

# Samuel Beckett, vers une poétique du bilinguisme

*Nadia Louar*

La parole est irréversible, telle est sa fatalité. Ce qui a été dit ne peut se reprendre, *sauf à s'augmenter* : corriger, c'est, ici, bizarrement, ajouter. En parlant, je ne puis jamais gommer, effacer, annuler ; tout ce que je puis faire, c'est de dire « j'annule, j'efface, je rectifie », bref de parler encore<sup>1</sup>.

Un des traits les plus remarquables de la personnalité littéraire de Samuel Beckett concerne son choix, après la guerre, de poursuivre sa carrière littéraire en français. Le projet énoncé en 1932 dans son premier roman, *Dream of Fair to Middling Women*, prend forme en 1946 lorsque l'auteur irlandais écrit un roman et deux nouvelles directement en français, *Le voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les bosquets de Bondy*, *Le Calmant* et *La Fin*. Dès 1937, lorsqu'il s'installe à Paris, Beckett commence à écrire des poèmes en français. Il continue dans cette langue et compose sa trilogie narrative, *Molloy*, *Malone Meurt* et *L'innommable* (1951-1953). Lorsqu'il traduit et publie la trilogie en anglais dans les années cinquante (1950-1957), on commence à parler d'une œuvre bilingue. De 1945 à 1989, date de sa mort, Beckett écrit tantôt en français tantôt en anglais et à partir des années soixante il traduit

Nadia Louar a soutenu son doctorat en Lettres Modernes à l'Université de Californie, Berkeley. Elle est aujourd'hui professeure de littérature française à l'Université de Wisconsin-Oshkosh. Son champ de recherche inclut la littérature francophone moderne et contemporaine, le théâtre moderne, les études beckettiennes et la traduction. Son manuscrit, *La poétique du bilinguisme dans l'œuvre de Samuel Beckett* est en cours de révision. Ses récentes publications traitent de diverses questions théoriques critiques telles que la problématique du genre/gender (Jean Genet, Jean S n ac), le spectacle de la transgression (Virginie Despentes, Jonathan Littell) et l'influence que les thèses sociologiques de Pierre Bourdieu ont eue sur l'étude génétique du texte littéraire (Samuel Beckett).

systématiquement ses textes quelle que soit la première langue de composition. À l'exception de quelques poèmes et de *Worstward Ho* que l'auteur ne traduit pas en français, l'œuvre de Beckett se décline en deux langues littéraires établissant entre elles un rapport de *suppléance*<sup>2</sup>. L'art de l'alternance se greffe alors à celui du passage et instaure une ambiguïté dans l'œuvre, sans précédent dans la littérature<sup>3</sup>. Le retour de Beckett à la langue anglaise et le va-et-vient consécutif entre les deux langues est devenu une des questions clés des études beckettiennes<sup>4</sup>.

Notre lecture de l'œuvre beckettienne s'attache à reconnaître *une poétique du bilinguisme*. Nous nous proposons de revenir sur le statut de la langue littéraire de Samuel Beckett et de reconsidérer l'œuvre de l'auteur à la lumière de sa caractéristique primordiale, son bilinguisme. Nous relisons et replaçons ainsi le phénomène du bilinguisme beckettien dans sa dimension paradigmatique et envisageons de façon analogue tous les passages qui caractérisent le parcours créateur de Samuel Beckett – à la fois romancier, poète, dramaturge, metteur en scène et réalisateur –, et celui entre les langues. Le passage d'une langue à l'autre dans l'œuvre de l'auteur irlandais nous semble en effet nécessairement impliquer celui entre différents genres et différents médias (*i.e.*, du roman au théâtre, de l'écriture à la scène, mais aussi de la scène au petit et grand écran). Nous considérons en conséquence le bilinguisme beckettien comme une entreprise esthétique qui dépasse les frontières linguistiques pour s'engager dans l'espace de la représentation dramatique et de la production audiovisuelle (*i.e.*, pièces radiophoniques, télévisées et films).

Dans cet article, nous redéfinirons le phénomène du bilinguisme beckettien en identifiant dans une première partie le principe paradigmatique sur lequel repose toute l'entreprise de réécriture. Pour mieux en montrer le mécanisme principal, nous nous intéresserons dans une deuxième partie à deux modalités de passages et examinerons le processus dramatique par lequel le principe de répétition ou de réécriture du bilinguisme se traduit sur la scène de théâtre. Après quelques remarques préliminaires sur *En attendant Godot*<sup>5</sup>, nous nous pencherons sur le dramacule *Pas*<sup>6</sup> pour illustrer la spécificité et le déploiement du bilinguisme dans l'œuvre beckettienne. Cette analyse nous conduira aux textes-partitions des années soixante-dix, dont nous esquisserons en conclusion le mouvement bilingue, ou, selon la formule de l'auteur, la « forme en mouvement »<sup>7</sup>.

## Vers une poétique du bilinguisme beckettien

Le va-et-vient et le bégaiement<sup>8</sup> que le phénomène du bilinguisme engendre dans l'œuvre de Beckett, et que nous concevons comme motifs fondamentaux de notre analyse, donnent lieu à une indécision constitutive et structurante à l'origine même de l'œuvre. La langue littéraire de Samuel Beckett se caractérise en effet par une constante dénégation qui se manifeste par une hésitation stylistique et participe d'une ambiguïté formelle fondamentale. Le texte beckettien consiste en effet à réfuter tout énoncé pour en corriger le sens ; nous proposons ci-dessous quelques exemples de ce procédé linguistique dans le texte anglais et français. Le premier est extrait de la célèbre pièce, *Fin de Partie* : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir<sup>9</sup>. » Cette première réplique donne sa tonalité à la pièce qui dès son *incipit* s'applique à son dénouement. Elle exemplifie également la figure de style constitutive de l'écriture beckettienne qui dit, dédit, redit et prolonge

l'énoncé. Le premier paragraphe de *Malone meurt* illustre parfaitement ce cheminement singulier :

Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin. Peut-être le mois prochain. Ce serait alors le mois d'avril ou de mai [...]. Il se peut que je me trompe et que je dépasse la Saint-Jean et même le Quatorze Juillet, fête de la liberté. Que dis-je, je suis capable d'aller jusqu'à la Transfiguration, tel que je me connais, ou l'Assomption. Mais je ne crois pas<sup>10</sup>.

Le texte en anglais instaure des règles stylistiques identiques comme le montre clairement l'extrait suivant, tiré de *Molloy* réécrit et publié en anglais quelques années après sa première publication en français :

A and C I never saw again. But perhaps I shall see them again. But shall I be able to recognize them? And am I sure I never saw them again? And what do I mean by seeing and seeing again<sup>11</sup>?

« I think but I don't think so »<sup>12</sup> devient l'illustration constante de cette figure dans le texte et la remise en question systématique de l'énoncé constitue le mode de fonctionnement fondamental de l'écriture. Dans *L'œuvre sans qualités, Rhétorique de Samuel Beckett*, Bruno Clément<sup>13</sup> reconnaît dans ce comportement stylistique celui de l'épanorthose<sup>14</sup> ; Ulysse Dutoit et Leo Bersani<sup>15</sup> dans *Arts of Impoverishment* parlent, quant à eux, d'un cratylisme à l'envers. Pour notre part, nous suggérons que l'effet de ce va-et-vient sur le sens du texte, anglais et français, donne à la langue beckettienne une sonorité équivoque et provoque une ambiguïté structurale dont nous reconnaissons le modèle fondamental dans l'alternance entre les langues. Le bilinguisme tel que nous le définissons n'offre donc pas le choix entre deux alternatives, que ce soit au niveau de l'énoncé, ou de la langue (anglais ou français) ; il fait entendre un *bruissement* à l'intérieur même du langage :

« j’annule, j’efface, je rectifie ». Le bruissement de la langue, écrit Roland Barthes, c’est justement « cette très singulière annulation par ajout »<sup>16</sup>.

Le bilinguisme beckettien en tant que *figure* fait entendre les deux termes sur lesquels il se fonde contrairement à la figure du discours telle qu’on la définit traditionnellement. En effet, Pierre Fontanier décrit les figures comme « les traits, les formes ou les tours [...] par lesquels le discours, dans l’expression des idées, des pensées ou des sentiments, s’éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l’expression simple et commune »<sup>17</sup>. La figure dans la prose beckettienne ne joue pas sur la distance par rapport à une expression juste ou commune, mais « *figure* la distance même [et] elle “vaut pour” les autres »<sup>18</sup>. Les termes de l’écart finalement importent peu puisqu’il s’agit toujours de se maintenir dans une situation intenable et de s’y maintenir par tous les moyens possibles. Parmi ces situations, les plus fréquentes sont les suivantes : être le *Je* ET l’autre (*Compagnie*), être entre la naissance ET la mort (*Fin de Partie*), être à la fois le père ET le fils (*Molloy*) ; et bien sur, celle de *L’innommable*, devenue le *leitmotiv* beckettien : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer »<sup>19</sup>. Le bilinguisme de l’œuvre de Samuel Beckett se façonne ainsi en un va-et-vient *entre* les langues et un va-et-vient *dans* la langue. En d’autres termes, le va-et-vient *entre* les langues fonctionne d’une façon analogue à l’hésitation stylistique que l’on rencontre à l’intérieur de chaque texte écrit, quelle que soit sa langue de composition. Là où le langage bifurque dans le texte, la langue bifurque dans l’œuvre. L’œuvre bilingue ne crée donc pas deux versions d’une même œuvre, comme c’est le cas pour une œuvre en traduction, mais une œuvre en écho, une œuvre en renvoi constant, une œuvre en mouvement : redite, réécrite, représentée. Ainsi, à l’alternative de l’anglais ou du français, de l’un ou de

l'autre, du oui ou du non, ou de toute autre alternative, la bi-langue<sup>20</sup> de Samuel Beckett objecte un grand « ET, ET, ET... », un « ET » sonore et bégayant, qui ressasse et prolifère, qui empêche de faire le point, de mettre un point, qui empêche d'en finir. Cette multiplicité ne se définit pas par le nombre de ses termes, écrit Gilles Deleuze, mais par sa prolifération :

Nous devons passer par les dualismes parce qu'ils sont dans le langage, pas question de s'en passer, mais il faut lutter contre le langage, inventer le bégaiement. [...] On peut toujours ajouter un 3<sup>e</sup> à 2, un 4<sup>e</sup> à 3, etc., [...]. ET, ET, ET, le bégaiement. Et même s'il n'y a que deux termes, il y a un ET entre les deux, qui est ni l'un ni l'autre, ni l'un qui devient l'autre, mais qui constitue précisément la multiplicité<sup>21</sup>.

Faire proliférer dans la langue son désordre constitutif est une manière de lutter contre le langage. Mise à mal et finalement au pire dans *Worstward Ho*, la langue littéraire de Beckett aussitôt dite, aussitôt dédite, aussitôt redite, aussitôt médite, lutte et crée son propre bégaiement.

Nous considérons ainsi le mouvement de va-et-vient que le lecteur, l'auditeur et le spectateur retrouvent à toutes les strates de l'écriture beckettienne, comme l'élément *focal* de l'œuvre, au sens où les formalistes utilisent ce terme, c'est-à-dire le principe constitutif primordial d'une œuvre sur le modèle duquel se constituent tous les autres principes dynamiques. Le bilinguisme dans l'œuvre beckettienne en serait ainsi la formule génératrice. En ce sens, la description que fait Paul Ricoeur de la « haute poésie d'un Celan » s'applique remarquablement à la langue littéraire d'un Beckett dans le sens où « [elle] côtoie l'intraduisible, en côtoyant d'abord l'indicible, l'innommable, au cœur de sa propre langue, tout autant que dans l'écart entre deux langues »<sup>22</sup>.

## L'espace bilingue

Car chaque fois qu'on veut faire aux mots un véritable travail de transbordement, chaque fois qu'on veut leur faire exprimer autre chose que des mots, ils s'alignent de façon à s'annuler mutuellement<sup>23</sup>. « Le travail de transbordement » que Samuel Beckett entreprend dans son oeuvre bilingue consiste en une série de passages, à une autre langue, un autre genre, une autre écriture. Dans ce parcours créateur unique dont nous interrogeons ici les figures, la transposition de l'écriture sur la scène de théâtre semble d'abord mettre fin aux abstractions de la fiction narrative et s'attache à donner corps et présence à l'objet/sujet de l'écriture. Le principe de répétition de l'oeuvre bilingue dont nous avons décrit précédemment le fonctionnement acquiert une dimension quasi-algébrique au cours de la transposition du roman au théâtre. L'écrivain passe non seulement d'un genre littéraire à un autre, mais aussi d'un ordre de réalité à un autre. L'hésitation stylistique qu'engendre le bilinguisme beckettien se traduit par un modèle de répétition qui, d'*En attendant Godot* à *Pas*, devient de plus en plus formel et focalisé sur l'image scénique de la vacillation. La transposition du procédé bilingue dans ces deux pièces représente deux phases bien distinctes de l'oeuvre dramatique beckettienne et engage un principe d'entropie. Pour en illustrer le mode de fonctionnement, nous analyserons ci-dessous les modalités de cette transposition. Nous montrerons sommairement comment les limites spatiales dans *En attendant Godot* se réduisent à celle du personnage. Puis nous nous pencherons plus longuement sur *Pas* afin de montrer comment l'écriture bilingue des romans s'incarne dans l'espace dramatique.

La conception cinématique de la représentation dramatique dont on remarque immédiatement le mouvement *élastique* rend compte de la qualité d'immanence que le dramaturge sollicite dans la mise en scène de ses œuvres. Alain Robbe-Grillet saisit parfaitement la fonction majeure de cette représentation théâtrale et invoque la condition de l'homme selon Heidegger pour montrer que la représentation d'*En attendant Godot* donne la présence sur scène comme condition ontologique ; être, c'est être là :

Le personnage est en scène, c'est sa première qualité : il est là.  
La rencontre de Samuel Beckett avec cette exigence présentait à priori, un exceptionnel intérêt : on allait enfin voir l'homme<sup>24</sup>.

Cependant, même au théâtre, l'homme, sujet et personnage, demeure difficile à appréhender. La présence circonscrite du corps sur la scène qui semble d'abord neutraliser les évanescentes prolifiques du sujet de la prose narrative est à tel point réduite au cours de l'entreprise théâtrale, que ne demeure en fin de compte que la trace irréductible d'une présence incertaine. Si, en effet, les premières œuvres conservent en les parodiant les formes dramatiques traditionnelles et offrent au public une représentation, c'est-à-dire, une véritable *mise en présence*, elles jouent dans le parcours dramatique le rôle que jouent les premiers récits qui mènent à *L'innommable*. Obéissant à la même impulsion qui poussa le romancier dans son entreprise de dénarrativisation, le dramaturge professe l'unité d'inaction. Au degré zéro de l'écriture narrative correspond ainsi un degré zéro du jeu dramatique : l'acteur ne joue plus, il est là, présent, mais sans cesse se récuse. Au fur et à mesure de l'écriture, l'œuvre dramatique se fait de plus en plus sobre et silencieuse. En ce sens, *En attendant Godot* se situe dans une zone d'expérimentation dans laquelle l'artiste se risque à ce nouveau matériau



qu'est l'expression dramatique. Dans ses premières pièces, Beckett *tâte le terrain*. L'expression familière décrit parfaitement la qualité physique et concrète de l'espace dramatique que Beckett sollicite dans son théâtre et évoque l'exploration tactile du sol auquel le dramaturge soumet ses personnages, *i.e.*, le tertre de *Winnie*, la marelle de *May* ou le centre (E), « zone dangereuse » de l'aire de jeu carré que doivent arpenter les quatre acteurs de *Quad*. Afin de concevoir un dispositif dramatique qui rende compte du corps double de l'écriture, le dramaturge explore la vacuité que lui offre l'espace théâtral. Vladimir et Estragon ne manquent pas de souligner ce nouveau champ de possibilités :

VLADIMIR. – Et où étions-nous hier soir, d'après toi ?

ESTRAGON. – Je ne sais pas. Ailleurs. Dans un autre compartiment. Ce n'est pas le vide qui manque<sup>25</sup>.

Au théâtre, le corps crée l'espace en l'occupant et la surface du plateau délimite ce corps dans son espace. C'est l'aubaine dont sait profiter Beckett lorsqu'il poursuit l'aventure narrative dans les limites circonscrites de la scène. C'est désormais sur la scène de théâtre que le phénomène du bilinguisme en tant que mouvement récursif va pouvoir se déployer.

Illustre créateur de *Godot* sur la scène parisienne, Roger Blin constate immédiatement au cours des répétitions avec les acteurs la force poétique émanant de la banalité de leurs dialogues « ping-pong ». La matérialité du langage dramatique est mise en valeur par une élocution et une prononciation du texte qui ne laisse plus entendre le contenu sémantique mais le *rendu* phonétique. L'incarnation de la voix du texte sur la scène de

*Godot* s'entend dans ce que Carlo Pasi décrit comme « l'aspect phonatoire du langage [par lequel] la voix se fait corps » :

Toute la pièce est construite sur cette accentuation phonique de la langue – la gutturalisation de Gogo qui rime avec Godot et l'antériorisation sur la dentale de Didi qui joue par assonance « dis, Didi »<sup>26</sup>.

Dès les premières mises en scène d'*En attendant Godot*, la scénographie se base sur les analogies et les répétitions. Toutes les figures de la conversation sont utilisées pour faire durer le plus longtemps possible les phrases les plus banales et se conjuguent au jeu dramatique des personnages. Roger Blin compare le mouvement des personnages sur la scène à celui, physiologique, des battements du cœur et décrit exactement l'image dramatique que Beckett transpose sur la scène de théâtre :

J'ai immédiatement visualisé ce que devait être le rapport entre eux deux. Ces deux vagabonds me paraissaient devoir *s'encastrent* physiquement l'un dans l'autre car leur relation est celle d'un vieux couple qui fonctionne sur l'*agglutination* physique en même temps que sur le rejet. Ils ont besoin l'un de l'autre, ne peuvent se séparer pour longtemps, mais ne se supportent plus. Quand ils sont contents, qu'ils se retrouvent, leurs embrassades sont analogues à la diastole et à la systole. L'*accrochage* physique qui a lieu dans ces moments-là est tellement fort, qu'ils forment à deux dans leur *étreinte, l'image d'un autre être*. Ils *s'incrustent* physiquement dans le corps l'un de l'autre et ils se séparent brutalement<sup>27</sup>.

L'incarnation physique de cet « autre être » que Blin, praticien exercé, visualise dans sa mise en scène de l'œuvre, reproduit sur la scène le principe du va-et-vient dont dépend le bilinguisme de l'œuvre<sup>28</sup>. Le jeu par lequel les personnages se jettent l'un contre l'autre pour se rejeter aussitôt fonctionne en contrepoint du mouvement entre les langues. Le ballet que pressent le

metteur en scène dans le jeu des acteurs se fait l'écho chorégraphique du mouvement bilingue de l'écriture. Le théâtre traduit ainsi en termes spatiaux la problématique du bilinguisme et produit un jeu de scène qui imite parfaitement le va-et-vient linguistique. Le déplacement des personnages sur la scène mime en effet celui des figures de la conversation qui s'énoncent, se contredisent et s'annulent. Les jeux visuels et corporels dessinent dans l'espace dramatique le même mouvement de va-et-vient et instaurent alors des règles esthétiques similaires à celles qui régissent l'univers linguistique beckettien.

Conformément à ce processus, des textes dramatiques signifiant le mouvement font suite aux romans éponymes et premières pièces dites absurdes (*i.e.*, *Come and Go*, *Rockaby*, *Stirring Still*, etc.) Œuvre onirique s'il en est, *Pas/Footfalls* est la parfaite illustration de cette réécriture équivoque. Dans ce dramacule, le passage de l'écriture narrative à la composition dramatique rend explicite la duplication du corps de l'écriture et l'incarnation de ce corps double sur la scène de théâtre. Samuel Beckett écrit *Footfalls* en 1975 et traduit le dramacule trois ans plus tard avec le titre, *Pas*. Dans la pièce, une vieille femme, May (M), arpente la scène de droite à gauche selon un schéma régulier et ressasse de lointains souvenirs d'enfance au rythme de ses allers et venues. Une voix de femme (V) venant du fond noir de la scène dialogue avec elle. L'œuvre se construit au rythme des pas du personnage sur la scène et, on le verra, à celui du trépas successif de tous les personnages évoqués, dont la présence au cours des quatre temps de la représentation devient de plus en plus improbable. Les indications scéniques ordonnant le parcours de May sont très précises : « Va-et-vient : en partant du pied droit (d) de droite à gauche, et du pied gauche (g) de gauche à

droite<sup>29</sup>. » L'espace dans lequel elle évolue sur la scène est explicitement défini par l'auteur comme « l'aire du va-et-vient »<sup>30</sup>. L'éclairage est aussi scrupuleusement réglé. Seuls le personnage et son aire de jeu sont éclairés selon les indications suivantes : « [L]e sol plus que le corps, le corps plus que le visage. Faible spot sur le visage le temps des haltes<sup>31</sup> [...]. » La gradation des jeux de lumière en direction du sol et des pas « nettement audibles et très rythmés »<sup>32</sup> accentue le rapport qui s'établit entre le déplacement physique et le ressassement verbal du personnage. L'œuvre se divise en quatre scènes, ou quatre temps, pour adopter le parti pris musical de la mise en scène, et le son d'une cloche provoque l'éclairage et signale la présence du personnage sur la scène selon le jeu de lumière indiqué. Dans un premier temps, le spectateur découvre May sur la scène. Elle fait plusieurs allers retours avant d'interpeller sa mère qui, d'après le dialogue, semble alitée et à laquelle elle prodigue des soins imaginaires. Une voix (V) émanant du fond invisible de la scène lui répond. Le dialogue entre le personnage et la voix progresse au rythme des allées et venues de May sur la scène. Dans un deuxième temps, la voix (V) entame un monologue évoquant un autre couple mère/fille et la fille May semble se confondre avec le personnage May présent sur la scène. La voix en effet évoque le lointain souvenir d'une enfant et de ses jeux de marelle et il semble que May, d'abord immobile sur la scène, se prend au jeu et reprend son va-et-vient comme pour devenir la May évoquée dans le souvenir de la voix (V). Le troisième volet de cette threnodie est signalé par May qui précise avant d'entamer son monologue : « épilogue ». Le personnage tout à ses ressassements, retourne encore à d'autres images d'enfance et rappelle à son souvenir une autre mère, May, et sa fille, Amy, qui viennent se confondre avec le premier couple (mère/fille) de la première scène. Le jeu anagrammatique sur le nom des

protagonistes Amy et May accentue bien sûr l'interchangeabilité des personnages et cette vacillation identitaire s'incarne sur la scène dans le personnage insaisissable, May/Amy. Dans cette troisième scène-tableau, la May évoquée rappelle à son tour un autre couple mère/fille, Madame Winter (W) et sa fille Amy. Le dialogue entre ces deux personnages rapporté par May vient troubler la perception déjà ébranlée du spectateur quant à l'identité et la substantialité de tous les personnages évoqués ; le dernier échange de la pièce rend parfaitement compte de la nature évanescence de cette œuvre qui tour à tour évoque et révoque ses personnages :

Madame W. : Amy, as-tu remarqué quelque chose... d'étrange aux vêpres ? Amy : Non, mère. Rien. Madame W. : Peut-être l'ai-je seulement imaginé. [...]. Madame W. : Toi-même tu n'as rien remarqué... d'étrange ? Amy : Non, mère, moi-même rien, pour en dire le moins. Madame W. : Que veux-tu dire, Amy, pour en dire le moins, voyons, que peux-tu bien vouloir dire, Amy, pour en dire le moins ? Amy : Je veux dire, mère, qu'en disant n'avoir rien remarqué... d'étrange j'en dis véritablement le moins. Car je n'ai rien remarqué d'aucune sorte, ni d'étrange ni autrement. Je n'ai rien vu, rien entendu, d'aucune sorte. Je n'étais pas là. Madame W. : Pas là ? Amy. : Pas là. Madame W : Mais je t'ai entendue répondre. (Un temps.) Je t'ai entendue dire : Amen. (Un temps.) Comment aurais-tu pu répondre si tu n'étais pas là<sup>33</sup>?

À la fin du dialogue, l'éclairage s'éteint lentement sur May, le son de cloche signale la scène finale et la lumière revient juste un instant (10 secondes) pour constater la disparition de May sur la scène. Le dramaturge anéantit définitivement toute certitude et confirme dans le texte : « Nulle trace de May<sup>34</sup>. »

Imagination, songe et mémoire se conjuguent dans cette œuvre fantasmagorique qui à *chaque pas* de sa représentation semble se remettre en

question. La conception dramatique de *Pas* dont Stanley Gontarski<sup>35</sup> rappelle la naissance difficile, permet de saisir cette indécision créatrice. L'idée originale repose en effet sur l'image du va-et-vient d'un personnage fantomatique sur la scène qui n'est véritablement jamais né. Beckett inclut ensuite une voix : réminiscence qui nous parvient du fond de la scène. Il ajoute finalement un élément dramatique ironique en prétendant offrir un « épilogue » dont la fonction serait de *dénouer* tous les nœuds de l'intrigue. Le troisième volet de la saynète prévient au contraire tout *dénouement* puisqu'il ne fait que reprendre le monologue précédent et le prolonge sans jamais le conclure. La virtuosité de cette pièce dépend presque exclusivement de la mise en scène. Un son de cloche coïncide avec la montée de l'éclairage, le bruit étouffé des pas puis le son de la voix. Les cahiers de notes que rédige Beckett pour la mise en scène révèlent une structure rigoureuse et rythmique. De nombreux diagrammes et véritables partitions musicales établissent le montage en contrepoint des allées et venues, de l'éclairage et de la voix. Cette œuvre conçue étage par étage permet de voir très précisément le passage de l'image du récit à celle de la scène. Dramatisé dans le propos même de ce texte, le passage équivoque de la narration à la scène se manifeste par la combinaison de deux mouvements : l'un concrétise le principe de répétition dans l'image scénique du va-et-vient, et l'autre *figure* un rétrécissement du champ visuel. Gontarski décrit parfaitement ce mouvement paradoxal :

L'image scénique est finalement déconcertante à cause de son obstination, de sa persistance, de sa constance : elle joue le rôle de contrepoint par rapport à l'instabilité ou à la confusion des personnages dans le récit de la pièce et semble nous proposer un point d'ancrage<sup>36</sup>.

Pour la représentation de cette œuvre, Beckett invente ainsi un processus dramatique qui fragmente le corps sur la scène et finalement l'efface : « Nulle trace » du personnage ne subsiste.

Dans la plupart des œuvres dramatiques de Beckett, les deux mouvements, focalisation (ou arrêt sur image) et va-et-vient, fonctionnent de concert. La focalisation sur le corps, le pas, le visage, la bouche dans des œuvres comme *Oh les Beaux jours*, *Pas moi*, et *Comédie* s'accompagne d'une parole mécanique dont le processus récursif redit le mouvement physique du va-et-vient et spatialise sur la scène de théâtre le principe du bilinguisme. De même, l'image scénique du va-et-vient dans des œuvres comme *Va-et-vient*, *Cette fois* et *Berceuse* en vient à constituer un point de repère constant et imparable focalisant toute l'attention du spectateur. Ce double mouvement que l'on retrouve sous diverses formes dans l'œuvre dramatique incarne sur la scène le phénomène bilingue dont le principe de répétition et de relais, expression spatiale de l'écho, se matérialise dans le mouvement et l'espace de la transposition dramatique.

L'indécision intrinsèque à l'écriture beckettienne donne lieu au mouvement paradoxal que l'on trouve au cœur de la représentation dramatique dans la mesure où la répétition par opposition à l'action dramatique est source de création. Selon Ciaran Ross, le théâtre permettrait ainsi à Beckett d'effectuer « un passage vers l'ailleurs, un passage avec une zone de marge : là où s'aménage *un neutre*, un autre vide plus créateur où il suffit d'attendre et de jouer à rien » :

Tout se joue sur le seuil, les frontières entre le temps passé et le temps à venir, [...] entre l'ici et l'ailleurs, [...] entre le moi et l'autre, [...] dans l'entre-deux du champ bipersonnel (dans et entre les couples) mais toujours avec une zone de marge : un ni... ni..., ni vie, ni mort, ni présence, ni absence, ni sens, ni non-sens, ni avec Godot, ni sans Godot<sup>37</sup>.

La marginalité et la neutralisation de l'espace théâtral que le critique formule en termes de conjonctions négatives « ni... ni... ni » correspond précisément, en en présentant pour ainsi dire l'autre face, au « ET, ET, ET... » deleuzien dans lequel nous inscrivons le principe de réécriture de l'œuvre bilingue. L'espace transitoire et éphémère de la représentation dramatique fait en ce sens figure d'hyperbole. Elle circonscrit et met en relief dans l'espace théâtral le propos esthétique que l'écrivain expose dans sa prose et en vient ainsi à représenter le lieu de prédilection dans lequel se déploie la figure simultanément conjonctive ET disjonctive du bilinguisme beckettien.

Le retour sur soi de l'écriture s'inscrit dans une poétique du double sur laquelle repose l'œuvre entière. Le principe de cette réécriture que Beckett dramaturge matérialise sur la scène théâtrale par ce qu'il baptise dans les didascalies « l'aire du va-et-vient » constitue le fondement de l'œuvre bilingue. Le bilinguisme est le paradigme sur lequel repose toute l'entreprise de réécriture dont tous les dédoublements dans l'œuvre ne représentent alors qu'une variante. Le travail du dramaturge puis de metteur en scène s'affilie remarquablement à la lignée du bilinguisme de l'œuvre. Les constants retours de Beckett sur ses textes au fil des mises en scène participent du même principe de réécriture qui reprend et prolonge le texte. Il semble que le dramaturge éprouve le même besoin de mettre en scène ses propres



œuvres que celui de l'écrivain de revenir sur ses propres textes. Ce retour sur ses œuvres dramatiques imite la réécriture des œuvres narratives en une autre langue ; l'auteur en effet retourne vers le texte et le remont(r)e sur la scène de théâtre. Lorsque Samuel Beckett se fait traducteur, dramaturge, metteur en scène puis réalisateur de pièces télévisées, il réitère en effet l'élan volontairement manqué qui caractérise l'équivocité de son écriture.

## L'être musical

Les dramaticules écrits en anglais dans les années soixante-dix auxquels Beckett revient quelques mois ou parfois des années plus tard pour les recréer en français disent en écho l'effondrement de l'être et du langage. Ils ne racontent plus d'histoires, ils montrent l'élan sur lequel se fonde l'écriture, un va-et-vient au cours duquel se constitue le *mouvement bilingue*. Prosodie, rythme et allitérations sont les principes organisateurs de ces nouveaux espaces poétiques qui jouent plus sur la figure phonique que sur l'impératif narratif. Le récit se berce vers sa fin au lieu de se raconter et laisse entendre dans le jeu des assonances et allitérations le mouvement d'un bercement ultime : « Vaste suaire venu t'ensevelir »<sup>38</sup>. Dans une veine similaire, le récit poétique semi autobiographique, *Mal vu mal dit*, évoque des images du passé revenant à la mémoire d'une Voix vacillante qui ne s'intéresse plus au sens de l'événement mais se concentre sur son « mal dire » : « Parti pas plus tôt pris ou plutôt / bien plus tard que comment dire ? / Comment pour en finir enfin une / dernière fois mal dire ? Qu'annulé »<sup>39</sup>. Le fil conducteur des récits en tout genre que l'œuvre de Beckett offre aux lecteurs et critiques assidus se lie et délie ainsi au rythme d'une réitération régulière d'unités équivalentes différentielles imitant la cadence musicale.

La conception d'une présence rémanente dans l'œuvre de Beckett possède une dimension musicale au théâtre qui accompagne le mouvement de vacillation entre présence et absence. Le parti pris musical des dramaticules et mimodrames, du fait de leur brièveté, donne cette impression de trêve et de rêve. Bruno Clément souligne à cet égard la temporalité musicale de nombreuses œuvres dramatiques :

Les coups irréguliers de l'entendeur sont le principe de progression rythmique, dans *Impromptu d'Ohio* ; la variation, qui creuse comme une savante cavatine, celui de *Berceuse* ; la reprise comme d'un thème, des gestes et des formules, celui de *Quoi où qui*, dans un *Da Capo*, évoque d'ailleurs Schubert<sup>40</sup>.

L'image de temps suspendu que crée le va-et-vient renvoie en effet au battement du temps musical. Les nombreux textes-partitions, ou *textes pour rien* pour reprendre le titre que Beckett donne à son recueil de nouvelles, suggèrent les notes fantômes que le chef d'orchestre appelle « la mesure pour rien ». Le texte pour rien auquel arrive Beckett lorsque qu'il devient le « chef d'orchestre » de ses œuvres, pour reprendre l'analogie, peut se lire alors *in absentia*. Il n'est pas étonnant de comparer la fonction du metteur en scène des pièces beckettiennes à celle du chef d'orchestre comme le fait Pierre Chabert<sup>41</sup>. Si l'on en juge d'après les partitions et autres traductions musicales sur lesquelles Beckett fonde son travail de mise en scène, on constate que l'image scénique que le dramaturge a à l'esprit est exclusivement rythmique. La limite musicale que Gilles Deleuze reconnaît dans le bégaiement prend donc une nouvelle dimension dans la représentation cadencée que la mise en scène de Beckett exige, dimension

que saisit magnifiquement Gavard Perret dans sa description de *Embers / Cendres* :

Le son devient une *nature morte* comme s'il se détachait de la voix qui l'émet. Cette voix semble surgir plus d'un abîme *sans nom* que des profondeurs d'une conscience. Ne restent que des trous de silence qui renvoient sous formes *d'échos* vides à ces *trous* de la terre dans *Cendres*<sup>42</sup>.

Le critique choisit une métaphore synesthésique qui rend justement compte de l'art du passage que l'œuvre de Beckett forge par sa « forme en mouvement ». De l'innommable dans la langue à l'image picturale de la « chose en suspens », l'écriture poétique de l'auteur advient dans l'écho musical de sa représentation<sup>43</sup>.

Le va-et-vient en tant que *figure phonique*, c'est-à-dire, en tant que variation sur phones et phonèmes, est la figure de style, le trope de la composition beckettienne. Cette *figure* est aussi l'image du corps fantomatique qui va et vient sur les scènes et écrans imaginés par l'écrivain. L'étymologie grecque du terme « phonème » permet opportunément de rappeler ici que *phônéma* signifie non seulement le son de voix mais désigne également une hallucination auditive dans laquelle le sujet entend des voix. La figure phonique constitutive de l'œuvre de Beckett (se) donne et (se) fait ainsi entendre, toujours en écho d'une autre voix fantôme.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 99.

<sup>2</sup> Dans le vocabulaire derridéen, ce terme « désigne ce qui s'ajoute à et est donc un autre ; mais aussi ce qui tient lieu de et est donc le même » (Charles Ramond, *Le vocabulaire de Derrida*, Paris, Ellipses, p. 65).

<sup>3</sup> Nancy Huston, auteure franco-canadienne contemporaine, est la seule à notre connaissance à alterner systématiquement entre les langues et à écrire la plupart de ses romans en anglais et en français.

<sup>4</sup> Voir, par exemple Pascale Sardin, *Samuel Beckett auto-traducteur ou « l'art de l'empêchement »*, Arras, Artois Presses Universitaires, 2002 ; Chiara Montini, « La bataille du soliloque », *Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)*, Amsterdam, Rodopi, 2007 ; et Michael Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction, Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.

<sup>5</sup> Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.

<sup>6</sup> Samuel Beckett, *Pas* suivi de *Quatre esquisses*, Paris, Minuit, 1978.

<sup>7</sup> Dans une conversation avec Charles Marowitz que cite Ruby Cohn, Beckett évoque sa conception de « la forme à travers le mouvement. La forme qu'on trouve dans la musique, par exemple, où les thèmes reviennent constamment ». Le parti pris musical par lequel nous concluons cet article est un des éléments fondamentaux de la scénographie beckettienne. Voir *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, New York, Grove Press, 1984, p. 201.

<sup>8</sup> Nous reprenons brièvement dans cette section la définition du bilinguisme que nous avons développée au cours de notre étude sur le bilinguisme beckettien dans laquelle nous établissons un parallèle structural et théorique entre l'absence de style revendiquée par Beckett dans son œuvre et le bégaiement deleuzien, propriété par excellence selon le philosophe d'une écriture dont on dit justement qu'elle n'a pas de 'style'. Voir, Nadia Louar, « Le bilinguisme dans l'œuvre de Samuel Beckett », in Anthony Uhlmann, Sjeff Houppermans and Bruno Clément (éds.), *After Beckett/D'Après Beckett. Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 14, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 547-563.

<sup>9</sup> Samuel Beckett, *Fin de Partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 15.

<sup>10</sup> Samuel Beckett, *Malone Meurt*, Paris, Minuit, 1951, p. 7.

<sup>11</sup> Samuel Beckett, *Three Novels, Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, New York, Grove press, 1958, p. 15.

<sup>12</sup> Le français offrirait une formule telle que : « oui, non mais quand même ».

<sup>13</sup> Bruno Clément, *L'œuvre sans qualités*, Paris, Seuil, 1994, p. 179.

<sup>14</sup> Trope qui consiste en l'affirmation d'une proposition, immédiatement renoncée, puis légèrement modifiée, puis réaffirmée.

<sup>15</sup> Leo Bersani, Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment : Beckett, Rothko, Resnais*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993, p. 181.

<sup>16</sup> Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>17</sup> Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 64.

<sup>18</sup> Michel Deguy, dans son introduction à *L'œuvre sans qualités* de Bruno Clément, *op. cit.*, p. 15.

<sup>19</sup> Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 213.

<sup>20</sup> Terme que nous empruntons à Abdelkebir Khatibi pour rendre compte sans paradoxe de la singularité de la langue dupliquée de Beckett. L'écrivain marocain se définit comme un passeur entre les langues : « j'écris dans une langue, je parle dans une autre, ce français-là est travaillé par une autre langue, une autre voix, dans l'unité d'un style, dans un sens, il n'y a

---

qu'une langue, la bilangue, *di-glossia unifiée* » (« *Amour Bilingue*, Entretien avec Abdelkebir Khatibi » : [www.darbraleph.org/112kybosflo.pdf](http://www.darbraleph.org/112kybosflo.pdf)).

<sup>21</sup> Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 43.

<sup>22</sup> *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004, p. 55.

<sup>23</sup> Samuel Beckett, *Disjecta*, *op. cit.*, p. 125.

<sup>24</sup> « Samuel Beckett ou la présence sur la scène », *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963, p. 95.

<sup>25</sup> *En attendant Godot*, *op. cit.*, p. 92.

<sup>26</sup> Carlo Pasi, « Le Non-sens de l'attente », in Evelyne Grossman et Régis Salado, *Samuel Beckett : l'écriture et la scène*, Paris, Sedes, 1998, p. 54.

<sup>27</sup> Roger Blin, *Souvenirs et Propos*, recueillis par Lynda Bellity Peskine, Paris, Gallimard, 1986, p. 89 [nous soulignons].

<sup>28</sup> L'incertitude que trahit le metteur en scène, pourtant praticien confirmé de l'œuvre de Beckett, est révélatrice car elle atteste ce mouvement équivoque au cœur de l'écriture. En parlant de *Oh les beaux jours*, par exemple, il affirme que la pièce « vient [...] dans l'espèce de *progression*, ou de *régression* plutôt, que Beckett recherche dans son théâtre » [nous soulignons]. De même, décrivant son travail de mise en scène, il déclare : « Le personnage principal, *Winnie émerge d'un mamelon*, ou plutôt elle *immerge* dans un mamelon » [nous soulignons]. La structure syntaxique utilisée par Blin lorsqu'il explique son travail est symptomatique dans le sens où elle imite, comme par empathie esthétique, la structure de l'écriture beckettienne. In Roger Blin, *Souvenirs et Propos*, *op. cit.*, p. 162.

<sup>29</sup> Samuel Beckett, *Pas*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 15-16.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>35</sup> Stanley Gontarski, « Ressasser tout ça avec *Pas* », *Revue d'Esthétique*, Numéro hors-série, Spécial Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 151-159.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>37</sup> Ciaran Ross, « Jeux d'absence ou vers une lecture de l'autre. La place d'*En attendant Godot* dans la trilogie beckettienne », in *Samuel Beckett : l'écriture et la scène*, *op. cit.*, p. 14-15.

<sup>38</sup> Samuel Beckett, *Cette fois*, in *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Minuit, 1986, p. 24.

<sup>39</sup> Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Minuit, 1981, p. 75 [Nous rétablissons les coupes].

<sup>40</sup> Bruno Clément, *L'œuvre sans qualités*, *op. cit.*, p. 289.

<sup>41</sup> Voir par exemple sa présentation au numéro hors-série de la revue d'*Esthétique* consacré à Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 9-23.

<sup>42</sup> Jean-Paul Gavard-Perret, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2001, p. 112.

<sup>43</sup> Dans un essai pour le moins idiosyncrasique, « La peinture des van Velde ou le Monde et le Pantalon », Samuel Beckett proclame l'inanité de la démarche intellectuelle et la supériorité d'un certain regard qu'il perçoit dans le travail d'Abraham Van Velde. La peinture de celui-ci offre selon lui « la chose en suspens [...] la chose morte, idéalement morte [...] la chose seule, isolée par le besoin de la voir » (*Disjecta*, *op. cit.*, p. 126). À l'inverse de la nature morte, dont le sens ici renvoie à une peinture d'ordre intellectuel, « la chose idéalement morte » montre la tension physique, le mouvement, pour ainsi dire, saisi sur le vif.

## Bibliographie

- Barthes, Roland, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.
- Beckett, Samuel, *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Minuit, 1986.
- Beckett, Samuel, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952.
- Beckett, Samuel, *Fin de Partie*, Paris, Minuit, 1957.
- Beckett, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.
- Beckett, Samuel, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951.
- Beckett, Samuel, *Mal vu mal dit*, Paris, Minuit, 1981.
- Beckett, Samuel, *Pas suivi de Quatre esquisses*, Paris, Minuit, 1978.
- Beckett, Samuel, *Three Novels, Molloy, Malone Dies, The Unnamable*, New York, Grove Press, 1958.
- Bersani, Leo, et Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment: Beckett, Rothko, Resnais*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993.
- Blin, Roger, *Souvenirs et Propos*, recueillis par Lynda Bellity Peskine, Paris, Gallimard, 1986.
- Clement, Bruno, *L'Oeuvre sans qualités : Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, 1994.
- Cohn, Ruby (éd.), *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, New York, Grove Press, 1984.
- Louar, Nadia, « Le Bilinguisme dans l'œuvre de Samuel Beckett », dans Anthony Uhlmann, Sjeff Houppermans, Bruno Clément (éds.), *After Beckett/ D'Après Beckett. Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 14, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 547-563.
- Montini, Chiara, « La Bataille du soliloque », *Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1946)*, Amsterdam, Rodopi, 2007.
- Gavard-Perret, Jean-Paul, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2001.
- Gontarski, Stanley, « Ressasser tout ça avec Pas », *Revue d'Esthétique*, Numéro hors-série, Spécial Samuel Beckett, Toulouse, Privat, 1986, p. 151-159.
- Deleuze, Gilles, et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- Oustinoff Michael, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation, Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Pasi, Carlo, « Le Non-sens de l'attente », dans Evelyne Grossman et Régis Salado, *Samuel Beckett : l'écriture et la scène*, Paris, Sedes, 1998, p. 45-57.
- Ramond, Charles, *Le Vocabulaire de Derrida*, Paris, Ellipses, 2001.

- Ricoeur, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2004.
- Robbe-Grillet, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.
- Ross, Ciaran, « Jeux d'absence ou vers une lecture de l'autre. La place d'En attendant Godot dans la trilogie beckettienne », dans Evelyne Grossman et Régis Salado *Samuel Beckett : l'écriture et la scène*, Paris, Sedes, 1998, p. 13-28.
- Sardin, Pascale, *Samuel Beckett auto-traducteur ou « l'art de l'empêchement »*, Arras, Artois Presses Universitaires, 2002.