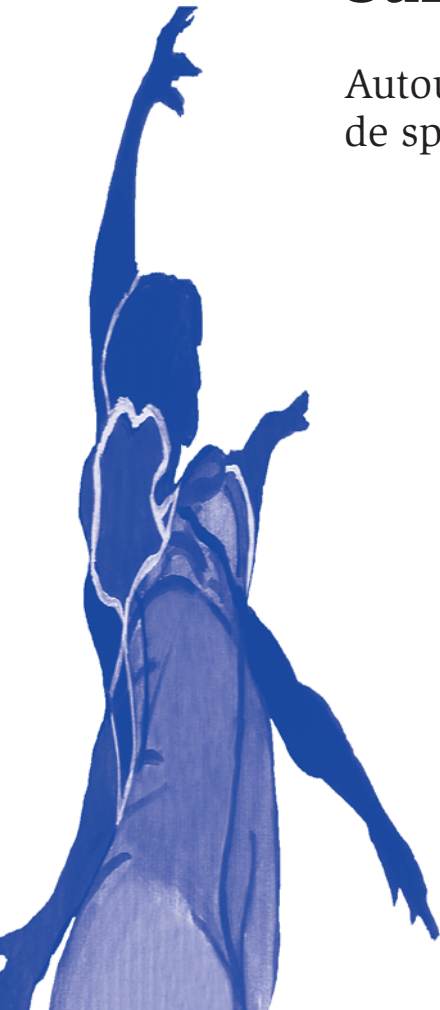


Arnaud Beaujeu

Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett

Autour des notions de trivialité,
de spiritualité et d'« autre-là »

Peter Lang



Modern French Identities

Toujours en cheminement (« comme frères mineurs vont leur chemin faisant ») vers un insaisissable point, « éternel tiers » ou « ici-loin », Beckett ne cesse de nous prévenir, comme Pascal en son temps, de deux erreurs fatales : « 1° prendre tout littéralement. 2° prendre tout spirituellement ». En acceptant l'inconnaissable, l'écrivain a su convertir l'esprit trivial irlandais – cette lande ironique, quoique parfois mystique – en chair spirituelle, en langue (a-)visuelle. Le travail beckettien – pas seulement textuel, lorsqu'il est théâtral, radiophonique, télévisuel... – œuvre à la « transsubstantiation » de la matière en lumière, relie le concret à l'abstrait, bien que la lumière puisse encore être de l'ordre du phénomène, en tant que vestige d'un big-bang esthétique inédit. Pour Beckett, face à la mise en doute de « l'être-là » comme de « l'au-delà », l'auteur a préféré employer la notion d'« autre-là ». Car « il n'y a rien ailleurs », tout est dans « l'autre-là » d'un passage luminescent, d'une trace, d'un mirage, ou d'une réelle lucidité. La solution paradoxale d'un réalisme mystique, d'une spiritualité sans dieu, sans religion, sans évidences, ouvre au « dépaysement », à la glissade – ou à l'élan – « vers l'inconnu en soi », ce « hors-sujet » indiscernable, encore une fois cet « autre-là », à la fourche des voies.

Agrégé de lettres modernes, qualifié par le Conseil National des Universités en 9ème section (langue et littérature françaises), Arnaud Beaujeu est associé au Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature de l'Université de Nice Sophia-Antipolis. Il a publié plusieurs articles sur le théâtre de Beckett.



**Matière et lumière
dans le théâtre de
Samuel Beckett**

Modern **F**rench **I**dentities

Edited by Peter Collier

Volume 36



PETER LANG

Oxford • Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Wien

Arnaud Beaujeu

Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett

Autour des notions de trivialité,
de spiritualité et d'« autre-là »



PETER LANG

Oxford • Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Wien

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

A catalogue record for this book is available from the British Library.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data:

Beaujeu, Arnaud, 1973-

Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett : autour des notions de trivialité, de spiritualité et d'«autre-là» / Arnaud Beaujeu.

p. cm. -- (Modern French identities ; v. 36)

Includes bibliographical references and index.

ISBN 978-3-0353-0018-5 (alk. paper)

1. Beckett, Samuel, 1906-1989--Criticism and interpretation. I. Title.

PQ2603.E378Z556 2010

848'.91409--dc22

2010026994

ISSN 1422-9005

ISBN 978-3-0353-0018-5

© Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2010

Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Switzerland

info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

All rights reserved.

All parts of this publication are protected by copyright.

Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without the permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution.

This applies in particular to reproductions, translations, microfilming, and storage and processing in electronic retrieval systems.

Printed in Germany

A Thierry
A mes parents

Je tiens à exprimer mes plus vifs remerciements à tous ceux et celles qui, parmi mes proches et amis, ont contribué, grâce à leur attention, leur patience ou leurs suggestions, à l'élaboration sereine de ce travail.

Ma reconnaissance s'adresse plus particulièrement à ma directrice de thèse, à savoir Béatrice Bonhomme, dont l'écoute attentive, les conseils stimulants et le don de faire signe ont accompagné cet infini dessein jusqu'à sa réalisation (« Guidavaci una voce che cantava / di là ; e noi, attenti pur a lei, / Venimmo fuor là ove si montava. » *Purgatorio*, XXVII, 53).

Pour la lecture critique ou les remarques (parfois techniques), dont a pu profiter cette recherche, je remercie la générosité de Martine Boyer-Weinmann et de Geneviève Chevallier.

Ma reconnaissance va encore à Colette Guedj, Michel Steiner et Bernard Vargaftig, pour leurs encouragements bienveillants, ainsi qu'à Pierre Caizergues et Arnaud Rykner, pour leurs précieux commentaires.

Qu'André Bernold, Charles Juliet et Jean-Pierre Martin trouvent également ici l'expression de toute ma gratitude, pour leur amicale conversation.

Table des matières

Corpus	ix
Définitions	xi
INTRODUCTION A la fourche des voies	I
PARTIE I Trivialité de la matière	21
Introduction	23
CHAPITRE I	
Le corps humain	31
Le corps – spectacle	33
Le corps – secret	58
CHAPITRE II	
La matière animale et végétale	85
Zoologie beckettienne	87
Botanique beckettienne	105
CHAPITRE III	
La matière en décomposition	121
Corps pourrissants	123
Corps minéraux	140
Conclusion	163

PARTIE II De l'esprit et de la lumière	169
Introduction	171
CHAPITRE I	
Présences	183
Flashes et inserts	186
Distances focales	201
Regards perdus	214
CHAPITRE II	
Passages	227
Trajets fantômes	230
L'objet vecteur	245
L'empreinte ultime	260
CHAPITRE III	
Disparitions	277
Le noir	280
Le blanc	294
Le gris	306
Conclusion	321
CONCLUSION « L'autre-là »	325
Bibliographie	337
Index	359

Corpus

Mon étude s'attachera à l'analyse de l'ensemble des 31 œuvres théâtrales, radiophoniques, cinématographique(s) et télévisuelles de Samuel Beckett (à l'exception d'*Eleutheria*, pièce dont l'auteur a toujours refusé la publication : je ne l'évoquerai donc qu'à titre complémentaire).

Théâtre : 19

abréviations

En attendant Godot

G.

Acte sans paroles I

Fin de partie

F.P.

La Dernière bande

D.B.

Acte sans paroles II

Fragment de théâtre I

Fragment de théâtre II

Oh les beaux jours

O.

Comédie

Va-et-vient

Souffle

Pas moi

Cette fois

Pas

Solo

Berceuse

Impromptu d'Ohio

Catastrophe

Quoi où

Radiophonie : 6

Tous ceux qui tombent

T.C.Q.T.

Cendres

Paroles et musique

Cascando

Esquisse radiophonique

Pochade radiophonique

Cinéma : 1

Film
(Comédie)

Télévision : 5

Dis Joe
Trio du Fantôme
...que nuages...
Quad
Nacht und Träume

Définitions

Trivial : Au sens le plus courant, pour ne pas dire le plus concret, le mot et la notion se rattachent au grotesque.¹ A force d'évidence, à force d'« être-là » jusqu'à la nudité, la crudité, la « malséance », l'objet trivial (ou théâtral) provoque l'œil du spectateur, déstabilise ses idées, ses rêves d'abstraction et le ramène au matériel, au phénomène (à l'essentiel ?) et cela peut prêter à rire, de farce en dérision, si ce n'est à pleurer, ou même à prendre peur, lorsqu'au dessous des masques apparaît l'écorchure de notre condition : le grotesque beckettien dévisage la mort.

Au sens plus actuel, le mot désigne la banalité, notamment celle avec laquelle l'homme moderne se confond (peut-être plus qu'au Moyen Âge) avec la masse de ses semblables, finalement plus objet que sujet de consommation, homoncule-illusion, ô combien plus fragile sous les coups de la destruction, atomique ou systématique, suite aux camps d'extermination. Trivialité et vanité se rejoignent en la discordance, propre au théâtre contemporain, dont Beckett est l'initiateur, nous montrant le chemin de la voie négative...

Car au sens plus originel, « trivial » dénote un sens spatial. Le latin *trivium* définit un endroit, au croisement de trois voies. Or, l'espace théâtral n'est-il pas ce carrefour, où les consciences collective et individuelle peuvent entrer en corrélation, pour ne pas dire en mouvement ? Puis « triviale » a été la borne placée par les Romains, comme point de repère – par suite, banal, évident et grotesque – à la fourche des voies. D'où la formule de La Bruyère :

1 M. Bakhtine, dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (Paris, Gallimard, 1970, p. 234), définit ainsi le grotesque : « Les plaisanteries et la joie sont opposées aux idées sombres et sérieuses ; l'ordinaire et le quotidien à l'imprévu et à l'étranger, les choses matérielles et corporelles aux idées abstraites et relevées. »

[...] l'homme de lettres [...] est trivial comme un borne au coin des places : il est vu de tous et à toute heure [...]²

Au cœur même de la scène (dans le cas de Beckett, c'est parfois décentré...), l'écrivain-dramaturge met à vue sa pensée, à nu son corps d'idées. Le théâtre sert donc de pierre angulaire à l'écoute intérieure (ou à la vision intime) de spectateurs, acteurs et metteurs en scènes qui sont autant de pèlerins-lecteurs sur les chemins de l'esprit.

Spirituel : Le terme qui vient d' « esprit », *spiritus* (le souffle), semble entrer en contradiction avec les deux premiers sens évoqués pour le terme « *trivial* ». De fait, le mot « *spirituel* » semble avant tout relié à la recherche immatérielle, à l'aspiration religieuse, à la quête mystique d'une transcendance, ce qui paraît bien éloigné de la démarche beckettienne : l'ironie et la parodie décapantes de l'écrivain à l'égard du protestantisme, dont il a été imprégné durant son enfance, ne font aucun doute, de même qu'il serait vain de vouloir rapprocher son œuvre d'une quelconque croyance. Seules les méthodes employées, et leurs déclinaisons possibles, intéressent Beckett dans son travail esthétique, comme s'il cherchait à décomposer pour mieux les recomposer les influences qui l'obsèdent (y compris en littérature ou en philosophie).

Néanmoins, le souffle comme présence et comme lien à l'absence pré-occupe particulièrement le dramaturge, ne serait-ce que comme dernier phénomène physique, avant la mort. Par ailleurs, il n'est pas anodin d'observer que le mot d' « esprit » possède un sens chimique et sert à désigner le corps volatile que l'on peut obtenir après distillation. Autrement dit, dans son retour permanent vers la dimension concrète des phénomènes, Beckett ne se départit pas d'une certaine spiritualité. Le voyage par le bas n'exclut pas l'existence du ciel, compris comme domaine aérien, comme univers gazeux, du passage et de la métamorphose – et non comme siège

2 La Bruyère, *Les Caractères* (VI, 12), Paris, Garnier-Flammarion, coll. « Poche », 1965, p. 172 (par opposition à l'homme d'affaires). / Voir aussi *Le Littré*, t. IV, 1974, p. 6492, à la définition de « trivial ».

du divin ! Il convient donc de considérer le mot « spirituel » dans son caractère immanent, dans son rapport aux sens et donc à l'esthétique.

Beckett se revendique après tout comme artiste et non comme intellectuel.³ S'il « fait de l'esprit », par son humour noir,⁴ il se moque des « traits d'esprit » et tourne en dérision tous les discours de la raison qui voudraient s'ériger comme tels. « Spirituel », il l'est surtout par la lucidité consciente de son travail sur la pensée, en tant qu'objet théâtral, sonore et visuel, éphémère et paradoxal. Il donne à observer et à écouter, dans ses pièces, le passage d'un esprit, irréductible à son mystère : c'est « l'esprit beckettien », cherchant à nous rendre sensible la présence de l'absence... et c'est plus largement l'esprit du vrai, l'esprit humain, en lien avec l'universel.⁵

D'où il ressort que la trivialité – ce trèfle, cette trinité – peut être spirituelle, et qu'inversement, la spiritualité peut prendre un caractère trivial, on ne peut plus simple et concret.

Autre-là : Cet néologisme apparaît dès l'introduction, dans l'intention de définir un concept qui ne serait ni tout à fait celui de « l'être-là » chez Heidegger, ni tout à fait celui de « l'au-delà » chrétien. En effet, si Beckett ne cesse de se battre avec et contre la question de mort, c'est dans le choix surtout d'une posture impossible, comme démarche profonde : l'hésitation, le doute, spirituels et artistiques, se jouant « ici-bas », dans un lien fraternel avec toute solitude au fondement de l'humain.

3 Voir Beckett, cité par C. Juliet, *Rencontres avec Bram Van Velde*, [1ère éd. Paris, Fata Morgana: 1978], Paris, P.O.L., 1998, p. 44 : « Je ne suis pas un intellectuel, je ne suis que sensibilité. »

4 ... ou son humour « gris »...

5 Pascale Casanova (*Beckett L'Abstracteur*, Paris, Seuil, 1997, p. 98) fait remarquer judicieusement que « [d]e façon évidemment très consciente, [Beckett] emploie [peu] le mot « âme » (*soul*), lié au vocabulaire religieux, philosophique, poétique, national même, mais [plutôt] celui rationaliste, d'« esprit » (*mind*). »

INTRODUCTION

A la fourche des voies

Dante écrivit sa *Divine Comédie* par triades, en triptyques et triangles – descendants ou ascensionnels. Ainsi ces vers inscrits, à l'entrée de l'Enfer :

*Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.*¹

Comment ne pas penser à Primo Levi, lorsqu'il arrive à Auschwitz – « Vous qui entrez ici, laissez toute espérance »², formulait déjà Dante – mais aussi à tous les damnés, ombres et fous errant dans les pièces de Beckett, comme après le grand traumatisme ? Exposés dans l'espace trivial d'une scène infernale, sous une lumière crue qui fouaille leurs cerveaux, les personnages ne sont plus que soupirs et plaintes, dans cet hémisphère théâtral, semblable à ce cône boréal dont le sommet serait planté au centre de la terre, dans l'univers dantesque. Les œuvres de Beckett : une succession de cercles, de plus en plus étroits, dont le moindre serait la margelle d'un puits...

Et en effet, l'enfer des songes peut être traversé par tout lecteur de Beckett, dans un cheminement vers la lucidité, en suivant le parcours de Virgile et de Dante en direction du Purgatoire :

- 1 Dante, *L'Enfer*, chant III, vers 1–3 (trad. J. Risset, Paris, Flammarion, 1985 : « Par moi l'on va dans la cité dolente, / par moi l'on va dans l'éternelle douleur, / par moi l'on va chez la race perdue... »).
- 2 Ibid., vers 9. / Voir Primo Levi, *Si c'est un homme*, Paris, Julliard, 1987, coll. « Pocket », 1990, rééd. 2005, p. 26 : « [...] nous avons vu apparaître une grande porte surmontée d'une inscription vivement éclairée [...] : *Arbeit macht frei*, le travail rend libre. »

*Taciti, soli, senza compagnia
N'andavam l'un dinanzi e l'altro dopo,
come frati minor vanno per via.*³

Car Beckett est aussi cet homme qui marche, en recherchant toujours « la mauvaise route qui convient ».⁴ Par-delà les souffrances transmises par la mère, existe peut-être un moyen de rejoindre le père, sans aller jusqu'à espérer retrouver « Béatrice ». Où attendre Godot ? Au bout de la Via Dolorosa, aurait répondu Beckett à l'un des prisonniers venu le voir.⁵ En faisant face, et en continuant, sans jamais finir de finir... D'ailleurs, Beckett, dans *Cap au pire*, semble se rapprocher du père, sur les chemins irlandais et natal :

Etreindre la vieille main qui étreint. Etreindre et être étreinte. Tant mal que mal s'en vont et jamais ne s'éloignent. Lentement sans pause tant mal que mal s'en vont et jamais ne s'éloignent. Vus de dos. Tous deux courbés. Unis par les mains étreintes étreignant. Tant mal que mal s'en vont comme un seul. Une seule ombre. Une autre ombre.⁶

Arpenter à pas lents la terre ou l'espace réduit de la scène, arpenter par l'esprit « la page que sa blancheur défend », arpenter l'espace intérieur, par la seule lumière, la lueur d'un semblant, d'un reste de conscience... Accepter l'ignorance, en suivant les conseils du « Divin comique »,⁷ puisque la terre aussi est antépurgatoire.

La sagesse de Belacqua (« Aller là-haut ? Qu'importe. »)⁸ ne peut qu'interroger le pèlerin chercheur, sur le rôle de l'immanence. Ce personnage-

3 Ibid., chant XXIII, vers 1-3 (« Tacites, seuls, sans compagnie, / nous allions, l'un devant l'autre après, / comme frères mineurs vont leur chemin faisant. »).

4 Beckett, cité par Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, [1ère éd. Montpellier, Fata Morgana : 1986], Paris, P.O.L., 1999, p. 53.

5 « « Attendre » en espagnol se dit *Esperare* » : Pierre Chabert (in *Un siècle d'écrivains*, « Samuel Beckett » France 2, 1991) explique l'intérêt de Beckett pour l'ambiguïté impliquée par la traduction du titre de sa pièce, dans la langue hispanique.

6 *Cap au Pire*, Paris, Minuit, 1991, pp. 14-15.

7 Tel était le surnom donné par Joyce et Beckett à l'auteur de *La Divine Comédie* (*Un siècle d'écrivains*, op. cit.).

8 Dante, *Le Purgatoire*, chant IV, vers 127 (« [...] *andar in sú che porta* ? », trad. J. Risset, Paris, Flammarion, 1988).

carrefour, assis à l'ombre d'un rocher, placé comme une borne triviale, sur le chemin des voyageurs, ne pose pas d'énigme aux poètes, aux rêveurs. Qu'importerait la transcendance, à qui peut vivre de l'esprit – donc de manière « spirituelle » – en se passant de dieu ? S'il y a quête du père, ce n'est qu'avec une minuscule. Humilité, lucidité, dans un doute tranquille (espéré ou désespéré, ce n'est pas la question), telle est la trinité athée – ou agnostique (?) – de l'ère du soupçon. A l'image de Belacqua, le négligent luthier, Beckett fabrique des objets (théâtraux, musicaux) « qui ont leur réalité »,⁹ si ce n'est qu'il le fait de manière exigeante. Spirituel et non mystique, entre misère et poésie, habile à ses heures de courage, ainsi se place l'écrivain, sans plus rien avoir à envier à Dante.

La voie du Purgatoire, dans *La Divine Comédie*, se situe sur une montagne, plus haute que toutes les autres montagnes du globe. C'est le royaume de l'Expiation. De fait, dans l'après-guerre, comment écrire sans expier ? Mrs Rooney dans *Tous ceux qui tombent* semble gravir le Matterhorn !¹⁰ Avec son goût du parallélisme et de la correspondance, Dante donne à son purgatoire la forme d'un cône qui s'élève dans l'espace libre, alors que l'enfer enfonçait son sommet dans la terre. Le reflet du purgatoire dans les eaux donnera d'ailleurs l'image exacte de cet enfer ; les arbres du paradis terrestre, à la cime du mont, renversés dans les profondeurs, correspondant au puits de Lucifer. Combien de personnages fichés dans des puits (trous, jarres ou poubelles), dans les pièces de Beckett, n'évoquent pas ces mêmes sommets de la souffrance ou de l'attente, selon que l'on préfère ou le réel ou le reflet ? En tout cas tout se tient, dans une précision aussi divine que diabolique... Au reste, Vladimir et Estragon atteignent des sommets de douleur et de dérision, au point d'aller jusqu'à « faire l'arbre »...¹¹

Reste la troisième voie, mais y a-t-il une troisième voie dans le ciel beckettien ? Pour Dante, le paradis n'est qu'une montée irrésistible à travers la lumière qui, de sphère en sphère, embellira Béatrice. Dès le premier des dix cieux, des lumières encore inconnues, des sons inouïs émeuvent les sens du

9 Alan Schneider, « Comme il vous plaira », *Cahier de l'Herne*, « Samuel Beckett » 31, Paris, l'Herne, 1976 ; repris en Livre de poche, coll. « Biblio essais », 1985, p. 87.

10 *Tous ceux qui tombent*, Paris, Minuit, 1957, p. 37.

11 Voir *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 99.

poète. Pour Giordano Bruno, l'auteur de la *Triade Supérieure Contraire*, la plénitude, la source et la lumière des idées s'opposent au chaos, à « l'Orcus » et à la nuit. Dans la sphère infinie, « [...] tout point choisi fait centre ». ¹²

[Le Père] est dit base de la lumière, en ce que, lorsque l'on considère en haut et en bas les deux extrémités de l'échelle naturelle, il est le vide même au plus bas, la plénitude même au plus haut, suivant l'enseignement de la Cabale : « Je vis une échelle... » ¹³

Beckett, grand lecteur de Bruno et de Dante, aurait-il inversé les deux extrémités de l'échelle de lumière ? L'influence de Dante, le poète, réside-t-elle dans cette recherche de lueurs disparues et d'une architecture du vide ? L'influence de Bruno, le mystique, réside-t-elle dans cette conscience que tout n'est que vestige, « ...que nuages... » :

C'est pourquoi Son visage nous ne pouvons le contempler, si ce n'est dans ses vestiges et effets, présents autour de la matière. ¹⁴

Toutefois pour Beckett, il n'y a plus de majuscule et peu importe dieu : seule compte désormais la cohérence d'une création moderne et artistique. Ce que Bruno disait du Père :

C'est lui-même qui fait être tout cela, tantôt formellement, tantôt fondamentalement [...] Lui-même est le principe tri-causal de tout, car il est la forme de tout, l'efficient de tout, la fin de tout ; la forme des formes, l'efficient des efficients, la fin infinie. [...] au-delà de tout, [...] en-deçà de tout, [...] en tout. ¹⁵

ne pouvons-nous le dire de Beckett, pour qui il importait tant d'être né un vendredi saint, dans une famille de protestants, comme s'il était prédestiné ?

C'est enfin aux démarches de la théologie négative que Beckett emprunte sa modernité, toujours à la recherche d'une spiritualité sans dieu. Vœu de pauvreté en esprit, cheminement par les sentiers obscurs du

12 G. Bruno, *De la Triade supérieure contraire*, Paris, édité par Sébastien Galand, éd. Comp'Act, 2004, p. 75.

13 Ibid., p. 83.

14 G. Bruno, *op. cit.*, p. 85.

15 Ibid., p. 85.

doute et de la déréliction, rapprochent (peut-être malgré lui) Beckett des plus grands écrivains mystiques, dont il a souvent admiré « l'illogisme brûlant ».¹⁶ En traversant les paysages intimes et désertés de la création beckettienne, comment ne pas songer aux vers de Jean de la Croix, parfois si proches de ce que vivent les plus grands athées :

*sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía*¹⁷

sans lumière j'allais
autre que celle en mon cœur qui brûlait

Le paradoxe beckettien réside donc bien dans cette association étrange de « l'exactitude mathématique » la plus obsessionnelle à ces « obscurités voulues »,¹⁸ qui minent l'esprit cartésien et la raison, de l'intérieur, jusqu'à les incendier, comme le parapluie de Winnie.

Il va de soi que « [l]a mystique chrétienne ne doit pas remplacer le vide beckettien »,¹⁹ mais le parti-pris délibéré de la « voie négative »,²⁰ le choix déterminé d'un chemin artistique qui serait celui, absolu, du risque et de la « négation spirituelle »²¹ (donc du dépassement de l'esprit : « Je pense donc je m'écroule. »,²² confiait Bram Van Velde à Juliet), conduisent inévitablement au parallèle entre la démarche théâtrale, voire poétique de Beckett, et la quête de l'inexprimable – de l'innommable, pour rester dans la dérision – d'un certain Maître Eckhart, pour lequel Dieu ne peut être conçu que comme une « négation super-essentielle »,²³ et pour qui le spirituel ne peut se vivre sans le trivial (du latin *trivium*, au croisement de trois voies) :

16 Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, op. cit., p. 72.

17 Jean de la Croix, *La Nuit obscure*, Paris, Gallimard / UNESCO, 1997, p. 51.

18 A. Doderet, *Dante*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1942, p. 211.

19 Ciaran Ross, *Aux frontières du Vide*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 82.

20 Voir la phrase de Franz Kafka, mise en exergue par Ciaran Ross, ibid., p. 9 : « Ce qui nous incombe, c'est d'accomplir le négatif, le positif est déjà donné. »

21 Jean de la Croix, op. cit., p. 51 (« *por el camino de la negación esperitual* »).

22 C. Juliet, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Paris, P.O.L., 1998, p. 78.

23 Maître Eckhart, sermon *Renovamini spiritu mentis vestrae*, cité par Jeanne Ancelet-Hustache in *Maître Eckhart et la mystique rhénane*, Paris, Seuil, coll. « Points Sagesses », 2000, p. 42.

Voie de purification, voie d'illumination, voie d'union. Les trois étapes classiques de la vie mystique ne sont successives qu'en théorie.²⁴

Or la visée même de Beckett, notamment dans ses œuvres les plus tardives, n'est-elle pas d'outrepasser le temporel, sur un mode hallucinatoire, dans l'épuisement incantatoire, pour presque atteindre à l'éternel ? L'éternité dans un instant, ou dans l'entre-deux fulgurant d'un passage entre deux instants, voire dans cet amoindrissement de séquences répétitives, jusqu'à entrevoir un espace, un entre-trois propre au néant, à la distance et au mystère : la transfiguration du temps...

L'espace scénique permet cette expérience contemplative – et par-delà le simple phénomène – dans la trivialité ou dans la confluence des regards croisés de l'auteur, de l'acteur et du spectateur, ce *trèfle* où se rencontrent plusieurs interprétations ou plusieurs liens spirituels, plusieurs écoutes, notamment celle, qui à son tour se fait plurielle, du metteur en scène.

On sait combien Beckett, dès la première version d'*En attendant Godot*, au théâtre de Babylone, s'est impliqué dans la préparation et les répétitions du spectacle. On connaît toute l'exigence avec laquelle il a conçu ensuite la plupart de ses mises en scènes : nul autre que lui n'a sans doute aussi bien compris tout le parti qu'on pouvait tirer de l'espace vacant, du vide de la scène, ce carrefour de l'attente.

Les influences picturales les plus variées ont prévalu à ces mises en scène et parmi elles, probablement, celles de Bacon, de Bram Van Velde et de Giacometti. Tout au moins, les créations de ces trois peintres n'ont-elles cessé de dialoguer, dans un silence intense, avec les œuvres de Beckett, dans ces années déterminantes que furent les années cinquante.

Giacometti a cette particularité d'être également sculpteur. Il fut notamment créateur d'une des versions de l'arbre d'*En attendant Godot*, cet arbre minimal, où trivial et spirituel, métaphysique et dérision, se retrouvent. Pour Jean Genet, les sculptures de Giacometti sont reconnaissables à « leur air à la fois doux et dur d'éternité qui passe. »²⁵ N'y a-t-il pas un « air »

24 J. Ancelet-Hustache, *op. cit.*, p. 47.

25 Jean Genet, cité par Thierry Dufrêne, *Giacometti – Genet : masques et portrait moderne*, Paris, L'insolite, 2006, p. 6.

de parenté entre les « ombres » de Beckett et ces statues transcendant « [...] la réalité qui semble les faire plier dans l'échec » ?²⁶ Sartre a évoqué, pour sa part, des « hiérophanies fulgurantes »,²⁷ à propos de Genet, mais l'expression peut convenir aux portraits de Giacometti, tout le travail du peintre consistant à « [...] incorporer à l'être ou à la chose qu'il peint son espace et sa distance ».²⁸ Ainsi donc, le mystère d'une densité qui dépasse, et ce à force de creusement, l'ordre même de la matière, se rejoint-il chez ces artistes, créateurs de mouvement, porteurs d'incandescence, une fois le « lieu commun » entièrement dénudé.

Trois pinceaux suffisaient à ce « travail nocturne » de Giacometti, le troisième permettant « de fantastiques décantations ».²⁹ « Je ne fais qu'en défaisant. »,³⁰ affirmait le peintre. Or, il y a chez Beckett cette même volonté triviale de décomposition, voire de « dissolution » de l'unité dans le détail. Tous deux sont dans une recherche de « la ressemblance absolue »,³¹ bien au-delà des apparences. Au bout de cette voie obscure, de cet acharnement à déliter, désintégrer : la lueur d'un fragment, la trace d'un suspens ...? Tout n'est que questionnement, interrogation sur le vide et par le néant. « Peut-être », nous répète incessamment Beckett, quand le peintre découvre sans fin « l'insatisfaction, l'inconnu et 'le danger de la disparition des choses.' »³²

Ce qui compte reste le cheminement, la nécessité de montrer « [...] ce qui restera de l'homme, quand tous les faux-semblants seront enlevés ».³³ La démarche artistique consiste à accepter l'échec, quant à une réponse possible :

26 T. Dufrêne, *ibid.*, p. 7.

27 J.P. Sartre, cité par T. Dufrêne, *ibid.*, p. 9.

28 T. Dufrêne, *ibid.*, p. 7.

29 Jacques Dupin, cité par T. Dufrêne, *ibid.*, p. 45.

30 A. Giacometti, cité par Jean-Luc Daval, « Fou de réalité, Alberto Giacometti », *Journal de Genève*, 8-9 juin 1963.

31 A. Giacometti, cité par T. Dufrêne, *op. cit.*, p. 54.

32 T. Dufrêne, *ibid.*, p. 51.

33 J. Genet, cité par T. Dufrêne, *op. cit.*, p. 38.

Que ça rate, que ça réussisse, après tout, ça devient secondaire, moi, j'avance de toute manière.³⁴

explique encore Giacometti. En ce sens, l'un comme l'autre travaille à creuser le secret, à garder la distance, l'équilibre d'une tension, en dehors de l'échelle humaine. Tous deux font œuvre de poètes, si l'on relit ces vers de Jacques Dupin :

Blanche écriture tendue
Au-dessus d'un abîme approximatif³⁵

De fait, paroles et mouvements de la femme, dans *Pas*, consistent en cette tension-là. De fait, les figures de femmes assises ou d'hommes qui marchent constituent, chez le peintre-sculpteur, toujours un même art du vertige, par-delà le visible.

Peut-être Beckett a-t-il vu la sculpture de Giacometti appelée *L'Objet invisible (mains tenant le vide)*, datée de 1934. Celle-ci représente l'une de ces femmes assises, syncretisme de l'art chrétien et d'un fétiche océanien, à la fois vierge sans enfant et figure androgyne, au sexe masculin manquant, invitation à la réflexion sur le vide, qu'il soit trivial ou spirituel. La forme abstraite de la chaise, ainsi que le jeu de mots possible, « maintenant le vide », au sujet des mains en suspens et qui tiennent un objet absent, n'est pas sans évoquer la femme de *Berceuse*, se balançant entre mouvement en inertie d'un rocking-chair et ressassement intermittent de sons qui disent le néant. Figures fantômes en suspension, interrogeant un surgissement...

Enfin pour Giacometti – comme pour Beckett – selon Jean Genet : « C'est la tête qui est l'essentiel. Le reste du corps est réduit à l'état d'antennes. »³⁶ Ainsi le portrait de Genet de 1955 consiste-t-il à « suspendre la tête tendue de l'écrivain dans un dispositif d'exhibition [...] ».³⁷ Il y aurait donc un lien étroit entre cette manière moderne de concevoir le

34 A. Giacometti, cité par T. Dufrêne, *ibid.*, p. 54.

35 Jacques Dupin, « Le chemin frugal », *Gravir*, Paris, Gallimard, 1963 (rééd. dans *Le corps clairvoyant*, coll. « Poésie », 2005, pp. 34–35).

36 A. Giacometti, cité par T. Dufrêne, *ibid.*, p. 88.

37 T. Dufrêne, *ibid.*, p. 91.

portrait et la magie spirituelle des masques et crânes en suspensoir, tels qu'ils étaient élaborés, dans l'art océanien. Or quoi de plus trivial qu'un masque, avec la triple voie des deux orbites et de la bouche ouverts sur le mystère et le passage.³⁸

Triviaux les crânes-cages conçus dans l'œuvre de Beckett, aussi bien dans le sens le plus concret de la matière, que dans celui plus abstrait d'une mise en espace, en figure et lumière : ainsi l'équivalence entre le globe blanc d'une lampe et le crâne du récitant de *Solo*, les têtes penchées de l'entendeur et du lecteur dans *Impromptu d'Ohio*, ou encore la mise au point de l'éclairage sur la tête du protagoniste, à la fin de *Catastrophe*. D'autant qu'avec Giacometti et les statues ou masques Sepik,³⁹ Beckett a en commun un travail sur les variations, et souvent les diminutions, de l'échelle optique, entre une base ou « socle » énorme et une tête minuscule, attirant toute l'attention. Il n'est que d'observer les personnages de *Comédie*, trio de crânes hors de leurs jarres, pour s'en apercevoir.

Avec Francis Bacon, Beckett a davantage en commun cette volonté d'éprouver la transparence de la figure, par-delà l'œuvre même de défiguration. A force d'attention « [...] sur [un] morceau de réel qui se densifie et par là devient quelque chose d'inconnu », ⁴⁰ par des déformations plastiques apportées à la chair et un travail de compression autour de la structure osseuse, Bacon laisse apparaître les liens secrets du visage, une migration de couleurs, la vérité d'une lueur. Beckett agit de même, lorsqu'il « oblitère » ⁴¹ les trois faces des personnages de *Comédie*, les couvre de *porridge*, et fait glisser la lumière d'un visage à l'autre, en variant les intensités. Ainsi se crée une autre lisibilité... La caméra braquée, selon des plans de plus en plus rapprochés, sur le visage du protagoniste dans *Dis Joe*, permet également

38 A ce titre, la symbolique des masques Dogons africains est également intéressante puisqu'ils jouent un rôle initiatique, notamment comme lieu de jonction entre le monde des morts et celui des vivants, lieu des passages et des métamorphoses en esprit. / Voir aussi la bouche de *Pas moi*, suspendue dans le vide, en orifice originel...

39 Œuvres « primitives » des Nouvelles-Hébrides (Océanie).

40 T. Dufrêne, *op. cit.*, p. 56.

41 *Comédie*, Paris, Minuit, 1966, p. 9.

ce travail d'accès à une profondeur, en traversant les apparences, jusqu'à une élucidation, la transparence du « Clair d'âme »... ?⁴²

En ce qui concerne Bram Van Velde, c'est sans doute à Charles Juliet qu'il faut se référer, d'une part pour cette confiance du peintre qui souvent ne peint pas: « Mais je suis toujours sur la voie », ⁴³ mais aussi pour cette parole, faisant écho à l'étude de Beckett dans *Peintres de l'empêchement*, et qui définit la démarche artistique des deux : « Se maintenir en ce lieu où la création affronte son impossibilité. »⁴⁴ Beckett travaillait avec un tableau de Van Velde en face de son bureau, comme en un dialogue silencieux avec son double créateur.

« Pour s'approcher du vrai, il faut passer par la destruction. », ⁴⁵ explique encore le peintre qui se défie des mots et se voue à l'inaccessible, donc à l'échec, afin de mieux approfondir « notre fragilité ». Détruire tous les écrans, pour atteindre à la nudité, « se tenir au plus bas », ⁴⁶ comprimer, aplanir (« Quand la toile est plate, je jubile »), ⁴⁷ tel est le processus trivial dans sa jonction au spirituel.

Cela passe par l'explosion (ce que confirme Jacob Burckhardt, en commentaire de Maître Eckhart : « Pas de développement dialectique, mais des explosions. »...), ⁴⁸ la catastrophe, le « drame fondamental », ⁴⁹ car il reste « [i]mpossible de mettre de l'ordre dans l'élémentaire ». ⁵⁰ Cela passe par la bêtise, et sur ce point le peintre, selon Bram Van Velde, irait « plus loin » que l'écrivain, car le premier n'a pas de mots ! Cela permet peut-être d'entrevoir une lumière qui s'échappe aussitôt.

42 *Dis Joe*, Paris, Minuit, 1966, p. 91.

43 A. Van Velde, cité par C. Juliet, *Rencontres avec Bram Van Velde*, op. cit., p. 21.

44 Ibid., p. 20.

45 Ibid., p. 75.

46 A. Van Velde, cité par C. Juliet, op. cit., p. 51.

47 Ibid., p. 54.

48 J. Burckhardt, cité par André Bernold, *L'Amitié de Beckett*, Paris, Hermann, 1992, rééd. 2006, p. 32.

49 A. Van Velde, cité par C. Juliet, op. cit., p. 33.

50 *Le Monde et le pantalon*, Paris, Minuit, 1989, p. 33.

Mais « [1]a bêtise consiste [aussi] à vouloir conclure », ⁵¹ notait déjà Flaubert. En ce sens, ni le peintre ni l'écrivain ne sont si bêtes, puisque l'un comme l'autre poursuivent l'inachèvement. La bêtise consisterait à croire pouvoir tout dire, quand tout est dans le renoncement, l'acceptation d'un non-savoir, d'un non-vouloir et non-pouvoir, trivialité de l'empêchement, spiritualité, dépouillement. Et Beckett d'ajouter :

J'ai écrit Molloy et la suite le jour où j'ai compris ma bêtise. Alors je me suis mis à écrire les choses que je sens. ⁵²

Avant Molloy, Beckett allait dans le même sens que Joyce, celui de l'addition. En choisissant la soustraction comme méthode et intuition, l'auteur a su choisir son propre paradoxe et définir sa tentative d'une recherche de l'impossible : « [...] trouver une sorte d'issue. En donnant forme à l'informe. » ⁵³

C'est pourquoi, dans *Peintres de l'empêchement*, le spectateur des toiles de Bram Van Velde pouvait déjà écrire :

Un dévoilement sans fin, voile derrière le voile, plan sur plan de transparences imparfaites, un dévoilement vers l'indévoilable, le rien, la chose à nouveau. Et l'ensevelissement dans l'unique, dans un lieu d'impénétrables proximités, cellule peinte sur la pierre de la cellule, art d'incarcération. ⁵⁴

Que la cellule soit monacale, une mise en abyme picturale ou un élément organique, il s'agit chaque fois, pour l'écrivain ou pour le peintre, d'élaborer un infini à l'intérieur même du fini, d'approfondir l'espace d'un cube ou du rectangle de la page, ou du volume de la scène, pour en « infinir » les silences.

51 G. Flaubert, « lettre à Louis Bouillet », [4 sept. 1850], in *Correspondance*, éd. Jean Bruneau, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1973, p. 676.

52 Beckett, cité par C. Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, op. cit., p. 39.

53 Ibid., p. 36.

54 *Le Monde et le pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1989, p. 58.

Ainsi l'hermétisme d'Ussy,⁵⁵ l'érémisme de Beckett, l'ascèse méthodique... « Là, je suis ce que j'étais, je ne crois ni ne décrois, car je suis là, une cause immobile qui fait mouvoir toute chose. »⁵⁶

Mais pour Beckett, face à la mise en doute de « l'être-là » (Heidegger) comme de « l'au-delà », je préférerai employer la notion d'« autre-là ».

Avec les trois peintres cités, auxquels il faut en ajouter bien d'autres (Mondrian, Caspar David Friedrich, Vélasquez, Henry Hayden, William Blake...), Beckett partage le parti-pris constant de la ligne de fuite, de l'évitement du centre, du passage à la marge. A l'image de ces ombres se détournant du cœur de la scène dans *Quad*, en un ballet étrange, qui tient tout à la fois des mouvements chromatiques à l'intérieur d'un tableau et du choc hallucinatoire d'électrons autour d'un noyau ; à l'image de l'allure décomposée de Watt, sans fin déporté sur sa gauche – toujours prendre la mauvaise voie, donc toujours *a sinistra*, tels Dante et Virgile aux Enfers – les figures beckettienne sont exilées du centre et purgent leur peine dans les angles ou bien sur les côtés.⁵⁷

Les trois voies de l'espace beckettien n'entrent donc en jonction qu'autour d'un centre vide. Au cœur du trivial : le néant, le trou noir ou bien le creux blanc, une lumière crépusculaire, une lueur, halo lunaire, un vague et nu pressentiment, peut-être un souffle, un spiritus, aspirant, repoussant les âmes au purgatoire, maintenant toujours en tension et toujours en attente. Le théâtre de Beckett libère-t-il une prière, en marge de toute religion et de toute foi en dieu ? C'est de toute façon une question sur l'en-deçà et l'au-delà⁵⁸ – encore une fois sur « l'autre-là » – des tunnels de

55 Ussy-sur-Marne, maison où s'isolait Beckett, pour pouvoir travailler, à l'écart de l'agitation parisienne, notamment après l'attribution du prix Nobel.

56 Maître Eckhart, cité par N. Léger, *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett*, Paris, Allia, 2006, p. 74.

57 Dans *Le Dépeupleur*, les personnages n'ont pas accès au centre de la piste, de même que dans *Fin de partie*, Hamm fait rechercher à Clov inlassablement, et en toute impuissance, le centre de la scène.

58 « Sans au-delà. Sans en-deçà là. », lit-on dans *Cap au pire* (Paris, Minuit, 1991, p. 13), mais cela masque un « autre-là »...

notre existence, sur le mystère d'une origine et d'un chaos en devenir, à l'image d'un univers en perpétuelle expansion, mais aussi en concentration.

Le cœur, puissance phénoménalisante, reste donc insondable, notamment en ce qui concerne la création beckettienne. Nous ne pourrions que contourner, de manière immanente, la margelle du puits creusé dans la matière fantôme, la matière des mots. Le théâtre apporte sans doute une dimension autre à l'œuvre beckettien. Selon Charles Juliet,

[L'écrivain] considère en effet que les textes nés après 1950 ne sont que des tentatives. Que ce ne serait peut-être que dans le théâtre qu'existeraient des pages un peu supérieures au reste.⁵⁹

Autrement dit, grâce au théâtre, Beckett se permet d'explorer plus avant la question de l'espace, qu'il soit réel ou mental, transformant le plan de la table en volume scénique, mesurant les écarts et parcourant les environs du centre de sa réflexion. Au musée Zwinger de Dresde, il a longtemps contemplé le grand Saint Sébastien d'Antonello da Messina, « espace pur à force de mathématique »,⁶⁰ et sans doute a-t-il vu

[...] le nombril décentré [...], ce nombril ostensiblement placé hors de l'axe du corps, un nombril ironique, une pure puissance de défaite de l'ordre et du cadastre, un nombril qui crée une incertitude, un éloignement incalculable du sens de l'humain.⁶¹

Ainsi la scène beckettienne figure-t-elle probablement, après 1950, le lieu de ce décentrement, faisant de l'espace théâtral le corps même de ce désordre et de ses interrogations.

Il n'est donc pas inutile de rétablir le lien entre le spirituel et la phénoménologie, entre une sorte d'intuition et son incarnation, que celle-ci soit matière ou lumière. Du trivial au spirituel, il n'y a finalement qu'une voie, certes peu empruntée, sans doute davantage horizontale que verticale, qui réunit le concret à l'abstrait. Le théâtre beckettien n'est certainement pas

59 C. Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, op. cit., p. 40.

60 Beckett, cité par N. Léger, *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett*, op. cit., p. 50.

61 N. Léger, *ibid.*, p. 51.

étranger à l'élaboration d'« une ontologie du sensible », ⁶² pour reprendre les termes de Merleau-Ponty. Passer par le bas, le grotesque, le « terre-à-terre », pour atteindre au « noyau de l'être », au « monde des énergies qui flanchent », ⁶³ à cette res, qui n'est pas rien, mais intuitivement essentielle, tel est le mouvement qui s'esquisse au ras de l'existence, selon un va-et-vient, un come and go, entre la présence et l'absence.

Aux trois termes de l'équation d'Einstein « $E=MC^2$ », correspondent les données du théâtre beckettien, puisque dans les deux cas, l'Energie (ou le mouvement au-delà de son cadre spatio-temporel) est la résultante d'une combinaison entre la Masse (ou la densité de matière) et la vitesse de la lumière – *Celeritas* – au carré (autrement dit, la mise en valeur exponentielle de la distance et du passage lumineux). Par conséquent, le théâtre de Beckett est une mise en volume du mystère que constitue le lien entre la chose et la pensée : c'est une « matière de lumière d'où surgit la pensée », ⁶⁴ ou c'est encore le fait de ce qu'Artaud appelle « une conscience appliquée ». ⁶⁵

La mise à vue de la pensée, la mise à nu du corps d'idées, sont au fondement même du théâtre, dans sa trivialité. L'être y est exposé jusqu'à sa spiritualité, jusqu'à la question sans réponse de l'existence brève d'un souffle (*Breath* est le titre d'une pièce qui ne dure que trente cinq secondes), et ce jusqu'à dissipation. Beckett érige donc la dramaturgie au rang de science de l'irrationnel : s'il fait appel aux raisonnements de Descartes, Geulincx ou Berkeley, ceux-ci ne sont utilisés que pour leurs « [...] seules possibilités formelles et dramatiques », ⁶⁶ car il s'agit toujours de travailler à l'« entre-trois » : décomposer – diminuer – recomposer, en se plaçant toujours à la fourche des voies.

62 M. Merleau-Ponty, cité par R. Barbaras, *Merleau-Ponty*, Paris, Ellipses, 1997, p. 34.

63 R. Ellmann, « Personne de nulle-part », *Magazine littéraire* 231, 1986, p. 20.

64 N. Léger, *op. cit.*, p. 45.

65 A. Artaud, « La mise en scène et la métaphysique », *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 ; repris en coll. « Folio Essais », 1985, réed. 2004, p. 59.

66 Beckett, cité par N. Léger, *op. cit.*, p. 34.

La « défiguration », ⁶⁷ comme « refiguration » phénoménologique et iconique accomplie par l'écrivain, pourra constituer le fil de mon étude. C'est pourquoi, j'aborderai, dans un premier temps, la matière, dans cinq des premières pièces de Beckett (*En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Tous ceux qui tombent*, *La Dernière bande*, *Oh les beaux jours*) : qu'il s'agisse d'un retour à la matrice originelle, à la matière première – os, pierre et poussière – ou d'un parcours vers l'univers, les trois chemins n'en font qu'un.

Si l'écrivain nous invite à une traversée à l'envers du puits de la matière, jusqu'à sa décomposition ou sa déflagration, c'est pour mieux nous relier au « noir clair » du mystère. Les recompositions de la matière sont infinies, y compris dans le sens de phénomènes scéniques, incarnant la présence d'une modernité, toujours renouvelée.

Réinventions du corps humain, jusque dans sa structure intime, par une théâtralité chaque fois plus mouvante, ouvertures des corps animal et végétal à l'ordre de l'ontologique ou pourquoi pas du poétique, selon des voies inégales, passages depuis les corps pourrissants ou pulvérisés à l'énergie plus explosive d'une création sans limites, telle sera la trivialité de mon étude des liens entre le concret et l'abstrait, entre la dimension phénoménologique et ses rapports à « l'autre-là ».

Est-ce exil, est-ce autisme, qui ouvrent alors le champ à une autre lumière, sur l'espace de la scène ? En observant dans une deuxième partie l'ensemble des œuvres théâtrales, télévisuelles (et radiophoniques) de l'auteur, je montrerai que la lumière beckettienne a ceci d'unique qu'elle laisse entrevoir une mémoire en même temps que l'oubli. Des paysages intérieurs émergent mais se sont déjà évanouis, une matière fantôme surgit dans le hiatus d'un effacement... Qu'elle soit fixe ou mobile, trop intense ou diffuse, la lumière donne à voir – ou donne-t-elle à croire ? – l'univers du passage.

A force d'insistance triviale, sur un détail précis, inversant les distances focales entre « le voir » et « l'être-vu », à force de regards perdus,

67 « Comment mal faire, mal dire, mal voir ? » serait le principe de la démarche beckettienne, selon toujours E. Grossman (*La Défiguration* (Artaud, Beckett, Michaux), Paris, Minuit, 2004, p. 52).

l'aveuglement devient lucide : c'est comme si désormais l'œil de l'esprit générerait la lumière, nous offrait les présences optiques visées par l'œil même de Beckett.

Tous les trajets-fantômes de l'errance ou du cheminement, tous les objets intermédiaires (fenêtres, miroirs ou photos...), toutes les empreintes dernières (nuages, mirages, fumées...), laissent apparaître en convergence ou divergence, l'idée d'une voie, qui peut-être n'est qu'une illusion, car dans le spectre beckettien les couleurs bientôt disparaissent, les lueurs et reflets s'éteignent, les pensées semblent s'absorber. La tentation du non-être est immense, le noir du néant attirant. Néanmoins le blanc fascinant et lunaire continue de brûler en l'être. C'est donc le gris crépusculaire, entre cendres et luminescence, qui se maintient en hésitant...

Matière, silence et lumière tissent finalement une spirale autour de l'axe d'un non-lieu : celui de l'écriture. Qu'il s'agisse d'un seuil à franchir, d'un léger tremblement, d'un trouble intime et maintenu, d'un écart intérieur avec soi (et avec l'autre en soi), d'un doute, un manque ou un exil, d'un deuil à accomplir, d'une perte sans nom, d'une distance infranchissable, renversée ou inversée, d'une folie étrange entre la mort et l'origine, d'une échelle sans bouts, d'un trou noir ou bien d'un pulsar, d'une lutte avec l'ange, avec le vide, ou le démon, l'écriture est carrefour d'attentes, vies et purgations, point d'équilibre où se rencontrent trivial et spiritualité, non-lieu d'une question, d'une quête et d'une tension.

Ecrire, créer ou théâtraliser consiste donc à transmuier le manque en un « passage à l'autre », passage à l'acte et main tendue vers le désir d'un autre-là, peut-être déjà là, peut-être jamais là. C'est le mystère que donne à voir et à entendre Beckett, dans ses dernières œuvres, non le mystère d'un au-delà (« Folie que de vouloir croire entrevoir quoi »),⁶⁸ mais bien celui de l'ici-bas, de l'écriture telle qu'elle se bat, changeante et dans tous ses états.

Ecrire, ce serait devenir passeur, pour dépasser la perte, dans l'oubli désormais et dans l'intégration d'un abandon du père,⁶⁹ d'une *passion* de la

68 Beckett, *Poèmes*, suivi de *Mirlitonades*, Paris, Minuit, 1968, p. 27.

69 Dans les deux sens de la formule : le père abandonnant malgré lui son fils, en mourant, le fils ressentant un sentiment de culpabilité, à la mort de son père (voir J. Knowlson, *op. cit.*, pp. 234-235).

mère, d'une naissance avortée..., qu'importe désormais, puisque c'est accepté et réorganisé, à la marge de l'existence et dans l'espace transitionnel de la page ou bien de la scène, ou de la pensée. Le travail beckettien est ce qui convertit la matière en lumière, la présence en absence, le concret en abstrait ; et inversement ! L'ouverture d'un champ poétique au cœur même de la scène permet de repousser le vide toujours à la frontière, de franchir les abîmes, d'élargir « des chemins et des liens qui semblaient fixes et clos ».⁷⁰

Plus spécifiquement, « [...] l'incertain, l'instable, l'inachèvement deviennent les nouvelles valeurs esthétiques »⁷¹ du théâtre beckettien, par la définition scénique et spatiale d'un « équilibre précaire »,⁷² faisant des personnages-acteurs des ombres-funambules, au-dessus du vide, comme l'explique Alfred Simon :

Paradoxe du théâtre sans action, où l'acteur doit mener son jeu au bord, tout au bord, mais seulement au bord de l'absence, de l'immobilité, du silence.⁷³

Par une mise en scène du point-limite, Beckett conduit le spectateur sur les rebords de l'expérience ontologique. L'exposition de l'acteur, de lueur en disparition, nécessite, dans l'ombre, la présence du spectateur, renvoyé à lui-même et à sa propre perception. Comme le rappelle François Bruzzo :

L'étymologie est d'ailleurs significative à ce propos, puisque *theatron* désignait généralement pour les Grecs une place d'où regarder et, plus spécifiquement, l'enceinte destinée aux spectateurs.⁷⁴

Ainsi le théâtre beckettien constitue-t-il le point de jonction trivial entre la présence et l'absence, la lumière et l'obscurité, voire la parole et le silence.

70 C. Ross, *Aux frontières du vide*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 284.

71 Sylvie Chalaye, « Quid novi », *En attendant Godot/ Fin de partie (Samuel Beckett)*, dirigé par Franck Evrard, Paris, ellipses, 1998, p. 16.

72 François Noudelmann, *Beckett ou la scène du pire*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1998, p. 46.

73 Alfred Simon, « *Fin de partie* ou les prisonniers de la fin », *Magazine littéraire* 372, *op. cit.*, p. 60.

74 F. Bruzzo, *Samuel Beckett*, Paris, Henry Veyrier, 1991, p. 113.

Ce carrefour est le lieu même du passage, ce que résume finalement bien François Noudelmann, lorsqu'il écrit :

Beckett travaille les phénomènes au titre de matériau théâtral, explorant leurs apparitions pour un regard et une écoute à l'épreuve d'un passage.⁷⁵

Suite à cette recherche de « limites » et « profondeur », ⁷⁶ le dramaturge en arrive à une « décomposition du genre théâtral », ⁷⁷ ou à ce qu'il appelle encore un « désarroi » total, si bien qu'il nous emmène jusqu'au « dessous de l'expérience », ⁷⁸ à l'envers même du théâtre, au revers de ce monde. De manière tragique ou burlesque – peu importe encore une fois – dans la continuité du théâtre baroque, élisabéthain, ou des distanciations ubuesque et brechtienne, le travail beckettien renverse les reflets (enfer ou purgatoire), dans la « spirale renversée » ⁷⁹ de sa « sinéité ». ⁸⁰ Car à la différence des autres dramaturges, Beckett ne donne « rien à voir », sinon le tableau retourné de notre propre condition, humaine ou inhumaine. Le théâtre lui-même n'est qu'une inanité. Telle est la valeur spéculaire du châssis de tableau montré dans *Fin de partie*.⁸¹

Il reste à faire de ce châssis, comme le fera Tàpies, le nouveau lieu de l'art, car « [l]'art adore les sauts ». ⁸² Autrement dit, il ne faut pas s'effrayer de l'abîme, mais plutôt en faire l'instrument d'une moindre résurrection, moindre et toujours en direction d'une autre forme de l'abîme. Car « [l]'artiste est actif, mais négativement. Il se retire de la nullité des phénomènes circonstanciels ». ⁸³ Ainsi se place-t-il hors de sa création, « présent partout, visible nulle part », comme le voulait Flaubert. D'*En*

75 F. Noudelmann, *op. cit.*, p. 146.

76 *Peintres de l'Empêchement*, *op. cit.*, p. 54.

77 F. Noudelmann, *op. cit.*, p. 14.

78 Richard Ellmann, « Personne de nulle part », *Magazine littéraire* 231, *op. cit.*, p. 20.

79 *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, rééd. 2004, p. 49.

80 Tel est le néologisme proposé par Cioran, en référence à la traduction anglaise du titre de *Sans : Lessness*.

81 Voir Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 13.

82 *Le Monde et le pantalon*, *op. cit.*, p. 34.

83 Beckett, *Proust*, in *Disjecta*, Londres, John Calder Ltd., 1983, p. 48.

attendant Godot à *Nacht und Träume*, Beckett s'efface peu à peu en son unique essence :

Oui, il faut être là – index pointé sur la table – et aussi – index pointé vers le haut – à des millions d'années lumière. En même temps.⁸⁴

Et sans refermer le cercle, néanmoins expansif, de ce parcours herméneutique, il semble nécessaire de revenir à Dante et tout d'abord, à son *Enfer*. Selon Schopenhauer, et peut-être pour Beckett, cet enfer est sur terre :

Et d'ailleurs, d'où est-ce que Dante a tiré les éléments de son Enfer, sinon de ce monde réel lui-même ?⁸⁵

C'est sans doute pourquoi, selon Nathalie Léger, Beckett ne cesse de revenir aux lueurs entrevues à la lecture du *Purgatoire* :

[...] à ces lumières brisées, à l'énigme de ce lieu, d'apparitions et d'évanouissement, de corps en transit, de voix passantes, [...], l'endroit où l'on est condamné à la nostalgie, condamné à trouver les mots pour purger les images qui s'obstinent dans la pénombre.⁸⁶

Entre l'enfer et le purgatoire, il s'agit donc de choisir entre la voie toujours à gauche et la voie qui se trouve à droite (cette dernière sera chaque fois la voie d'élection pour Virgile et pour Dante, dans l'univers du purgatoire).

Or, il se trouve que dans *Quad*, et dans sa mise en scène d'âmes damnées ou errantes, Beckett ne choisit pas : si à chaque angle-intersection d'une droite et d'une diagonale, les personnages tournent à gauche, ils contournent toujours par une déviation à droite la zone centrale interdite.⁸⁷ Se

84 Beckett, propos rapportés par Charles Juliet, « Un vivant », *Magazine littéraire* 231, *op. cit.*, pp. 16–17.

85 Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et Représentation*, I, 338–339 [1818], cité par A. Dez, *Schopenhauer, Le vouloir-vivre, l'art et la sagesse* (Textes choisis), P.U.F. [1ère éd. 1956], 1999.

86 N. Léger, *op. cit.*, p. 10.

87 Du moins sur les schémas (*Quad*, Minuit, 1992, pp. 9 et 15), car dans la réalisation télévisuelle les sens sont inversés.

crée donc une troisième voie, celle d'une distance critique, ou bien d'une conscience 'anté-purgatoriale'...

Car à l'intérieur du tunnel, lui aussi expansif, de cette conscience (de même qu'à l'intérieur du corridor des souvenirs), les variations sont infinies, la création immense, à condition de renoncer aux illusions inaccessibles :

La vraie spirale éliminatoire, chemin dantesque inversé, tendu vers la recherche de subtils désaccords, ne peut s'engager qu'au prix du reniement des paisibles paradis chromos d'en haut.⁸⁸

Et s'il faut renoncer à l'idée d'une transcendance divine, bleue, spirituelle, dans l'univers beckettien,⁸⁹ il n'est sans doute pas interdit de concevoir une transcendance dans l'éthique et l'opalescence...⁹⁰

88 Ibid., p. 18.

89 Pascale Casanova (*Beckett L'Abstracteur*, op. cit., p. 99) voit dans le travail de Beckett la preuve d'un « athéisme artistique ».

90 Emmanuel Levinas, dans *Altérité et transcendance* (Montpellier, Fata Morgana, 1995 ; repris en Livre de Poche, 2006) considère Dieu comme l'instance garantissant l'éthique entre les hommes, ce qui n'est pas le cas de Beckett, pour qui il n'y a pas d'instance supérieure : il faut donc concevoir l'éthique beckettienne comme une tension vers l'impossible, une transcendance sans dieu.

PARTIE I

Trivialité de la matière

dans cinq des pièces premières de Beckett :

En attendant Godot

Fin de partie

Tous ceux qui tombent

La Dernière bande

Oh les beaux jours

Introduction

L'œuvre théâtrale de Beckett – tout autant que sa prose – réunit les contraires, si bien qu'il n'est pas impossible de définir son esthétique dans le sens d'un grotesque abstrait. Par-delà ses aspects de vacance, de banalité dérisoire ou d'évidence rubiconde, la trivialité beckettienne rejoint le spirituel, sans nier le concret. L'esprit qui « souffle » sur cette œuvre tient-il plus du cynisme que du mysticisme ? Les deux points de vue s'annulent, dans une troisième optique, formelle, éthique et artistique.

Pascale Casanova renverse le paradoxe, en affirmant que l'écrivain rend « aux spéculations abstraites et nobles leur dimension de banalité quotidienne. »¹ Autrement dit, Beckett, par une démarche négative, mais en vérité productive, évite un divorce inutile entre le monde métaphysique et la réalité. De sorte que pour Evelyne Grossman, l'écriture du texte *Comment c'est* s'apparente davantage à une « poésie du prosaïque » en tant que « prose qui hésite entre le trivial et le sublime ».² Et si Christine Baron semble remettre en cause la dimension spirituelle du travail de l'auteur :

Refusant l'optique spiritualiste, Beckett met l'accent sur le prosaïque, niant, ou plutôt ironisant toute postulation métaphysique par l'insistance sur le quotidien le plus trivial.³

elle souligne, néanmoins, la différence entre « nier » et « ironiser », ce qui tendrait encore une fois à confirmer que la notion de trivialité n'exclut pas entièrement la pensée...

- 1 P. Casanova, *Beckett l'abstracteur*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1997, p. 98.
- 2 E. Grossman, *La Défiguration (Beckett – Artaud – Michaux)*, Paris, Minuit, 2004, p. 58.
- 3 C. Baron, « *Fin de partie* et *Godot* ou l'antépurgatoire du sens, une métaphysique paradoxale », *En attendant Godot / Fin de partie*, Samuel Beckett, (dirigé par Franck Evrard), Ellipses, coll. « Capes / Agrégation », 1998, p. 104.