

Blanc, gris, noir, gris, blanc

Cahiers Renaud Barrault, n° 106, septembre 1983

Marie-Claire PASQUIER

Il était peut-être temps que l'objet se retirât,
par-ci par-là, du monde dit visible.

C'est là qu'on commence enfin à voir, dans le noir.
Dans le noir qui ne craint plus aucune aube.
Dans le noir qui est aube et midi et soir
et nuit d'un ciel vide, d'une terre fixe.
Dans le noir qui éclaire l'esprit.

La Peinture des Van Velde (1945)

Quand parut *Murphy*, premier roman publié de Beckett, en 1938, à Londres, Dylan Thomas écrivit un article qui présentait le personnage principal comme quelqu'un qui n'arrive pas à concilier l'irréalité du monde visible avec la réalité du monde invisible. C'était définir d'un coup l'imagination et le mysticisme, ou la folie. Mais c'était manquer, peut-être, le travail d'écriture qui avait produit *Murphy*, travail qui passait par les mots. Or les mots ne sont ni réels ni irréels, ils disent, et voilà tout, et ce que bon leur semble. Sans rester dans la prudence équivoque de l'oracle de Delphes, ils affirment et nient sans vergogne. Quitte à se répéter, quitte à se contredire. Quitte à se neutraliser, comme le gris neutralise l'opposition entre le noir et le blanc. Il ne faut pas croire qu'une telle opération soit nulle. Connue en rhétorique sous le nom d'oxymoron, c'est une pulvérisation des lois ordinaires de la logique qui va très loin, un sabotage créateur. Beckett l'affirmait, en 1945, dans un texte intitulé *La Peinture des Van Velde ou le monde et le pantalon* : « Chaque fois qu'on veut faire 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. » C'est là une pratique que poursuivront avec constance ses narrateurs, l'un après l'autre. Ainsi celui du *Calmant* (1946) : « Tout ce que je dis s'annule, je n'aurai rien dit. » Faire exprimer aux mots autre chose (soulignons chose) qu'eux-mêmes : l'expression, ou l'entreprise, fait rêver. Car que serait-ce que faire exprimer aux mots des mots ? Et pourtant, s'accrocher aux mots, les soupeser, écouter la petite musique que chacun fait en particulier, n'est-ce pas par là qu'un écrivain commence ? Certains ne s'en lassent jamais. Beckett, par la bouche de Malone (« bouche » n'est peut-être pas exact, car la rumeur de son discours est dans sa tête, parfois il se demande s'il n'est pas lui-même dans une tête, dans six parois « en os massif ») prend la défense des mots, mais en réduisant leur rôle : « Plus la peine de faire le procès aux mots. Ils ne sont pas plus creux que ce qu'ils charrient. » (En anglais : *There is no use indicting words, they are no shoddier than what they peddle* : les mots, simples colporteurs.)

Dans *Catastrophe* (publié en 1982, près d'un demi-siècle après *Murphy*) l'assistante demande au metteur en scène, à propos du protagoniste : « *Le sinciput te plaît ?* » Le mot est légitime, attesté par les dictionnaires, mais alors que l'usage a conservé « occiput » (volontiers employé par les premiers narrateurs de Beckett, qui oublie rarement, sous l'habillage de la chair, le squelette), « sinciput » a été rendu caduc, sans doute, par l'habitude prise de dire plus simplement « le sommet du crâne ». D'où le plaisir sarcastique qu'il y a à le faire dire à un acteur, à un personnage. La créature, sur son piédestal, affublée d'un sinciput, y prend quelque chose de la bête curieuse, de l'objet prétexte à une leçon d'anatomie. Quant à ceux qui l'examinent, ils se réduisent à un rôle, à une fonction, à une certaine conception de l'art et du pouvoir. Le mot fige l'organe vivant en chose. D'où le plaisir mal expliqué qu'on prend à l'entendre. Peut-être, au fond, que le mot n'avait pas l'habitude de passer par la voix, qu'il n'était pas fait pour ça, c'est de cette rencontre que naît l'étonnement, mais qu'est-ce qu'il est en train de dire, où a-t-il été chercher ça ? Rien à voir avec la volonté de faire « littéraire » ou « archaïque » de certains écrivains. Le mot ne passe pas ici d'un texte ancien à un texte nouveau, changeant de contexte sans rien perdre ni gagner en valeur, il passe en quelque sorte *par la tête*, il faut le dire pour juger de son effet sur autrui. Un mot est toujours une trouvaille, qu'on exhibe fièrement. « Formication », dit Willie dans *Oh les beaux jours*. Winnie met un temps avant de comprendre, et alors c'est la jubilation commune enfin, qui tâche d'être commune autant que faire se peut puisque, dans l'émotion, on finit tôt ou tard par se retrouver seul. Les indications scéniques disent : *Un temps. Willie rit doucement. Un temps. Elle rit avec*

lui. Ils rient doucement ensemble, Willie s'arrête. Winnie rit seule. Un temps. Willie rit avec elle, Is rient ensemble. Elle s'arrête. Willie rit seul. Un temps. Il s'arrête.

Dans *Mercier et Camier* (écrit en français en 1946, publié en 1970 seulement) un mot peut être répété jusqu'à apparaître dans tout son arbitraire originel. Personne ne parlait en 1946 de théâtre de l'absurde, et *Mercier et Camier*, de toute façon, est un roman, mais les dialogues entre les deux personnages en préfigurent d'autres, mieux connus.

Voici un exemple :

« Camier ! » s'écria Mercier.

Camier se retourna.

- Un massepain ! s'écria Mercier.

- Quoi ? s'écria Camier.

Un massepain ! » s'écria Mercier.

Camier rentra précipitamment sous la voûte.

« Tu veux me faire écraser, dit-il. Qu'est-ce que tu veux ?

- Un massepain, dit Mercier.

- Un massepain, un massepain, dit Camier. Qu'est-ce que c'est, un massepain ? »

Mercier le lui dit.

« Et à la crème, dit Camier. »

Voilà le personnage renseigné à la barbe du lecteur, qui reste sur sa faim, si l'on peut dire. Dans la pièce *Eleutheria* (écrite en 1947, inédite), il y a une plaisanterie du même genre, destinée aux seuls lecteurs. Le vitrier ne cesse de réclamer divers instruments à son jeune fils qui chaque fois sort et ramène instantanément l'objet demandé. Et puis, finalement :

Vitrier. — Passe-moi-le... (*Il le trouve.*)

Dans le roman *More Pricks Than Kicks* (écrit dès 1934), comme dans le roman inédit à ce jour *From Fair to Middling Women* (écrit dès 1932, et repris en partie dans *More Pricks Than Kicks*), il arrive plus d'une fois qu'une héroïne, curieuse et sotte, demande le sens d'un mot employé par le héros, jeune et pédant. « Il le lui dit », et, le plus souvent, la demoiselle dit alors : « Je croyais qu'il s'agissait de quelque chose à manger. » Ou comment, devant l'énigme, c'est le désir qui parle.

Dans tous les premiers textes, comme dans les tous derniers (*Cette fois*, par exemple, ou *Solo*) le narrateur, et parfois les personnages eux-mêmes quand ils ne sont pas narrateurs, avancent avec précautions dans le monde des mots, étonnés de leur propre audace, ou exhibant leur prudence (« Tous les — il allait dire êtres chers » : *Solo*). Ils font ce qu'ils peuvent

avec ce qui leur tombe sous la main, et savent à chaque instant, et le disent, que c'est faute de mieux. D'où les tâtonnements, les repentirs, les reprises, les commentaires portant non sur le message mais sur le choix même des mots :

« Tous m'ont toujours accablé, ce n'est pas le mot, je les suivais des yeux en geignant d'ennui. » (*Malone meurt*, 1951. Il faudrait, pour faire ici une parenthèse supplémentaire, suivre dans les textes de Beckett la fortune du mot « geindre », un grand favori, avec sa morphologie écartelée entre geindre et geignant. Une des réussites beckettiennes se trouve dans *Oh les beaux jours* : « Ça me rappelle le printemps où tu venais me geindre ton amour. »)

Ou encore :

« Vivre et inventer. J'ai essayé. J'ai dû essayer. Inventer. Ce n'est pas le mot. Vivre non plus. Ça ne fait rien. J'ai essayé. » (*Malone meurt*.) Tout le pessimisme, las à la longue, du narrateur, se porte non sur la chose « vie » elle-même, ni sur le vécu présumé dans « vivre », mais sur le mot et sur ce qu'il charrie en tant que mot — pas comme simple colporteur. Avec une humeur différente, ce sera aussi la réflexion murmurante de Winnie, emmurée dans son endurance : « Oui, la vie je suppose, il n'est pas d'autre vocable. » (*Oh les beaux jours*.) Le mot « réalité » est à la même enseigne : « Mais la réalité, trop fatiguée pour chercher le mot juste, ne tarda pas à se rétablir. » (*Le Calmant*, 1946.)

Les premiers textes sont émaillés de procédés par lesquels le narrateur se moque, en complicité avec le lecteur, de ce que les personnages disent. C'est ainsi qu'on trouve une grande abondance de parenthèses et de points d'exclamation qui sont autant de haussements d'épaule en aparté. Cette attitude réflexive, qui ne prend rien pour argent comptant, remet en cause la confiante paresse qui tient que certains mots, par exemple, sont le contraire l'un de l'autre. L'oxymoron reprend ici ses droits, annulant de fallacieuses oppositions. « Je recommençais. Mais peu à peu dans une autre intention. Non plus celle de réussir, mais celle d'échouer. Il y a une nuance. » (*Malone meurt*.) « Oui ou non ? dit Murphy, éternelle tautologie. » (*Murphy*)

Presque tous les textes de Beckett sont écrits deux fois, noir sur blanc puis blanc sur noir ou vice versa, dans une position réciproque qui efface étrangement l'habituelle distinction entre le même et l'autre, entre l'original et le dérivé. Les Éditions de Minuit (si elles n'avaient pas existé, il aurait fallu *inventer* pour Beckett ce nom de maison d'édition) restent généralement discrètes sur l'origine du texte qu'elles publient (voir *Watt*, *Murphy*, *Oh les beaux jours*), sauf pour les tout derniers qui indiquent clairement « traduit de l'anglais par l'auteur »

ou, pour *Solo*, « adapté de l'anglais par l'auteur ». Le lecteur peut ne pas savoir qu'à l'origine il y eut non une écriture mais une réécriture. Et l'on pourrait soutenir, avec une apparence de raison, que chaque texte de Beckett *récrit* celui qui précède : plus noir ? non, plus blanc, enfin... plus gris. Avec pour horizon le silence et le vieux rêve poursuivi de l'interrompre le moins possible.

La situation de bilinguisme rend Beckett vigilant aux tours retors de chaque langue. Il faut bien dire que « bilinguisme » est un mot faible pour désigner les premiers textes qui, sur la lancée joycienne, mettent en œuvre sous forme d'allusions ou de citations l'anglais, le français, le latin, l'allemand, l'italien. Sans oublier l'irlandais. Les premiers textes (*From Fair to Middling Women*, *More Pricks Than Kicks*, *Murphy*) ont pour cadre, en tout ou en partie, Dublin, et les « irlandismes » y ont droit de cité. Sauf que le lecteur, déjà, a le droit de se sentir dépaysé. Le narrateur qui s'adresse à lui, façon dix-huitième siècle, lui donne lorsqu'il le faut les explications nécessaires :

« Et le rosinaire, dit Mrs Tough, c'est aussi dans les toilettes que tu vas le prendre ? »

Lecteur, un rosinaire est une goutte de ratafia.

Ruby se leva et avala une gorgée de café pour faire de la place.

« Je prendrai un gloria », dit-elle.

Lecteur, un gloria est un café additionné d'eau-de-vie.

(« Love and Lethe », *More Pricks Than Kicks*.)

On sait bien que cette situation de chevauchement linguistique (penser à Joyce, à Ionesco) rend attentif aux expressions toutes faites, aux pesanteurs insolites ou cocasses. Le narrateur se régale de la lecture des affiches, catalogues, petites annonces, réclames en tous genres. Il les insère, produisant un effet comparable au collage chez les peintres (comme pourra le faire plus tard un Georges Pérec). Ainsi, en français dans le texte anglais de *From Fair to Middling Women* : « Confidence : on va déménager — gaz ! électricité ! salle de bains ! ascenseur ! vide-ordures !... Ah, que la vie est belle ! » Chaque point d'exclamation qui accompagne un des bienfaits de la civilisation moderne nous prépare à l'optimisme béat du commentaire final.

Dans *More Pricks Than Kicks*, Belacqua, le héros, lit un catalogue pour dessous féminins :

« Une femme, lut-il avec ravissement, se range dans telle ou telle catégorie : longue de taille, grosse des hanches, basse du cul, l'abdomen saillant, ou moyenne de

proportions. Si le buste est trop comprimé, la graisse aura tendance à rouler d'une omoplate à l'autre. Si on ne le comprime pas suffisamment, c'est le diaphragme qui ressortira de façon disgracieuse. »

Dans *Oh les beaux jours*, c'est aussi avec ravissement que Winnie déchiffre l'inscription à moitié effacée sur sa brosse à dents : « solennellement... garantie... véritable... pure... ». Le suspens entre les mots est ici ce qui les brandit, ce qui les fait reluire dans leur valeur accrocheuse de réclame, ce qui les fait éclater dans leur présomption tapageuse. À la fin du premier acte, la mémoire défaillante de Winnie restitue les formules à l'envers : « Comment c'était encore ? Véritable pure... solennellement garantie... » Dans cette seconde lecture où le déchiffrement s'aide de la mémoire, le rapprochement « véritable pure » fournit un effet de grossissement qui déforme et déréalise, en l'absence de tout substantif à quoi raccrocher cette redondance abstraite. C'est presque ici la « chose immobile dans le vide » qu'aspire à montrer l'artiste, dans son essence, dans son dénuement (cf. *La Peinture des Van Velde*). Ainsi, quand Malone perd son bâton : « Et de là m'élève, péniblement, à une compréhension du Bâton, débarrassé de tous ses accidents, que je n'avais jamais soupçonnée. »

Par un miracle de concentration, ou par un petit don du Ciel, Winnie parvient à retrouver la fin de la phrase : « ...ah soie de porc ! ». En anglais (version originale), Winnie dit : *Genuine pure... fully guaranteed... genuine pure... Oh! hog's setae*, » Le mot « setae » est le plus savant des deux, mais c'est sur le mot « hog » que porte l'interrogation de Winnie. Deux animaux, le porc et la souris, hantent cette pièce. Willie, détenteur du savoir du dictionnaire, répond : *Castrated male swine. Reared for slaughter*. En français : « Cochon mâle châtré. Élevé aux fins d'abattage. » L'humble, l'hygiénique brosse à dents se voit soudain liée à l'évocation d'une bête porteuse de fantasmes (cf. *Malone meurt* et le gros Louis « réputé bon saigneur et dépeceur de porcs », qui a « *le chic pour tuer les cochons* » mais pas « celui de les élever »), aussi répugnante dans sa sexualité que dans sa sexualité réprimée, gavée puis égorgée de la plus révoltante manière. On a déjà vu cette bête chez Beckett, proche de l'homme et victime de l'homme : « Et c'était en fin de compte un cochon faible, aveugle et maigre qu'il couchait dans la caisse sur le dos, les pattes liées, et tuait avec emportement, mais sans se presser, en lui reprochant à haute voix son ingratitude » (*Malone meurt*). Winnie, la même Winnie qui a dit un peu plus tôt : « Ça que je trouve réconfortant quand je perds courage et jalouse les bêtes qu'on égorge », a maintenant *une expression heureuse*. Et cette expression souligne de façon

ironique les implications assez ignobles suggérées par l'énoncé quasi lexicographique de Willie. Comme on dit, un ange passe.

Dans *La Dernière bande*, Krapp écoutant la bande enregistrée par lui jadis bute sur un mot, c'est le mot « viduité ». Il revient en arrière, consulte le dictionnaire pour lire la définition :

« État ou condition — de ce qui est — ou demeure — veuf — ou veuve. *Il lève la tête. Intrigué.* Qui est — ou demeure ? *Pause. Il se penche de nouveau sur le dictionnaire, tourne les pages.* Veuf.... veuf... veuvage... *Lisant* : Les voiles épais du veuvage... Se dit aussi d'un animal, particulièrement d'un oiseau... l'oiseau veuve ou tisserin... Plumage noir des mâles. *Il lève la tête. Avec délectation.* L'oiseau veuve ! »

Ravissement de Winnie, délectation de Krapp : les personnages de Beckett partagent volontiers avec l'écrivain une émotion proche de l'extase devant les divines surprises que réserve le langage.

Dans ses premiers textes, Beckett invente souvent des vocables, pratique les mots-valises, suivant en cela l'exemple de Joyce, jouant sur plusieurs langues, rivalisant avec lui d'ingéniosité, de brio. Ainsi, dans *From Fair to Middling Women*, *Smeraldinalgia*, *pedincurabilities* (le héros, Belacqua, a déjà et pour toujours mal aux pieds), ainsi, dans *More Pricks Than Kicks*, *ipsissimosity* — « si l'on ose affirmer l'existence d'un terme aussi plein d'attraits », ajoute le narrateur. Un rire sexuellement orienté (dans sa cause et ses effets) est appelé *ruthilarity*. Beckett va jusqu'à pratiquer la contrepèterie : « *A sentimental coagulum, sir, that biggers description* » (difficilement traduisible). Bref il se livre à ce qu'il appellera lui-même des loopings verbaux, ou des festons de mots. Chaque mot a pour lui poids, saveur, couleur, consistance. Ainsi le mot allemand *Weib* (femme) : « *Weib* est un mot plat, pâteur, flasque, tout en seins et en fesses, bbbubbubbb, bbacto, bboca, un diablement joli mot » (*From Fair to Middling Women*). Dans *More Pricks*, Beckett reprendra cette image linguistico-germanico-italianisante de la femellité, mais en passant du mot à la créature peinte en mots, et il dressera un portrait où tout éclate de partout, et où les sons à base de « bb » et de « bl » s'efforcent de donner une idée de la chair débordante qui, visiblement, fait horreur à la maigreur sèche et virile du jeune narrateur. En voici un extrait dans l'anglais original :

« Big enormous breasts, big breech, Botticelli thighs, knock-knees, square ankles, wobbly, popputa, mammosse, slobbery-blubberty, bubbubub, the real button-busting Weib, ripe. »

Ce qui, traduit, pourrait donner à peu près (en remerciant Jean-Jacques Mayoux pour son aide) :

Gros énormes seins, gros fessier, cuisses à la Botticelli, genoux cagneux, chevilles carrées, flageolante, tétonnante, marmelue, crachotante, bavotante, bl bl bl, la vraie Gretchen à faire péter les boutons.

Plus tard, Beckett préférera jouer à l'intérieur de la langue même, la prenant à contrepied, à rebrousse-poil, mais toujours au plus près de ses automatismes. C'est à partir d'une maîtrise totale qu'il fait de petites incursions hors-norme, ou à contre-norme, qu'il mêle les registres de langue, qu'il renverse les clichés, faisant dire noir à blanc et blanc à noir. « Que tout ça est supportable, mon Dieu », lit-on dans *Malone meurt*. Ou encore : « Que tout cela est vraisemblable. » Le rapport entre donné et créé, la tournure inattendue, peu fréquentée mais théoriquement possible, sont source d'invention : « Que ne l'eussé-je », soupire Winnie. Et Malone : « *Cependant j'assentis*. » L'argot est utilisé avec parcimonie : jamais dans un souci de vraisemblance réaliste ou boulevardière ; mais parfois un mot jaillit, incongru, d'une justesse hors temps. Ainsi Winnie, regardant à la loupe une carte postale pornographique : « Et ce troisième-là, au fond, qu'est-ce qu'il fricote ? » Le metteur en scène de *Catastrophe* donnant ses instructions : « Vas-y. Baisse-lui la tête. Encore un chouïa. » Malone racontant ses aventures : « J'essayai par la suite, pendant un certain temps, de me dégoter une âme sœur. » Le mot « dégoter » détonne doublement, et drôlement, par rapport à l'expression « âme sœur », et par rapport à l'utilisation « écrite » du passé simple.

Beckett notre contemporain. Étonnante aventure qui nous permet aujourd'hui plusieurs expériences concomitantes : voir représentés ses tout derniers textes dramatiques (à Paris *Berceuse*, *Impromptu d'Ohio*, *Catastrophe*, et, récemment, *Cette fois, Solo* ; à New York depuis juin 1983 *Ohio Impromptu*, *Catastrophe*, *What Where*, avec David Warrilow) ; relire tous les grands textes, enfin publiés dans les deux langues ; découvrir les toutes premières œuvres, y compris deux manuscrits conservés dans une bibliothèque universitaire américaine.

L'un est ce *Dream from Fair to Middling Women* qui ne sera sans doute jamais publié puisque l'essentiel en a été repris ailleurs : reste qu'il est passionnant de voir quelles coquetteries, quels excès de virtuosités, quelles insolences ou quelles méchancetés Beckett a décidé de sacrifier.

L'autre est *Eleutheria*, pièce écrite en français en 1947 : soit un an avant *En Attendant Godot*, et un an avant *La Cantatrice chauve* de Ionesco. En fait, rappelons-le, *La Cantatrice chauve* ne sera jouée qu'en 1950, et *En Attendant Godot* qu'en 1953. Il est passionnant, là aussi, de découvrir dans ce texte de cent trente-trois pages à la fois des procédés comiques qu'on retrouvera dans les pièces dites « de l'absurde » et dans les propres pièces de Beckett, et d'y trouver un héros, Victor, qui a pour particularité, comme Belacqua dans *From Fair to Middling Women*, de ne pas vouloir quitter son lit (faute d'avoir découvert, comme Murphy, le rocking-chair). Toute une partie de la pièce se passe donc dans sa chambre, et la dernière indication scénique est : *Puis il se couche, le maigre dos tourné à l'humanité*. Dans cette pièce déjà, Beckett utilise les automatismes de la langue française en forçant un tout petit peu pour faire rire. Ainsi : « Foutez-moi la paix. *(Pause)*. Et le camp. » Ou bien : « Qu'est-ce que vous en dites ? – J'en dis merde. *(Pause)*. Et remerde. »

Le futur clochard est encore un fils de famille, ce qui permet de dire de lui : « Il paraît qu'il vient jusque dans la rue Spontini fouiller dans les poubelles. » Déjà Victor cherche à « se quitter », comme Belacqua, comme Murphy, comme Malone. Ne plus bouger, ne plus penser, ne plus rêver, ne plus vouloir ni pouvoir, voilà son ambition. Du gris sur du gris. Sa seule occupation sera : frotter ses fers l'un contre l'autre. Nostalgique d'un tel avenir, dans la scène finale il affirme : « Ce petit bruit inutile sera ma vie. » Ce qu'il y a de plus beckettien, ce sont les hors-texte, les indications scéniques où Beckett, déjà, rêve d'un lieu « minimal », d'une raréfaction des mouvements et des gestes. Il y a deux actions simultanées sur scène, voici ce qu'il dit, dès le début, à propos de l'action qu'il appelle « marginale » : *Celle-ci muette à part quelques courtes phrases et, en ce qui concerne la mimique, réduite aux attitudes et aux mouvements vagues d'un seul personnage. À vrai dire moins une action qu'un site, souvent vide*. Et il ajoute, un peu plus loin : *Les rares mouvements obligés sont à amener par une sorte de flottement dans l'action principale, d'ailleurs souvent flottante*. L'action réduite à un site, et à un site « souvent vide », l'action « souvent flottante », voilà qui préfigure le théâtre comme paysage, qui préfigure aussi ces textes récents dits par une Madeleine Renaud dont on ne voit que la tête, ou que la bouche, par un David Warrilow réduit à une silhouette immobile de « Souvenant ».

Ce qu'on trouve encore dans *Eleutheria*, et ce dont le théâtre de Beckett sera dépouillé par la suite, ce qui explique peut-être qu'il n'ait jamais voulu laisser représenter cette pièce, c'est le côté satirique des dialogues, qui s'appuient sur une « vraie » famille bourgeoise, avec

fiancée, valet de chambre et femme de chambre, et c'est le côté trop ouvertement « absurde », tombant dans le fantastique, avec tortionnaire chinois, vitrier et fils « encore idiot », exhibant le théâtre comme théâtre, avec souffleur et spectateur qui monte sur scène pour se plaindre de « ce navet ». La pièce n'est pas encore assez exsangue peut-être, elle est encore haute en couleurs, bariolée. Ce qui nous ramène à cette question du noir et du blanc, et du gris.

Car, pour le dire sommairement et pour la centième fois sans doute (mais on peut citer Beckett pour s'autoriser à redire), avant d'atteindre ce dépouillement, ce dénuement, cette grandeur austère et bouleversante que chacun salue, Beckett a commencé par une période oh, tourmentée déjà, mais qu'on pourrait appeler *flamboyante*. Au début, même dans le sinistre, dans le répugnant, dans le blême, il flamboie : de méchanceté, de drôlerie, d'exagération, d'exécration, d'accélération, d'accumulations. Son écriture est foisonnante, abrupte (c'est-à-dire scabreuse, escarpée, tarpéienne). Il manipule avec férocité mots et objets. Voici comment il parle des enfants : « On devrait aménager, dans les rues passantes, des pistes réservées à ces sales petits êtres, leurs landaus, cerceaux, sucettes, patinettes, trottinettes, pépés, mémés, nounous, ballons, tout leur sale petit bonheur, quoi. » (*L'Expulsé*.) On dirait W. C. Fields.

Mais en même temps les obsessions majeures, lancinantes, sont là dès le début : le système *womb-tomb*, par exemple, qui renvoie dos à dos mort et naissance, matrice maternelle et tombeau, ou retour au néant. Dès le début la pluie, qui commence par être irlandaise pour devenir déluge universel, gris où se noient toutes les différences. Dès le début ce qu'il appelle, dans *From Fair to Middling Women*, « le diamant noir du pessimisme ». Mais voilà, au début, justement, c'est un diamant, qui scintille de tous ses feux. Le héros reste au lit pendant que l'auteur fait de la bicyclette, l'écriture réprime de son mieux la fougue juvénile du narrateur et n'y parvient pas tout à fait. On peut, si on le veut, mettre l'accent sur l'aplanissement progressif, sur le lyrique dans les tons gris, blancs et noirs, qui prend le pas sur le satirique d'un noir ou d'un blanc de peste. Ce qui change et ce qui demeure, ce sont deux pôles entre lesquels on peut se balancer sans fin, presque sans fin. Nous ne faisons que l'indiquer ici. Avec quelques exemples qui ne prouveront rien, il ne s'agit pas de « prouver » quoi que ce soit.

Voici un exemple, par exemple de « portrait de la période flamboyante ». Il est extrait de *Watt* (écrit en 1944, publié en 1953, traduit en français en 1968 : ces dates ont de quoi entretenir la confusion). Comme on le comprendra vite, c'est un portrait de femme :

« Mais, pour en revenir là où nous l'avons laissée, je la revois comme si c'était hier, affalée dans une sorte de stupeur contre un des murs dont abonde ce lamentable édifice, les longs cheveux gris et gras encadrant dans leur capuce de mèches scrofuleuses une face où pâleur, faim, acné, crasse récente, chagrin immémorial et poils superflus semblent se disputer la palme. Des lambeaux de dentelle durcie s'accrochent à une oreille. Sous le tablier pisseux, copieusement encroûté de bave séchée, deux dépressions en entonnoir marquent la place des seins et une bosse conique celle de l'abdomen. »

On remarque l'absence de couleurs, les seules notations sont cheveux gris, pâleur de la face et tablier pisseux (ayant donc perdu sa couleur d'origine), quant à la palme, elle est académique. Mais l'entrain des allitérations — gris et gras, crasse récente, dentelle durcie — l'enthousiasme des substantifs — édifice, capuce, lambeaux, dépressions, entonnoir, bosse — où se déploie une imagination de géomètre ou de géographe, l'abondance descriptive des adjectifs — scrofuleuses, immémorial, superflu, pisseux, encroûté —, tout cela « relève » une réalité « lamentable », lui donne une richesse baroque. Comparons, ce sera vite fait, avec le portrait de May dans *Pas* (1978) : *Cheveux gris en désordre, peignoir gris dépenaillé, cachant les pieds, traînant sur le sol*. Seul « dépenaillé » vient mettre un petit peu de pittoresque, sinon on est dans l'épure. Voyons le personnage (masculin) de *Cette fois* : *Vieux visage blême légèrement incliné en arrière, longs cheveux blancs dressés comme vus de haut étalés sur un oreiller*. Tout est ici dans l'angle de la prise de vue, « expressionniste ». Quant au blanc des cheveux, on pourrait croire qu'il s'agit là d'un simple signe abstrait de vieillesse. Ce serait compter sans le système *womb-tomb*, avec ses équivalences et réversibilités. B, l'une des voix du personnage, dira bientôt : « ...au fin fond de l'enfance ou le ventre maternel pire que tout ou ce vieux Chinois bien avant Jésus-Christ né avec de longs cheveux blancs ».

Voici maintenant le protagoniste de *Solo* : *Cheveux blancs en désordre, longue chemise de nuit blanche, chaussettes blanches épaisses*. Quant au décor : *Globe blanc, grandeur crâne, faiblement éclairé... l'extrémité blanche d'un grabat*. « Grandeur crâne » dit bien qu'en contrepartie le corps humain devient un objet physique qui fait partie du décor. Blanc sur blanc, on en est là, avec la visibilité volontairement restreinte, empêchée : *Lampe éteinte. Silence. Récitant, globe, extrémité du grabat, à peine visibles dans la lumière diffuse*. Suit le

plus beau texte qui soit, qui, à le relire, donne envie, en épilogue et contrairement à l'usage, d'en arrimer ici quelques bribes symétriques aux épigraphes du début, pour assurer entre les deux comme une espèce de flottaison.

« Lumière qui se meurt. Bientôt nulle.
Non. Ça n'existe pas nulle lumière.
(...)
À travers le noir déchiré il fixe l'autre noir. L'autre noir au-delà. »

Solo (1982)

More Pricks Than Kicks, publié en anglais par Chatto and Windus en 1934, republié par Calder & Boyars en 1966, 1967 puis 1970, et par Pan Books en 1974, est inédit en français. Les extraits présentés ici ont été traduits littéralement, et sous sa propre responsabilité, par l'auteur de cet article.

N.D.L.R.