

SAMUEL BECKETT
WATT OU LA PREUVE PAR L'ABSURDE

Dr. NADIA ABDALLAH.

Vue sous un certain angle, l'œuvre de Samuel Beckett présente l'apparence d'un théâtre de marionnettes : des pantins bien articulés, savamment guidés se meuvent d'une façon précise et fonctionnent en relation les uns avec les autres. La distance séparant ces personnages mécaniques qui ne se rejoignent jamais reflète l'image de trois états irréductibles l'un à l'autre que l'on peut discerner dans l'œuvre, à savoir :

- Un état biographique : le moi,
- Un état symbolique : le non-être,
- Un état socio-historique : autrui.

Si l'on essayait de mettre en évidence la symbolique et la mythologie des ouvrages de Beckett, on se heurterait à des structures internes qui dépouilleraient les objets et les personnages de leur valeur objective : il s'agit, en effet, d'un discours de l'imagination, dépourvu d'homogénéité, qui au demeurant, accorde un effet restrictif à la pensée humaine. Ce n'est plus l'ère du "je PENSE donc je SUIS", c'est bien plutôt celle du "Je ne PENSE pas et pourtant je SUIS", doublé d'un "je ne SUIS pas et pourtant je PENSE" lancé comme un défi à la logique cartésienne; en d'autres termes, il y aurait d'une part la relation LANGAGE/EXISTENCE (1), et d'autre part la relation NON-EXISTENCE/REFLEXION.

Paradoxe du langage et de la réflexion, paradoxe de l'existence et de la non-existence. Telle semble l'orientation de la grande interrogation de Beckett, à la manière de l'ETRE ou non-ETRE² shakespearien. l'homme est énigmatique; il convient donc d'essayer de révéler

(1) Compte-tenu du "je ne PENSE pas" comme conséquence de l'incohérence du langage et de l'articulation peu commune des mots, contrairement au "Je PENSE" sur lequel se fonde une certaine logique, particulière il est vrai mais logique à sa façon, qui caractérise par intermittences les personnages de Beckett.

son moi intime en le présentant face à son destin, face à autrui, à l'espace, au temps, aux éléments, face à la vie, à l'amour, à la mort, face enfin et surtout à l'après-mort.

Dans cette relation ambiguë "Langage--Existence/Non-existence-Réflexion" une notion de nihilisme s'impose. Est-ce à dire que Samuel Beckett juge et condamne l'humanité entière ? En fait, il se refuse plutôt à toute mise en jugement de l'homme. Il se contente de constater, de faire constater, de souligner; en allant hardiment jusqu'au bout de sa pensée par le truchement de la caricature. Car les personnages qu'il crée et anime relèvent précisément de la caricature; ils naissent (et là commence leur drame), ils vivent (ou plutôt ils vivent en se contentant simplement d'exister), ils aiment (une savante mécanique motivée), ils réfléchissent (une articulation de mots incohérents), ils raisonnent (dans une logique bien à eux), ils meurent (et paradoxalement, là commence leur vraie vie), enfin ils se décomposent sous nos yeux: c'est cette dernière étape, aboutissement de toutes les étapes antérieures, que Beckett se complait à "disséquer" pour ainsi dire: en pulvérisant l'homme, il détruit toutes les valeurs conventionnelles, en principe indiscutables. Nous sommes bien au-delà de la conception d'Eugène Ionesco pour qui :

"Tout n'est qu'évanescence, tout va vers la dissolution (1).

Car chez Ionesco, la déchéance se situe avant la mort qui devient le but, alors qu'elle ne constitue qu'un point de départ chez Beckett.

"Nous sommes dans la vie pour mourir, écrit encore Ionesco. La mort est le but de l'existence." (2).

Persuadé que la naissance est une tragédie, Beckett cherche donc à fixer par la caricature la grimace de la VIE en tant que phénomène avant-coureur de l'après-mort: voilà pourquoi le grotesque et le macabre se côtoient dans son œuvre. Les hommes régressent, entendons par là qu'ils avancent vers leur déchéance(3), vers un état d'inconscience

(1) Eugène Ionesco, *Notes et Contre Notes*, Gallimard, 1962, p. 194. C'est nous qui soulignons.

(2) Eugène Ionesco, "J'avoue", in *Le Figaro Littéraire*, no 1102, du 29 mai 1967, pp. 11-12.

(3) La déchéance humaine sera particulièrement exprimée dans *Watt* avec une férocité sans précédent. Beckett s'acharne notamment sur la famille Lynch, (tous des tarés), famille surgie directement de l'imagination du non moins taré Watt.

absolue. Leur existence se situe à la limite de la Vie et de la Mort, ce que Jean Cocteau appelle "La Zone" et qui constitue un point mort à la fois extra-spatial et extra-temporel. De ce gâit, tout en cherchant, les personnages de Beckett SE cherchent.

"(...) les fantômes de Beckett, précise fort à propose un essayiste contemporain, *existent* plus que la masse des hommes sans anxiété. Pourquoi ? Tout simplement parce qu'ils interrogent, parce qu'ils sont interrogation et qu'ils ne sont que cela"(1).

Devant une telle déclaration, Watt s'impose à nous. Watt What ? Déjà, son nom interroge, inquiète, alerte. En lui "le ver du pourquoi fût son travail".(2) Curieusement certaines définitions du Littré(3) se complètent pour souligner ce qu'est Watt. Il y est fait notamment mention de mots comme : "chose", "idée", indéterminé;" retenons surtout "deux genres"(Watt est à la fois homme et femme), et "deux nombres" (Watt est à la fois *un* et *tous* : tous les hommes, toutes les idées, toutes les choses).

* * *

L'apparition de Watt dans le roman représente une vraie naissance. Il se trouve en quelque sorte expulsé, projeté d'un tram, parallèlement aux cris poussés par le contrôleur dont la voix "grossie par la colère" traduit la douleur de l'enfantement; le contrôleur, c'est le supérieur par rapport à Watt-passager-donc-inférieur; l'idée de protection sociale, de responsabilité, engendre ici une notion de maternité attribuée au contrôleur en tant que représentant de l'ordre. Cette colère pourrait être motivée aussi par la révolte d'une mère, la mère-société, devant son avorton; car Watt est un avorton, une larve, et il le restera jusqu'à la fin; il n'a pas choisi de naître; aussi refuse-t-il de croître, et son langage retera au stade du babil.

(1) Jean Onimus, *Beckett*. Desclée du Brouwer, collection "Les écrivains devant Dieu", 1963, Préface, p. 16. C'est l'auteur qui souligne.

(2) Expression de Ludovic Janvier dans *Pour Samuel Beckett*, éd. de Minuit, 1966, p. 33.

(3) Entre autres définitions du mot "Quoi".

"Le malheur, note Ionesco à ce sujet, c'est de naître, souffrir, vieillir, mourir, sans qu'on nous ait demandé notre avis" (1).

L'illusion de la naissance de Watt est d'autant plus suggérée qu'elle se trouve précédée dans le roman par l'image d'une dame enceinte, dont le ventre est "bombé comme un ballon" (2), image qui conduit par association d'idées au récit détaillé d'un enfantement d'une façon primitive, voire animale : secouée par la douleur, Tetty, la narratrice, monte les escaliers de son appartement "à quatre pattes, en tordant les tringles du tapis comme autant de fétus (*sic*)" (3), accouche seule au bout de trois minutes, sectionne le cordon ombilical avec ses dents (4), ajuste ses vêtements et redescend, "tenant le bébé par la main" (5), rejoindre ses invités.

La naissance de Watt ne sera pas moins rapide : tout juste un temps d'arrêt du tram à la gare, puis le cri du contrôleur, et le départ du tram. Par ailleurs Watt n'a pas d'état civil. Comme Murphy dont il est la variante il n'a ni adresse, ni nationalité, ni famille et on ignore son lieu de naissance : on sait seulement qu'il a un physique de pantin, qui annonce Vladimir dans *En attendant Godot*, ainsi que d'autres personnages de l'oeuvre de Beckett, ce que souligne un critique par l'image, quand il note :

"Ham and Clov, Pozzo and Lucky, Vladimir and Estragon, Nagg and Nell are not characters, but the embodiments of basic human attitudes, rather like the personified virtues and vices in medieval mystery plays, or Spanish Autos Sacramentales." (6)

Ceci explique dans quelle mesure, en parlant des personnages de Beckett, on garde la sensation de piétiner. Car, apparemment toutes les

(1) Eugène Ionesco : "Au-delà des institutions, le véritable adversaire des révoltés c'est l'homme", in *Le Figaro Littéraire*, no 1211, du 10 août 1969, pp. 4-5.

(2) *Watt*, éd. de Minuit, 1968, p. 12.

(3) *Ibid.*, p. 14.

(4) Elle va jusqu'à préciser : "Je l'aurais rompu sur mon genou, s'il l'avait fallu." *Ibid.*, p. 14.

(5) *Ibid.*, p. 15.

(6) Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books Ltd, 1986, p. 60.

créatures de l'écrivain sont interchangeable, si bien qu'un essayiste contemporain va jusqu'à les confondre :

"Dans ce presque rien, écrit-il, tout se ressemble; il n'y a plus qu'un seul personnage mâchonnant de livre en livre le même monologue, recommençant sans désemparer la romance gâteuse de la souffrance de l'homme." (1)

Watt n'a donc pas d'état civil. Beckett le "choséfie", le pulvérise pour ainsi dire, en géomètre dont l'instrument est le mot, pour le reconstituer dans un climat d'indifférence; on dirait qu'il veut "Recréer" l'homme pour lancer un défi à Dieu, ce Dieu qu'il a cherché et qu'il n'a pas cessé d'attendre. Il va même jusqu'à "déchoseifier" les choses à la manière de Sartre dans *La Nausee* (2).

Watt est donc né. What? Qu'est-ce que c'est ? Ou plutôt "Comment c'est" ? Beckett le présente comme un objet indéfini, une boule de forme "fétatoire", sa présence traduit l'épouvante ressentie devant l'infini, devant ce cercle qui nous entoure et dont on ne peut apercevoir la circonférence. (3).

On devine "sur le trottoir, immobile, une forme solitaire" (4) qui se détache à peine "du mur sombre derrière elle". Est-ce un homme ? une femme ? Est-ce un colis, ou un tapis, ou encore "un roucau de toile goudronné enveloppé de papier brun et ficelé au milieu ? (5) C'est plutôt "un tuyau d'égout" déclare Mme Nixon au passage. Watt, lui, demeure immobile dans sa bienheureuse supination. En réalité, Goff, qui croit le reconnaître, ignore tout de lui et ne donne à ses interlocuteurs que des détails vagues qui ne satisfont nullement la curiosité de Monsieur Hackett, le bossu.

(1) *Ecrivains d'Aujourd'hui* 1940—1960. "Dictionnaire anthologique et critique", établi sous la direction de Bernard Pingaud, Grasset, 1960, p. 94.

(2) En effet, Sartre pense que "les choses se sont délivrées de leurs noms. Elles sont là, grotesques, têtues, géantes et ça paraît imbécile de les appeler des banquettes ou de dire quoi que ce soit sur elles : Je suis au milieu des Choses, les Innommables". Jean-Paul Sartre, *La Nausee* Gallimard, 1938, pp. 177—178.

(3) On pense au monde de Pascal défini comme "une sphère infinie dont le centre est partout et la circonférence nulle part". *Pensées*, Garnier, Paris, 1958, p. 87.

(4) *Watt*, p. 16.

(5) *Ibid*, p. 17.

Un autre handicap s'intéresse aussi à Watt : C'est Evans, le marchand de journaux de la gare, présenté comme un être "exceptionnellement acerbe", petit, souffrant "sans trêve de quelque mal mental, moral et peut-être même physique "qui enfin "boitait effroyablement"(1)

Tout d'un coup cette boule informe se met en mouvement. Bestial et primitif, Watt est accablé sur tous les plans; Beckett l'affuble de toutes sortes de tares; "il a un gros nez rouge et pas de domicile fixe"(2); c'est un "voyageur chevronné", "il est doux, la véracité même et par moments un peu bizarre" (3), il a une "titubation funambulesque"(4), "la cicatrice paresseuse et son sang devait être pauvre en? (sic)" (5); il a de "rares cheveux roux (6) qu'il couvre souvent d'un chapeau (7) mou, trop grand pour lui, et son crâne est encadré de "touffes gris-roux". Sa voix à peine audible est "basse et rapide"; il n'a jamais "vu un symbole, ni opéré une interprétation, depuis l'âge de quatorze ou quinze ans"(8) mais il a vécu, "misérablement certes, sa vie d'adulte tout entière, au milieu d'apparences impénétrables, tout au moins pour lui".(9) Il est d'autre part "très sujet à des lubies"(10) et a été souvent "gravement troublé" dans sa vie. Pour Watt, "le besoin de soulas sémantique était parfois si grand qu'il se mettait à essayer des noms aux choses, et à lui-même, un peu comme une élégante des bibis" (11).

(1) *Ibid.*, p. 27. Il ne serait pas inutile de noter que ce sont deux infirmes qui s'intéressent particulièrement à Watt, comme si deux parrains cherchaient à le prendre en mains peu après sa naissance.

(2) *Watt*, p. 22.

(3) *Ibid.*, p. 23.

(4) *Ibid.*, p. 32.

(5) *Ibid.*, p. 34.

(6) *Ibid.*, p. 37.

(7) Il convient de souligner l'importance du chapeau dans l'œuvre de Beckett où tous les personnages sont affublés d'un chapeau mal assorti à leur crâne. Dans son ouvrage *Beckett, "l'enfer à notre portée"* Louis Perche étudie l'étymologie du mot chapeau et la symbolique qui s'en dégage. Il ajoute notamment : "Il y a dans le chapeau, pour les personnages de Beckett, quelque chose d'existentiel: "mon âme au bout de son élastique", s'écrit même Molloy" ed. du Centurion, 1969, pp. 88—89, note 4.

(8) *Ibid.*, p. 73.

(9) *Ibid.*, p. 73.

(10) *Ibid.*, p. 82, note 1.

(11) *Ibid.*, p. 83.

Toutefois, son imagination n'a "jamais été des plus vives"(1), aussi préfère-t-il "tout compte fait avoir affaire à des choses dont il ignorait le nom, quoiqu'il en souffrit aussi, qu'à des choses dont le nom connu, le nom reçu, n'était plus le nom, pour lui".(2)

Reste enfin, à signaler qu'il marche "à l'envers" et converse "à reculons", bref une "rigole de foutre à la manque avec les sacs et le chapeau"(3), conclut Beckett achevant le portrait de son personnage.

Cependant, l'auteur n'avait pas omis de préciser auparavant : "Watt est un homme, tout de même, Watt est un homme (...) dans la rue, avec des milliers de semblables à portée de voix en cas de bésion (4) Il est l'illustre représentant de l'image conçue par Vigny pour qui l'homme est un prisonnier, jeté dans un cachot en train de tresser de la paille : il ne sait ni d'où il vient ni où il va, ni qui l'a mis là; il ne sait qu'une chose: il ne le saura jamais. C'est aussi ce que se demande l'entourage de Watt; Beckett va même plus loin que Vigny quand il montre qu'on s'interroge sur "ce qu'il fait", "qui il est" "comment il vit", "d'où il vient", "où il va", "de quoi il a l'air (5) C'est l'impasse totale de l'humanité. Watt représente en quelque sorte une tentative échouée de vivre au grand jour sa vie inconsciente, avec, pour seule arme, un mélange d'infantilisme et de sénilité qui s'annihilent. En cet individu sans visage, "la vraie vie est absente" pour reprendre l'expression de Paul Claudel dans *Le Soulier de Satin*. C'est un cauchemar qui émerge du plus profond de l'être. Se met-il en mouvement ? il avance comme une véritable machine à ressort, une vraie pantomime où, comme le précise Jean-Louis Barrault "le n'importe qui ne se contente plus d'être muet, il devient : silence."(6)

(1) *Ibid*, p. 83.

(2) *Ibid*, p. 82.

(3) *Watt*, p. 257.

(4) *Ibid*, p. 82.

(5) *Ibid*, pp. 23-24.

(6) Jean-Louis Barrault, *Nouvelles Reflexions sur le Théâtre*, Flammarion, 1958, p. 45.

Pantin minable, clochard irrécupérable, ce vagabond(1) de Watt semble se complaire dans la médiocrité. Masochiste, conscient avec passivité de sa déchéance qu'il sait incurable, ce moribond crasseux régresse sans cesse, fasciné apparemment par la laideur, la pourriture, en un mot par le pire : PASSIF, en effet, car il tourne même le dos à sa destination. Il se roule comme une chose, "il se ramasse", il accepte, impassible, l'injure; il va jusqu'à la provoquer et attend qu'on finisse de l'injurier avant d'évacuer les lieux. D'ailleurs, est-il seulement capable d'avoir la moindre réaction ? CRASSEUX aussi : avec son visage épouvantable qu'on voit à peine et son accourtement qui laisse à désirer; ses chaussures sont dépareillées : un brodequin pointu acheté pour huit pences à un unijambiste, de taille quarante-neuf, et un soulier raide de sel, à bout rond, ramassé sur la grève marine, de taille quarante-cinq; Watt, lui, chausse du quarante-sept.

Il ne se lave jamais, ne se mouche presque pas, porte toujours les mêmes chaussettes, le même chapeau et le même manteau, ceux-là même avec quoi il se roule dans les fossés quand on lui lance des pierres ou un baquet d'eau. Le manteau, "encore vert par endroits (...) percé entre quinze et seize livres. (2) Il était d'un âge très respectable "acheté d'occasion" à une veuve méritante, par le père de Watt à une époque où le père de Watt était encore jeune et l'automobile dans son enfance encore, c'est-à-dire quelque "soixante-dix ans plus tôt"(3). Or, ce manteau n'a jamais été lavé depuis, sinon par "d'occasionnelles et fugitives immersions dans les eaux du canal"(4); il n'a jamais été nettoyé à sec, ni retourné, ni brossé". Quant au chapeau, un feutre rigide, il avait appartenu à son grand-père qui "l'avait ramassé sur un champ de courses, là où il gisait à même le sol", il était de couleur moutarde; la crasse le rendit couleur poivre. Et Beckett d'ajouter avec humour que la couleur verte du manteau, et celle du chapeau qui était "jeune" se rapprochaient de plus en plus l'une de l'autre avec chaque lustre qui passait(5).

(1) Il est important de rappeler ici que dès son enfance, Samuel Beckett traçait souvent des croquis de vagabonds et de clochards. Cette tendance qui souligne un côté pessimiste de l'auteur se traduit dans l'œuvre par la peinture des clowns, des pantins, des handicapés, des mutilés, des débiles, bref des caricatures d'individus irrécupérables à la fois physiquement et moralement.

(2) *Watt*, p. 225.

(3) *Ibid*, p. 226.

(4) *Watt*, p. 226.

(5) *Ibid*, pp. 226—227.

Si l'on ajoute que Watt déteste la lune et le soleil, la terre et le ciel, on retrouve le portrait achevé de l'anti-éléments en quelque sorte, l'anti-nature, l'anti-existence.

Cependant, de par cette anti-existence même, Watt EXISTE. Il a un passé et un présent. On ignore son avenir; mais on devine ce qu'il en adviendra, puisque le travail de décomposition est mis en route.

Watt existe donc à la manière de l'image de la sonnette coupée(1) Il a aussi des fonctions bien définies. Beckett donne même des précisions concernant sa tâche et sa non-tâche. Sa non-tâche consiste à ne pas descendre le seau contenant les immondices de son maître, du premier étage au rez-de-chaussée, à ne pas descendre les immondices d'Erskine, du deuxième étage, enfin à éviter toute mision des immondices du premier étage et celles du second. La sensation de l'absurde atteint son paroxysme devant l'importance accordée non seulement à la non-tâche mais à la tâche en soi qui consiste essentiellement à descendre ses propres immondices du deuxième étage, récolter au passage celles du maître, descendues par Erskine au rez-de-chaussée, celles d'Erskine, et vider le tout dans le jardin.

Une autre tâche infligée à Watt consiste à peser, mesurer, compter "avec la plus grande exactitude", les ingrédients (2) qui composent le plat hebdomadaire préparé le samedi dont Knott se nourrira toute la semaine. L'univers de Watt tourne ainsi autour de deux pôles d'attraction : "les immondices" et "les raps".

Et pourtant Watt sait sourire, d'un sourire bien précis, qui "venait rarement seul, mais était suivi peu après d'un second, moins marqué certes. En quoi il ressemblait à un pet. Et il arrivait même parfois qu'un troisième fat nécessaire, très faible et fugace, avant que le visage put retrouver sa sérénité. Mais "c'était rare".(3)

(1) Rappelons que Watt s'interrogeait sans cesse sur l'éventualité de l'existence d'une sonnette dans la chambre d'Erskine le valet de Monsieur Knott, et qu'après avoir épuisé toutes les possibilités, il découvrit que cette sonnette existait mais qu'elle était coupée.

(2) La liste de ces ingrédients est longue, et Beckett se plaît à souligner l'absurdité de leurs propriétés en malaxant toutes sortes de potages, d'aliments, de boissons et même de produits chimiques sans oublier l'acide salicylique.

(3) *Watt*, p. 28.

Watt sait aussi marcher selon une technique bien étudiée :

“La méthode dont usait Watt pour avancer droit vers l'est, par exemple, consistait à tourner le buste autant que possible vers le nord et en même temps à lancer la jambe droite autant que possible vers le sud, et puis à tourner le buste autant que possible vers le sud et en même temps à lancer la jambe gauche autant que possible vers le nord, et derechef à tourner le buste autant que possible vers le nord et à lancer la jambe droite autant que possible vers le sud, et à lancer la jambe gauche autant que possible vers le nord, et ainsi de suite, inlassablement sans halte ni trêve, jusqu'à ce qu'il arrivât à destination et pût se reposer”.(1)

Watt aimait également réfléchir, lentement il est vrai, mais selon une logique bien à lui. Dès son arrivée chez Monsieur Knott, il raisonne au sujet de la porte qu'il trouve fermée; il raisonne au sujet de la personne même de son maître, au sujet de chien ou plutôt du non-chien puisqu'il n'existait pas de chien dans la maison; mais il entre dans les fonctions de Watt de donner impérativement les ordres de nourriture de son maître au chien: il s'agit donc d'en trouver un; ainsi naquit toute la famille Lynch dressée comme un arbre généalogique pour situer un éventuel animal. Bref, le mécanisme du cerveau de Watt ne s'arrête jamais de fonctionner; car il ne cesse de “réfléchir” au non-être de ce qui est ” ce non-être qui selon l'expression d'un contemporain n'est autre que “l'être selon moi”. D'où la relation que Watt ne manquera pas d'établir quelque part entre la *nécessité* et l'*absurdité* des choses”(2).

Watt a également des hallucinations; il lui arrive de rester sourd aux paroles de ses interlocuteurs; en effet, d'autres voix peuplent son ouïe “lui chantant, criant, disant murmurant des choses incompréhensibles à l'oreille”(3).

Enfin, Watt a des souvenirs : des souvenirs de grenouilles qu'il avait entendues chanter dans une nuit lointaine, alors qu'il était allongé

(1) *Ibid.*, p. 32.

(2) Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, *op. cit.* p. 33. C'est l'auteur qui souligne.

(3) *Watt*, p. 30.

paisiblement dans un fossé (entendons par là la tombe). Notons que l'idée de l'après-mort est souvent suggérée par l'image de Watt dans ce fossé. En outre, Watt a des souvenirs d'amours antérieures à celles qu'il entretient avec Madame Gormann la poissonnière. Il évoque avec nostalgie un ancien amour parmi d'autres probables puisque Beckett situe la poissonnière parmi "toutes les femmes qui lui avaient plu jusqu'alors." (1) Il s'agit en l'occurrence d'une vieille dame (notons l'âge recherché d'une mère) "d'excellente famille et fort bien de sa personne" (2) amputée d'une jambe (une fois de plus recherche de la similitude dans l'infirmité) "qu'à trois reprises au moins il avait poursuivies assiduités" en fin de compte, il "dévota sa jambe de bois et écarta sa béquille" (3).

A présent Watt est à nouveau amoureux. Toutefois sa façon d'aimer bafoue l'amour, et son indifférence minimise le sérieux des sentiments; l'on peut s'interroger si ce n'est point là nostalgie d'un amour impossible à réaliser puisqu'incestueux; comme tous les personnages de Beckett, Watt semble aspirer à un retour au sein maternel; cette aspiration se double d'une certaine répulsion vis-à-vis de sa mère qui lui a transmis "ces indéfectibles saloperies de chromosomes." Devant cette ambivalence de sentiments, il est logique que Watt ne puisse aimer qu'à moitié pour ainsi dire.

Eternel nomade, Watt cherche à s'écarter peut-être du péché d'amour (femme-mère), à fuir en quelque sorte l'inceste en véritable Oedipe. En effet, il présente à ce niveau des symptômes significatifs plus que l'amour, Watt, nous l'avons vu, semble rechercher la chaleur du sein maternel tout en nourrissant une sorte de rancune à l'égard de cette mère pour l'avoir expulsé de son sein auquel il reste encore lié par le cordon ombilical. Dans cette perspective, il est intéressant de constater avec Ludovic Janvier la fréquence de la lettre M, à l'endroit ou à l'envers (W), dans le choix des noms dans l'oeuvre de Beckett : Murphy, Mercier, Malone, Moran, Molloy, Mahood, Macmann, sans compter les noms qui se terminent par M ou qui contiennent cette lettre à l'inté-

(1) *Ibid.*, p. 143.

(2) *Ibid.*, p. 74.

(3) *Ibid.*, p. 74.

rieur; de même Watt, Worm, Winnie, Willie, Wylie; cette fréquence du M, sous ses deux aspects, peut être considérée comme le premier bruit de la naissance, la première syllabe que prononce l'enfant.(1)

Pour certains critiques la lettre M représente l'Homme, *the Man*, pour d'autres la Mort, ou même le Moi par rapport au *We* anglais de la lettre M tronquée(2). Toujours est-il qu'il s'agit dans l'esprit de Beckett de rendre compte de l'homme après sa mort par le biais de la recherche de la conscience obscure. Cette recherche étant vaine, le moi irrécupérable, l'homme se heurte au néant, et la rupture avec le monde extérieur est consommée. C'est pourquoi Murphy achève sa vie à la M.M.M.M., ce qui représente les initiales de : Maison Madeleine de Miséricorde Mentale.

Watt sollicite donc en amour une femme/mère et l'on peut s'interroger sur le choix, ô combien, significatif, d'une poissonnière pour objet de ses amours. Considérons par analogie la métaphore du poisson dans l'eau comme le fœtus dans le placenta. C'est Beckett lui-même qui suggère cette image lorsque racontant la naissance de Larry, Tetty souligne les douleurs qui l'accablaient avant l'accouchement puis déclare : "et Larry de bondir comme une carpe"; (3) et plus loin l'auteur précise que ce qu'aimait Watt en Mme Gormann c'était l'odeur du poisson. En choisissant la poissonnière qui lui plaît particulièrement par rapport à ses amours antérieures, Watt-Beckett nous invite à deviner combien sa mère l'a marqué. Car malgré le choc de sa naissance, Beckett a été un enfant heureux, c'est lui-même qui l'avoue quand il déclare lors d'une interview :

"On pourrait dire que j'ai passé une enfance
heureuse... bien que je n'étais pas doué pour le bonheur.

(1) Ludovic Janvier tente une étude onomastique et fait constater, à l'appui de cette thèse, le murmure maternel dans *Molloy* où le personnage, appelle souvent sa mère Mag. en précisant que la lettre *g* abolit la syllabe *Ma* et traduit de ce fait cette ambivalence de sentiments qui consiste à la fois en un besoin d'appeler sa mère et celui de l'abolir. Voir à ce sujet *Configuration Critique*, n° 8, éd. des Lettres Modernes, Paris, 1964.

(2) Pour quelques-uns la Lettre M représente la treizième lettre de l'alphabet et par conséquent traduit chez Beckett un aveu de superstition.

(3) *Wait*, p. 13.

Mes parents ont tout fait de ce qui peut rendre un enfant heureux. Mais je me sentais souvent bien seul.”(1)

Seul, en effet, de cette solitude qui sera le lot de tous ses personnages autour de qui plane un mystère, celui même que les biographes de Beckett et ses collaborateurs au théâtre ont souligné :

“Beckett, écrit Madeleine Renaud, est un homme d'un charme infini très silencieux, très secret; il est difficile de pénétrer son intimité”(2).

Heureux mais solitaire. C'est aussi le cas de Watt. Dans son optique il n'existe pas d'inattendu. Tout peut arriver, ce tout a sans doute ses raisons d'être, donc tout peut s'expliquer; si l'homme ne peut saisir l'essence des choses, c'est qu'il ne détient pas les données réelles du problème, et de ce fait ne détient pas toute la vérité. Précisément l'épisode des amours de Watt avec la poissonnière présente ce visage du mystère. Watt ne cherche pas à comprendre : il y a eu d'autres femmes dans sa vie, il y en aura peut-être d'autres, mais ce ne sont là que simples incidents de parcours, qui ne rompent pas pour autant la monotonie de l'existence; si la monotonie caractérise cet épisode, paradoxalement, la monotonie accidentelle anéantit la monotonie générale et l'annihile.

Dans ce sens, on peut penser que ce n'est pas par hasard que cette aventure amoureuse se passe dans le château de Monsieur Knott; car pour traduire l'absurde Beckett cherche à l'autolocaliser. “L'absurde c'est en quelque chose à l'intérieur de l'existence qu'on le place”(3) écrit à ce sujet Ionesco. Telle semble aussi la conception de Beckett. Voilà pourquoi le lieu privilégié pour les amours de Watt se situe dans le château de Knott. Knott! Entendons par là le *not* qui annihile *what*, comme une équation mathématique amorcée par un dialogue :

— What ?

— Not.

(1) Lawrence Harvey, “Art and The Existential in *En attendant Godot*”, in *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXV, March 1960, p. 154.

(2) Cité par Pierre Mélése, *Beckett*, collection “Théâtre de tous les temps”, Seghers Paris, 1966 p. 152.

(3) Eugène Ionesco, *Notes et Contre Notes*, Gallimard, 1962, p. 101.

Watt + Knott = Néant. (1)

Il ne d'est donc rien passé : Watt a-t-il vraiment travaillé chez Knott ? Knott existe-t-il ? On le voit très peu et il est indescriptible. De plus, il change continuellement d'apparence : parfois grand, maigre et blond, parfois petit, gros et brun en un mot il échappe à l'analyse. On peut alors considérer le temps comme aboli, ce temps passé au service de Knott, encadré par les deux voyages dans le train que prend Watt, comme s'il avait effectué un aller-retour : le seul point d'arrêt au terminus serait son amour avec la poissonnière : curieusement si la grande parenthèse marque un point c'est la parenthèse dans la parenthèse qui prend un sens positif même en dehors du temps et de l'espace. En réalité, le temps annihile l'espace et Beckett les réduit au néant par la technique du silence, même si seul ce silence est capable d'exprimer quelque chose (2) car tout est inexprimable : "innommable", et les preuves sont là qui le démontrent.

Pour les situer sur le même degré de l'équation, Beckett instaure entre Knott et Watt des points de similitude. En effet, comme Knott, Watt porte une seule chaussure; comme Knott, Watt est atteint de schizophrénie, et leur isolation mentale est similaire; comme Knott, Watt se sait en sécurité car il éprouve la satisfaction de sentir qu'il souhaite exister et que son existence est souhaitée. Beckett va jusqu'à prêter à Sam, le narrateur, un langage constitué de la pureté, où parlant de Watt, il prononce le nom de Knott, s'excuse, puis rétablit la vérité visée. En fin de compte, Watt-le-pantoufle confirme l'existence de Knott; c'est son *alter-ego*, à une nuance près : Watt traduit l'inconscient, la zone ombragée de l'homme, pendant que Knott représente le centre de l'univers de son moi (3); le premier incarne l'être, le second le non-être. Une fois de plus, Beckett illustre cette technique par le truchement du langage : pour introduire Knott dans le récit, il use continuellement de la négation.

(1) On peut remarquer combien Beckett souligne une telle équation en accordant une importance capitale à la négative : ainsi, il décrit avec précision tout ce que Watt ne doit pas faire chez Knott ; de même, il attribue à Watt une tâche qui consiste à donner le reste du repas du maître au chien lequel n'existe pas dans la maison.

(2) Voir *infra*, p. 21.

(3) Certains critiques avancent une hypothèse qui consiste à considérer Hackett, Sam, Watt et Knott comme une seule et même personne: Hackett représentant l'aspect social de l'homme; Sam l'aspect créateur; Watt et Knott incarnant à eux deux le moi inconscient.

C'est là un procédé cher à Beckett qui consiste à émettre une hypothèse, puis à l'annihiler progressivement jusqu'à un point de non-retour. C'est alors qu'il propose une nouvelle ou en suggère du moins la possibilité. Quand Watt annihilé quitte le château, on suppose qu'il va retrouver un nouveau Monsieur Knott pour l'engager. Et puisque Beckett précise que son personnage aura peut-être plus tard d'autres amours, il ne reste plus à Watt qu'à recommencer, éternel Sisyphe, et devenir ainsi l'instrument dont se sert l'auteur pour une nouvelle "preuve par l'absurde de l'absurdité de l'absurde" (1).

* * *

Watt est en quelque sorte à lui seul un "spectacle total", pour reprendre l'expression d'Antonin Artaud(2); il est pour nous une analyse du monde tragique quand il apparaît dans toute son absurdité; il incarne à la fois le corps et l'esprit, le conscient et l'inconscient, le tangible et l'insaisissable, bref à la fois les sens et l'intelligence.

"Avec Beckett, écrit un critique, on ne s'évade jamais de la plus inexorable confusion, de la fange, de la terreur, du doute, de la mort-dans-la-vie" (3)

Car la vie et la mort se confondent et, de surcroît, s'annihilent; pourtant leur présence s'impose comme pour aider l'homme à poser le point d'interrogation : WHAT ? L'auteur, lui-même l'avoue lors d'une interview quand il déclare :

"Si la vie et la mort ne se présentaient pas toutes les deux à nous, il n'y aurait pas inscrutabilité. S'il n'y avait que l'obscurité, tout serait clair. C'est parce qu'il y a, non seulement l'obscurité, mais aussi la clarté, que notre situation devient inexplicable" (4).

L'image de Watt semble universaliser le mystère de la condition humaine; c'est là une insurrection sans merci qui vise l'homme sous

(1) Pierre-Henri Simon dans *Théâtre et Destin* utilise cette formule au sujet de Sartre et de Camus.

(2) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 131.

(3) André Marissel, *Samuel Beckett*, éditions universitaires, Paris 1963, p. 16.

(4) Pierre Mélése, *Beckett*, collection "Théâtre de tous les temps", Seghers, Paris, 1966, p. 139.

tous ses aspects : physique, moral, religieux, affectif, dans le passé, le présent et l'avenir.

Tous les héros de Beckett sont dépourvus de dignité, ils ont parfois en état de colère ou de révolte, s'ils ne sont pas eux-mêmes colère et révolte; en quête d'une cohérence de l'humanité, l'auteur exprime-t-il à sa manière une forme de résistance à l'instinct de conservation ? On est en droit de se le demander.

Inutile de s'obstiner à rechercher un bonheur quasiment inaccessible; nous nous enlisons dans la mort si nous ne sommes pas morts et en état de décomposition. Donc la dégradation de l'être va au-delà de la mort et se poursuivra jusqu'à son anéantissement total. Beckett insiste à travers Watt sur la grossièreté de tout ce qui est concret et perceptible. Les misères humaines, démence, infirmité, débilité et autres, créent l'illusion de cette lente dégradation et accentuent la dépersonnalisation de l'homme. Le monologue, de Lucky souligne la déchéance avec un choix de mots bien précis :

"L'homme (...) est *en train* de *maigrir* (...) de *rapetisser* (...) de *maigrir-retrecir* (...) bref la perte sèche par tête de pipe depuis la mort de Voltaire étant de l'ordre de deux doigts cent grammes par tête de pipe environ en moyenne à peu près (...)”(1)

Il y a une liberté que l'être humain acquiert en abandonnant toute logique, et même en usant du non-sens. Dire avec Rousseau que "l'homme est libre et pourtant on le voit partout dans les fers", implique d'emblée le carcan où se trouve enfermé l'individu. Il est normal qu'il cherche à s'évader de ce carcan, ce qui motive ses brefs soubresauts. Précisément le style de Beckett dessine en les exprimant ces tentatives de libération du moi, ces sursauts en quête du moi, de la liberté en quelque sorte.

Samuel Beckett dénonce aussi la solitude et les dangers qui guettent l'homme : maladies, sénilité, infantilisme ou autres tares. On dirait que cherchant à comprendre l'avenir qui l'attend, il le peint pour mieux le saisir et le cerner; cette technique n'est pas nouvelle, elle est perceptible chez bon nombre d'écrivains; nous en avons un exemple

(1) Samuel Beckett, *En attendant Godot*, éditions de Minuit, Paris 1952, pp. 37 et suivantes. C'est nous qui soulignons.

frappant avec Jean Cocteau, face à son point d'interrogation sur l'au-delà. Toutefois, l'au-delà de Beckett diffère totalement de celui de Cocteau qui y trouve une sorte d'absolution(1).

Dans *Watt*, Samuel Beckett essaie de définir sa pensée en usant de la technique du monologue intérieur(2), où le texte, dépourvu de son sens, conduit vers le néant. Le monologue intérieur de Watt, en dépit de sa construction insolite, constitue un véritable enchaînement de pensées qui extériorisent une suite d'états de sa conscience lucide, à supposer que son créateur l'ait doté d'une conscience. Le lecteur croit y découvrir les limites de son propre processus de pensée :

“Nous assistons, fait remarquer Antonin Artaud, à une alchimie mentale qui d'un état d'esprit fait un geste, et le geste sec, dépouillé, linéaire, que tous nos actes pourraient avoir, s'ils tendaient vers l'absolu... Et au bout d'un instant, l'identification magique est faite : “Nous savons que c'est nous qui parlons.”(3)

Pourtant on s'aperçoit bien vite que le monologue intérieur de Watt n'est autre que le prétexte d'une réalisation psychologique et littéraire. C'est pourquoi il semble atteindre le seuil d'un fonctionnement traditionnel sans toutefois dépasser cette limite; en fait, il atteint à peine le point d'émergence; il devient une simple conséquence d'une étude ambivalente, à la fois psychologique et stylistique, dont s'autorise Beckett pour dénoncer comment :

- on peut dialoguer avec soi-même;
- on peut exprimer l'énoncé de ce dialogue.

(1) Voir à ce sujet l'opéra-comique *Paul et Virginie*, rédigé en collaboration avec Raymond Radiguet, où l'on voit les personnages de Bernardin de Saint-Pierre se retrouver, après la mort, dans un au-delà fait de joies, de chants, et de danses.

(2) On discerne dans l'œuvre de Samuel Beckett une influence manifeste de James Joyce qu'il a connu personnellement. Mais il ne faut pas croire pour autant que Beckett et Joyce aient travaillé en commun, comme le prétendent certains critiques. Beckett, dans une mise au point, précise qu'en raison de problèmes de vue dont souffrait Joyce, il lui faisait quelques lectures. Par ailleurs, il a collaboré avec Alfred Persson, Ivan Goll, Eugène Jolas, Paul-Léon, Adrienne Monnier et Philippe Soupault à la traduction de *Anna Livia Plurabelle*, de James Joyce.

(3) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1964, p. 91.

Le monologue intérieur de Watt n'est donc pas un "discours sans auditeurs" conformément à la définition d'Edouard Dujardin. En réalité, pour Samuel Beckett, l'essence de la pensée même de l'homme frôle le néant; aussi drape-t-il cette pensée dans le revêtement de l'absurde qui renforce la conception du néant, tel l'exemple bien connu des grenouilles. Watt demeure donc dans un champ très spécifique, à la fois champ de vision de d'audition, qui lui confère une dimension bien plus théorique qu'idéologique. Les réflexions de ce personnage bizarre effectuent un perpétuel va-et-vient entre l'extérieur et l'intérieur; les mots s'entrechoquent pour créer la cacophonie : le choc résulte précisément du heurt avec la frontière des deux mondes, ce qui nous amène à penser qu'en fin de compte, jamais ce va-et-vient ne se trouve hors-champ; en d'autres termes, tout est disposé, orchestré par Beckett selon une orientation bien définie qui nous permet de croire à l'éventualité d'une recherche de l'effet sur le lecteur(1).

Ainsi s'opère un décalage nettement formulé entre le monde extérieur, celui des humains, et le monde intérieur, non point celui de la pensée, mais bien celui de la conscience obscure, celui de Watt, c'est-à-dire celui de l'absurde et du néant. Toute fois, de graves difficultés subsistent à ce niveau: elles résident dans la valeur réelle ou illusoire de ce processus, à savoir la validité d'un tel décalage entre deux univers dont l'analogie semble volontairement créée sous forme d'articulations cacophoniques entre les mots.

Certes, Beckett se situe dans un monde qui se veut neutre et objectif, qui en se dressant contre l'idéologie dominante cherche à définir sa propre mutation. C'est donc le souci de prouver la méconnaissance profonde de soi qui entraîne l'acharnement que montre l'écrivain à entreprendre la destruction de toutes les valeurs idéologiques jusque là indiscutables. Une telle dépréciation souligne une certaine dégradation frôlant la médiocrité, que Beckett cherche par la suite à revaloriser grâce à une approche purement stylistique.

Le but avoué n'est sans doute pas le but implicite; cependant, il se situe dans un champ précis, délimité par l'auteur, et se différencie

(1) Claude Mauriac soutient que Samuel Beckett est simplement "entraîné par la logique du langage, et de ses articulations". Pour lui, "l'écrivain affronté à l'indicible doit(...) ruser pour ne pas dire ce que les mots lui font dire malgré lui, mais pour exprimer au contraire ce que leur raison d'être est précisément de taire : l'incertain, le contradictoire, l'impensable, l'innommable. "Claude Mauriac, *L'Alitre-rature contemporaine*, Albin Michel, Paris, 1958, p. 83.

du champ traditionnel en tant qu'expression du moi intime. Etrangère à toute logique, cette expression se trouve réduite à un minimum syntaxique qui prolifère : ainsi le minimum de mots se trouvent disposés différemment, comme un dessin géométrique. On peut constater, en effet, que la structure de *Watt* est circulaire, enroulée pour ainsi dire à l'image du fœtus. Quand le roman se termine, "la boucle est bouclée", grâce à l'illusion créée par la technique des similitudes structurales : ainsi, Watt descend d'un tram puis se trouve par terre dès son apparition au début du roman, comme il se trouve par terre avant de reprendre le train à la fin du roman; on lui lance des pierres au début, on lui lance de baquets d'eau à la fin; un groupe de passants l'observe au début comme à la fin en multipliant les points d'interrogation à son sujet; l'auteur précise au début comme à la fin le montant de la somme d'argent dérisoire dont il dispose; enfin Watt croise une bicyclette au début et à la fin du roman. La répétition du mot, du geste, crée le mouvement circulaire qui guide le point mobile de la circonférence jusqu'au point initial c'est-à-dire la rencontre de la mort et de la vie. L'agitation même des personnages donne l'impression de tourner en rond : il suffit d'observer le rituel des domestiques de Monsieur Knott ainsi que leur départ et leur arrivée : on discerne toujours la même mimique; quand Arsène arrive, Vincent doit partir; quand Watt arrive, Arsène doit partir, tout comme Watt partira dès l'arrivée de Micks. Cette série alterne avec autre série de domestiques qui, du rez-de-chaussée sont promus au premier étage dès l'arrivée du remplaçant du premier étage : ainsi, quand Erskine arrive; Walter doit partir, et Erskine part dès qu'Arthur arrive. Cette fourmilière savamment organisée crée une impression de tourbillon. La circonférence ? Elle réside dans la chance que l'auteur offre à Watt : une situation matérielle; et une vie affective; il lui donne en quelque sorte une occasion de se renouveler. Pourtant, nous le voyons se traîner avec passivité, comme s'il ne pouvait vivre qu'une vie déjà tracée à l'avance; c'est là où le décalage entre le vécu et le fictif, semble atteindre son paroxysme.

Tout comme le blanc résulte de la combinaison de plusieurs couleurs, le néant résulte ici de l'expression savamment combinée de plusieurs non-moi. Les mots ayant perdu leur sens traditionnel, n'expriment plus rien, et l'absurdité et le non-sens sont traduits par la répétition infinie des mêmes mots et de la même phrase dont la construction structurale présente un double aspect :

- les mêmes mots se trouvent aux mêmes places; il s'agit donc d'une répétition textuelle;
- l'ordre des mots se trouve interverti; et là on discerne toutes sortes de combinaisons possibles, à l'intérieur desquelles on reconnaît la technique du premier aspect (1).

Ainsi, Beckett choisit un nombre défini de mots ou de verbes, et opère ses différentes permutations, indépendamment de toute logique de langage; ce procédé crée une véritable symphonie rythmée qui, récitée, traduit un lyrisme, très sensible, relevant du domaine de la poésie pure. Les mots en eux-mêmes n'ont pas de sens mais leur assemblage, leur structure, leur architecture et leur répétition donne cette impression de musique bien rythmée à l'exemple des marches funèbres. C'est là une technique toute nouvelle de la transformation du langage en musique.

"Lorsque la parole est usée, fait remarquer Ionesco, c'est que l'esprit est usé" (2)

Sans aucun doute, Beckett cherche à se libérer du langage rituel, conventionnel. L'articulation des mots traduit leur non-sens : mots dépourvus de sens, ensemble dépourvu de sens. Il en résulte une coupure totale avec le monde; et le décalage entre l'exprimé et l'exprimable introduit le personnage dans un univers schizophrénique.

On ne peut appeler le discours des récitants de Beckett un monologue c'est bien plutôt une juxtaposition de mots; la détresse est alors exprimée par des silences et des attitudes. Pour comprendre un texte de Beckett il devient impératif d'intervertir les éléments du langage alors s'établit peut-être la communication, puisque :

(1) Dans un passage de 15 lignes où Beckett utilise les deux mots : "père" et "mère", on retrouve 34 fois chaque mot; de même un passage de 24 lignes où Beckett utilise les quatre mots : "porte", "fenêtre", "feu" et "lit", on retrouve exactement 36 fois chaque mot, dans des combinaisons savamment architecturées. Nombreux sont les exemples que l'on peut relever du même genre. Il est alors curieux de constater que cette disposition des mots et des phrases n'est pas conçue au hasard, mais un véritable équilibre numérique attribue au texte une précision mathématique.

(2) Eugène Ionesco, *Notes et Contre Notes*, Gallimard, 1962, pp. 141—142.

MOTS = SILENCES

et

SILENCES = MOTS.

On croit noter chez Beckett, sous le masque de l'indifférence un souci constant de produire un certain effet sur le lecteur;(1) c'est bien plutôt une intrusion de l'auteur dans le sillage de ses personnages dans le but de créer une illusion de néant : en suggérant autour d'eux une atmosphère de *farniente* qui donne toutefois l'impression de s'agiter, Beckett creuse autour de ses créatures une sorte d'abîme où nous ne les voyons même pas sombrer; nous croyons plutôt qu'il s'y sont trouvés de toute éternité. A titre d'illustration, Watt se trouve à plusieurs reprises dans un fossé. Cette technique montre dans quelle mesure Beckett cherche à dénoncer le vrai, la logique, l'être, bref l'homme tel que conçu depuis la nuit des temps. Voilà remises en question toutes les valeurs humaines : physiques, physiologiques et psychologiques.

Une telle créature n'en est plus une; elle devient le simple résultat de l'écriture, comme un reflet de la fiction qui implique le récit. De ce fait, le personnage ne se trouve, en aucune façon, subordonné au dénouement de la narration. Même si le "je" n'apparaît jamais, il assume le récit. Il peut donc s'agir d'une tentative de conquête du moi, à moins de tomber dans le piège du faux-semblant.

Style mou, usé, élagué, dépouillé, autant dire un parfait écho du personnage qui en devient même le pâle reflet. Dans *Watt*, la théorie de la SUBSTITUTION nous frappe, ô combien significative, comme dans les contes de Maupassant(2), où quelqu'un prend toujours la place de l'autre. Beckett, lui s'interroge sur les rapports de l'écrivain et du "je" : celui-là se substitue en effet, à la créature, et, auteur et narrateur finissent par se confondre quel que soit le sujet de la narration. Peut-on

On pense à Edgar Poe qui écrivait au sujet du conte dans *Genèse d'un poème* (traduction de Baudelaire) : "Pour moi, la première de toutes les considérations c'est celle d'un effet à produire."

(2) En effet, il est toujours question chez Maupassant soit d'une maîtresse qui se trouve remplacée par une épouse ou son sosie, soit d'une marquise qui prend la place d'une prostituée, soit encore d'un amant qui prend la place d'un mari, bref nombreux sont les exemples qui illustrent ce procédé.

parler à ce propos d'un cas de hallucination fugitive que l'écrivain cherche à fixer par la plume et dont il mesure, avec le lecteur, toute l'ampleur ?

Certes, Beckett se veut partisan de la RUPTURE :

— RUPTURE avec les conceptions passées, sous une apparence cartésienne qui prêche son contraire;

— RUPTURE aussi avec les êtres, puisqu'il prêche l'incommunicabilité des consciences. Non seulement aucun dialogue n'est possible, mais nul n'est autorisé à amorcer ce dialogue; l'arrivée d'un serviteur chasse automatiquement l'ancien sans que le maître n'ait à intervenir; nos actes deviennent une loi de *ce monde*, le monde précis de Monsieur Knott, dont le château devient en quelque sorte l'asile psychiatrique;

— RUPTURE enfin avec Dieu, Godot, ce pantin trompeur qui promet et ne tient jamais sa promesse (1); car pour Beckett, la religion n'a "pas plus de profonde signification qu'un vieil igne universitaire".(2)

Il ne s'agit pas d'une entreprise d'exploration de la conscience mais d'une dénonciation du flottement de la pensée ainsi que de la formation discursive de la parole. L'auteur, loin d'ajuster le désordre et la dégradation de la réflexion, renforce plutôt son caractère insolite et sa déchéance par des trucages d'ordre stylistique et syntaxique. Pour définir un tel procédé reprenons à notre compte le syllogisme proposé par Danièle Sallenave(3) :

1. Il existe des états de conscience faiblement articulés, "prélogiques".

(1) Aussi indifférent à la politique qu'à la religion, Beckett va jusqu'à les confondre et réduire leurs adeptes au néant. C'est ainsi qu'ayant aperçu un jour un attroupement, il s'en approcha et vit un homme perché sur le toit d'une voiture, qui haranguait les passants; retenant les mots "union", "frères", "Marx", "capital", "bifteck" et "amour", il déclare: "*Cela devait être un fanatique religieux (...)* Il s'était peut-être échappé du Cabanon." *Nouvelles et Textes pour rien*. C'est nous qui soulignons.

(2) Cité par Pierre Mélése, *Beckett*, collection "Théâtre de tous les temps" Seghers, Paris. 1966.

(3) "A propos du "monologue intérieur": lecture d'une théorie", in *Littérature*, n° 5, Février 1972, p. 79.

2. Or la syntaxe est l'élément logique du discours;
3. Il faut donc supprimer la syntaxe (autant que faire se peut).

Beckett exprime ainsi ce que Bergson appelle les "états confus, infiniment mobiles et inexprimables" de la conscience; autrement dit, il cherche à démontrer jusqu'où peut aller l'incapacité du langage à rendre de tels états (1).

En un sens, on peut penser avec Butor que les héros de Beckett traduisent quelque chose "qui est au dessous du niveau du langage". L'auteur les place dans une "zone inférieure", une sorte d'infra-conscience" que Butor rattache au subconscient : (2) il en résulte un sous-dialogue, une sous-conversation en quelque sorte, et tout se situe en-deçà du normal.

Les articulations, les bégaiements, traduisent l'incohérence des états d'une conscience qui s'enlise dans les confins du langage; en effet, "c'est à partir de lui-même que le texte prolifère : il écrit (*sic*) en imitant ce qu'il lit" (3).

Les nombreux points de suspension expriment ce que Bachelard considère comme un remplacement ou une interruption d'une partie de l'énoncé, ils ont effectivement pour rôle de tenir "en suspens ce qui ne doit pas être dit explicitement".

Les personnages prononcent souvent des termes exclus ou refoulés qui dans leur structure illogique, renforce la sensation de rupture que suggère le texte.

Est-ce de la littérature ?

(1) Dans "Le monologue intérieur de la princesse de Clèves", Marie-Jeanne Durry va jusqu'à évoquer la "bouillie intérieure" que "dégorgent" et "ruminent" les personnages de Beckett.

(2) Contrairement à Freud qui marque une réticence à l'égard de ce mot; pour lui, le subconscient est "quelque chose qui se trouve dans l'âme *au-dessous* de la conscience, ou au sens qualitatif: une autre conscience, souterraine pour ainsi dire." *Le Problème de l'analyse par des non-médecins*, 1926. C'est nous qui soulignons.

(3) Jean Ricardou, *Poétique*, 4, à propos des romans de Robbe-Grillet et de Pinget.

Peut-on "sans *écriture*, amener la littérature à ce point d'absence où elle disparaît ? "(1).

On est en droit de se le demander si l'on admet avec Danièle Sallenave que "la littérature n'est à la lettre, RIEN sans le discours qui l'escorte."

Or, quand le discours n'exprime RIEN à son tour, que reste-t-il ?

(1) Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959, p. 252. C'est l'auteur qui souligne.

BIBLIOGRAPHIE

I. ETUDES.

- ALBERES (René-Marill)** : *Bilan du XX^e siècle*, Aubier, Paris, 1956.
Histoire du roman moderne, Albin Michel, Paris, 1962.
- BARNARD (G.C.)** : *Samuel Beckett, A new approach*, J. M. Dent and sons, London, 1970.
- BARRAULT (Jean-Louis)** : *Nouvelles Reflexions sur le théâtre*, Flammarion, Paris, 1958.
- BERGE (André)** : *L'Esprit de la littérature contemporaine*, Plon, Paris, 1929.
- BILLY (André)** : *L'Epoque contemporaine*, Tallandier, Paris 1956.
- BLANCHOT (Maurice)** : *Le Livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959.
- BOIDIFFRE (Pierre de)** : *Une Histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui*, Le Livre Contemporain, Paris, 1959.
- BUTOR (Michel)** : *Essai sur les Modernes*, éd. de Minuit, Paris, 1964.
- CLANCIER (G.E.)** : *Panorama critique de Rimbaud aux Surréalistes*, Seghers, Paris, 1953.
- COHV (Ruby)** : *Samuel Beckett. The comic gamut*, U.P.N.J., New Brunswick Rutgers, 1962.
- CROUSSY (Guy)** : *Beckett*, Hachette, Paris, 1971.
- DAVID (R.J.) FRIEDMAN (M.J.), et BRYER (J.R.)** : *Samuel Beckett, Catalogue de bibliographie des oeuvres de Samuel Beckett et Critiques franco-anglaises et autres langues*, 1 vol., Les Lettres Modernes, Paris, 1968.
- DAVY (M.M.)** : *La Connaissance de Soi*, P.U.F., Paris, 1971.
- DEYLE (Huguette)** : *Samuel Beckett ou la Philosophie de l'absurde* (Publication des Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, Travaux et Mémoires, 16), La Pensée Universelle, Aix-en-Provence, 1960.
- DOMENACH (Jean-Marie)** : *Le Retour du tragique*, éd. du seuil, Paris, 1967.
- BUROZOI (Grérard)** : *Beckett, Presence littéraire*, Bordas, Paris, 1972.
- ESSLIN (Martin)** : *Le Théâtre de l'absurde*, Buchet-Chastel, Paris, 1963.
- FEDERMAN (Raymond)** : *Journey to Chaos*, University of California Press, USA, 1965.
- FRASER (G.S.)** : *The Modern Writer and his World*, Pelican book, London, 1970.

- GINESTIER (Paul) : *Le Théâtre contemporain dans le monde*, P.U.F., Paris, 1961.
- GOODHEART (Eugene) : *The Cult of the Ego*, University of Chicago Press, USA, 1968.
- HOFFMAN (Frederik) : *Samuel Beckett, The language of Self*, Southern Illinois University Press, USA, 1962.
- IONESCO (Eugene) : *Notes et Contre Notes*, Gallimard, Paris, 1962.
- JANVIER (Ludovic) : *Pour Samuel Beckett*, éd. de Minuit, Paris 1966.
- Beckett par lui même, éd. du Seuil, Paris, 1969.
- KENNEDY (Hugh) : *Samuel Beckett, A critical Study*, Calder and Boyars, London 1962.
- LAING (R.D.) : *The Divided Self*, Pelican Book, London, 1965.
- MARISSEL (André) : *Samuel Beckett*, éditions universitaires, Paris, 1963.
- MAIRIAC (Claude) : *L'élitisme contemporain*, Albin Michel, Paris, 1958.
- MAYOUX (J.J.) : *Vivants Piliers*, Julliard, Paris, 1960.
- MELESE (Pierre) : *Beckett*, collection "Théâtre de tous les temps". Seghers, Paris, 1966.
- MOURGUE (Gérard) : *Dieu dans la littérature d'aujourd'hui*, France-Empire, Paris, 1961.
- ONIMUS (Jean) : *Beckett*, collection "Les Ecrivains devant Dieu", Desclée de Brouwer, Paris, 1968.
- PEARCE (Richard) : *Stages of the Clown, Perspectives on Modern Fiction from Dostoevski to Beckett*, Southern Illinois University Press, USA, 1961.
- PERCHE (Louis) : *Beckett, L'enfer à notre portée*, Le Centurion, Paris, 1969.
- PINGAUD (Bernard) : *Ecrivains d'Aujourd'hui, 1940—1960*, Dictionnaire anthologique et critique, établi sous la direction de Bernard Pingaud, Grasset, Paris, 1960.
- ROBE-GRILLET (Alain) : *Pour un nouveau roman*, éd. de Minuit, Paris, 1963.
- ROUSSEAU (André) : *Littérature du XX^e siècle*, 7 volumes, Albin Michel, Paris 1948.
- ROUSSET : *Forme et Signification*, José Corti, Paris, 1962.
- SANDIER (Gilles) : *Théâtres et Combats*, Regard sur le théâtre actuel, Stock, Paris, 1970.
- SARTRE (Jean-Paul) : *Situations : Qu'est-ce que la littérature*, Gallimard, Paris, 1948.
- SCOTT (Nathan A.) : *Samuel Beckett*, Bowes and Bowes, London, 1965.

SEEVER(R.W.) *Le Monologue interieur dans le Roman moderne*, Thèse d'Université, Paris, 1954, (dactylographiée)

SIMON (Pierre-Henri) : *Histoire de la littérature française contemporaine*, 1900-1950 , 2 vol., Armand Colin, Paris, 1957.

TRAHARD (Pierre) : *La Vie Interieure*, Boivin, Paris, 1947.

WILLIAMS (Raymond) : *Modern British Dramatists*, Prentice-Hall Inc., New Jersey, 1968.

II. ARTICLES ET PERIODIQUES :

ABIRACHED "La Voix tragique de Beckett", in *Etudes*, janvier 1964.

ALTER (André) : "En attendant Godot n'était pas une impasse; Beckett le prouve dans sa seconde pièce," in *Le Figaro Littéraire*, 12 Janvier 1957.

AUBAREDE (Gabriel d') : "En attendant Beckett", in *Les Nouvelles littéraires*, 16 février 1961.

BARBOUR (Thomas) : "Beckett and Ionesco", in *Hudson Review*, XI, Summer 1958.

BATAILLE (George) : "Le Silence de Molloy", in *Critique*, XLVII, 15 mai 1951

COE (Richard N.) : "Le dieu de Samuel Beckett", in *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, n° 44, octobre 1963.

DREYFUS (Dina) : "Vraies et fausses énigmes", in *Mercury de France*, Octobre 1957.

FEDERMAN (Raymond): "Samuel Beckett, ou le Bonheur en enfer", in *Symposium*, XXI,été 1967.

FOWLIE (Wallace) : "The new french theatre : Artaud and Beckett, Genet and Ionesco", in *Seance Review*, LXVII, Autumn 1959.

HAEFER (Jacqueline) : "Influence du positivisme logique de Wittgenstein dans *Watt*", in *Perspective*, automne 1959.

IONESCO (Eugene) : "J'avoue", in *Le Figaro Littéraire*, n° 1102, 29 mai 1967.

"Au-delà des institutions, le véritable adversaire des révoltés c'est l'homme", in *Le Figaro Littéraire*, n° 1211. 10 août 1969.

MARCEL (Gabriel) : "Atomisation du théâtre", in *Les Nouvelles littéraires*, 20 juin 1957.

MAULNIER (Thierry) : "De Beckett à Bernanos", in *Revue de Paris*, juin 1957.

MAURIAC (Claude) : "Samuel Beckett", in *Preuves*, n° 61, mars 1956, et *Le Figaro Littéraire*, 11 août 1956.

"Samuel Beckett est aussi un poète", in *Le Figaro Littéraire*, 3 février 1960.

MAYOUX (Jean Jacques) : "Samuel Beckett et l'univers parodique", in *Les Lettres Nouvelles*, août 1960.

MICHA (René) : "Une nouvelle littérature allégorique", in *N.R.F.*, III, avril 1954.

NADEAU (Maurice) : "Samuel Beckett ou le droit au silence", in *Les Temps Modernes*, Janvier 1952.

"Beckett : la tragédie transposée en farce", in *L'Avant-Scène*, n°, 156, 1957.

NORES (Dominique) : "La condition humaine selon Beckett", in *Théâtre d'aujourd'hui*, n° 3, sept-oct 1957.

PORTAL (Georges) : "Pour l'amour de Dieu", in *Ecrits de Paris*, Juillet-août 1961.

OATES (J.C) : "Paradise of indignity", in *Times Literary Supplement*, March 1958.

PORTAL (Georges) : "Pour l'amour de Dieu", in *Ecrits de Paris*, juillet-août 1961.

ROBBE-GRILLET (Alain) : "Samuel Beckett auteur dramatique" in *Critique*, IX, février 1953.

SAUREL (Renée) : "En attendant un nouveau théâtre", in *Les Temps modernes*, juillet 1961.

SELZ (Jean) : "L'homme finissant de Samuel Beckett", in *Les Lettres Nouvelles*, juillet-août 1957.

THIBAUDEAU (Jean) : "Un théâtre de romanciers", in *Critique*, n° 159—160, Août -Sept.. 1960.

TOUCHARD (Pierre-Aimé) : "Le théâtre de Samuel Beckett", in *La Revue de Paris*, février 1961.

III. MUMEROS SPECIAUX DE REVUES :

Configuration Critique, n° 8, 1964.

Esprit, Juillet-Août 1958.

Perspective, Automne 1959.

10. Mackinon, D.W., *The Creative Person*, Berkely, Calif. University of California General Extension, 1961.
11. Maslow, A.H., *Self-Actualizing People : A Study of Psychological Health*, in C.W. Moustakes (Ed). *The Self*, New York. Harper and Row, 1966, P.P. 160—194.
12. Mason, E.P., Admas, H.L. & Blood, D.F., *Personality Characteristic of Gifed College freshmen*, Washington, D.C. : AFA, 1965.
13. Mason, E.P., & Blood, D.E., "Cross Validation Study of Personality Characteristics of Gifted College Freshmen, *Amer. Psychol. Assoc.*, Vol. 74, 1966.
14. Mason, E.P., Adams, H.I. & Blood, D.F., *Personality Characteristics of Gifted College freshmen*, *Psychology in Schools*, 1966, 4, P.P. 360—365.
15. Mason, E.P., Admas, H.L. & Blood, D.F., *Further Study of Personality Characteristics of Bright college Frshmen*. *Psychological Reports*, 1968, 23, P.P. 395—400.
16. Schaefer, C.E., "The self-Concept of Creative Adolescents, *Journal of Psychology*, 1969, 72, +.P. 233—242.
17. Seutz, Th. L., *The Re'ationship Between Creativity and Intelligence, Personality and Values*, University Microfilms, Inc Ann Arbor, Michigan, 1969.
18. Torrance, E.P., *Mental Health and Creative Functioning summer*. 1967.
19. Torrance, E.P., *The Creative Personality and 'Ideal Puplis'*, *Teacher College Columbia University*, Vol. 65, No. 3, December 1963 P.P. 220—226.
20. Trezise, R.I. "A descriptive study of the Life styles of a Group of Creative Adolescetns, *Diss-abs.* 1967, 21, (9—A).
21. Witty, P., "Identifying and Educating Gifted and Talented puplis". In *Creativity of Gifted and Talented Chlidren* New York, Teacher Coll. Columbia Univ. Bureau Publ. 1969. P.P. 1—15.
22. Yamamoto K. "Role of Creative Thinking and Intelligence in High school achievement", *Psychological Reports*, Vol. 14, 1964.