

# BECKETT ET L'ESPACE DE L'ECRITURE

Popovic Pol

(University of Arizona, Tucson)

---

La question que chaque critique ou lecteur de Beckett doit se poser est irréfutablement: Peut-on analyser ou donner un aperçu d'un texte, comme la trilogie ou *L'Innommable*, dans lequel l'auteur lui-même nie l'existence et la cohérence des éléments textuels et finit par mettre en question le fait que le texte lui appartient? Mais si le texte n'appartient pas à son auteur, à qui appartient-il et pourquoi? Cette grande question sur l'inaccessibilité de soi domine dans l'œuvre de Beckett. La recherche de l'authenticité du texte mène, dans *L'Innommable* à la division du «je». Tâtonnant dans l'univers instable du «je» dérisoire, l'écrivain cherche par des phrases de dix pages la porte d'issue qui permettra non seulement l'existence et l'authenticité d'un langage mais aussi la paix et la tranquillité où l'auteur serait à l'abri de la solitude. Ce but reste intangible pour Beckett comme il l'était pour ceux qu'il considère comme ses prédécesseurs et successeurs, mais la présence de son but, quoiqu'éphémère et irréaliste, se laisse percevoir dans les phrases du déchirement intérieur.

Le désir de Beckett de découvrir l'écriture authentique et les repères parmi lesquels on peut situer l'objectivité spatio-temporelle est une sorte d'hyperbole géométrique dont l'expansion est à la fois indéfinie et infinie. Cette hyperbole a tendance à créer le contact illusoire avec ses propres asymptotes, mais hélas ce point de convergence n'est qu'une hallucination causée par notre désir et par celui de Beckett d'aboutir un jour à une écriture authentique qui nous permettra de nous taire.

Le rapport des similarités entre la recherche linguistique de Beckett et son illustration géométrique par le moyen de l'hyperbole est d'autant plus explicite que le déchirement des identités représentatives des figures planes mène vers une assimilation assertorique: supposons que l'ordonnée «y» représente la progression temporelle et que cette progression soit simultanément suivie par une expansion spatiale contenue dans et mesurée

par une abscisse «x», il ne nous reste plus qu'à tracer dans notre imagination les asymptotes qui contiennent cette hyperbole. En clair, il s'agit de superposer l'écriture de Beckett à une représentation géométrique qui l'éclaircirait et lui donnerait une interprétation visuelle. Celle-ci est d'une certaine manière l'incarnation de la recherche beckettienne par laquelle la parole engendre la fiction, tout en s'inventant elle-même avec l'intention de projeter la lumière et de former l'intersection avec les asymptotes.

Ces asymptotes sont des unités ontologiques dans lesquelles Beckett perçoit, sans aucune certitude concrète, la source d'une langue expressive où les mots digressifs et bredouillants d'aujourd'hui retrouveraient leur vraie forme, c'est-à-dire, leur identité authentique de demain.

Mais, comme le suggère l'ontologie que nous venons d'attribuer aux asymptotes, le concept «idéologique» de celles-ci est déterminé et préservé en soi, sans aucune possibilité de ramification extérieure, comme nous le verrons plus tard.

Avec la persistance que met l'auteur à continuer son écriture, si bien engendrée dans *L'Innommable*: «...là où je suis...il faut continuer, je vais continuer» (*L'Innommable*, 262), on est témoin du rapprochement de l'écriture à l'idéal recherché, autrement dit de l'hyperbole à l'asymptote. Cette diminution de l'espace qui sépare les deux concepts est progressive et continue. C'est là même le nœud de l'illusion optique et fictive qui anticipe et prévoit l'intersection de ces deux lignes représentatives. Pourtant, contrairement à cette prédiction optimiste, on constate mathématiquement que l'hyperbole n'atteint jamais les asymptotes. Il est remarquable que cette continuité des lignes et la réduction de l'espace entre elles se poursuivent à l'infini, comme le rapprochement de l'écriture de Beckett à son idéal est ininterrompu.

En conservant ce postulat «sémio-géométrique», la diminution de l'espace entre l'écriture et l'idéal universel, mimée par l'hyperbole et ses asymptotes est l'avatar que subit l'écriture dans sa fonction de description narrative. Cette action se ralentit de plus en plus, prenant la forme d'une quasi-immobilité ou d'une description répétitive qui aura pour but d'ennuyer

et d'immobiliser la progression mentale du lecteur et celle de l'histoire narrative.

Beckett, suspendu dans cet enfer verbal, essaie de produire le miracle prométhéen: tromper les Dieux, dans ce cas, mathématiques: «Les chiffres donnés ici sont incorrects. Les calculs qui en résultent sont donc doublement erronés» (*L'Innommable*, 95).

Cette impulsion d'escamotage, en vue de dévier les asymptotes spatio-temporelles et de produire ainsi l'intersection souhaitée, est l'arcane majeur de sa construction narrative. Pourtant, ses héros Molloy et Malone trébuchent dans le présent et dans le passé, ne trouvant qu'une sorte d'immobilité progressive qui s'éprend de leurs paroles et de leurs mouvements. Egalement, dans *En attendant Godot*, Pozzo et Vladimir s'assomment avec leurs «adieux» qui retentissent sur la scène comme le tintement d'une cloche auquel personne ne fait plus attention et que tout le monde entend. Ce mot «adieu», chargé d'un tel poids de significations implicites et explicites dans la littérature, passe à travers ces deux personnages sans faire écho à un seul de leurs sentiments ou de leurs gestes. L'aphasie verbale déborde ici ses limites pour se métamorphoser en une syncope véritablement physique. Le geste n'est qu'une esquisse de l'idée initiale radiant la banalité de sa cause. La liaison entre la cause et la conséquence est si triviale que les personnages ne cherchent même plus à déterminer le lieu et l'instant de l'occurrence d'un événement, qui reste toujours semblable sinon identique à tous les précédents. Le passé et le présent pour Watt et Molloy constituent une monade désespérante. Si quelques différences minutieuses imprègnent la conscience d'un habitant de ce monde d'immobilité, c'est pour mieux se moquer de sa perception et pour l'inciter au doute: Est-ce que ces deux feuilles étaient perchées sur cet arbre ou non? Comment le savoir?

Pourtant, l'œil perçant de Beckett est avide de la vérité cachée dans le néant de l'indicible. Le courage de démasquer, de démystifier et de détruire les plus doux refuges de l'existence humaine comme l'amour maternel, l'amitié, la compréhension, Dieu, etc....sont des faits, si on peut les nommer ainsi, dont il faut trouver la cause intime sinon le but justificateur. La cause et le but peuvent se compléter comme la thèse et l'antithèse, mais ils peuvent

également être nommés respectivement «la peur de la solitude» et «l'authenticité du langage».

Beckett a beau essayer de restreindre son inquiétude dans *L'Innommable* avec des phrases comme: «Je n'ai besoin de rien savoir sur moi. Ici tout est clair...» (*L'Innommable*, 13). Il revient aussitôt à son incompréhensible inquiétude: «Non, tout n'est pas clair» (*L'Innommable*, 13).

Cette inquiétude est précisément la peur de la solitude que Beckett recherche et fuit en même temps, tout en supprimant ses personnages. Il préfère s'infliger cette souffrance que de l'hériter à son insu comme on hérite la vie sans aucun consentement.

Cette solitude est si omniprésente qu'elle transparaît constamment dans son œuvre, même quand la scène est surpeuplée de monde, ce qui est le cas dans *En attendant Godot*. Ce monde est si dépersonnifié et affligé de stupeur que l'air même qu'il respire semble la personnification de cet absurde présenté ou amorcé dans l'esthétique surréaliste et qui dépasse de loin le thème central de l'existentialisme et de son usage commun.

L'usurpation de l'être par la solitude et l'absurde constitue une force malade dont le discours incessant est le symptôme. Le discours, souvent monologue, représente la seule raison d'être, tandis que le corps, la compagnie et l'environnement se désintègrent tour à tour en une masse moribonde, sordide et grotesque. Quand le corps finit de s'effacer complètement, comme dans *L'Innommable*, sa fonction d'émetteur de sons reprend la place prépondérante. Le but d'être devient celui d'émettre.

Dans sa nouvelle fonction, le langage abandonne l'esthétique traditionnelle pour se servir de la narration dans le but d'exprimer la vérité. Malheureusement cette vérité devient de plus en plus illusoire et inaccessible au langage.

Le labyrinthe des possibilités emmêlées ne se limite pas au lecteur de Beckett, mais il engouffre aussi l'identité de l'auteur qui est tantôt «je» tantôt «on»: «Je trouve cela étrange. On ne se rappelle pas tout de suite qui on est,

au réveil. Je trouve sur une chaise un vase de nuit (...) on ne sait rien au hasard» (*Molloy*, 56).

L'auteur, dans son désespoir de trouver et d'exprimer la vérité, se perd lui-même. Est-il «je» ou «on»? Comment savoir? A ce problème d'identité s'ajoute celui de la subjectivité inconsistante de l'écriture.

La phrase s'approprie des significations diverses dont le créateur n'est plus sûr de la tournure qu'il avait à l'esprit au commencement. Sous cette tension schizophrène où le rationnel et l'irrationnel se confondent constamment, l'auteur laisse tomber les rênes de son écriture. La subconscience dans cet état psychologique extrême accepte et adopte ce que la critique traditionnelle appellerait «le fiasco de la vraisemblance».

Le monologue dans *L'Innommable*, amorcé pour servir de confession ou pour découvrir la vérité échoue sur les deux plans. La confession tourne en un masochisme dérisoire où le corps et l'esprit se présentent en lambeaux. Les gestes mous et lents se répètent ou restent suspendus au milieu de leurs mouvements comme s'ils avaient oublié leurs fonctions. Les répliques de la pièce *En attendant Godot* sont dénuées de tout aspect traditionnel où elles avaient autrefois le rôle de présenter l'itinéraire dramatique qui mène vers la résolution du nœud théâtral. Au contraire, elles restent plates, mornes, composées d'une stylistique appauvrie par la désintégration de la langue. Les personnages perdent leur individualité: même quand ils paraissent en couple leur présence simule celle des objets inanimés. L'espace se rétrécit comme «la peau de chagrin» décrite par Balzac. Le rétrécissement de l'espace crée une sensation claustrophobique dans laquelle les personnages et le langage perdent leurs liaisons et se déforment. Cet échec du pouvoir de la langue à exprimer une idéologie quelconque dépasse toutes les bornes prescrites par Saussure car il implique la disjonction du signifiant de son signifié, ce qui remet en question la validité de l'écriture. Si l'échec de l'écriture s'établit dans l'œuvre d'un auteur, l'espoir d'atteindre la vérité littéraire devient une transparence encore plus difficile à saisir.

En parlant de soi, l'auteur se situe à l'extérieur de son cadre personnel pour mieux capter son monologue intérieur. De ce point d'observation et

d'émetteur de sons le «je» dans *L'Innommable* commence à douter de sa propre existence. Une parole qui n'a pas suscité de réponse ni de commentaire n'a probablement pas été entendue, et si elle n'a pas été entendue, peut-être qu'elle n'existait pas. Puisqu'un «je» a besoin d'un «tu» pour être confirmé, comme Vladimir a besoin d'Estragon, le langage de Beckett est dans l'attente permanente d'une réponse qui ne vient pas. L'absence de la réplique désabuse l'auteur et sa conscience commence à tourner en rond. Si le passé n'a pas témoigné d'un changement, à quoi peut-on s'attendre dans le futur? Si la prévision du futur se base sur le passé pourquoi ne pas en conclure que le futur sera l'histoire du même? Et s'il est le même, à quoi servira-t-il et comment?

Comme la transformation dans la trilogie s'effectue superficiellement, la temporalité reste désorientée et marquée par un présent malveillant. Ce présent doublé de la parole entraîne le locuteur dans un désarroi inextricable. Le désespoir et le doute qui ont généralement tendance à suffoquer une action, dans le cas beckettien, servent au contraire de catalyseur de paroles. Comme il le dit si bien à la fin de *L'Innommable*: «...là ou je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je vais continuer» (*L'Innommable*, 262).

Dans son œuvre, Beckett atteint un nouveau degré de l'absurde: le décalage irrévocable entre les mots et leurs sens conçus dans l'esprit de l'auteur. Ce décalage devient la source de l'inspiration qui doit être présentée comme l'empreinte des grandes questions que l'humanité n'a cessé de se poser depuis la formation du langage. Comme on le voit, la solitude, l'angoisse existentialiste, la quête de l'authenticité, l'incohérence du sens prédominent dans les nombreux ouvrages de Beckett.

Cette intention/tension orientée vers l'expression de l'intériorité rend l'écriture beckettienne spécifique et innovatrice sur le plan syntaxique et sémantique. Les marques de ponctuation qui hachent quelquefois les répliques et les présentations en petits morceaux découpés donnent l'impression d'un être balbutiant ou atteint d'aphasie qui tourne à vide. D'autres fois pourtant, le manque de signes de ponctuation fait galoper le lecteur le long d'interminables phrases à perdre haleine; et une fois parvenu

au bout de la lecture, figé dans l'agnosie, planant dans un espace vide, le lecteur commence à sentir les tentacules de l'absurde.

La signification des phrases qui est constamment dans un stade de fluctuation passe d'un état de certitude à son opposé et rend le lecteur incertain, doutant de l'intentionnalité de l'auteur: «...on paie sa place et on attend, ou c'est peut-être gratuit, ça doit être gratuit, un spectacle gratuit,...» (*L'Innommable*, 193).

Cette nouvelle «idéologie» d'écriture incite le lecteur à reconsidérer la validité de l'écriture comme matériel de représentation impartiale. Le nouveau but beckettien est d'enrichir le spectre des possibilités offertes par le langage plutôt que de représenter une réalité soi-disant objective. Cette liberté interprétative se métamorphose inconsciemment dans l'esprit du lecteur en un outil grâce auquel il cherchera la signification en ce que Beckett n'a pas dit ou n'a pas pu dire, mais auquel il a pourtant pu faire allusion dans de nombreux passages réverbérant d'angoisse et de peur.

La recherche de l'écriture idéale dans *L'Innommable* se manifeste comme le silence. La nécessité d'atteindre le silence par la voie paradoxale de la parole exige la sortie du cadre temporel et du diachronisme traditionnel. Cette démarche plonge les personnages de *En attendant Godot* dans une atmosphère de velléité non accomplie. De même, Malone n'arrive toujours pas à mourir comme le langage ne parvient pas au silence. L'impossibilité du présent en expansion à se lier à une éternité réelle cause un gel tragique qui enveloppe la satire de la trilogie.

Le seul espoir d'échapper à cette existence circulaire est peut-être le retour à la genèse. Celle-ci se manifeste tantôt comme la mère qui pourrait répondre à la question: Qui suis-je? tantôt comme le premier stade de formation ou de déformation: celui du fœtus ou de l'œuf.

Ce point de référence lui offrirait peut-être le moyen de recomposer les stades de son développement comme les morceaux d'un miroir cassé. Il y trouverait la première fissure qui a précipité la dérégulation et la dissociation de son auteur.

Malheureusement, cette ruse se révèle futile dans son acheminement vers la source. Sa mère demeure évanescence et sa conscience aussi étrangère aux normes sociales à l'état foetal qu'elle ne l'est à l'état adulte. Ce parcours de l'évolution spirituelle de l'auteur est juxtaposé par sa forme physique qui, soumise à une succession de mutilations, retrouve la forme du foetus pour s'engouffrer de nouveau dans le néant initial.

Ce foetus, dès sa conception banale, prend les traits nullement enviabiles de son espèce. Or, la langue de l'auteur trouve son parallèle dans le corps de cet avorton. Murphy de son côté, espère purifier cette langue qui fut mise au jour par contingence comme lui-même. Il tente d'accomplir cette tâche en mettant son corps en paix avec l'esprit, autrement dit, en assoupissant et en anéantissant progressivement la chair. Ce retour à l'état foetal deviendra le leitmotiv de la création beckettienne qui, comme Murphy, aura tendance à revenir à la berceuse et à trouver dans son entourage la clé à l'idiosyncrasie dans laquelle la germination de la créativité est assistée par le macabre et le vulgaire.

Murphy retourne donc à l'état foetal, comme il le souhaitait, grâce à l'asphyxie par le gaz qui transforme sa quête en erreur fatale. Mais la fatalité n'est qu'un moyen que la nature se donne pour se renouveler.

Le côté flou de l'entourage et de la durée dans lesquels la plupart des héros beckettians, comme Watt, Malone, Molloy, Vladimir, Estragon et ceux qui n'ont pas de corporéité comme la voix dans *L'Innommable*, émettent leurs messages désespérés comme conséquence de l'impossibilité de la part de l'auteur à situer les personnages dans un lieu et dans une temporalité. Pour combler ce vide un artifice ingénu est mis en marche: il faut compléter le domaine de l'inconnu par le possible. La ramification du possible dans le monde de l'angoisse rajoutera une nouvelle dimension à la conscience de l'existence.

Ce soubresaut de l'optimisme qui prend racine dans *En attendant Godot* ne cherche guère à fixer l'apparence de ce nouveau maître d'existence. Le manque de sa présence est probablement son côté fort qui maintient ses personnages sinon à l'état d'existence au moins à l'état de subsistance.

L'incertitude des personnages à définir Godot comme Dieu, maître de l'au-delà ou comme l'acte de rédemption, rend son signifiant vacant, ce qui permet à ceux qui l'attendent de concevoir son identité et son influence sur leur vie d'après leurs propres besoins. Cette expérience établie par la capacité de l'imagination est l'élément salvateur qui par ses fluctuations maintient la vie sur scène telle quelle. Le soubresaut de l'espérance est déclenché à deux reprises par le garçon qui vient de quelque part et amène la nouvelle «récurrente» de l'arrivée de Godot. La crédibilité de la voix du garçon est déduite du fait qu'elle n'est pas restreinte à l'espace d'où les deux couples ne peuvent sortir. Il pénètre dans l'immobilité suffocante de la scène, délivre son message avec une confiance qui annonce un meilleur futur grâce à Godot et repart sans hésitation. La voix du garçon prend des dimensions prodigieuses parce qu'elle introduit le concept du futur. Et c'est dans ce concept-là que les personnages trouvent l'énergie de tituber ou de ramper sur la scène du monde.

La notion de l'espoir qui se manifeste par l'attente est quelquefois offusquée par la récurrence des situations et des paroles échangées entre les co-habitants de la scène. On pourrait même dire que la pièce est composée de deux parties d'importance égale et où la deuxième serait le refrain de la première. Cette construction cyclique désespère Vladimir et Estragon qui se posent la question: «Qu'est-ce que nous avons fait hier?» (*En attendant Godot*, 21). C'est une tentation de produire un décalage entre le présent et le passé, et de créer ainsi la possibilité d'une autre séparation, cette fois-ci entre le présent et le futur. Malheureusement, les nuances entre les situations ne sont que minutieuses et négligeables. La question qu'on pose au garçon quand il arrive la deuxième fois: «C'est toi qui es venu hier?» (*En attendant Godot*, 157) est un signe de déséquilibre temporel où la distinction entre le présent et le passé n'est plus évidente. Est-ce un événement déjà arrivé ou la superposition du déjà-vu au présent?

Tous ces événements presque identiques se précipitent de l'attente au désespoir et vice-versa, créant une atmosphère hallucinante qui remet en question la progression temporelle. Cette régression de l'histoire dans un présent difficile rend les personnages solipsistes. Ils sont enclins à se parler au lieu de parler aux autres. Les paroles échangées ne créent souvent que des

échos que n'écoutent que ceux-mêmes qui les ont émises. On a l'impression qu'«ici» et «maintenant» ne sont que des réverbérations d'échos qui se répètent depuis toujours et continuent ainsi à jamais.

Or, il faudrait dire que la trilogie est à l'image de l'aquarium où le mouvement est constant et en même temps insignifiant car les données ne changent vraiment ni de forme ni de position de façon à créer une nouvelle situation. Le mouvement incessant met en jeu tous les éléments qui dans leurs transmutations répétitives et insignifiantes créent un effet hypnotique et incitent à la recherche cérébrale qui ne peut que suivre le mouvement des compléments esthétiques.

L'aspect cognitif, soumis à une recherche explicative, se disperse sans faire aucun point tangent avec les grandes questions sur la langue, l'espace et le temps.

Une fois que la recherche aboutit au cul-de-sac formé de répétitions, d'hallucinations et de disparitions, la base formulatrice de la recherche se désintègre, culbutant aux contradictions des hypothèses précédentes: «Il dure toujours, j'y suis toujours, je m'y suis laissé, je m'y attends, non, on n'y attend pas, on n'y écoute pas, je ne sais pas...» (*L'Innommable*, 261).

Si la recherche continue tout de même, sa base se désagrège en questions vouées à l'auto-destruction car le fond est intangible au sondage de la parole.

En conclusion, on peut dire que la perspective littéraire de Beckett, à la fois transparente et étourdissante, émet des vibrations polytonales dans lesquelles le lecteur perd la notion de la réalité. Mais le jeu sémantique se poursuit sans arrêt dans l'inconscient de celui qui continue la recherche des sensations intérieures provoquées par l'écriture.

On pourrait même se hasarder à conclure que l'œuvre beckettienne, si fugitive et évanescence qu'elle soit, reste un point sur l'hyperbole qui tend vers zéro lorsque le point sur la courbe s'éloigne à l'infini. Cette coïncidence entre la littérature et la géométrie contient le phénomène tout entier de

l'inachèvement définitif qu'éprouve Beckett dans la recherche de son identité, reflétée par la littérature.

Ainsi, Beckett s'applique à la tâche, mentionnée ci-dessus, avec un zèle désespéré. Le lecteur a l'impression que l'écrivain se fond en son écriture, se laissant résorber par son œuvre. L'écriture qui prend possession de son créateur change de nuances en accord avec la concentration de la conscience et de la subconscience de l'esprit créateur. Là on trouve le point crucial, ou l'arête, dont il faut bien voir les deux versants. D'une part, l'ontologie de l'écriture de Beckett est teintée du désespoir causé par la recherche effrénée d'une langue surréelle. Celle-ci serait la cristallisation des éléments authentiques de son écrivain. D'autre part, la fusion des antipodes linguistiques et thématiques — possible et impossible — se déroule constamment dans l'esprit de l'auteur et sans doute à son insu.



## BIBLIOGRAPHIE

Beckett, Samuel. *Molloy*. Paris: Les Editions de Minuit, 1951.

*L'Innommable*. Paris: Les Editions de Minuit, 1953.

*Malone meurt*. Paris: Les Editions de Minuit, 1952.

Baldwin, Hélène. *Samuel Beckett's Real Silence*. The Pennsylvania State University Press, 1981.

Fitch, Brian. *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*. Paris: Lettres Modernes, Minard, 1977.

Hamilton, Kenneth and Alice. *Condemned to Life: The World of Samuel Beckett*. Grand Rapids, Michigan: Eerdmans, 1976.

Hoffman, Frederick. *Samuel Beckett: The Language of Self*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962.

Kenner, Hugh. *Samuel Beckett: A Critical Study*. Berkeley, California: University of California Press, 1968.

Newman, James. *The World of Mathematics*. New York: Simon and Schuster, 1956.

Webb, Eugene. *Samuel Beckett: A Study of his Novels*. Seattle: University of Washington Press, 1973.

