

LUÍS DIAS MARTINS

Le piano et les accordeurs, le pantalon et le tailleur

La présence de la peinture et de la musique dans l'œuvre de Samuel Beckett est très forte, non dans le sens d'une recherche wagnérienne de l'art total, mais plutôt comme défi aux habitudes de l'écoute et du regard. Comme Adorno le dit à propos de Schoenberg, Beckett exige la concentration totale du lecteur et du spectateur, sa participation active et totale (voir Adorno 1967). La lecture de sa poésie et de sa prose demande une écoute, et son théâtre les yeux intérieurs de l'esprit, car ce qu'il crée semble être une partition proposé à la performance d'un lecteur-écouteur et d'un écouteur-acteur. Lui-même a dit à André Bernold qu'il a toujours écrit pour une voix (Bernold 1992: 107). L'intelligibilité de l'œuvre beckettienne perd beaucoup si l'on ne se rend pas compte de la voix par sa résonance, sa durée et sa tonalité, le dernier texte de Beckett *Stirrings Still* peut très bien nous servir comme exemple (je lis la version française de l'auteur *Soubresauts*):

Vu toujours de dos où qu'il aille. Même chapeau et même manteau que du temps de l'errance. Dans l'arrière pays. Maintenant tel quelqu'un dans un lieu inconnu à la recherche de la sortie. Dans les ténèbres. A l'aveuglette dans les ténèbres de jour ou de nuit d'un lieu inconnu à la recherche de la sortie. D'une sortie. Vers l'errance d'antan. Dans l'arrière pays.

Une horloge lointaine sonnait l'heure et la demie. La même que du temps où parmi d'autres Darly mourut et le quitta. Coups tantôt nets comme portés par le vent tantôt à peine par temps calme. Des cris aussi tantôt nets tantôt à peine. La tête sur les mains mi-souhaitant mi-redoutant lorsque sonnait l'heure que plus jamais la demie. De même lorsque sonnait la demie. De même lorsque les cris cessaient un moment. Ou simplement se le demandant. Ou simplement attendant. Attendant entendre. (Beckett 1989a: 11-12)

Le rythme de la phrase se succède comme une écoute intérieure compassée et retenue, dans un mouvement qui avance et recule comme dans la description que Martin Feldman en donne du travail qu'il a fait pour la musique de "Neither": "You're back and forth, back and forth" (*apud* Briden 1998: 35):

to and fro in shadow from inner to outershadown
 from impenetrable self to impenetrable unself by way of neither
 as between two lit refuges whose doors once neared gently close,
 once turned away from gently part again
 beckoned back and forth and turned away
 heedless of the way, intent on the one gleam or the other
 unheard footfalls only sound
 till at last halt for good, absent for good from self and other
 then no sound
 then gently light unfading on that unheeded neither
 unspeakable home
 (Beckett 1995: 258)

En effet la musique est un thème qui apparaît dès le premier roman de Beckett, *Dream of Fair to Midling Women* publié seulement après sa mort, où le narrateur l'utilise pour exposer sa pensée sur la littérature. Pour l'introduire il conduit le lecteur vers une histoire sur la Chine afin d'orchestrer ce qu'il veut signifier. Le mot que le narrateur emploie (*orchestrate*) nous montre assez bien l'univers musical qui, par la suite, servira à préciser le sens d'orchestrer". Il imagine un certain personnage chinois, Lîng-Liûn, qui voyage pour *Bamboo Valey* où il coupera un bâton de bambou entre deux nœuds, il y soufflera pour découvrir que le son qui en sortira sera l'égale de sa voix. Puis, aidé par deux oiseaux phœnix (un mâle et l'autre femelle) qui chanteront à travers ce premier bâton, il trouvera six notes pour l'un et six notes pour l'autre, ce qui lui servira à construire encore onze bâtons. Finalement il enverra l'ensemble des douze instruments (*liu[♂]liü*) à son maître. En ce moment le narrateur fait une épiphanie ironique de cet instrument à douze notes (*the six liu[♂] male and the six liü female*) en l'appelant *the Yellow bell, let us say the Great Liü, the Great Steepleiron, The Stifled Bell, The Ancient Purification, The Young Liü, the Beneficient Fecundity, The bell of the Woods, the Equable Rule, the Southern Liü, The imperfect, the Echo Bell*. Selon le narrateur, il reste le problème que même à l'aide de toutes ces notes il y aura toujours des êtres qui sont tellement contradictoires qu'il n'existe d'instrument capable de rendre cette complexité:

Now the point is that it is most devoutly to be hoped that some at least of our characters can be cast for parts in a liu²liū. For example, John might be the Yellow Bell and the Smeraldina-Rima the Young Liu²and the Syra-Cusa the Stifled Bell and the Mandarin the Ancient Purification and Belacqua himself the Beneficent Fecundity or the Imperfect, and so on. Then it would only be a question of juggling like Confucius on cubes of jade and playing a tune. If all our characters were like that — liu²liū minded — we could write a little book that would be purely melodic, think how nice that would be, linear, a lovely Pythagorean chain-chant solo of cause and effect, a one figured telephony that would be a pleasure to hear. (Which is more or less, if we may say so, what one gets from one's favourite novelist.) But what can you do with a person like Nemo who will not for any consideration be condensed into a lim, who is not a note at all but the most regrettable simultaneity of notes. (Beckett 1993: 10-11)

Il est clair que la cible de toute cette ironie est la littérature réaliste construite à coups cohérents de cause à effet. D'ailleurs cette incohérence dont le narrateur fait cadeau à Nemo, sera aussi versée à Belacqua (le protagoniste du roman) dans le passage qui suit:

Were it possible to oralise say half-a-dozen Ling-Liūn phoenix arising as one immortal purple bird from the ashes of common pyre and crying simultaneously, as each one saw fit, a cry of satisfaction or of disappointment, a rough idea of the status of this Nemo might be obtained: a symphonic, not a melodic, unit. Our line bulges every time he appears. Now that is a thing that we do not like to happen, and the less so as we are rather keenly aware of the infrequency of one without two. Dare we count on the Alba? Dare we count on Chas. Indeed we tend, on second thoughts, to smell the symphonic rat in our principal boy. He might just manage, semel and simul, the Beneficente Fecundity and the Imperfect; or, better still, furnish a bisexual bulge with a Great Iron of the Woods. But ping! a mere lim! We take leave to doubt it. (*Ibidem*: 11)

On le voit, c'est que cette technique linéaire et mélodique de la construction du roman contrairement à son intention réaliste devient irréaliste. Mais l'enjeu est surtout sur le domaine de la technique et de l'artiste sur l'objet créé.

Dans *Watt*, il y a aussi un épisode concernant la musique. Je me rapporte aux Gall, père et fils, accordeurs de piano. Ils se présentent chez Monsieur Knott, où Watt travaille, comme le dit le narrateur “bras dessus bras dessous” car le père était aveugle et le fils devait ainsi le soutenir. Quand Watt a ouvert la porte le fils a dit: “Nous sommes les Gall, père et fils, et ce n'est pas tout, car nous sommes venus depuis la ville jusqu'ici, pour accorder le piano”. Watt les conduit vers la salle de musique et repart pour chercher des rafraîchissements, quand il retourne

à salle de musique, qui était une vaste pièce blanche et nue avec le piano au centre, il trouve, à sa surprise, le père Gall qui se tenait debout au centre de la salle, peut-être écoutant. Le fils rangeait déjà ses instruments dans le sac et en s'étant relevé:

Les souris sont revenues, dit-il.
 Le père ne dit rien. Watt se demanda s'il avait entendu.
 Il reste neuf étouffoirs, dit le fils, et autant de marteaux.
 Pas correspondants, j'espère, dit le père.
 Une fois, dit le fils.
 Le père garda le silence.
 Les cordes sont en loques, dit le fils.
 Le père gardait toujours le silence.
 Le piano est foutu, dit le fils, à mon avis.
 L'accordeur aussi, dit le père.
 Le pianiste aussi, dit le fils. (Beckett 1968: 72)

Cette catastrophe qui atteint piano, accordeur et pianiste me semble annoncer ce qu'il arrivera plus tard à Watt en ce qui concerne le langage, est le fait que, à mon avis, cet épisode symbolise la faillite du langage. Dans une lettre écrite quelques années avant la production de *Watt*¹ et adressée à un ami allemand, Beckett en se rapportant à sa relation avec la langue anglaise dit:

It is indeed becoming more and more difficult, even senseless, for me to write an official English. And more and more my own language appears to me like a veil that must be torn apart in order to get to at the things (or the Nothingness) behind it. Grammar and Style. To me they seem to have become as irrelevant as a Victorian bathing suit or the imperturbability of a true gentleman. A mask. Let us hope the time will come, thank God that in certain circles it has already come, when language is most efficiently used where it is being most efficiently misused. As we cannot eliminate language all at once, we should at least leave nothing undone that might contribute to its falling into disrepute. To bore one hole after another in it, until what lurks behind it be it something or nothing begins to seep through; I cannot imagine a higher goal for a writer today. (Beckett 1983: 170)

Le dessein de Beckett est aujourd'hui confirmé et constaté dans le travail d'une vie dans la poésie, le roman et le théâtre. Dans cette production l'écriture travaille entre le mot et le silence de manière à souligner ce que le texte *Neither* laisse entrevoir: l'existence fragile entre l'être et le non-être (*back and forth*):

¹ Ce roman a été écrit au Roussillon, pendant le refuge clandestin de Beckett dans la France de Vichy.

Or is literature alone to remain behind in the old lazy ways that have been so long ago abandoned by music and painting? Is there something paralytically holy in the vicious nature of the word that is not found in the elements of the other arts? Is there any reason why that terrible materiality of the word surface should not be capable of being dissolved, like for example the sound surface, torn by enormous pauses, of Beethoven's seventh Symphony, so that through whole pages we can perceive nothing but a path of sounds suspended in giddy heights, linking unfathomable abysses of silence? An answer is requested. I know there are people, sensitive and intelligent people, for whom there is no lack of silence. I cannot but assume that they are hard of hearing. For in the forest of symbols, which aren't any, the little birds of interpretation, which isn't any, are never silent. (*Ibidem*: 172)

Apparemment les visites de Beckett à la National Gallery d'Irlande ont motivé très tôt l'intérêt de Beckett pour la peinture. Il y découvre l'école flamande du XVII^{ème} siècle, pour laquelle il maintiendra toujours un grand intérêt. Il parlera avec une précision surprenante de son intérêt pour des peintres tels que Salomon Van Ruysdael, à propos de *La Halte*, en décrivant le petit garçon qui pisse contre le mur, mais aussi de Van Goyen et de son tableau *Vue du Rhin près de Rhinau*. Il a toujours beaucoup aimé les Rembrandt du musée et particulièrement *Portrait d'une jeune femme* (que le catalogue de 1981 attribuait toujours à l'artiste mais qu'aujourd'hui on soupçonne de ne pas être de sa main) et *le Portrait d'un vieux gentilhomme* fait par un imitateur de Rembrandt. C'est encore à la National Gallery d'Irlande qu'il fera pour la première fois connaissance avec un des membres de la famille Breugel, en l'occurrence le fils, Pieter le Jeune dit Breugel d'Enfer, peintre de *Mariage paysan* qui le ravit. *La Mise au tombeau* de Poussin avec ses bleus et pourpres est objet d'une grande admiration. Le *Guérisseur de cors* de Brouwer, les *Vaches laitières* de Cuyper et l'*Ecce Homo* de Titien sont très importants pour lui. Il les utilisera comme des références, quand, plus tard et pendant une exploration des musées européens, il élargira ses connaissances et ses horizons de la peinture. Il est, d'ailleurs, très évident un plaisir du regard dans son œuvre, des formes, de la lumière et des ombres, des contours et des lignes. Son œuvre est aussi étonnamment remplie de références à la peinture. Par exemple, dans *Berceuse* il y a une vieille dame qui est absolument immobile sur un rocking-chair, on pense à Mme Roulin de *La Berceuse* de Van Gogh, au portrait de sa mère fait par Whistler ou encore à *Margaretha Trip (De Geer)* de Rembrandt².

² Pour les notations biographiques voir James Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett* (London: Bloomsbury Publishing, 1996); trad. française par Oristelle Bonis, *Beckett* (Actes Sud, 1999).

Cependant c'est après avoir fait la connaissance de McGreevy qui était son prédécesseur à l'École Normale qu'il commence à fréquenter quelques peintres qui seront très importants, non seulement pour ses vastes connaissances des problèmes posés par la peinture moderne, mais aussi pour sa perception et compréhension de ce qu'il veut faire dans la littérature et dans le théâtre. C'est par l'intermédiaire de McGreevy qu'il fera la connaissance de Jack Butler Yeats, qu'il avait déjà rencontré pendant ses années d'étudiant au Trinity College, sans pourtant entamer en ces temps de jeunesse une vraie liaison avec cet homme beaucoup plus âgé que lui et de qui il conservera toujours une mémoire pleine de tendresse et d'admiration. En 1954, et déjà révolu le temps d'une réflexion très profonde sur la peinture et la création artistique, il écrit ces mots d'hommage à Jack Yeats:

Ce qu'a d'incomparable cette grande œuvre solitaire est son insistance à renvoyer au plus secret de l'esprit qui la soulève et à ne se laisser éclairer qu'au jour de celui-ci.

De la cette étrangeté sans exemple et que laissent entière les habituels recours aux patrimoines, national et autres.

Quoi de moins fêrique que cette prestigieuse facture comme soufflée par la chose à faire, et par son urgence propre?

Quant aux répondants qu'on a bien fini par lui dénicher, Ensor et Munch en tête, le moins qu'on puisse en dire est qu'ils ne nous sont pas d'un grand secours.

L'artiste qui joue son être est de nulle part. Et il n'a pas de frères.

Broder alors? Sur ces images éperdument immédiates il n'y a ni place, ni temps, pour les exploits rassurants. Sur cette violence de besoin qui non seulement les déchaîne, mais les bouleverse jusqu'au de là de leurs horizons. Sur ce grand réel intérieur où fantômes morts et vivants, nature et vide, tout ce qui n'a de cesse et tout ce qui ne sera jamais s'intègrent en une seule évidence et pour une seule déposition.

Enfin sur cette suprême maîtrise qui se soumet à l'immaîtrisable, et tremble.

Non.

S'incliner simplement émerveillé. (Beckett 1983: 148)

Vous remarquerez qu'il y a dans ce très beau texte un éloge de l'incapacité de l'artiste, ou mieux, des affres d'un artiste qui ressent les choses au-delà de son art. Beckett souligne de manière très forte cette valeur négative qui ressort d'une représentation qui ne pourrait être plus dérangée par "le plus secret de l'esprit de l'artiste" qu'un traducteur a rendu comme "the darkest part of the spirit". L'objet qui m'intéresse est justement cette recherche, de la part de Beckett, d'un art qui paradoxalement ne voudrait pas en être un. La petite histoire qui suit pourra peut-être servir à nous faire un peu de lumière.

Ceux qui connaissent l'œuvre de Samuel Beckett ont certainement présent dans leur mémoire *Fin de Partie*, cette pièce de théâtre si représentative de l'auteur irlandais. Or, là, juste après les premières paroles échangées entre Nagg et Nell il y a une petite histoire racontée par le premier. Selon Nagg, Nell a toujours trouvé cette anecdote très amusante et a rit à en mourir la première fois qu'elle l'a écoutée, même si cette dernière se manifeste ennuyée par la récurrence de cette petite histoire dans le discours de Nagg. D'ailleurs, elle s'est déjà montrée dérangée par l'humour de Nagg, qu'elle trouve de moins en moins amusant, même si quelques mots avant elle lui a accordé que le malheur fait toujours rire. De manière très résumée l'histoire est comme suit: un monsieur anglais ayant un besoin urgent d'un pantalon rayé pour les fêtes de la Nouvelle Année va chez son tailleur qui lui prend les mesures. Ceci fait, le tailleur lui dit de revenir dans quatre jours pour le pantalon qui sera prêt. Quand le monsieur y retourne, le tailleur lui dit de revenir encore dans une semaine car il a fait un gâchis du derrière. Le monsieur anglais se présente dans le délai proposé par le tailleur et celui-ci ayant bâclé le fond lui demande dix jours. Mais ayant brouillé la braguette, le tailleur lui supplie de venir dans deux semaines. Finalement Pâques arrive et le pantalon n'est pas encore fait. Voici que le monsieur se fâche et dit au tailleur que ce n'est pas possible, que Dieu a pris six jours pour faire le monde mais qu'un mois ne lui a pas été suffisant pour faire un simple pantalon. Le tailleur d'un air scandalisé, et très fier de son travail, lui répond de regarder le monde et de le comparer avec son pantalon. Cette petite histoire est très significative de la position que Beckett a envers la peinture et envers les peintres. Je vous signale que Beckett a titré son premier article sur la peinture des frères Abraham et Gerardus van Velde "La peinture des van Velde ou le monde et le pantalon".³

Elle montre avec un humour très corrosif ce que Beckett pense sur la représentation et sur la création. D'abord, avançons que ce qui le gêne dans la représentation et création, qu'elles soient littéraires, musicales ou artistiques, est la ligne très tendue entre le créateur qu'apparente une maîtrise totale sur l'objet créé et le plaisir provoqué par cette domination. Ce plaisir et ce pouvoir se transmettent au spectateur comme une admiration et une soumission que Beckett n'accepte pas et qu'il voit

³ D'abord publié dans *Cahiers d'Art*, 1945-1946, Paris, pp. 349-356, et après repris dans *Le Monde et le Pantalon* (Paris: Editions de Minuit, 1989).

comme quelque chose d'immoral. Avant de vous exposer de forme plus soutenue cette position, qu'on pourrait appeler d'esthétique négative si ce n'était plus vrai et plus rigoureux de parler d'un refus de l'esthétique, laissons que les mots que Beckett échange avec Georges Duthuit (*Transition*, 1949) éclaircissent ce qui semble si énigmatique:

Il y a beaucoup de façons de tenter de dire en vain ce que je tente en vain de dire. J'ai expérimenté, comme vous le savez, et en public et en privé, sous contrainte, à travers la faiblesse du cœur, à travers la fragilité de la pensée, avec deux ou trois cent. L'antithèse pathétique possession — pauvreté n'est peut-être pas la plus ennuyeuse. Mais nous commençons à nous en fatiguer, n'est-ce pas ? La constatation que l'art a toujours été bourgeois, pouvant soulager notre douleur devant les conquêtes du socialement progressif, finalement est d'un faible intérêt. L'analyse de la relation entre l'artiste et son occasion, une relation regardée toujours comme indispensable, ne semble non plus avoir été très productive, à cause éventuellement de s'être perdu en recherches sur la nature de l'occasion. Il est évident que pour l'artiste obsédé avec sa vocation expressive, tout et rien sont condamnés à devenir des occasions, inclus, comme il semble être le cas, au moins jusqu'à un certain point, de Masson, de la poursuite de l'occasion, et à chaque homme sa femme, du spirituel Kandinsky. Aucune peinture n'est aussi pleine que celle de Mondrian. Pourtant si la circonstance apparaît comme un terme instable de la relation, l'artiste, qui est l'autre terme l'est à peine moins grâce à son vivre de manières et attitudes. Les objections à cette vue dualiste du procès créatif ne sont pas convaincantes. Il y a deux choses établies, même si précairement: la nourriture, dès les fruits dans les plats jusqu'aux mathématiques élémentaires et l'auto-commisération, et sa manière de dépêche. Tout ce qui nous concerne est l'angoisse croissante et aiguë de la relation même, comme si elle de plus en plus s'obscurcissait par un sens d'invalidité, d'inadéquation, d'existence au prix de tout ce qui reste exclu, de tout ce qui ne laisse pas voir. L'histoire de la peinture, nous y voilà, est l'histoire de ses tentatives d'échappement à cette sensation d'échec, par le moyen de relations moins exclusives, plus authentiques, plus amples, entre représentant et représenté, dans une espèce de tropisme envers une lumière dont la nature est objet d'opinions variées, et avec une espèce de terreur pythagoricienne, comme si l'irrationalité de pi était une offense envers la divinité, pour ne pas dire de sa créature. Mon cas, vu que je suis sur le banc, est que van Velde est le premier à se départir de cet automatisme esthétisé, le premier à accepter qu'être un artiste est faillir, comme personne n'admet faillir, que l'échec est son monde, et que s'y dérober désertion, art et artisanat, bon ménage, vie. Non, non, permettez-moi d'expirer. Je sais que maintenant tout ce qu'on demande, et même pour conduire ce terrible sujet à une conclusion acceptable, c'est de faire de cette soumission, de ce consentement, de cette fidélité à l'échec, une nouvelle circonstance, un nouveau terme de la relation, et de l'acte que, incapable d'agir, obligé à agir, il (l'artiste) fait, un acte expressif, bien qu'à peine de soi-même, de son impossibilité, de son obligation. Je sais que mon inhabilité à la faire de cette manière me place, et peut-être aussi un innocent, dans une situation qui n'est pas enviable, connue des psychiatres. C'est qu'il existe ce plan coloré, qui n'était pas là avant. Je ne sais pas ce qu'est-ce, n'ayant rien vu de pareil avant. Il

semble que cela n'a rien à voir avec l'art, en tout cas, si mes mémoires de l'art sont correctes. (Beckett 1983: 144-145)

Avant de nous interroger sur ce texte, avançons quelques mots sur Georges Duthuit. Né en 1891, marié à la fille de Matisse il avait consacré beaucoup de temps à l'étude de Byzance qu'il considérait comme très déterminant pour les transformations modernes de l'imagerie occidentale. Comme le dit Rémi Labrusse:

[I]l avait décidé de sa vie sur la conviction que les images se devaient d'être autre chose que la possession car nassière des apparences, autre chose que cette *mimesis* en quoi, depuis la Renaissance italienne, elles s'étaient, selon lui, splendidement fourvoyées dans nos pays. (Labrusse 1990: 670)

Duthuit cherchait enfin un art qui n'aurait pas pour but la représentation des objets du monde mais plutôt un art qui prît la représentation comme un commencement et une impulsion, non comme une imposition d'un sens ou d'un signifié. Duthuit considérait qu'une mosaïque byzantine misait sur la coloration de l'espace et non sur la construction illusionniste de cet espace, tout comme la peinture fauve où il voyait plutôt une proposition de l'espace et de la couleur qui permettait une expérience nouvelle et distante de l'habituelle illusion de l'espace tridimensionnel de la peinture occidentale. Dans ce dialogue avec Beckett, dont je vous ai cité un morceau assez long d'une des interventions de l'écrivain irlandais, Duthuit lui demande "devons-nous vraiment déplorer la peinture qui admet la présence des choses et des créatures du printemps, resplendissantes de désir et d'affirmation, éphémères sans doute mais immortellement récurrentes, et non pas pour en tirer profit, non pas pour en jouir, mais afin que ce qui est tolérable et radieux en ce monde puisse continuer à être." S'il est vrai que Beckett n'arrive jamais à répondre à cette question de son ami, sauf par des larmes, il faut être d'accord que dans son œuvre il existe une forte présence de l'objet réel, qui surgit par des éclairs qui déchirent l'écriture. Si bien que ces apparitions des objets et des êtres de la nature n'arrivent jamais à construire une réalité illusoire avec laquelle se réjouir, car ces épanouissements de la vie et de la nature dans le texte de Beckett sont immédiatement engloutis par la vision de désastre qui attend tous les personnages et narrateurs beckettien.

À l'époque de ces dialogues la peinture est très présente dans la vie et le travail de Beckett. À part la fréquentation quotidienne de peintres tels que Staël, Riopelle, Sam Francis, Tal Coat, Masson, tout le cercle des

amis de Duthuit – quelques fois aussi Giacometti et Matisse – auxquels se joignent des amis plus anciens de Beckett comme Henri Hayden, Hérold et bien sûr les frères van Velde, s’ajoute l’activité de traducteur presque toujours sous la commande de Duthuit pour qui il traduit le livre de ce dernier *Les Fauves*, pour une édition américaine. Cependant c’est dans le cadre de la revue *Transition*, où seront publiés les *Three Dialogues*, revue reprise et achetée par Duthuit à Eugène Jolas (pour qui Beckett avait déjà travaillé avant la guerre), que Beckett traduit des textes sur la peinture de René Char (“Courbet: The Stone Brakers”), Paul Éluard (“The Work of the painter – to Picasso”) et Francis Ponge (“Braque or Modern art as event and pleasure”), tous ceux dans *Transition*, n.º 5.

Nous comprenons que c’est le rapport entre le peintre et le monde que Beckett veut rompre, que c’est la relation entre le sujet et soi que ce soit de réjouissant dans l’univers des choses et des êtres que la position de Beckett nie absolument. Dans la correspondance échangée avec Duthuit nous saisissons une position de plus en plus poussée qui le distancie clairement du critique français. Dans une lettre, citée par Rémy Labrusse, où il parle de la peinture italienne, Beckett écrit:

Je me rappelle un tableau au Zwinger, un Saint Sébastien d’Antonello da Messina, formidable, formidable. C’était dans la première salle, j’en étais bloqué chaque fois. Espace pur à force de mathématique, carrelage, dalles plutôt, noir et blanc, en longs raccourcis à vous en tirer des gémissements, et le lapidé (sic) exposé, s’exposant, à l’admiration des courtisans prenant l’air dominical au balcon, tout ça envahi, mangé par l’humain. Devant une telle œuvre, une telle victoire sur la réalité du désordre, sur la petitesse du cœur et de l’esprit, on manque se pendre (...) Dire qu’on va remettre ça. (Beckett *apud* Labrusse 1990: 674)

Nous le voyons, c’est le sujet et le projet de l’œuvre qui sont les obstacles mêmes à la rencontre avec le spectateur. Car, si la réalité du désordre est exclue, le résultat n’est que l’anéantissement du spectateur, qui lui vit bien là au milieu de tout ce gâchis chaotique. Dans une autre lettre où nous imaginons les arguments de Duthuit, Beckett assure à celui-ci que:

[I]l est moins agacé que lui par les italiens, sans doute parce qu’il ne sent pas assez fort la rupture dont Duthuit parle. Que lui importe que la tyrannie du ton local soit révolue, du moment qu’on a mis quelque chose à sa place? Et détronner les objets en faveur de ce qui les sépare, ou de ce qui les lie (...) pour moi c’est préférer Bonnard blanc à Blanc Bonnard. Assez. (*Ibidem*: 675)

C'est l'existence du rapport peintre-spectateur qui passe au premier plan, tandis que l'image et la maîtrise de l'artiste sur elle cesse d'être importante. Cette existence qu'on dévalorise en même temps qu'on considère merveilleuse l'image.

Universidade de Lisboa

Bibliographie

ADORNO, Theodor W. (1967). "Arnold Schoenberg 1974-1951". *Prisms*, translated from the German by Samuel and Shierry Weber. Cambridge, Massachusetts: MIT Press. 149-172.

BECKETT, Samuel (1968). *Watt*. Paris: Les Editions de Minuit.

— (1983). *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. London: John Calder.

— (1989a). *Soubresauts*. Paris: Les Editions de Minuit.

— (1989b). *Le Monde et le Pantalon*. Paris: Editions de Minuit.

— (1993). *Dream of Fair to Middling Women*. London and Paris: Calder Publications.

— (1995). *The Complete Short Prose 1929—1989*. New York: Grove Press.

BERNOLD, André (1992). *L'Amitié de Beckett*. Paris: Hermann.

BRIDEN, Mary (1998). "Beckett and the Sound of Silence", Mary Briden (ed.), *Samuel Beckett and Music*. Oxford: Oxford UP.

KNOWLSON, James (1996). *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury Publishing.

LABRUSSE, Rémi (1990). "Beckett et la peinture. Le témoignage d'une correspondance inédite". *Critique*, août-septembre, 519-520. 670-680.