu'elle tient n'est pas séparable, ni en fait ni en droit, du concept qu'elle propose ni de l'appareil conceptuel que constitue son insertion dans un ensemble plus vaste.

On dirait facilement la même chose, à très peu près, de Samuel Beckett. Lui aussi a lu les philosophes (Vico, Geulincx, Descartes, Malebranche, Berkeley, Schopenhauer...), qu'il cite parfois explicitement,

---

<sup>1</sup> Extrait d'un carnet de 1908, cité par P.-Y. Tadié, *À la Recherche du Temps perdu*, Pléiade, I (Paris: Gallimard, 1992) p. xxxvii.

même si ironiquement; et lui aussi charrie, à l’occasion, une sorte de discours qui au moment où il est devenu célèbre, était dans l’air du temps, cet air du temps qui faisait dans ces années là parler de l’absurde. Le Beckett philosophe qu’on nous a longtemps présenté (que l’on nous présente encore de temps en temps) est un Beckett portant sur l’humaine condition un regard ironique et désabusé, une sorte de pessimisme joyeux (la formule “Rien n’est plus drôle que le malheur”, de *Fin de partie*, le résumerait assez bien) que j’appellerais volontiers une philosophie de pacotille. Non que la thèse soutenue sous cette forme soit une thèse du tout risible ou nulle; mais elle est susceptible d’être soutenue par tout un chacun; et surtout elle n’est nullement originale, elle n’a aucun besoin d’outils conceptuels neufs, elle n’a pas la moindre visée épistémologique inédite, elle n’importe même pas ce qu’elle propose – et que chacun ne s’approprie si facilement que parce qu’il a déjà entendu formuler ailleurs ce que l’œuvre dit d’une façon seulement piquante (la façon l’emportant ici incontestablement sur le propos). On peut malgré tout s’interroger sur les raisons pour lesquelles ce discours sur l’œuvre, qui ressemble si fort au discours de l’œuvre, est si facilement et si fréquemment tenu.

La critique mimétique, étonnamment consensuelle, à laquelle donne si régulièrement lieu l’œuvre de Beckett a selon moi son origine dans sa facture propre, et en particulier dans la dualité de ses instances narratives. Le lecteur peu attentif ne prend que tardivement conscience qu’est à l’œuvre, dans le texte qu’il lit, une voix ressemblant à s’y méprendre à la voix critique. Cette voix est précisément celle de l’échec, et elle manque rarement de déprécier ce qui se donne à lire comme un travail en cours. “Quel gâchis!”, “Quelle misère!”, “Quelque chose là qui ne va pas”, “Brusquement, non, à force, à force, je n’en pus plus”: tout lecteur familier de Beckett connaît – et aime – ces moments innombrables où le texte qu’il lit se déprécie, se corrige lui-même, se constituant ainsi, subrepticement, en discours critique. La rhétorique des titres (*Esquisses*, *Foirades*, *Têtes-mortes*, *L’Innommable*, *Mal vu mal dit*, *D’un ouvrage abandonné*, *Textes pour rien*, etc.) œuvre évidemment dans le même sens. Peu de lecteurs réussissent à dénier à cette voix métatextuelle toute prétention à dire sur l’œuvre en cours la vérité.

Les textes qu’on lit en France depuis quelques années sont manifestement d’une autre facture. En simplifiant beaucoup, on pourrait dire qu’on est passé peu à peu d’une critique mimétique, du type de celle que pratique Blanchot (qui ne dit jamais que ce que dit l’œuvre) à une critique

philosophique (qui donne parfois l'impression de faire dire à l'œuvre de Beckett tout autre chose que ce qu'elle dit).

J'essaierai à partir de ces lectures remarquables, impressionnantes même, de donner de Beckett une vision sensiblement différente de celle qui était encore reçue naguère.

Sans contester bien sûr le droit à quiconque (et je fais partie bien sûr du commun des mortels) d'aimer Beckett aussi pour cela. Mon point de vue est que l'œuvre de Beckett innove sur bien des plans et que les premiers lecteurs, qu'influçait incontestablement un contexte historique et idéologique prégnant (la fameuse époque de l'absurde), ne pouvaient guère apercevoir ni cette nouveauté, ni ces propositions, ni leurs enjeux philosophiques – je dirais même épistémologiques. De ce point de vue, il me semble que l'attirance qu'ont presque toujours manifestée les philosophes (je veux dire cette fois: les philosophes au sens traditionnel du terme) est un indice à ne pas négliger. Je partirai donc de leurs lectures. Me limitant à deux ou trois d'entre elles, très éloignées l'une de l'autre, mais bien plus sensibles que les textes critiques des années cinquante ou soixante aux apports qu'on pourrait dire conceptuels de l'œuvre.

Je procéderai en deux temps. Je rendrai d'abord compte de ces lectures magistrales, qui pour être philosophiques n'en engagent pas moins une subjectivité incontestable (il est frappant que ces lectures, si elles sont entre elles incompatibles n'ont au contraire aucun mal à s'intégrer dans la philosophie générale de l'auteur qui la propose). Puis je me hasarderai, à partir de deux ou trois thèmes que la tradition philosophique a depuis longtemps désignés, et sur lesquels elle n'a cessé de réfléchir, à esquisser les traits non d'une philosophie de Beckett (cela je crois n'aurait réellement aucun sens) mais d'une œuvre qui permet de poser de façon entièrement nouvelle la question des rapports entre littérature et philosophie.

Les trois textes que j'évoquerai sont relativement récents. Ce sont *L'Épuisé*, de Gilles Deleuze (1992), *Beckett et le psychanalyste*, de Didier Anzieu (1992), et *Beckett, l'incroyable désir* (1995), d'Alain Badiou.

Ce qui est frappant, si l'on veut être sensible à ce que ces textes ont de commun malgré tout, est qu'aucun ne prétend reconstituer le sens philosophique de l'œuvre en le découvrant de l'intérieur, ou en se prévalant de références plus ou moins explicites en son sein, mais que, de manière plus ou moins déclarée, ils entreprennent d'intégrer Beckett à leur propre démarche.

Un autre axiome incontestablement commun aux trois livres, c'est que la littérature et la pensée ne relèvent pas pour eux de deux ordres

distincts, que la littérature pense par elle-même, je veux dire sans qu'il lui soit nécessaire de faire référence à un système de pensée déterminé et situé hors d'elle-même. L'hypothèse que j'aimerais vérifier est la suivante: travailler sur la langue, c'est penser. Simplement, l'objet produit ne sera pas un concept, ou une idée (on serait, si tel était le cas, en présence d'un texte de philosophie), mais un objet textuel constituant dans l'ordre de la raison spéculative une proposition non moins sérieuse ni considérable que le philosophique (qui, d'ailleurs, soit dit en passant, est aussi textuel).

Le langage, donc, est pris en compte par chacun de ces lecteurs. Et la chose est remarquable: à un Maurice Blanchot qui prétendait que le roman beckettien (il parlait de *L'Innommable*) ne mettait en œuvre ni "figures" ni "tricherie", ni "subterfuges", qu'il était "privé délibérément de toutes ressources", succèdent des lecteurs, d'ordinaire non répertoriés comme littéraires, que préoccupent les transformations infligées à la langue (et donc à la pensée) par le travail des écrivains.

Badiou, par exemple, part du principe que si Beckett avant lui a été mal lu, c'est précisément parce que n'a jamais été pris en un compte réel la transformation incomparable qu'il a imposée à la prose. Son point de départ est l'aveu d'une bêtise, celle qui a consisté à ne pas savoir lire autre chose dans l'œuvre découverte au milieu des années cinquante qu'une alliance "au vrai inconsistante" entre un nihilisme convenu, un "existentialisme vital" (façon Sartre) et un "impératif langagier", une "métaphysique du verbe" (façon Blanchot), alors que, dit-il, son souci philosophique aurait dû être d'une "investigation soigneuse des opacités du signifiant" (Badiou 1995: 7). Son deuxième chapitre fait sur cette question un point minutieux et décidé. La thèse tient presque tout entière (s'agissant des rapports entre langage et pensée) dans une formule dont tous les termes ont été soigneusement pesés: "Disons qu'il s'agit d'une entreprise de pensée méditative et à demi gagnée par le poème, qui cherche à ravir en beauté les fragments imprescriptibles de l'existence" (*Ibidem*: 12). Non seulement Badiou prétend que le texte beckettien est gouverné par ce qu'il appelle un "poème latent", mais il va jusqu'à dire qu'il faut, pour le lire comme il faut, "partir de la beauté de la prose" (*Ibidem*: 16).

Pour Deleuze aussi, la question du langage est essentielle. Sans doute ne souscrirait-il pas au mot de "beauté"; il mettrait plutôt en avant celui de "santé", qu'il emprunte à Nietzsche et sous le chef duquel il recueille les textes de *Critique et clinique*.

But ultime de la littérature, dégager dans le délire cette création d'une santé, ou cette invention d'un peuple, c'est-à-dire une possibilité de vie. Écrire pour ce peuple qui manque... (...) Ce que fait la littérature apparaît mieux: comme dit Proust, elle y trace précisément une sorte de langue étrangère, qui n'est pas une autre langue, ni un patois retrouvé, mais un devenir-autre de la langue, une minoration de cette langue majeure, un délire qui l'emporte, une ligne de sorcière qui s'échappe du système dominant (...) Création syntaxique, style, tel est ce devenir de la langue: il n'y a pas création de mots, il n'y a pas de néologismes qui vaillent en dehors des effets de syntaxe dans lesquels ils se développent.

Et de fait l'étude sur Beckett, à qui s'appliqueraient sans doute mieux qu'à tout autre ces considérations sur le travail de la littérature, consiste en une systématique description du dispositif syntaxique des œuvres pour la télévision, et du même coup, à grands traits, de toute l'œuvre.

Pour Anzieu enfin, la fonction du langage (qu'il soit celui de l'écrivain ou de l'analyste), est d' "énoncer à l'infini les formes indéfiniment variées d'un manque fondamentalement pervers et polymorphe" (Anzieu 1992: 29) On ne peut guère s'en étonner: les formes de l'œuvre, et donc l'inépuisable invention de Beckett en la matière (Badiou dit lui aussi que Beckett est un infatigable inventeur de dispositifs formels), n'intéressent Anzieu qu'en tant qu'elles renvoient à l'enfance (c'est l'enfant, on le sait, qui est pour Freud un "pervers polymorphe").

Si l'on pouvait dire que le travail textuel transpose, ou traduit, ou mime, ou feint un autre travail, une autre tâche; si l'on pouvait imaginer que l'entreprise d'écriture est une solution parmi d'autres possibles (la peinture, l'analyse, la philosophie, la musique, par exemple), aucun des trois livres dont je parle n'aurait de sens. Pour Badiou, pour Deleuze, pour Anzieu, seule la littérature peut ce qu'elle fait. C'est vrai pour Beckett, selon eux, bien sûr. C'est vrai aussi pour chacun d'entre eux, qui sur l'écriture, fût-elle celle des autres, a misé quelque chose. Il s'agit donc de replacer chacune de ces entreprises dans son contexte de pensée et de chercher à évaluer le rôle qu'elle entend faire jouer à la littérature. Là encore, Beckett n'est pas choisi par hasard. Je dirai, pour aller vite, que pour Badiou, Beckett est l'homme qui pense par prose et par fiction (et rappellerai qu'il est lui-même l'auteur de plusieurs pièces de théâtre); que pour Deleuze (qui écrit deux volumes consacrés à la théorie du cinéma), Beckett est l'auteur de *Film*, et que *l'Épuisé* est avant tout une étude consacrée aux œuvres filmiques de Beckett; que pour Anzieu enfin, Beckett fut l'un des premiers patients du psychanalyste Bion, et que son livre est consacré aussi à cette rencontre — à la fortune qu'elle eut peut-être.

Selon Badiou, l'œuvre de Beckett, partie d'une obsession solipsiste et ressassante culminant dans *L'Innommable* mais n'excluant pas une préoccupation de l'événement (traqué dans *Watt*, et dont *En attendant Godot* déplorait l'absence) s'ouvre, avec le thème essentiel de la rencontre, à la brillance de l'événement, qui emportera sur son passage tout l'attirail de la littérature ancienne (le bien vu, le bien dit). Badiou accorde une importance capitale au mot "bonheur", sur lequel s'achève *Mal vu mal dit*: le bonheur est à ses yeux le propre de l'amour, et l'amour l'affaire de Beckett. "Il n'y a de bonheur que dans l'amour, c'est la récompense propre de ce type de vérité. Dans l'art il y a du plaisir, dans la science de la joie, et dans la politique de l'enthousiasme, mais dans l'amour, il y a du bonheur."

Ce qui permet à Badiou d'investir ainsi cette œuvre au nom de la pensée, ce sont quelques aphorismes, quelques phrases qui rappellent selon lui les grandes questions de la philosophie: il cite volontiers, dans les *Mirlitonades*, un poème qui évoque Héraclite<sup>2</sup>; ou, dans les *Textes pour rien*, la triple question "Où irais-je si je pouvais aller? Que serais-je si je pouvais être? Que dirais-je si j'avais une voix?", évocation ironique, selon lui, de la question critique kantienne (Que puis-je savoir? Que dois-je faire? Que puis-je espérer?) Le fameux dénuement systématique des personnages de l'œuvre est quant à lui mis en rapport avec l'impératif cartésien, ou aussi bien husserlien, de "suspendre tout ce qui est inessentiel ou douteux, de ramener l'humanité à ses fonctions indestructibles"; c'est ce qu'il appelle "l'ascèse méthodique". Les textes de Badiou sur Beckett représentent ainsi comme l'intersection entre son univers philosophique propre et celui de l'auteur qu'il lit. Il en va sans doute toujours ainsi, même lorsque cela ne se voit pas. J'y reviendrai pour finir.

Le Beckett de Deleuze ne ressemble guère à celui-ci, et cela bien sûr fait problème. Deleuze recompose intégralement le paysage de la création beckettienne, cherchant à dire sa cohérence depuis les années trente (il attache une importance très grande à la lettre qu'en 1937 Beckett adresse à Axel Kaun) jusqu'à ces ultimes pièces pour la TV qu'il envisage. Pour ne pas entrer dans un détail trop minutieux, je rappellerai seulement que Deleuze, en nietzschéen fidèle et convaincu, a toujours lié les deux questions de la littérature — de l'art en général — et de la santé (le recueil

<sup>2</sup> "Flux cause/ Que toute chose/ Tout en étant,/Toute chose,/Donc celle-là,/Tout en étant/ N'est pas./Parlons-en."

*Critique et clinique* est entièrement construit sur cette problématique); et que si l'on oublie ce principe le titre qu'il a choisi pour son étude, *L'Épuisé*, risque de rester à jamais incompréhensible.

Le mot *exhausted*, en anglais, est riche de la même ambiguïté que le mot *épuisé*: il indique une surcharge de fatigue insupportable, en même temps qu'il sert à désigner la totalité des combinaisons possibles (on dit en français *épuis* le champ du possible). Le coup de génie de Deleuze consiste à faire jouer cette ambiguïté à plein. Il distingue la fatigue et l'épuisement ("L'épuisé, c'est beaucoup plus que le fatigué", première phrase), et lie donc la question de l'épuisement à celle du corps; mais il axe l'ensemble de son propos sur la question (philosophique par excellence) du possible ("Il n'y a plus de possible: un spinozisme acharné", première page).

De même que la lecture de Badiou privilégie le "deux" de la rencontre et reconstitue un trajet qui y conduit, la nomme et la médite, de même celle de Deleuze donne la préséance à l'image (que la chronologie biographique place effectivement plutôt à la fin de la production beckettienne), et l'investit de la tâche infinie d'épuiser l'espace. Si l'image intervient finalement, c'est que d'autres tentatives l'ont précédée, qui ont fait la preuve de leur insuffisance. Il y eut d'abord ce que Deleuze appelle la "langue I" (combinatoire cherchant à épuiser les mots, comme dans les expériences langagières de Watt, ou les martingales de Molloy faisant circuler ses cailloux de la poche à la bouche), langue soumise à la raison plus ou moins, langue des romans, principalement; puis la "langue II" (qui cherche, elle, à épuiser les voix, soit les flux de langage), langue "entachée de mémoire", d'intrications personnelles, née dans le roman, mais prédominant au théâtre, et surtout à la radio. L'image est donc la "langue III". Il peut s'agir d'une image au sens où on l'entend habituellement, mais pour Deleuze est également "image" une intervention sonore et récurrente (refrain, ritournelle) venant interrompre le tissu des voix ou des mots. Lorsque cette fissure est suffisante, quelque chose s'y insinue: c'est l'image. Par l'image sont conjurées raison et mémoire; par l'image surtout — et enfin — est épuisé l'espace lui-même. C'est ainsi qu'est finalement réalisé le programme de la lettre fameuse à Axel Kaun<sup>3</sup>, qui se proposait de fissurer le langage et d'explorer cette déchirure.

---

<sup>3</sup> Lettre de 1937 écrite en allemand, citée dans *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Ruby Cohn éd. (Londres: Calder, 1983).

Quant à Anzieu, qui ne cesse pas lui non plus de tirer Beckett à lui, il lit en analyste. S'agissant de la pensée de l'œuvre de fiction, il dirait assez volontiers que l'œuvre de Beckett est ce qui a finalement pris le relais de l'analyse, commencée avec Bion. Dans son vocabulaire, l'objet théorique sous-jacent à ces textes se nomme auto-analyse, dont la pensée était pour lui un enjeu largement personnel – peut-être même intime à en croire du moins ce livre exemplaire.

Il n'est pas question pour moi d'évaluer, de juger le moins du monde ces démarches pour lesquelles je ne me défends pas d'éprouver une vive admiration. Je ne les présente pas ici pour les mettre en regard d'une œuvre qui les invaliderait plus ou moins, mais pour essayer de penser leur statut. Un autre de leur point commun (un de plus, finalement) c'est l'annexion. Je n'emploie pas en mauvais part un mot sur lequel j'ai beaucoup réfléchi et dont j'ai exploré bien des implications. L'œuvre de Beckett se retrouve par l'effet de ces lectures brillantes faire partie d'une œuvre à laquelle bien sûr elle est étrangère. Cette pratique n'est pas inédite en littérature, ni d'ailleurs en philosophie. C'est peut-être elle, même, qui permettrait d'écrire de ces disciplines la véritable histoire, qui coïnciderait vraisemblablement avec la succession des annexions auxquelles les époques, les écoles, les idéologies, l'histoire des textes se sont régulièrement et heureusement livrées et dont il n'y a guère lieu de s'affliger. Badiou, Anzieu, Deleuze, se retrouvent face à Beckett comme devant un texte qu'ils doivent intégrer à un système – à une œuvre du moins – qui vit sans lui et que la lecture qu'ils en proposent leur permettent seulement d'enrichir ou d'illustrer.

Tels sont presque toujours (pourquoi presque? tels sont toujours) les philosophes. Ils se tiennent devant un objet comme devant un objectif à atteindre par tous les moyens. Et ils sont au fond assez peu soucieux de ces moyens. Ils instaurent avec l'objet en question une relation toujours plus ou moins dialectique, que cet objet soit un objet philosophique reconnu (le temps, le rire, l'être, le langage, la conscience, etc.) ou qu'il soit un objet permettant d'en parler (Beckett, Shakespeare, Kafka, Proust – pour ne citer que les écrivains les plus ordinairement et les plus massivement utilisés par les philosophes).

Beckett procède différemment. Et c'est à présent ce point que je voudrais brièvement évoquer. Si l'on se réfère aux questions traditionnelles telles du moins qu'acceptent de les poser les philosophes, je dirais que les thèmes abordés par Beckett qui me paraissent le plus proches de leurs préoccupations pourraient se nommer l'image, l'identité, la voix.



Chacune de ces questions se décline évidemment selon d'autres mots. L'image a un rapport avec l'imagination, avec le souvenir, avec le rêve, avec le fantasme, ou la fantaisie (mots employés par Beckett lui-même). L'identité peut être nommée (et par Beckett lui-même, là encore) le soi, la conscience, le moi, la personne. La voix a elle aussi quelque chose à voir avec le souvenir, avec l'extérieur, avec la morale, avec l'autre.

Et l'on doit ajouter, pour ne pas donner des choses une version trop simplifiée, que ces trois thèmes, que Beckett n'a jamais cessé d'explorer n'ont que rarement été abordés dans cette œuvre indépendamment les uns des autres.

Là se trouve sans doute l'une des différences essentielles des deux discours philosophique et littéraire.

Comment Beckett en effet explore-t-il la question de l'image? De bien des manières, sans doute. Et en prenant bien soin de noter que le mot a plusieurs sens qui font peut-être partie et de la difficulté et de la solution. "Image" par exemple a aussi une signification rhétorique. Beckett dit par exemple à propos de la voix, qu'il ne faut pas oublier que parler de voix, c'est une question d'image! Mais de façon générale, Beckett a poussé si loin la logique de son exploration qu'elle est à mes yeux devenue exemplaire.

Il a d'abord *fait* des images. Il a écrit un texte bref intitulé *L'Image* qui se termine par ce mot presque triomphant: "ça y est, c'est fait, j'ai fait l'image". Ce passage, auquel j'attache une importance toute particulière, a d'ailleurs été corrigé par lui quelques mois plus tard lorsqu'il l'a intégré dans le roman en cours d'écriture (*Comment c'est*) pour devenir: "ça y est c'est fait j'ai eu l'image". Différence énorme, qui témoigne d'une réflexion théorique intense et avertie puisqu'elle fait passer d'une théorie de l'imagination active à une théorie de l'imagination passive. Ces deux traditions sont bien attestées dès l'époque des rationalismes classiques (Malebranche, auteur tant aimé de Beckett est l'auteur de cette distinction), mais elles ont été réinterrogées par les philosophes postkantien, en particulier par les Romantiques. Par Coleridge, notamment, qui distinguait soigneusement l'imagination proprement dite, c'est-à-dire entre autres créatrice (*imagination* en anglais), de la fantaisie, faculté passive et guère prisée (en anglais, *fancy*).

Poussant plus loin les choses, Beckett s'est ensuite attelé à la tâche, impensable pour un philosophe, de fabriquer, au sens matériel, artisanal du terme, des images propres. Il a écrit des films, il a inventé des images pour la scène et surtout, dans les dernières années de sa vie, il a inventé le

genre de la “pièce pour la télévision”. Dans ces pièces d’une audace et d’une nouveauté absolument inouïes, il ne cesse de s’interroger sur l’image. Une pièce comme *...quoi où...* est de ce point de vue exemplaire. Un personnage unique y guette les apparitions, imprévisibles bien qu’ardemment souhaitées, d’un visage de femme elle-même murmurant quelques vers d’un poème de Yeats. Mais il faudrait convoquer ici toutes les œuvres de la dernière période, et en particulier *Mal vu mal dit*, qui est une réflexion sur l’imagination d’une rigueur et d’une exigence exemplaires (la vieille femme traquée par l’œil y est appelée “la folle du logis” – c’est précisément le nom que Malebranche donne à l’imagination...).

Même manière de faire pour penser la question de l’identité. Au lieu de l’appréhender, comme Locke ou Ricœur, en termes abstraits et conceptuels, Beckett imagine des fictions, des scénarios, des images, qui la mettent en jeu en même temps qu’en œuvre. L’incroyable invention dont il fait preuve notamment dans l’utilisation critique des pronoms personnels (“je”, “il”, bien sûr mais aussi “tu”, dans *Compagnie*, par exemple, ou “on”, ou “nous”, un peu partout, ou même l’absence de pronom, comme au début de *L’Innommable*: “Aller de l’avant. Appeler ça aller, appeler ça de l’avant.”) en est à mon avis la preuve indubitable. Et si l’on songe au travail réalisé à l’écran (ou aux écrans) il faudrait citer l’étonnant *Film* (joué par un unique acteur, Buster Keaton) qui essaie, de l’aveu même de son auteur, de penser l’équation posée, grâce au philosophe irlandais Berkeley, qu’il cite explicitement (*esse est percipi*), par “l’insupprimable perception de soi”. Tous ces textes, toutes ces œuvres sont en réalité autant de dispositifs expérimentaux qui gardent plus ou moins en tête la maxime de Sartre que j’aime à citer, à savoir que “l’expérimentateur fait partie du système expérimental”. Ce que ne prennent que très rarement en compte les philosophes.

J’ai laissé de côté la question de la voix, qui est sans doute la plus difficile et qui n’est devenue qu’assez récemment dans l’histoire de la philosophie une question à part entière (je citerai seulement *La voix et le phénomène* de Jacques Derrida et une partie très importante de l’œuvre du grand philosophe italien Giorgio Agamben, notamment *Le Langage et la mort*).

C’est peut-être là que l’œuvre de Beckett est la plus inventive, la plus audacieuse, et donc la plus admirable. Toutes ses œuvres, des poèmes aux romans en passant par les pièces de théâtre, mais aussi et surtout par les pièces pour la radio et pour la télévision, toutes ses œuvres ressassent

cette lancinante question de la voix, des voix. Les dispositifs scéniques imaginés sont innombrables: un personnage et plusieurs voix (*Cette fois*); une voix seule (*Dis Joe, Pas moi, Solo*); un personnage à la voix probablement dédoublée (*Pas, Berceuse*); un personnage entendant sa propre voix enregistrée (*La dernière bande*); un personnage guettant une voix autre que la sienne (... *but the clouds...*); sans compter les dispositifs narratifs comme celui, fameux, de *Compagnie*, qui commence par la phrase: “Une voix parvient à quelqu’un dans le noir. Imaginer”, que le texte varie à l’infini.

La description de ces dispositifs est presque une conclusion. Plus je réfléchis à cette frontière entre littérature et philosophie que je scrute depuis quelque temps avec inquiétude et passion, plus il m’apparaît qu’il n’existe sans doute au fond, si c’est de pensée qu’il s’agit, que deux sortes de textes. Le premier type de texte cherche à atteindre un objet par tous les moyens, mais sans le souci réel de ce moyen – ou de ces moyens. Le second, qui se propose ce même objet, va vers lui en le mettant en œuvre. La première manière est celle de la philosophie. La seconde celle de la littérature, toujours plus ou moins performative.

Je crois par exemple que Beckett, préoccupé au premier chef par la question éminemment philosophique de l’image, connaissait parfaitement la tradition de pensée qui de Platon aux romantiques anglais, en passant par Malebranche, plusieurs fois cité par lui, a cherché à en dire la nature, le sens, l’usage; mais je crois aussi qu’il ne pouvait se satisfaire de réponses peu soucieuses de leur mise en forme. Quand la philosophie rêve d’une relation plus ou moins dialectique avec l’objet, réel ou non, qu’elle se propose, la littérature, elle, va vers l’image par des voies d’image. A la voix par des chemins de voix. Un philosophe, confiant dans les pouvoirs et les moyens de la pensée, dirait peut-être que tout dispositif est bon qui permettrait de la formuler, et il ajouterait sans doute que cette formulation serait sans incidence sur sa proposition; un romancier, un poète, disons un artiste, tient au contraire que l’appareil textuel retenu, choisi, forgé, fait partie de la réponse.

Le jeune Beckett le disait déjà à propos de Joyce: “Ici c’est la forme qui est le contenu; c’est le contenu qui est la forme”. Cette conviction, pour modeste qu’elle puisse paraître, et quelque éculés que nous en semble à présent les termes, est un défi constant à la pensée en acte.

*Collège international de philosophie, Paris, France*

## Bibliographie

ANZIEU, Didier (1992). *Beckett et le psychanalyste*. Paris: Mentha.

BADIOU, Alain (1995). *Beckett, l'incroyable désir*. Paris: Hachette Littératures.

DELEUZE, Gilles (1992). *L'Épuisé*. Paris: Éditions de Minuit.

DELEUZE, Gilles (1999). *Critique et clinique*. Paris: Éditions de Minuit.

DESCOMBES, Vincent (1987). *Proust, philosophie du roman*. Paris: Éditions de Minuit.