

NADIA LOUAR

## De la mémoire involontaire de Proust au bilinguisme de Beckett

### **Introduction: La voix de la mémoire**

Le Perron n'était pas haut. J'en avais compté les marches mille fois, aussi bien en descendant qu'en remontant, mais le chiffre ne m'est plus présent, à la mémoire. Je n'ai jamais su s'il fallait dire un le pied sur le trottoir, deux le pied suivant sur la première marche, et ainsi de suite, ou si le trottoir ne devait pas compter. Je ne savais par où commencer ni par où finir, disons les choses comme elles sont. (...) J'arrivais donc à trois chiffres totalement différents, sans jamais savoir lequel était le bon. Et quand je dis que le chiffre ne m'est plus présent, à la mémoire, je veux dire qu'aucun des trois chiffres ne m'est plus présent, à la mémoire. Il est vrai qu'en retrouvant, dans la mémoire, où il se trouve certainement, un seul de ces chiffres, je ne retrouverais que lui, sans pouvoir en déduire les deux autres. Et même si j'en récupérais deux, je ne saurais pas le troisième. Non, il faudrait les retrouver tous les trois, dans la mémoire, pour pouvoir les connaître, tous les trois. C'est tuant les souvenirs. (Beckett 1958: 12)

Nous pourrions lire l'introduction de ce prodigieux *texte pour rien* comme la genèse de l'œuvre bilingue beckettienne tel que nous définissons le phénomène dans notre *Poétique du bilinguisme dans l'œuvre de Samuel Beckett* (2004b). Le bilinguisme beckettien nous apparaît comme un art de passage qui dépasse les frontières linguistiques et engage un principe de réécriture dont le modèle structural est l'alternance entre les langues. Nous considérons par conséquent le passage d'une langue à l'autre comme le paradigme sur lequel se fondent tous les autres passages et figures de passages qui créent le corps textuel de l'œuvre beckettienne. L'extrait de *L'Expulsé* que nous plaçons en exergue de notre essai rend compte de la nature partielle de ce processus de réécriture dont la modalité est celle d'un retour sur soi au cours duquel une transaction singulière s'établit entre gain et perte.

Au cours du passage d'une langue à l'autre, un décalage s'imisce en effet entre ce qui se dit, se dédit et se redit dans le texte, entre ce qui apparaît, disparaît et reparait sur la scène ou l'écran télévisé, pour ne citer ici que deux modalités de passage.<sup>1</sup> Le bilinguisme ainsi conçu révèle un processus de criblage résultant d'une énonciation dont l'avènement dépend de sa (*re*)*é*vo*c*ation partielle à la surface du texte. Seul le néologisme peut décrire le processus unique et inédit de la réécriture beckettienne qui simultanément évoque, révoque et (*re*)évoque un souvenir passé au crible d'une mémoire défaillante. L'œuvre beckettienne se présente ainsi en écho; toujours en défaut, elle offre au lecteur, spectateur et entendeur une image incomplète d'elle-même. Dans la défaillance du souvenir qui marque un décalage entre ce qui se dit, dédit et redit, dans le ressassement dramatique qui décompose le corps pour n'en ramener que des fragments, la trace mnémonique de l'œuvre revient à la surface du texte pour en rappeler une autre, puis une autre, et une autre encore. Tenir compagnie à la voix, c'est le fait de l'œuvre bilingue.

À quelqu'un sur le dos dans le noir une voix égrène un passé. (...) et dans un autre noir ou dans le même un autre. (Beckett 1980: 8)  
 Imaginant imaginé imaginant le tout pour se tenir compagnie. Dans le même noir chimérique que ses autres chimères. (*Ibidem*: 63)

Le caractère autographique de l'œuvre, pour reprendre l'expression de H. Porter Abbot, est fondamental dans le cadre de notre étude.<sup>2</sup> Le bilinguisme dans l'œuvre beckettienne implique en effet une réécriture de soi d'un genre particulier; la voix du texte revient sur elle-même et fait retour comme intrusive. Sa visée est de faire incarner le passé évoqué par une voix de prétéition qui entre son énonciation et sa renonciation relaye la parole jusqu'à son point d'(e)ancrage. Lorsque Samuel Beckett met en scène cette intrusion, (i.e., *La dernière bande*, *Solo*, *Impromptu d'Ohio*) la parole est "soufflée" au protagoniste au sens qu'Antonin Artaud donne à ce mot, "imposée du dehors et dérobée du dedans".<sup>3</sup> Cette dialectique

<sup>1</sup> Notre définition du bilinguisme inclut tous les passages qui caractérisent le projet esthétique d'un auteur, à la fois romancier, poète, dramaturge, metteur en scène, réalisateur, etc.

<sup>2</sup> Dans sa préface, Porter Abbot ne parle pas d'autobiographie mais d'une forme autographique "diametrically opposed to such an approach. It responds to writing not as a mode of recovery or even fictionalizing of the past but as a mode of action taken in the moment of writing" (Abbot 1996: x).

<sup>3</sup> C'est à Alfred Simon (1997: 80) que je dois cette parfaite analogie.

corrosive instaure une mémoire interne comme vecteur à l'œuvre et établit l'écart dans lequel se fonde le principe de réécriture de l'œuvre bilingue.

La mémoire de l'œuvre possède à maints égards une fonction dynamique analogue à celle du récit proustien. Mais comme Alain Badiou (1995: 61) nous pensons que l'analogie est trompeuse. Le "volontarisme de la mémoire" selon son expression diffère de la mémoire involontaire dans la mesure où le souvenir proustien dépend d'une métaphysique du temps tandis que chez Beckett, il s'agit "d'une expérimentation de l'altérité", ou selon notre terme, d'une intrusion.

En nous appuyant d'abord plus particulièrement sur le texte poétique autographique intitulée *Assez* (dans *Têtes mortes*), nous nous proposerons de montrer comment le phénomène du bilinguisme dans son travail de répétition procède moins par réminiscence que par défaillances mnémoniques. Nous examinerons ensuite la monographie de Beckett sur Marcel Proust afin d'établir les relations qui se tissent entre le phénomène du bilinguisme et la fonction de la mémoire dans la *recherche* beckettienne. Dans un troisième temps, nous montrerons que le ressouvenir beckettien présente une variation sur le principe du bilinguisme de l'œuvre et s'incarne dans la figure flottante d'un souvenir. Nous reviendrons pour conclure sur certains textes du recueil *Têtes mortes*, pour analyser brièvement les figures de relais poétiques et exemplifier les homologues structurales que nous établissons entre le processus du ressouvenir et celui du bilinguisme beckettien.

## I. La chaîne poétique

Parce que l'écriture de Beckett est celle de l'errance, de l'entre deux, du va et vient, en un mot, du mouvement, son écriture est un dialogue au sein de soi-même, un va et vient incessant qui forme, déforme et reforme sans cesse son espace intérieur. Le corps textuel se construit en effet à partir de lui-même, s'engendrant à la manière des reptiles qui parfois peuplent son univers. "Devisant tout seul se divisant" (Beckett 1980: 20), le dispositif mis en place sectionne les corps, découpe la phrase et en recompose de nouvelles entités à partir du fragment. L'alchimie beckettienne vient de ce que l'écrivain est d'abord entendeur et vient au langage comme poète. Anaphores, paronomases, échos sonores, la parole disloquée s'élabore sur le mode poétique et donne la primauté à la concaténation: "Partout la pierre gagne. La blancheur. Chaque année un peu plus. Autant dire chaque instant. Partout à chaque instant la blancheur gagne" (Beckett 1981: 32).

Dans cette strophe, la gradation phonique par son jeu consonantique se conjugue à la progression thématique en imitant le mouvement du blanchiment. Le procédé stylistique crée une métaphore cinesthésique qui vient se littéraliser; on passe en effet de l'avancée de la pierre à l'avancée de la blancheur et le passage se concrétise dans le chiasme poétique par lequel Beckett, poète, enserme la méthodique progression: "La pierre gagne. La blancheur. La blancheur gagne". Le relais métonymique (du tout à la partie et de la partie à un tout recrée) caractérise la progression de l'œuvre dont l'élaboration cubiste dépend de la tension entre décomposition et recombinaison. Toutes les séries de bouts-rimés, rimes approximatives et lieux communs corrompus participent de cette écriture du vestige qui s'oppose à la conception architecturale de "l'œuvre cathédrale" de Proust, en aval de laquelle, on le verra, Beckett poursuit la sienne.

L'entrée dans le vif du sujet beckettien se fait ainsi par ouïe dire: "Je le dis comme je l'entends", affirment les narrateurs. La faculté auditive préside à l'écriture et avant d'être *Souvenant* le narrateur est en premier lieu *Entendeur*: "J'ai tendu l'oreille vers ce qui devait être ma voix toujours si faible, si lointaine que c'était comme la mer, comme la terre, une calme mer lointaine" (Beckett 1953: 218).

Tout à l'écoute de sa "voix ancienne" (Beckett 1961: 24), le narrateur délivre son texte au rythme de fragments sonores qui lui parviennent sans qu'il ne puisse en distinguer le sens. À l'instar du débutant en langue étrangère qui ne peut rétablir dans un premier temps les coupures morphologiques et syntaxiques de la langue qu'il découvre, l'entendeur-narrateur beckettien se laisse glisser dans le flux verbal brut. Son *dire* se décline ainsi en cadences sonores à partir desquelles la chaîne poétique s'ébauche. Seul le souffle qu'il lui faut reprendre le fait trébucher et aller à la ligne:

en moi qui furent dehors quand ça cesse de  
   haleter bribes d'une voix ancienne voix en moi pas  
   a mienne (*Ibidem*: 9)

*Comment c'est* illustre parfaitement le phrasé poétique de l'écrivain. La lecture du roman impose au lecteur celle de sa typographie: des blancs de silence séparent des blocs noirs de mots. Le roman omet tout signe conventionnel de ponctuation et littéralement "dit le rythme", écrit Bruno Clément (1998: 145). Un glissement se fait d'un mot, parfois d'un morphème à l'autre, diluant le sens dans le son. Premier réceptacle à

véritablement articuler cet art poétique de l'écoute, "la pure oreille" de *L'innommable* ne se méprend pas sur la qualité démiurgique de cette concaténation du signifiant:

Ces millions de sons divers, toujours les mêmes revenant sans trêves, il n'en faut pas davantage pour qu'il vous en pousse une tête (...) mais ici *il convient de glisser*. Peu importe le dispositif, du moment que j'ar rive à dire, avant de perdre l'ouïe. (Beckett 1953: 137, mes italiques)

Il s'agit bien en effet de *glisser* à la surface du texte à l'image du reptile dont l'avancée évoque celle de la réécriture beckettienne. Motion de prédilection de l'œuvre, la reptation implique un mouvement d'ensemble qui recouvre pour un temps la même surface textuelle pour la dépasser. Cette nécessité de *recouvrement* qui non seulement recouvre le *dit*, mais entre également en (re)possession de son *dire* (nous rappelons ici qu'il s'agit de la voix du souvenir) permet une surimpression décalée de *l'entendu* et du *dit*.

Gilles Deleuze dans *L'épuisé* parle d'une "langue III qui ne rapporte plus le langage à des objets énumérables et combinables, ni à des voix émettrices, mais à des limites immanentes qui ne cessent de se déplacer" (Deleuze 1992: 69). La conception deleuzienne d'une langue *processus* qui ne procède pas seulement avec des images mais avec des espaces" (*Ibidem*: 74) décrit remarquablement le va et vient structurale de l'œuvre bilingue et offre l'image d'une langue mouvante dont *Berceuse* nous semble illustrer parfaitement le mouvement:

morte un jour  
non une nuit  
morte une nuit  
fin d'une longue journée  
dans sa berceuse  
de son plus beau noir vêtue  
tête affalée  
dans sa berceuse la berçant  
la berçant toujours si bien qu'enfin  
fin d'une longue journée  
(...)  
aux gogues la vie  
berce-la hors d'ici  
berce-la hors d'ici (Beckett 1986: 50, 52)

La langue se berce hors d'elle-même. L'écho se tait. La lumière s'éteint.

Parmi les œuvres dramatiques les plus à même d'exemplifier le principe dichotomique par leur conception scénographique (i.e., *Oh les beaux jours*, *La dernière bande*, *Berceuse*, *Va-et-vient*, *Solo*, *Cette fois*, *Impromptu d'Ohio*) ou thématique (imaginant-imaginé, voyeur-vu, entendeur-entendu), *Assez*, écrit en 1966 et publié dans le recueil intitulé *Têtes mortes*, raconte de façon la plus intime l'histoire de cette césure. Le texte s'ouvre sur une requête du narrateur de "tout ce qui précède oublier" et de considérer le récit comme "l'art et la manière" uniques de la composition littéraire (Beckett 1972: 33). Les quatre versions qu'il en donne dépeint une relation passionnelle entre le narrateur et un "il" anonyme, de leur fusion et de leur séparation:

Je faisais tout ce qu'il désirait. Je le désirais aussi. Pour lui. Chaque fois qu'il désirait une chose moi aussi. Pour lui. Il n'avait qu'à dire quelle chose. Quand il ne désirait rien moi non plus. (...) Je n'avais que les désirs qu'il manifestait. Mais il devait les manifester tous. Tous ses désirs et besoins. Quand il se taisait il devait être comme moi. Quand il me disait de lui lécher le pénis je me jetais dessus. J'en tirais de la satisfaction. Nous devons avoir les mêmes satisfactions. Les mêmes besoins et les mêmes satisfactions.

Un jour il me dit de le laisser. C'est le verbe qu'il employa. (...)

*Hors de portée de sa voix, j'étais hors de sa vie. (Ibidem: 34, mes italiques)*

Il s'arrêta donc et attendit que ma tête arrive avant de me dire de le laisser. Je dégageai prestement ma main et filai sans me retourner. Deux pas et il me perdait à jamais. Nous nous étions scindés si c'était cela qu'il désirait. (*Ibidem: 38*)

C'est donc alors que j'aurai vécu ou jamais. Dix ans au bas mot. Depuis le jour où ayant promené longuement sur ses ruines sacrées le dos de la main gauche il lança son pronostic. Jusqu'à celui de ma disgrâce supposée. Je revois l'endroit à un pas de la cime. Deux pas droit devant moi et déjà je dévalais l'autre versant. En me retournant je ne l'aurais pas vu. (*Ibidem: 41*)

J'ai situé ma disgrâce tout près d'un sommet. Eh bien non ce fut sur le plat dans un grand calme. En me retournant, je l'aurais vu là même où je l'avais laissé. (*Ibidem: 44*)

Le narrateur confie alors à son lecteur les détails d'une relation dont il clame avoir tout appris: "Tout me vient de lui. Je ne redirai pas à propos de telle et telle connaissance" (*Ibidem: 36*). Si l'on en croit ce premier *souvenant*, tous les souvenirs évoqués par la suite seront littéralement répétés à la manière d'une leçon retenue par (le) cœur: "Toutes ces notions sont de lui. Je ne fais que les combiner à ma façon. Donnée quatre ou cinq vies comme celles-là j'aurais pu laisser une trace" (*Ibidem: 43*).

Dans un registre dramatique, on dirait que c'est ici que tout a commencé et que tout a fini: union, séparation puis débandade. *Assez* s'applique à mettre fin au retour blessant d'un événement dont le ressouvenir narratif s'astreint à ôter toute émotion. Le traumatisme dont le narrateur s'applique à se défaire révèle un dispositif mnémotique qui prétend effacer la réalité d'un événement en le passant plusieurs fois au crible d'une mémoire fluctuante.

Le récit de la "scène de disgrâce" dans *Assez* est indissociable de celui de la "réplique inoubliable" dont les différentes évocations narratives participent d'une même volonté d'oblitération du souvenir par un rappel inconsistant de l'événement. L'incident que plusieurs narrateurs racontent à différents moments de l'œuvre serait inspirés de faits réels selon ses biographes et reviendraient sur les circonstances d'une altercation entre Beckett, enfant, et sa mère. L'enfant se serait interrogé sur la distance entre la terre et le ciel et aurait demandé à sa mère si la distance n'était en réalité plus grande qu'elle ne paraissait, question à laquelle sa mère aurait répondu par une "réplique blessante inoubliable". L'épisode est repris dans *Malone meurt*, *La fin* et *Compagnie*. Dans le roman éponyme, le narrateur relate les faits et se souvient que le petit garçon en resta atterré. De *La fin* à *Compagnie*, l'échange entre la mère et l'enfant s'altère et devient plus abstrait:

Maintenant j'avais à travers le jardin. Il faisait cette étrange lumière qui clôt une journée de pluie persistante, lorsque le soleil paraît et que le ciel s'éclaircit trop tard pour pouvoir servir. La terre fait un bruit comme de soupirs et les dernières gouttes tombent du ciel vidé et sans nuage. Un petit garçon, tendant les mains et levant la tête vers le ciel bleu, demanda à sa mère comment cela était possible. *Fous-nous la paix*, dit-elle. (Beckett 1958: 77, mes italiques)

Petit garçon, tu sors de la boucherie-charcuterie Connolly en tenant la main de ta mère. (...) Vous progressez en silence dans l'air tiède et calme de l'été. (...) Levant les yeux au ciel d'azur et ensuite au visage de ta mère tu romps le silence en lui demandant s'il n'est pas en réalité beaucoup plus éloigné qu'il n'en a l'air. (...) Pour une raison que tu n'as jamais pu t'expliquer cette question dut t'exaspérer. Car elle envoya valser ta petite main et te fit *une réponse blessante inoubliable*. (Beckett 1980: 13, mes italiques)

La répétition du souvenir douloureux tel que le montrent les deux mémorables incidents vise à ramener et neutraliser à la fois la douleur d'un événement en rendant perméable la limite entre souvenir et invention. Passés plusieurs fois au crible d'une remémoration narrative inconsistante, les faits perdent de leur réalité et gagnent en imagination: "Je ne sais pas si je suis en train d'inventer ou de me souvenir" avoue

franchement le personnage éponyme de *Molloy* (Beckett 1951: 10). Le principe lacunaire de la réécriture beckettienne est déployé ici dans une dissémination narrative du souvenir qui en lénifie la teneur.

Il serait aisé de lire un certain fétichisme dans la manière dont le narrateur marque son récit de traces qui simultanément renient et rappellent l'événement. Dans son essai d'*Esthétique* consacré à l'auteur, Evelyne Grossman décrit en ces termes la relation que l'alter ego de Samuel Beckett entretient avec la réalité et définit le fétichisme comme "un désaveu [qui] repose sur une discordance entre un savoir et une croyance" (1998: 40). Les deux scènes reconstituées dans les récits ci-dessus disséminent les traces d'un événement déterminant dont les circonstances restent délibérément énigmatiques. De ce fait, il sera toujours possible au narrateur-souvenant de concocter d'autres versions à partir du résidu de réalité et maintenir ainsi l'équivocité du ressouvenir beckettien. En tissant dans son récit les fragments de sa "disgrâce", le narrateur révèle que la force de répétition réifie la trace indélébile d'un événement portant en lui la force persuasive d'un souvenir authentique qui permet de trans-former en œuvre d'art ce qui ne pouvait qu'être scindé. En même temps, il instruit le lecteur sur la manière dont le *Souvenant* beckettien conçoit l'écriture du souvenir. Dans le mouvement performatif de la réécriture, le passage au crible du souvenir "œuvre": il "fait" le texte bilingue, le donne en écho, dit, redit et à redire.

Dans ses glissements linguistiques et dans tous ceux qui conduisent d'un système de représentation à un autre, le bilinguisme beckettien prescrit un espace d'expression de plus en plus réduit. Ne subsiste non plus l'expression mais sa nécessité; "trop fatigué pour trouver le mot juste" explique le narrateur dans *Le Calmant* (Beckett 1958: 74), le tenant lieu se fait le relais d'une réalité, elle-même tenant lieu. Le phénomène du bilinguisme joue en effet sur les limites de la représentation dans le but de les déplacer et le rêve de les abolir. Ce que permet de montrer l'alternance entre les langues est le désir paradoxal de l'œuvre beckettienne de représenter l'impossibilité à se représenter dans le cadre des limites imposées à l'artiste. L'imaginaire paradoxal de l'œuvre prend pour sujet sa propre extinction et puise en elle-même "le moyen de faire cesser les choses, de faire taire sa voix" (Beckett 1953: 21). Pensons ici aux *Peintres de l'empêchement*.<sup>4</sup> L'expression se donne en une (r)évocation imaginaire

<sup>4</sup> "Est peint ce qui empêche de peindre" déclare Beckett, critique d'art, commentant la peinture des frères van Velde (Beckett 1995: 136).



dont le corollaire indispensable est une mémoire labile. L'énonciation, toujours suscitée par le souvenir fragmentaire d'un *Souvenant*, restituée, atrophiée, l'image d'un passé (re)imaginée. *Revenue*, *Revenant*, *Souvenant*, le personnage beckettien se donne démembré, dans ses bribes de discours, parcelles d'être, *rendu à lui-même* dans les interstices mémorielles.<sup>5</sup>

## II. De la mémoire proustienne au "ressouvenir" beckettien

Soudain suffit place au ressouvenir. Refermé l'œil las à cet effet ou rouvert ou laissé à l'état quel qu'il fût. Le temps que tout revienne. Finalement bons premiers pendus tête en bas deux manteaux noirs. Commencent à s'ébaucher ensuite les contours de qui dirait une caisse quand soudain suffit. *Ressouvenir!* (Beckett 1981: 67, mes italiques)

La pratique rhétorique de la citation fragmentaire ou tronquée dont nous analysons ailleurs les effets n'est qu'une des variations du principe de retour sur soi dont la figure du bilinguisme demeure le modèle structural (Louar 2006). La répétition, l'auto-citation, les mouvements giratoires jusqu'aux duos dramatiques permettent au texte de revenir sur lui-même sous diverses formes et de créer une mémoire endogène et paradoxale qui rend poreuse la distinction entre souvenance et invention. On l'a vu, l'œuvre progresse à partir de séquences mémorielles et se *dilate* dans sa propre réverbération à force de répétitions. Relançant ainsi le propos sans qu'il ne soit possible de distinguer "le bon grain de la balle" selon l'expression de *Krapp* dans sa "dernière bande" (Beckett 1959: 14), l'écriture passe systématiquement au crible du ressouvenir son matériau.

La conception d'une perception nécessairement anachronique que Beckett développe dans son essai sur Proust (1931) représente un des tenants théoriques de sa recherche esthétique. Beckett montre que dans l'univers proustien l'individu est le siège d'un processus de décantation; sa réalité, écrit-il, ne peut être abordée que rétrospectivement et sa restitution ne peut être qu'une déformation.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> L'expression "se rendre à soi" est récurrente dans l'œuvre et atteste du processus de restitution que nous identifions ici.

<sup>6</sup> "The individual is the seat of a constant process of decantation, decantation from the vessel containing the fluid of future time, sluggish pale and monochrome, to the vessel containing the fluid of past time, agitated and multicolored by the phenomena of its hours" (Beckett 1969: 4).

There is no escape from yesterday because yesterday has deformed us and has been deformed by us. (...) We are in the position of Tantalus, with this difference, that we allow ourselves to be tantalized. (Beckett 1969: 2)

La distinction proustienne entre la faculté volontaire et involontaire de faire resurgir le passé est réinterprétée en termes phénoménologiques par l'auteur irlandais qui pose la seconde comme le seul et vrai instrument de connaissance. "There is only one real impression and one adequate mode of evocation. Over neither have we the least control" (*Ibidem*: 4).

La mémoire volontaire selon lui ne représente en revanche qu'un vulgaire système de correspondances déterminé par les lois de l'habitude. Beckett en décrit le mécanisme en terme de compromis, pacte ou traité entre l'individu et son environnement (il utilise indifféremment ces trois termes pour bien en montrer la facticité). Inspiré par la philosophie romantique allemande, en particulier Schopenhauer, il interprète l'expérience individuelle telle qu'elle lui apparaît chez Proust comme une série de projections interactives successives entre le sujet et son univers (*Ibidem*: 8). La vie n'est qu'une suite d'ajustements à une réalité corrélativement changeante. Par conséquent, l'individu représente la somme de tous ceux qu'il *est* successivement, à mesure des secondes écoulées, dans un univers similairement itératif: "Life is a habit. Or rather life is a succession of habits; since the individual is a succession of individuals" (*Ibidem*:). Annonçant la problématique de l'innommable, Samuel Beckett déclare que l'immobilisation symbolique de l'objet par la nomination est une convention inadéquate et un exemple du primitivisme barbare de notre société (*Ibidem*: 32). C'est pourquoi, explique-t-il, il existe une ribambelle d'*Albertine* correspondant à la ribambelle d'objets de désir qui se succèdent et se désistent pour le narrateur du roman.

Dans sa monographie Beckett esquisse un projet esthétique à travers une démonstration philosophique audacieuse qui argue l'impossibilité de l'appréhension d'une totalité subjective. La contingence de la relation sur laquelle Beckett fonde la relation du sujet avec la réalité extérieure devient particulièrement signifiante dès lors qu'elle implique un rapport entre deux individus, ici, *Marcel* et *Albertine*. L'échec du narrateur proustien à appréhender l'essence de sa fugitive *Albertine* dont il rend compte par les multiples portraits qu'il dresse d'elle dans son récit se traduit dans ces instants évanescents qui caractérisent la nature fragmentaire et séquentielle de sa perception. Beckett montre ainsi que la réciprocité

constitutive de toute relation interpersonnelle prévient toute possibilité de la réalisation du désir. Il conclut: “the only paradise that is not the dream of a madman, [is] the paradise that has been lost” (*Ibidem*: 55). Il poursuit en ce sens et affirme qu’il ne peut jamais y avoir de moment synchronique, c’est-à-dire de véritable rencontre parce que l’inconsistance de celui qui perçoit affecte l’objet perçu. [*The observer infects the observed with his own mobility*] (*Ibidem*: 6). Un décalage intrinsèque à la perception s’insère entre le sujet et l’autre, même lorsque l’autre n’est autre que le sujet même.<sup>7</sup>

L’impossibilité de la rencontre est constante de *Murphy* à *Compagnie*. Pour le narrateur du premier roman, l’idée même est tout à fait inconcevable et se confond à la formidable collision dont rêve *Madame Rooney*: “Une collision! s’écrit-elle, avec enthousiasme. Oh ce serait merveilleux!” (Beckett 1957: 44). Se rencontrer, comme moi je l’entends, cela dépasse tout ce que peut le sentiment, si puissant soit-il, et tout ce que sait le corps, quelle qu’en soit la science” (Beckett 1954: 55).

De même, des affabulations imaginaires en quête de ‘compagnie’ du narrateur de *Compagnie*, ne demeure que la solitude absolue.

La fable de toi fabulant d’un autre avec toi dans le noir. Et comme quoi mieux vaut tout compte fait peine perdue et toi tel que toujours.  
Seul. (Beckett 1980: 88)

L’échec de la rencontre que la virtuosité picturale de la prose proustienne saisit dans les portraits sans cesse retouchés qu’il offre de “ses” Albertine[s] est apprécié par le jeune auteur irlandais parce qu’elle imite celle du peintre capable de saisir son objet en mouvement. Ce que Beckett loue en effet dans le récit proustien et que lui-même expérimente dans ses œuvres littéraires et dramatiques vient de son assentiment à se dessaisir de son objet pour l’appréhender dans sa précarité. En tant qu’artiste, cela signifie pour lui non seulement renoncer à toutes tentations synthétisantes mais aussi à accepter sa propre instabilité projetée par le perçu chez celui qui le perçoit.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Beckett reviendra sur ce paradoxe lorsqu’il réalise *Film*, dans lequel il aborde en termes berkeleyens l’aliénation de l’acte de perception.

<sup>8</sup> On connaît la célèbre distinction que Beckett établit entre lui et Joyce: “He is a synthesizer, I am an analyzer, trying to leave out as much as I can”.

At the best, all that is realized in time (all Time produce) whether in art or Life, can only be possessed successively, by a series of partial annexations, and never integrally and at once.

(Beckett 1969: 7)

L'unique manière de ressaisir cette réalité *si tôt venue partie* (*Cette fois, Berceuse*) lui est donné par une réminiscence fortuite suscitée par une sensation qui la rappelle en cet instant affranchi de l'ordre du temps. La fonction narrative de la recherche proustienne est de restaurer ce paradis perdu, en ressuscitant de ce gouffre proustien *interdit à nos sondes*: "the essence of ourselves, the best of our many selves and their concretions" (*Ibidem*: 18). Beckett situe le "miracle analogique" au lieu atemporel de l'interface, là même où le sujet meurt et renaît et où à "l'ennui de vivre" se substitue pour un instant "la souffrance d'être":<sup>9</sup>

Between this death and that birth, reality, intolerable, absorbed feverishly by his consciousness at the extreme limit of its intensity, by his total consciousness organized to avert the disaster, to create the new habit that will empty the mystery of its treat, and also of its beauty. (*Ibidem*: 10)

Le processus métonymique que Beckett identifie dans son essai avant les théoriciens de l'énonciation décrit précisément la rhétorique de relais qu'il adopte comme principe poétique. La prédisposition beckettienne l'entre deux et l'intermittence dont le modèle structural est l'alternance linguistique est annoncée ici dans l'analyse des périodes d'abandon durant lesquelles mort et renaissance se confondent imperceptiblement.

Dans les interstices de la mémoire involontaire se trouvent les *traces* permettant de *retracer* le sujet, de partir et écrire à sa recherche et retracer ses pas. Molloy demeure bien sur le modèle narratif par excellence de cette quête ontologique. L'écriture de Beckett prend ainsi naissance dans les interférences révélées dans "son Proust" et son œuvre "en devenir" se fait à cheval entre deux modalités d'expérience. Le texte beckettien présente ainsi au lecteur sa précarité structurante en demeurant dans une virtualité régie par l'"impératif hypothétique" de Molloy, affilié dans la forme au souvenir proustien.

---

<sup>9</sup> "The periods of transition that separate consecutive adaptations (...) represent the perilous zones in the life of the individual, dangerous, precarious, painful, mysterious and fertile, when for a moment the boredom of living is replaced by the suffering of being" (Beckett 1969: 8).

### III. Le lieu du ressouvenir

La confrontation qui procède de la perception du perçu par le percevant est donc à l'origine de la stratégie rhétorique de dédoublement au cœur de l'œuvre. Dans son essai sur Proust, le jeune Beckett exposait la dérobade de l'objet de la représentation et la liait à la contingence de la relation du sujet et de l'objet de la perception. Une trentaine d'années plus tard, fort de son expérience, l'artiste exercé 'traduit' l'adage philosophique berkeleyen *esse est percipi* en termes cinématographiques et livre un *Film* qui "achoppe sur l'insupprimable perception de soi". Au cours du long périple qui mène de l'essai critique au grand écran, l'œuvre *s'est faite* et signifie l'utilisation poétique que Beckett fait du propos philosophique.

L'étude critique que Samuel Beckett entreprend sur la Recherche proustienne en 1931 met en lumière les débuts malaisés mais habiles d'un jeune intellectuel en conflit avec la génération littéraire des symbolistes et réalistes qui le précèdent. Cependant, dans son étude délibérément anti-littéraire, l'entreprise poétique de l'artiste se dévoile. Il en trouve graduellement la protéiforme et l'adapte à la perception chaotique de la réalité.<sup>10</sup> Au constat clinique auquel il parvenait dans son analyse du problème de perception, succède l'illustration poétique de son intimation phénoménologique. À l'infection cancéreuse endémique au phénomène, suit la diffusion diaphane du percevoir et du perçu: "Comme de plus en plus blanche à mesure qu'elle s'élève elle blanchit les cailloux de plus en plus. (...) Spectacle saisissant sous la lune" (Beckett 1981: 10)."

La dilatation de la couleur renvoie remarquablement aux figures de relais et de répétition au cœur de notre étude. Le bilinguisme en tant que glissement à travers la paroi poreuse des langues, des genres, des images et des couleurs met l'accent sur la dissémination des corps textuels en perte de limites. Dans une tension caractéristique de l'œuvre, le sujet se dilate en même temps que se comprime son espace. "Je pensais me ratatiner et voilà que je me dilate", déclare à juste titre Molloy. L'accommodement du sujet à son lieu est sans aucun doute une des expressions de réconciliation impensables du sujet scindé. Trouver chaussure à son pied, littéralement, un lit aux dimensions du corps, un refuge adéquat,

---

<sup>10</sup> "To find a form that can accommodate the mess, that is the task of the artist now", comme Beckett le précisa à Tom Driver en 1961.

représente les diverses obstinations du texte à donner suite à la question déterminante: “Où maintenant?”.

Cela m'aiderait, puisqu'à moi aussi je dois attribuer un commencement, si je pouvais le situer par rapport à celui de ma demeure. Ai-je attendu quelque part ailleurs que cet endroit fût prêt à me recevoir? Ou est-ce lui qui a attendu que je vinsse le peupler? (...) Ces deux hypothèses sont déplaisantes toutes les deux. Je dirai donc que nos commencements coïncident, que cet endroit fut fait pour moi, et moi pour lui, au même instant. (Beckett 1953: 16)

La démarche phénoménologique des premiers récits beckettien identifie la question de l'être à son lieu et, bien sur, à son non-lieu. Au théâtre, nous assimilions la question de l'être à l'être-là et nous considérons la question du sujet de façon spatiale.<sup>11</sup> Beckett, dramaturge et metteur en scène, fait de l'espace dramatique un espace d'attente dans lequel les personnages prennent la dimension de l'acte qu'ils jouent. Dans la fiction narrative, le propos est plus littéral et décrit la recherche d'un refuge, “une cave, une cabane, un canot aux dimensions du corps” (Beckett 1958: 39). Le mouvement d'entropie que dessine l'œuvre rend le lieu de plus en plus géométrique; tunnel, cylindre, cube, rotonde puis enfin, crâne. Pour finir encore crâne seul dans le noir lieu clos front posé sur une planche pour commencer” (Beckett 1970: 11).

Le crâne est en dernier lieu le pivot où s'articulent le début et la fin; il est le motif emblématique des tenants et non-aboutissants de l'imaginaire beckettien. Il tient lieu d'espace de l'imaginaire paradoxal dans lequel le phénomène du bilinguisme en tant que phénomène de filtrage trouve *en premier lieu* son impulsion. “Je suis désolé d'insister sur ces antinomies car nous sommes bien entendu dans une tête”, précise le narrateur dans *Le Calmant* (Beckett 1958: 57) Jean Pol Madou (1992: 50) rappelle à cet égard que de *Murphy* aux derniers textes, la conscience n'a cessé d'être représentée comme une grande sphère creuse qui se voit réduite dans les derniers textes à la vacuité d'une boîte crânienne. Tout se passe en effet “dans une tête” comme le rappellent régulièrement les narrateurs, et la voix qu'ils entendent résonner renvoie inmanquablement à cette “pièce vide à échos”, double du crâne, dans lequel le narrateur *D'un ouvrage abandonné* aurait aimé immobiliser sa vie (Beckett 1972: 27). Le narrateur

<sup>11</sup> Dans le troisième chapitre de mon étude, j'explore la figure du bilinguisme telle qu'elle s'incarne dans l'espace théâtral (Louar 2004b).

de ce texte révèle bien à propos que le crâne est “ce lieu de l'écho” où toute voix ricoche, va et vient selon le principe fondamental du bilinguisme de l'œuvre tel que nous l'avons précédemment défini. L'imaginaire paradoxal de cet espace vide est le point d'ancrage du souvenir dont le motif dans l'œuvre poétique est la *tête morte* du poète. Sa voix cependant perdure, rythme et ordonne l'écriture: “imagination morte imaginer”.

Dans les *Tête-Mortes*, l'écrivain retourne à l'image du *gouffre interdit* à nos sondes, telle que la décrit le narrateur de la Recherche, pour figurer le lieu de son: “C'est à ces années englouties qu'il est raisonnable d'imputer ma formation. Car je me souviens d'avoir rien appris pendant celles dont j'ai le souvenir” (*Ibidem*: 43).

Le retour à *vide* du *Souvenant* beckettien vers ce qui s'est dissipé en lui est ramené à la conscience en une évocation proche du souvenir proustien. La virtualité de son expression se maintient en effet dans les réticences du passé, dans ces “moments si passés qu'on peut les dire” (Beckett 1972: 27):

Passé, passé, il y a une place dans mon cœur pour tout ce qui est passé, non, pour l'être passé, j'ai l'amour du mot, les mots ont été mes seules amours, quelques-uns. Souvent je le disais du matin au soir, tout en allant mon chemin, et par moment j'entendais *Epasse, épasse*. (*Ibidem*, mes italiques)

Cependant, on le voit vite, à la différence de l'œuvre proustienne qui tend vers la restitution de l'essence de l'être, la recherche beckettienne est une histoire de “sons fondamentaux”. Le passé que le narrateur invoque nostalgiquement se lie à la sonorité du terme dont la morphologie permet sa constante répétition. Expression performative par excellence, le passé beckettien devient instantanément passé dans une ronde phonologique dont le principe fondamental est le relais du bilinguisme: “*Epasse/ épasse, etc.*” Il s'agit d'extraire de la voix du texte le silence qu'elle recèle et de procéder au découpage rythmique d'un corps sonore. Le retour en arrière implique donc un “travail de transbordement” phonique qui repose sur un rythme assumant toute la responsabilité d'une syntaxe narrative *trouée*: les blocs d'écritures et de blanc s'intercalent, relayés par une voix toujours accompagnée du silence. Elle est invariablement, tout au long de l'œuvre, “une voix de silence”, “la voix de mon silence”, “une voix et un silence”.

Le travail de réécriture guidé par la *Voix*, va ainsi à l'encontre d'un quelconque aboutissement. Le jeu rythmique des rétractations invoquant

précisément ce qui vient d'être révoqué va à l'inverse de l'écriture traditionnelle qui façonne en objet, propos ou récit achevé. A l'instar de tous ces *ouvrages abandonnés*, l'œuvre elle-même se présente comme la trace d'un projet inachevé vers lequel elle est forcément ramenée. L'idée d'adéquation ou de rencontre dans cet univers ne se situe donc pas dans l'ordre des choses qui aboutissent mais dans celui des choses qui se relaient. Par ce que la rencontre chez Beckett est forcément anachronique, "tout le devenir du sujet oeuvrera, à la recherche de sa vérité dans le sens d'une compulsion à se répéter".<sup>12</sup> Il est aisé dès lors de voir comment la compulsion de répétition qui nous ramène inéluctablement au principe de répétition du phénomène bilingue peut constituer une fin en soi. Dans la mesure où toute rencontre, sous toutes manifestations, va à l'encontre d'un projet qui se propose de révéler dans sa forme le désordre endémique à toute représentation, seul le ressassement compulsif du bilinguisme peut satisfaire le trépas constitutif de l'écriture du souvenir.

*Hobart and William Smith Colleges (U.S.A.)*

#### Références

- ABBOT, H. Porter (1996). *Beckett Writing Beckett: The Author in the Autograph*. Ithaca, New York: Cornell UP.
- BADIOU, Alan (1995). *Beckett: L'incroyable désir*. Paris: Hachette Littératures.
- BECKETT, Samuel (1951). *Molloy*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1953). *L'Innomable*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1954). *Murphy*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1957). *Tout ceux qui tombent*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1958). *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1959). *La dernière bande*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1961). *Comment c'est*. Paris: Les Éditions de Minuit.

<sup>12</sup> J'emprunte cette formulation à Brigitte Riéra (1997: 193).



- (1969). *Proust*. London: John Calder [1931].
- (1970). *Pour finir encore*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1972). *Têtes-mortes*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1980). *Compagnie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1981). *Mal vu mal dit*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1986). *Catastrophe et autres dramaticules*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- (1995). *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. New York: Grove Press.
- (2005). *L'innomable*. Paris: Les Éditions de Minuit [1953].
- CLÉMENT, Bruno (1994). *L'Œuvre sans qualités: rhétorique de Samuel Beckett*. Paris: Le Seuil.
- DELEUZE, Giles (1992). “L'Épuisé”. Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- GROSSMAN, Evelynne (1998). *L'Esthétique de Beckett*. Paris: Sedes.
- LOUAR, Nadia (2004a). “Le Bilinguisme dans L'Oeuvre de Samuel Beckett: Pas d'après”. Anthony Uhlmann, Sjef Houppermans, Bruno Clément (eds.), *After Beckett / D'après Beckett. Beckett Today/ Beckett aujourd'hui*, vol.14. Amsterdam and New York: Rodopi. 563-578.
- LOUAR, Nadia (2004b). La poétique du bilinguisme dans l'œuvre de Samuel Beckett. (Thèse doctorale, 2004).
- LOUAR, Nadia (2006). “La figure du bilinguisme dans l'œuvre théâtrale de Samuel Beckett”, Actes du colloque de Cerisy. *Beckett Today/ Beckett aujourd'hui*, vol.17. Amsterdam and New York: Rodopi. 315-331.
- MADOU, Jean Pol Madou (1992). “La voix et la lumière”. *Beckett Today / aujourd'hui, 1: Samuel Beckett 1970-1989*. Amsterdam: Rodopi. 50-57.
- RIÉRA, Brigitte (1997). Du ressassement à la lettre. *Beckett Today / aujourd'hui, 6: Samuel Beckett: Crossroads and Borderlines / L'Oeuvre carrefour / L'Oeuvre limite*. Amsterdam: Rodopi. 193-198.
- SIMON, Alfred (1997). *Beckett*. Paris: Éditions Pierre Belfond.