



Je, c'est à voir

Priscilla Desprairies

DANS **LIBRES CAHIERS POUR LA PSYCHANALYSE 2005/1 N°11** , PAGES 69 À 75
ÉDITIONS **IN PRESS**

ISSN 1625-7480

ISBN 284835075X

DOI 10.3917/lcpp.011.0069

Date de mise en ligne : 01/01/2011

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-libres-cahiers-pour-la-psychanalyse-2005-1-page-69?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour In Press.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur cairn.info/copyright.

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

À la position d'innommable où le jetterait May sa mère, Beckett oppose l'écriture, comme mise en crise de la représentation, constitution d'un Je.

Je, c'est à voir

PRISCILLA DESPRAIRIES

LE PRONOM *JE* EST EMPLOYÉ PAR BECKETT après 1946, et seulement après cette date, dans trois récits littéraires, *Molloy*, *Malone meurt* et *L'innommable*, une trilogie écrite en une seule foulée rapide, intense, quasi frénétique. Jusqu'alors l'auteur se distinguait du narrateur, parlant de ses personnages ou les faisant parler comme des pantins, avec détachement. L'usage soudain du *Je* établit une intimité étrange, une relation existentielle entre l'énonciateur et l'énonciation, d'autant que, dans la forme de récit particulière qu'est le soliloque, le pronom fait du narrateur l'unique personnage de la fiction. Le dédoublement de l'instance narratrice entre *Je* et *Moi* est imposé par la logique d'un discours intérieur qui se présente comme un récit objectif.

Le changement survient après l'expérience d'une hallucination que Beckett a eue sur la jetée du port de Dublin par une nuit de tempête, au printemps 1946. Pour ses quarante ans, il est revenu voir sa mère, May, après un long éloignement, le danger mortel encouru dans la Résistance, suivi d'un repli dans le Vaucluse. Il la retrouve diminuée, solitaire, affectée d'une maladie de Parkinson. Il doit lui avouer qu'il a choisi de s'éloigner d'elle tout à fait pour vivre à Paris avec une compagne française, devenir un écrivain français, et de ne pas reprendre sa cure avec un psychanalyste anglais. May lui a toujours témoigné incompréhension

et dédain, faisant sentir qu'elle le considérait comme un sous-homme, et sûrement pas comme un auteur digne de ce nom, tout en réclamant sans cesse sa présence. La confrontation avec sa mère l'avait toujours ravagé au point de déclencher chez lui des maux physiques récurrents.

Ce soir-là, Samuel Beckett entend une voix, venue des profondeurs de lui-même, ou de la mer, qui dit son indescriptible misère. Il voit des bulles sonores crever à la surface. Cette voix, ses propres mots, montent et se présentent, rendent visible, obscurément, le visage informe de son malheur. L'image hallucinatoire des bulles est aussi forte que la vision réelle de ses furoncles. Après cette expérience, Samuel Beckett va chercher à représenter l'innommable qu'il a vu émerger à fleur d'eau, comme d'un miroir. L'effet d'une pulsion qui opère sur un fondement narcissique introduit un élément nouveau, vivant, à l'inverse de Narcisse qui, à se mirer complaisamment au point de se confondre avec son image, y avait été englouti.

* *
*
* *

« Qui maintenant ? Où maintenant ? Dire « je ». Sans le penser... C'est à voir. » Tels sont les mots à l'ouverture du texte, avec une question primordiale : peut-on se voir, et le faut-il ? Quel en est le danger ? Graver cette voix venue de nulle part sur du papier est devenu une nécessité. Le réfléchissement qui se dessine introduit d'emblée une dualité. L'objet du récit se confond avec le sujet, mais les deux coexistent. Beckett entend une voix, mais il est l'auteur de sa parole, même si l'expression « à mon insu », répétée, dit assez les défenses de la conscience, comme la dénégation face au risque d'une confusion identitaire : « J'ai l'air de parler, ce n'est pas moi, de moi. »

Je est un instrument. Son emploi, un jet d'encre, et sa trace, permettent un dédoublement du *Je* en *Moi*, « premier pas ». Le trait fait échapper l'écrivain à l'immobilisme qui anéantit Narcisse sidéré. Le mouvement, sursaut de vie, consiste en un soliloque dans un lieu obscur et vide pour parler de rien, enfin de lui, qui n'a ni queue ni tête (« une grande boule parlante »), à l'instar du récit. Un être pas vraiment humain, pas une chose non plus, se décrit parce que « c'est à voir ». S'il dit *Je* c'est qu'il existe, donc il est à voir puisqu'il existe, s'il dit *Je*. En une parodie de

discours cartésien, Beckett s'amuse de la douleur de cet enfantement, et de son origine, une vision dans la nuit noire, invérifiable. C'est drôle, même s'il n'y voit rien, il se reconnaît « un œil averti ».

Quelque chose émerge, mais où ? On est combien là-dedans ? Qui parle ? Il prend la place de qui ? Une saisie immédiate, unifiée dans le miroir s'avère impossible. S'il y a identité, elle s'établit dans le transfert fluctuant du narrateur vers la voix qui parle en lui, ou en dehors de lui, on ne sait, mais dans le courant du passage, il se métamorphose en sa parole intime. Le mouvement signale quelque chose de vivant, « c'est déjà ça ». Objectiver la voix fait surgir un personnage auquel s'identifier, qui tire sa force et sa présence de son aberration même. On trouve cette première personne dans les trois textes de la trilogie, mais ce qu'elle recouvre est particulièrement indéfinissable, et informe *L'innommable*, où la mutation semble la plus accomplie, et sa figure imaginaire la mieux aboutie, en ce sens qu'il se rend là le plus difficilement reconnaissable. Narcisse, devenu romancier de lui-même, se trouve une autre ressemblance.

« C'est une grande boule lisse que je porte sur les épaules, sans linéaments, sauf les yeux, dont il ne reste que les orbites », dit Beckett. Il souligne qu'à la différence de ses autres créatures de fiction, protéiformes, ses « délégués » le représentent, ils sont ses doubles symboliques encore trop humains, – tel Mahood dont « la voix continuait à témoigner pour lui, comme tissée dans la mienne, m'empêchant de dire qui j'étais » – ; il trouve dans cette métaphore de lui-même, « un œuf, avec deux trous n'importe où pour empêcher l'éclatement », la force de « s'attaquer à nouveau à la vérité ».

La vérité de cette mauvaise image qu'il a de lui, il peut l'affronter en se dotant des traits difformes de *L'innommable*, ce qui lui donne une satisfaction temporaire, « savoir en quoi je laisse à désirer ». Il est toujours l'enfant mal-aimé de May. Chaque état mis en éclairage a pour l'auteur l'efficacité de donner un instable apaisement car, le temps d'écrire, il est ravi à soi-même – et non par soi-même comme le Narcisse de la mythologie –, grâce au perpétuel inachèvement du portrait. Ne posséder de la vérité de cette image que des aspects éloignés, résiduels, et surtout invraisemblables, incroyables, maintient la distance, et le pas à faire pour sa réinvention.

Les variantes sont des ébauches du développement inéluctable qui conduit à l'état définitif du portrait figé, le masque du macchabée. Tous ses « avatars accomplis », tentatives d'élucidation d'une existence, dans leur mouvement de transformation infinie, trompent la mort. D'où cette répugnance à imaginer des créatures trop semblables au modèle humain, une image envahissante qui « usurpe l'identité », et qui, par sa haute définition, menacerait de le figer, de l'enfermer.

Alors il choisit son « représentant en existence ». « Un cul-de-jatte, c'est décidé, la jatte sur la tête et le cul dans la poussière... arriverait, à coups de mutilations, à faire figure de moi ». Puis il le fait passer de l'état d'« unijambiste manchot » à celui de « tronc à tête de poisson ». *L'innommable*, emblème de l'immobilisé, impose sa présence par sa mobilité de mutant. L'emploi récurrent du conditionnel empêche de fixer les traits de la figure de façon durable. Le portrait se forme et se déforme indéfiniment pour constituer le corps du texte.

* *
*

Cette crise de la représentation comme un sursaut salvateur, Beckett l'avait analysée dès 1945 à propos des frères Van Velde, dans *Le monde et le pantalon* où il préconisait de « forcer l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même devienne chose ». Une image de soi vit indéfiniment sous les apparences. Elle préexiste, mais pourtant il faut la créer de toutes pièces. Elle est lisible, mais il faut la traduire pour survivre à la confrontation. S'imaginer comme un sujet vivant et autonome, loin des ressemblances, *L'innommable* y parvient mieux que *Molloy*, premier de la trilogie, qui se représentait rampant vers la chambre-matrice de sa mère pour s'y dissoudre.

Étrangeté de l'art d'écrire. Si l'on considère l'œuvre d'art, la fabrication d'un texte littéraire sous l'angle d'une recherche essentielle dont le fondement narcissique serait le moteur, on approche l'origine de la constitution d'un sujet. *L'innommable* rend cette expérience sensible au point que Beckett avouait marquer cette œuvre d'une importance plus grande parmi d'autres qu'il considérait comme réussies.

Le texte se désavoue en tant que récit cohérent et construit. Un trouble affecte l'image du narrateur-personnage dont l'auteur commande les changements de façon arbitraire. Le narrateur se dérobe, refuse qu'en le concevant comme personnage, on tente de le convaincre de son existence. Inachevé, impuissant à être, mais increvable, le sujet n'en finit pas de prendre forme.

Beckett emprunte à Schopenhauer l'idée d'affirmer une réalité invisible. Si l'enjeu est le rapport du sujet à la réalité, la saisie par la conscience d'une « chose en suspens », d'un objet invisible, ne peut se faire qu'« en un acte expressif », dans l'acte même. Pour Beckett, la peinture non figurative de Bram van Velde est le témoignage de ce processus impossible, mais nécessaire, à accomplir. Il transpose en littérature cette recherche d'expression picturale. Le dispositif d'une voix qui soliloque, – celle d'un sujet sans ancrage identitaire cherchant un lieu improbable où être –, permet le déploiement d'un objet paradoxal. « C'est une image, ce sont des mots, c'est un corps, ce n'est pas moi... Je suis là-dedans quelque part ». « Il n'est qu'un tas informe, sans visage capable de refléter l'histoire d'un tourment, mais dont l'arrangement est sans doute expressif ».

Le tas des mots se confond avec la chose à laquelle l'art d'écrire donne une forme acceptable, tandis que le trouble introduit par l'imaginaire débridé frappe d'irréalité le sujet lui-même. Sous les débris de caractéristiques familières, Beckett se reconnaît quelque chose d'unique dans cette image d'un autre lui-même, inqualifiable, dont il fait un objet esthétique.

La traversée entre deux pôles intenable, entre l'impossibilité d'être et l'impossibilité de ne pas être, cette métamorphose de la voix en écriture, est une épreuve curieuse où l'intégrité d'un *Je* sans nom est en jeu, où la boule parlante risque de « perdre la boule ». Seule une pulsion exigeante pouvait l'entraîner hors de lui-même dans un livre qui est, non seulement l'affirmation d'une survivance tenace, mais la manifestation de son moi unique comme objet de création artistique. L'œuvre rend son image saisissable, elle exige qu'il devienne autre – et non pas un autre, aux traits trop humains, trop reconnaissables – pour trouver la réalité de sa figure.

* *
*

Dans les entretiens qu'il eut avec Charles Juliet, Samuel Beckett estime que ce qui est exigé de l'artiste, c'est de disparaître en tant que sujet de ce qu'il fait, et il s'apparente aux mystiques par « une même façon de subir l'inintelligible ». En première page du manuscrit de *Molloy* figurent ces mots : « En désespoir de cause. » Il se souvient du chamboulement survenu en lui une nuit de retour en Irlande, sur une jetée battue par la tempête, et dit : « J'entrevis le monde que je devais créer pour pouvoir respirer. » Seule une forte pulsion libidinale pouvait faire venir au jour quatre manuscrits sans rature, sans élaboration : « Ça s'organisait entre la main et la page. »

Avant la crise de 46, tant qu'il manipulait sa propre image, travaillait à la maintenir à distance respectable, il créait des bouffons malchanceux, tragiques, vainement braves, occupés à faire des plans absurdes en cheminant vers leur disparition. De pareilles figures se vivent comme indésirées, indésirables, attendues nulle part. Leur solitude, redoublée, dédoublée en d'étranges compagnonnages, ne connaît pas d'alternative, ne parvient pas à être trompée ; ils arrivent juste à tuer le temps, en passant, en parlant. Leur répétition obsessionnelle devait donner une satisfaction éphémère au narcissisme malmené de leur auteur.

Déjà ces images appartiennent à l'art, et montrent qu'il est vital pour l'écrivain de donner une autre version du réel, car sous l'allure alarmante qui mène les héros beckettien à la dérélition, on trouve cette grâce imprévue de la vitalité. Une intuition de lui-même conduit leur auteur vertigineusement, et, au fond de l'aberration, ses créatures sont toujours les termes d'une altérité.

Puis survient la figure plus extrême de *L'innommable*, qui reste sans nom parce que nettement dissociée par l'auteur de sa réalité véritable, à la différence du personnage double Sam-Watt, par exemple, mais on peut trouver d'autres exemples plus clairement autobiographiques, et moins unifiés, identitairement parlant. Beckett lui donne un corps innommable, mais pas indicible. Il n'est indicible que physiquement. L'auteur dit *Je*, et révèle sa propre figure, incroyable, mais que le texte rend crédible, dans la mesure où il lui fait prendre un corps. En la dotant d'une personnalité anti-romanesque, cette figure, d'une indétermination absurde, témoigne d'une existence plus véridique, et plus durable, que la propre existence physique de son auteur.

Il semble qu'il y ait deux tendances évolutives après la pire des blessures narcissiques, dans le cas de Beckett, celle de n'être reconnu par sa mère ni comme un homme véritable, ni comme un auteur valable selon ses critères à elle. Trop regardé par sa mère, et comme abandonné à ce regard qui l'annulait, il aura fallu qu'il soit saisi par une apparition fondatrice pour sentir qu'il devait se rencontrer autrement. Sinon, c'était « bien parti pour l'inexistence comme pour zéro l'infini ».

Priscilla Desprairies