

La voix et l'os

Poétiques du dépouillement chez Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett

Frédérique Bernier

**Département de langue et littérature françaises
Université McGill
Montréal**

Juin 2008

**Thèse présentée à l'Université McGill
en vue de l'obtention du grade de Ph.D. en langue et littérature françaises**

© Frédérique Bernier, 2008



Library and Archives
Canada

Published Heritage
Branch

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Direction du
Patrimoine de l'édition

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*
ISBN: 978-0-494-66645-6
Our file *Notre référence*
ISBN: 978-0-494-66645-6

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

The author retains copyright ownership and moral rights in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.

■ ■ ■
Canada



RÉSUMÉ

Cette thèse s'intéresse aux poétiques du dépouillement telles qu'elles se donnent à lire dans les œuvres de Saint-Denys Garneau et de Samuel Beckett. Visant à mettre en lumière la réactivation d'un héritage ascétique chrétien à même les formes d'écriture (poétiques et narratives) les plus modernes, mais aussi, plus spécifiquement, à éclairer différemment ces deux œuvres à partir de leurs points de croisée, cette thèse présente des analyses de la représentation des rapports entre la voix et le corps (partie I), des figures du double et de l'auto-engendrement (partie II), des motifs de la prière, du désert et de l'image (partie III) à travers l'ensemble des deux corpus. La lecture croisée des œuvres de Beckett et de Garneau met en évidence leur rapport complexe à certains schèmes chrétiens (incarnation, faute, ascèse, kénose), qu'elles remettent en jeu sur le plan proprement littéraire, et la façon dont ces schèmes entrent en résonance avec les enjeux esthétiques de la modernité (auto-fondation du sujet, authenticité, autonomie et épuration des formes).

Mots clés : Saint-Denys Garneau, Samuel Beckett, modernité littéraire, ascétisme, pauvreté, christianisme, double, littérature québécoise, littérature française, littérature irlandaise

ABSTRACT

This thesis is concerned with the poetics of impoverishment as found in the works of Saint-Denys Garneau and Samuel Beckett. It seeks to shed light on the reactivation of a Christian ascetic heritage within modern writing forms (poetic and narrative) and also, more specifically, to develop a novel analysis of these works from the perspective of their points of overlap. This thesis presents analysis of the relationships between voice and body (part I), of the doppelgänger and self-generation figures (part II), of prayer, desert and image motifs (part III) throughout the totality of both corpuses. The comparative reading of the works of Beckett and Garneau highlights the complex relationship they entertain with certain Christian schemes (incarnation, sin, asceticism, kenosis) which they put into play on a properly literary level. This investigation also reveals that, within both works, these Christian schemes echo the aesthetic concerns of modernity (auto-foundation of the subject, authenticity, autonomy and purification of forms).

Key terms: Saint-Denys Garneau, Samuel Beckett, literary modernity, asceticism, poverty, doppelgänger, Christianity, French-Canadian literature, French literature, Irish Literature

REMERCIEMENTS

Je veux remercier ici Yvon Rivard, qui a dirigé ce travail, tant il est vrai que « personne n'est une île ». Cette thèse et le drôle de rendez-vous qu'elle machine n'est peut-être pas autre chose qu'un post-scriptum ou une longue note de bas de page à « L'héritage de la pauvreté », grand petit texte dont je n'ai cessé, tantôt en nouvelle riche, tantôt en mauvaise pauvre, d'hériter et de méditer le legs aussi exigeant que paradoxal. Je lui suis reconnaissante de m'avoir laissé avec tant de confiance dilapider librement ses fonds, ruiner ses économies.

Je remercie aussi Michel Biron et Catherine Mavrikakis pour les commentaires et conseils prodigués en début de parcours.

Merci également à Martin Jalbert et à ma mère, Luce Beaudet, pour leur lecture attentive et leur soutien indéfectible.

Aussi marquée soit-elle par le dépouillement, cette thèse a énormément bénéficié du support financier des organismes subventionnaires CRSH et FQRSC, ainsi que de deux autres bourses administrées par l'université McGill : « Richard H. Tomlinson Ph.D. Fellowship » et « Arts Insights Dissertation Completion Award ». J'ai aussi pu profiter d'un séjour d'études d'un an, rendu possible par le Département de langue et littérature françaises de McGill, à l'École normale supérieure de Paris.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction. La chair des pauvres

Préambule	1
Des pauvretés à l'œuvre	4
Croisements et évidements (axes d'analyse et hypothèses)	10
Étudier deux <i>mauvais pauvres</i> (situation de la critique)	20
Comparer l'incomparable (méthode)	30
Corpus	33
Trouver <i>son tiers monde à soi, son désert à soi ?</i>	
Le mineur en question	36

Partie I. Des têtes, des troncs, des bras, des jambes 45

Un chant tenu	47
Le silence des os	52
Les découpes de la chair	65
Une stérilité authentique	83
Les mots d'Écho	92

Partie II. Dédoublement natal 115

Petite histoire du <i>Doppelgänger</i>	117
Se voir, ou l'œuvre au miroir	123
Créateur et créature	135
Enfances de Samuel Beckett	146
Enfants de Saint-Denys Garneau	165
Le mauvais double	177
Faire corps	187
Faire le désert	198

Partie III. Désarter l'image

Prière pour la prière	201
L'inimitable	209
Oraison éjaculatoire	215
Point sa voix	218
« Pourquoi pas la miséricorde et la foi ? »	226
Une langue crucifiée	231
De pauvres images	246
Enterrer l'image	255
La tentation du visible	261
Figures d'une absence	267
Promesse de pauvre	282
Conclusion. Faute de langue	285
Bibliographie	305

LISTE DES ABREVIATIONS

Œuvres de Saint-Denys Garneau

LA : *Lettres à ses amis*, Montréal, HMH, coll. « Constantes », 1967.

OE : *Œuvres*, édition critique préparée par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971.

Œuvres de Samuel Beckett

CC : *Comment c'est*, Paris, Minuit, 1961.

CO : *Compagnie*, Paris, Minuit, 1980.

DÉ : *Le dépeupleur*, Paris, Minuit, 1971.

DI : *Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, Londres, John Calder, 1983.

FI : *Film*, dans *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972.

IN : *L'innommable*, Paris, Minuit, 1953.

MM : *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951.

MO : *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.

MP : *More Pricks than Kicks*, New York, Grove Press, 1972.

MU : *Murphy*, Paris, Minuit, 1965.

MV : *Mal vu mal dit*, Paris, Minuit, 1981.

NO : *Nouvelles*, dans *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1955.

PF : *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Minuit, 1976.

PM : *Pas moi*, dans *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Minuit, 1974.

PO : *Poèmes* suivi de *mirlitonades*, Paris, Minuit, 1992.

SO : *Soubresauts*, Paris, Minuit, 1989.

TM : *Têtes-mortes (D'un ouvrage abandonné, Assez, Imagination morte imaginez, Bing, Sans)*, Paris, Minuit, 1972.

TR : *Textes pour rien*, dans *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1955.

WA : *Watt*, Paris, Minuit, 1968.

WH : *Worstward Ho*, London, John Calder, « Beckett Shorts no. 4 », 1999.

J'aime mon travail d'un amour frénétique et perversi, comme un ascète le cilice qui lui gratte le ventre.

Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852

Introduction

La chair des pauvres

Préambule

Dans un petit livre intitulé *Profanations*, le philosophe Giorgio Agamben cite un fragment posthume de Walter Benjamin intitulé « Le capitalisme comme religion », selon lequel

Le capitalisme est peut-être le seul cas d'un culte non expiatoire mais culpabilisant... Une monstrueuse conscience coupable qui ignore la rédemption se transforme en culte, non pas pour expier sa faute, mais pour la rendre universelle... et pour finir par prendre Dieu lui-même dans la faute. Dieu n'est pas mort mais a été incorporé dans le destin de l'homme¹.

La consommation et le spectacle constitueraient les deux faces de ce culte, de cette religion qui tend à la faute et au désespoir généralisés et qui a également le tour singulier de confondre — dans le miroitement séducteur du produit exposé au rituel consommateur — profanation et consécration : « Une profanation absolue et sans le moindre résidu coïncide désormais avec une consécration tout aussi vide et intégrale² », dit Agamben dans le prolongement du fragment de Benjamin. En effet, si le règne capitaliste est celui de l'immanence la plus plate, la plus implacable, il est aussi celui des idoles les plus clinquantes, des temples les mieux décorés, des rituels les plus

¹ Cité dans Giorgio Agamben, *Profanations*, trad. par Martin Rueff, Paris, Rivages, 2005, p. 101.

² *Ibidem*, p. 102.

sophistiqués et de la fétichisation de marchandises paradoxalement dérobées à l'usage commun au profit du spectacle et de l'image.

Il m'apparaît que cette coïncidence de la banalisation et de la sacralisation la plus absolue fait peut-être de nous, consommateurs du XXI^e siècle, les plus irrémédiables des *mauvais pauvres*, pris que nous sommes dans les rets d'un désir insatiable pour un objet marchand à la fois dérisoirement omniprésent et dramatiquement dépourvu de présence, de sens. Le capitalisme serait ainsi la forme la plus retorse qu'a pris ce « trou dans notre monde » dont parle Saint-Denys Garneau, le poète se révélant, à la lumière de ce fragment d'un quasi-contemporain, un étonnant penseur du capitalisme comme religion. On sait en effet à quel point la collusion de la spéculation capitaliste et de l'idolâtrie a hanté Saint-Denys Garneau dans les dernières années de sa production littéraire ; à quel point il a tenté de soustraire son œuvre à la logique de l'accumulation et du profit³. La peur panique que ses poèmes procèdent d'un détournement des fonds divins s'avère peut-être ainsi, non pas le signe de la névrose et de la sclérose de l'ancien monde catholique qu'allait bientôt faire éclater une révolution tranquille, et dont Saint-Denys Garneau aurait, comme le pensent plusieurs, été la victime exemplaire, mais bien plutôt le signe de l'hypersensibilité de l'écrivain au mal nouveau d'une humanité dont la sécularisation marchande, s'immisçant jusque dans la sphère symbolique, immatérielle, ne fait que réactiver les réflexes religieux les plus archaïques — la sacralisation et la profanation étant devenues entre-temps les deux grandes ressources du spot publicitaire qui exhibe notre faute universelle.

³ Yvon Rivard a signalé le caractère déviant de l'économie garnélienne : « Pourquoi lire Saint-Denys Garneau, cet auteur qui ne nous donne rien ou plutôt qui nous donne tout pour aussitôt tout nous enlever ? Sans doute parce que ce vide ou ce désert qu'il habite et qu'il veille religieusement est cet espace qui nous permet de ne pas crouler sous les richesses, quelles qu'elles soient. », « Saint-Denys Garneau parmi nous », dans *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 2006, p. 89.

Il n'est sans doute pas fortuit à cet égard que la pauvreté et le dépouillement, voire l'auto-négation, qui sont peut-être les seuls *ethos* à échapper à la récupération capitaliste, constituent la voie choisie par deux auteurs du XX^e siècle pour s'extirper du spectacle de leur époque⁴. En ce qu'elles refusent les prestiges et les richesses du symbole — dans un geste forcément toujours paradoxal, toujours menacé de se retourner contre lui-même puisqu'il ne peut avoir lieu qu'en exploitant cela même qu'il refuse —, mais aussi en ce qu'elles rendent, par une ascèse qui outrepassa toutes les réserves, les sujets et les corps inaptes à la production, les œuvres de Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett aménagent peut-être à même leur écriture un espace de résistance qui ne se situerait ni du côté du sacré ni du côté de sa profanation⁵. Un espace qui, plutôt que de confondre ces deux mouvements, comme le ferait la religion capitaliste, ou de les séparer radicalement, comme le fait la tradition chrétienne, fonctionnerait comme un point d'indétermination, un point de bascule, de vacillement, une petite lanterne à la lumière incertaine — qui ne serait ni le cierge du culte ni le flambeau glorieux d'un monde où l'ombre de Dieu serait tout à fait dissipée.

C'est à tout le moins le pari à l'aune duquel s'inscrit cette lecture : celui de soustraire ces auteurs tant à l'espace du sacré (auquel il paraît facile de renvoyer Garneau)

⁴ Ce qui ne contredit pas la thèse de Max Weber, selon lequel c'est un impératif d'épargne, mais doublé de la valorisation de l'enrichissement et du profit, qui allie l'éthique protestante (et plus spécifiquement, le puritanisme d'inspiration calviniste) et l'esprit du capitalisme. L'ascèse puritaine vise donc l'usage de la richesse et non l'enrichissement lui-même, qui devient même commandé par Dieu. Plus encore, selon Weber, une fois le capitalisme bien instauré, ses bases ascétiques ne tiennent plus : « À partir du moment où l'ascèse entreprend de transformer le monde et d'agir dans le monde, les biens matériels de ce monde acquièrent sur l'homme un pouvoir croissant et finalement inéluctable, comme on n'en avait jamais connu auparavant dans l'histoire. Aujourd'hui, l'esprit ascétique n'habite plus cette chape. [...] Le capitalisme victorieux n'a en tout cas plus besoin de ce soutien depuis qu'il possède une solide mécanique. » (Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Flammarion, « Champs », 2000, p. 301)

⁵ Pour Leo Bersani, qui a voulu penser, à partir de Foucault, les lieux de la résistance de la littérature au pouvoir et au capitalisme, cette résistance réside dans sa nature auto-sacrificielle, dans le déni ou la liquidation des conditions de possibilité de son propre pouvoir — et de tout pouvoir : « Literature liberates to the extent that it takes the risk of undermining its obviously enormous investment in reliable descriptions and settled understandings » (« The Subject of Power », *Diacritics*, vol. VII, n° 3, septembre 1977, p. 12).

qu'à celui de la profanation (dont Beckett, dans son usage notamment du référent biblique, peut apparaître comme un chef de file). Il s'agit, ce faisant, de recueillir les ressources inédites que recèle cet implacable mouvement d'épuration animant les deux œuvres, ce dépouillement qui fait d'elles les héritières d'une longue tradition d'ascétisme, en même temps que les tenantes d'une certaine modernité — modernité du *dépouillement jusqu'à l'os*, pourrait-on dire — dans ce qu'elle peut avoir de plus radical, tant sur le plan de l'imagerie corporelle que sur celui de l'économie formelle⁶.

Des pauvretés à l'œuvre

Que ces deux œuvres puissent être mises en parallèle du point de vue, très large, du mouvement de leur écriture constitue l'hypothèse première sur laquelle s'est établi ce projet de lecture croisée. Il s'agit ici d'analyser, par le biais de la comparaison, les divers aspects de ce mouvement qui tend, à partir de points de départ très différents chez les deux auteurs (et je n'entends pas négliger ces différences), à un dépouillement et un appauvrissement de plus en plus affirmés sur les plans thématique et formel. Engageant un questionnement littéraire d'une rare exigence, ces auteurs mettent en œuvre un

⁶ Charles A. Riley dresse un panorama très général de cette convergence entre une certaine tendance à l'épuration dans l'art moderne et contemporain et l'idéal ascétique religieux (y figurent notamment Piet Mondrian et Barnett Newman pour la peinture, Mies van der Rohe et Frank Lloyd Wright en architecture, John Cage, Steve Reich, Glenn Gould en musique, Pina Bausch et Merce Cunningham dans le domaine de la danse, Kierkegaard, Mallarmé, James, Beckett, Heidegger et Weil pour la littérature et la philosophie), dans *The Saints of Modern Art. The Ascetic Ideal in Contemporary Painting, Sculpture, Architecture, Music, Dance, Literature, and Philosophy*, Hanover/Londres, University Press of New England, 1998. Plus documenté, plus poussé sur le plan de la réflexion et très éclairant sur les rapports étroits qui lient ascèse et mimésis, l'ouvrage de Geoffrey Galt Harpham (*The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1987), qui présente le caractère fondateur de l'impératif ascétique dans l'ensemble de la culture occidentale et jusque dans la critique littéraire contemporaine, m'a alimentée davantage. Le récent livre de Georges Leroux sur Glenn Gould témoigne aussi de l'acuité et de la pertinence du modèle ascétique (envisagé ici comme forme de vie) pour l'artiste moderne (*Partita pour Glenn Gould. Musique et forme de vie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2007).

processus d'exténuation et de fragmentation du signe, de la culture et du sujet qui le déborde et dont notre époque est encore l'héritière, tant philosophiquement que littérairement. Ce phénomène de réduction — dont les œuvres de Beckett et de Garneau sont peut-être exemplaires dans leur radicalité — peut en effet être considéré comme caractéristique de tout un pan de la littérature du XX^e siècle et il a déjà, à ce titre, fait l'objet de quelques réflexions. Je pense notamment, du côté américain, à Harold Bloom, qui compte l'ascèse et la kénose au nombre des modalités de déprise d'un héritage poétique gênant dans *The Anxiety of Influence*⁷, ainsi qu'aux réflexions, déjà mentionnées, de Leo Bersani, qui s'est intéressé dans *Arts of Impoverishment* à des œuvres (celles de Beckett, Rothko et Resnais) volontairement indigentes, formulant selon lui un refus radical de toute espèce de profit et de pouvoir, même sur le plan strictement culturel, moral ou symbolique⁸. On peut se référer à John Barth aussi, dont l'article de 1967 intitulé « The Literature of Exhaustion⁹ » signalait le renversement d'un désir littéraire de totalisation, caractéristique d'un certain modernisme, en entreprise d'épuisement littéraire des possibles (chez Beckett et Borges, notamment), Barth amorçant là une réflexion que prolonge magistralement un texte comme « L'épuisé¹⁰ » de Gilles Deleuze, qui fait date dans les études beckettiennes.

S'appropriant explicitement le titre de Barth dans un ouvrage paru en 1991, Dominique Rabaté utilise pour sa part l'expression « littérature de l'épuisement » pour qualifier, entre autres, certains textes de des Forêts, de Camus et de Beckett, mais aussi À

⁷ Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

⁸ Leo Bersani et Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment. Beckett, Rothko, Resnais*, Cambridge, Harvard University Press, 1993. Voir aussi note 5.

⁹ John Barth, « The Literature of Exhaustion », *The Atlantic*, vol. 220, n° 2, août 1967, p. 29-34.

¹⁰ Gilles Deleuze, « L'épuisé », dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 56-106.

la recherche du temps perdu de Proust¹¹. Adoptant la perspective d'une histoire de la forme romanesque, Rabaté étudie ces œuvres en tant qu'elles illustrent, selon lui, l'achèvement paradoxal d'un processus d'autonomisation du personnage romanesque aboutissant, dans l'après-guerre, à des récits dont le point commun serait de mettre en scène une voix en quête de son propre surgissement. Cette proposition de Rabaté est par ailleurs explicitement redevable à l'œuvre de Maurice Blanchot, laquelle constitue sans doute la référence première dans l'exploration de ce retournement contemporain sur l'origine qui tend à inquiéter les assises traditionnelles de la représentation et de l'expression, poussant la littérature (par delà la forme romanesque) jusque dans ses derniers retranchements. Toute l'entreprise critique de Blanchot peut effectivement être considérée comme un commentaire, sans cesse repris, se déployant à l'infini, sur le « désœuvrement », ce « point central » qui constitue à la fois l'origine même de l'œuvre et ce qui la rend impossible, cette « exigence souveraine » dont seule l'approche ferait œuvre mais à partir de laquelle rien ne saurait être fait, rien ne pourrait réussir¹². En ce qu'elles mettent en scène de façon particulièrement spectaculaire ce que j'appellerais la double contrainte de l'obligation *et* de l'impossibilité du dire, les deux œuvres qui m'intéressent apparaissent on ne peut plus aux prises avec ce « désœuvrement » et cette quête originelle que Rabaté étudie, dans une perspective à la fois plus historique et plus restreinte sur le plan générique que l'insertion du corpus garnélien déjoue doublement¹³.

¹¹ Voir Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

¹² Voir Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1955, p. 60.

¹³ Gilles Marcotte a déjà noté l'étonnante affinité des univers de Garneau et de Blanchot : « Aucun écrivain québécois n'est plus proche des réflexions de Blanchot sur l'écriture que Saint-Denis Garneau », (« Force de Saint-Denis Garneau », *Voix et images*, vol. XX, n° 1, automne 1994, p. 48). Du côté de Beckett, il est frappant de constater à quel point la critique des dernières années n'a cessé, en France surtout, de vouloir mettre Blanchot à distance, avec souvent beaucoup d'agressivité, prétextant que celui-ci avait barricadé l'œuvre de Beckett et donné lieu à des décennies de mauvaises lectures. Je pense ici notamment aux ouvrages de Bruno Clément (*L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil,

Sur un terrain de pensée beaucoup plus large, Benjamin ne parlait-il pas déjà, en 1933, de ces gens qui « revenaient muets du champ de bataille » de 1914-1918, de cette « pauvreté en expérience communicable », mais aussi de la possibilité d'introduire, à partir de ce nouveau visage de la pauvreté touchant l'humanité entière, « une conception nouvelle, positive, de la barbarie », issue de la nécessité, pour les créateurs, de « reprendre à zéro », de « se débrouiller avec peu », de « construire avec presque rien¹⁴ » ? Offrant une première toile de fond réflexive, les diverses propositions de ces critiques et penseurs appellent des analyses textuelles qui creuseraient de façon plus précise les soubassements, les modes et les motifs d'une certaine pauvreté, telle qu'elle se donne à lire dans la littérature du XX^e siècle.

« Face à la pauvreté, le texte littéraire est toujours sinon en faute, du moins en reste, car de deux choses l'une : ou bien la littérature trahit le pauvre, ou bien la pauvreté abolit la littérature¹⁵ », écrivent Michel Biron et Pierre Popovic dans l'« Avant-propos » du collectif *Écrire la pauvreté*. Trahison et abolition, ce sont précisément deux risques que courent sans ménagement Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett, dont les œuvres sont hantées par l'idée d'une faute inhérente à l'écriture, et qui poussent la littérature dans

« Poétique », 1994) et de Pascale Casanova (*Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, « Fiction et Cie », 1997) qui s'ouvrent tous deux sur une critique virulente de Blanchot et de ses émules. Il m'apparaît cependant que ces auteurs — outre le fait qu'ils font preuve d'un manque de générosité à l'égard de la critique qui les précède, notamment de la critique anglo-saxonne, qui est loin d'être toute entière marquée par la pensée de Blanchot — ne se « débarrassent » de l'auteur du *Livre à venir* qu'au prix de beaucoup de mauvaise foi, en en faisant une pauvre caricature et en confondant maladroitement sa pensée avec un existentialisme avec lequel elle a peu à voir. Il me semble surtout, à la différence de ces auteurs qui pensent qu'hériter de Blanchot condamne à une nécessaire dévotion et à la répétition, qu'il est possible de proposer une lecture de Beckett qui ne soit pas strictement blanchotienne, sans avoir pour autant à verser dans la dénégation quant à l'apport de la pensée de Blanchot pour la compréhension de certains enjeux littéraires modernes.

¹⁴ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » (trad. par P. Rusch), *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2000, p. 356, 366, 367.

¹⁵ Michel Biron et Pierre Popovic, « Avant-propos » dans *Écrire la pauvreté*, (Actes du VI^e colloque international de sociocritique, Université de Montréal, Septembre 1993), Toronto, Gref, « Dont actes n° 17 », 1996, p. v.

ses derniers retranchements, là où elle n'est plus « face à la pauvreté » mais où elle en fait elle-même l'épreuve, comme c'est aussi le cas chez un auteur comme Henri Michaux, qui se désole, pour sa part, qu'il n'y ait « pas de langue vraiment pauvre¹⁶ ». C'est donc une réflexion sur une pauvreté que l'on peut dire à l'œuvre, et non seulement dans l'œuvre, que permet une lecture croisée des textes de Saint-Denys Garneau et de Samuel Beckett, lecture qui se veut attentive aux diverses flexions et modulations esthétiques de ce que je nomme pour ma part « dépouillement » — terme dont les résonances corporelles et religieuses viennent déjà signaler la particularité des enjeux à l'œuvre chez les deux auteurs, de même qu'il accuse l'idée d'une tension, d'une avancée en pauvreté, toujours forcément entravée et paradoxale.

Il s'agit alors d'une pauvreté qui n'est plus objet de la littérature — objet déjà gênant et vis-à-vis duquel la charité littéraire n'a souvent été qu'une tentative supplémentaire de mise à distance, comme le formule ironiquement un des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire : « Assommons les pauvres¹⁷ » —, mais qui en devient le sujet, contaminant jusque dans sa moelle l'énonciation et l'écriture, abolissant la frontière entre les pauvres, les « réprouvés » et le poète, cette distance vitale que tentait encore de maintenir tant bien que mal le personnage de Rilke, à l'abri parmi les livres de la

¹⁶ Henri Michaux, *Émergences-résurgences*, Paris, Flammarion, « Champs » / Genève, Skira, « Les sentiers de la création », 1972, p. 15. Étienne Rabaté propose un parallèle intéressant entre les œuvres de Beckett et de Michaux dans « Watt à l'ombre de Plume — l'écriture du désœuvrement » (dans Jean-Michel Rabaté (dir.), *Beckett avant Beckett. Essais sur les premières œuvres*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, « Accents », 1984, p. 173-185). Je crois qu'il y aurait matière à faire un travail comparatif également inspirant sur Michaux et Saint-Denys Garneau (travail d'ailleurs entamé par Jean-François Bourgeault dans la version non publiée d'un article), dont les sujets poétiques partagent notamment la hantise d'être troués.

¹⁷ Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 209-210. Dans ce texte plein d'humour, agresser physiquement le pauvre avant de partager sa bourse avec lui est présenté comme une « énergique médication » visant à redonner au pauvre « l'orgueil et la vie » en le poussant à rendre au poète la monnaie de sa pièce (donc coup pour coup) et à se trouver dès lors avec lui en situation de parfaite égalité.

Bibliothèque nationale : « Mais regardez, quel destin pour moi, peut-être le plus misérable de tous ces lecteurs, un étranger : j'ai un poète ! Bien que je sois pauvre¹⁸ ! »

C'est à ce processus de dépossession qui s'inscrit sur divers plans, tant formels que thématiques, et selon différentes modalités dans les œuvres de Garneau et de Beckett, que cette recherche s'intéresse, les « poétiques du dépouillement » désignant ici le travail et le mode de fonctionnement spécifiquement littéraires et esthétiques, propres à chaque œuvre, des motifs de la pauvreté et de l'ascèse. Comment l'écriture manifeste-t-elle le constat à la fois garnélien et beckettien de l'impossibilité d'une parole de soi et de l'inanité de la représentation, à partir des ressources linguistiques de la pauvreté que constituent, entre autres, le prosaïsme, le heurt rythmique, la dislocation syntaxique, le soliloque et la répétition ? Dans quelle mesure le délabrement du corps et de la subjectivité chez ces deux auteurs converge-t-il avec un renoncement touchant les ressources poétiques et narratives, l'image et l'imaginaire ?

Hantées par le mensonge, l'imposture et le silence, ces œuvres sont aussi aux prises avec un Dieu « transcendant jusqu'à l'absence¹⁹ », pour reprendre l'expression de Lévinas. Le processus de dépouillement proprement moderne qui caractérise ces deux corpus apparaît en effet indissociable du rapport particulièrement aigu qu'ils entretiennent avec la question de la transcendance et avec des motifs et schèmes religieux (l'ascèse, l'imitation du Christ et l'interdit de représentation n'étant pas les moindres) issus de l'histoire de la pensée judéo-chrétienne. La mise au jour de complicités inattendues entre

¹⁸ Rainer Maria Rilke, *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, traduction de Claude Porcell, Paris, GF-Flammarion, 1995, p. 51. On sait que Malte Laurids Brigge ne cessera de se débattre, attiré tout autant que repoussé par ces terribles pauvres qui l'encerclent de toutes parts. Et que Rilke écrira aussi *Le livre de la pauvreté et de la mort*, dans lequel la pauvreté, de menaçante, se fait le lieu d'un salut poétique risqué. Voir à ce sujet Armelle Chitrit, « Les pauvres de Rilke », dans M. Biron et P. Popovic (dir.), *Écrire la pauvreté*, op. cit., p. 225-238.

¹⁹ Emmanuel Lévinas, *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Grasset, « Le livre de poche », 1993, p. 252.

l'œuvre d'un écrivain canadien-français, dont la modernité se décline en mineur et qu'on a longtemps associé à la foi catholique la plus stricte, d'une part, et celle d'un auteur d'origine irlandaise et protestante qu'on a pu assimiler à la modernité française la plus farouchement athée, d'autre part, permet de jeter un nouvel éclairage sur les rapports qu'entretient la modernité littéraire avec un certain héritage religieux, rapport sur lequel on s'est, me semble-t-il, étonnamment peu penché au Québec. Pour entendre la complexité de ce rapport entre le moderne et le religieux, il faut peut-être, avec Octavio Paz notamment, remonter, en amont des expérimentations formelles plus contemporaines, jusqu'aux romantiques allemands et comprendre la modernité, toujours plurielle et hétérogène, comme une « passion critique », au double sens d'un « amour immodéré, passionnel, de la critique et de ses mécanismes précis de déconstruction » et d'une « critique amoureuse de son objet, passionnée pour cela même qu'elle nie²⁰ ». J'ajouterais ici le sens chrétien de la Passion, pour parler d'une autocritique vertigineuse qui donne parfois à l'aventure du sujet moderne les allures d'un chemin de croix.

Croisements et évidements (axes d'analyse et hypothèses)

À regarder les textes de Beckett et de Garneau ensemble et d'un peu près, on est frappé de la multiplicité des échos et des résonances, de la résurgence des mêmes motifs, thèmes, mots et tournures qui se répètent, de part et d'autre, de façon obsessionnelle : dédoublement, démembrement, défaut de coïncidence à soi, habitation par une voix étrangère et hostile, manie de l'inventaire, fuite des repères spatio-temporels, intrication

²⁰ Octavio Paz, « La tradition de la rupture », dans *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, trad. par R. Munier, Paris, Gallimard, 1976, p. 18.

de la fin et du commencement, de la mort et de la naissance, réflexivité auto-destructrice, mais aussi, sur le plan de l'expression : syntaxe heurtée, ruptures de ton et de registre, cassure de la voix, brouillage des frontières entre récit et poème, tension plus ou moins bavarde vers le silence, usage de l'ironie et de l'autodérision.

Pourtant, la distance entre les deux œuvres apparaît irréductible en début de parcours : rien de commun, semble-t-il, entre les aventures grotesques, livresques et irrévérencieuses de Belacqua dans *More Pricks than Kicks* (1934) et les fragiles constructions de mots de l'enfant-poète des premières pages de *Regards et jeux dans l'espace* (1937) ; peu d'affinités lisibles entre l'auteur de « L'art spiritualiste » selon lequel « l'art est harmonie ; il est vérité ordonnée parfaitement » [OE, 241] et celui pour qui l'essentiel d'une œuvre consiste en la recherche d'une forme pour « accommoder le gâchis » et qui ne peut imaginer de but plus élevé pour un écrivain que de maltraiter la langue, de « percer dedans trou après trou jusqu'à ce que ce qui se cache derrière (que ce soit quelque chose ou rien) commence à s'écouler au travers²¹. » En cours de route, les chemins se croiseront néanmoins alors que se pose, de plus en plus lancinante, la question, sous-jacente aux deux positions de départ, de l'adéquation foncière entre le dire et le dit, de la rencontre de la forme avec l'informe. Authenticité, hantise du mensonge, sincérité, deviennent alors les motifs-clés de ces deux œuvres qui se rabattent sur la voie de la pauvreté.

Plusieurs passages des récits de Beckett et des *Poésies* de Garneau thématisent effectivement une impasse commune, celle du manque d'une parole propre. De part et d'autre, l'obsession de l'imposture et du mensonge signale une inadéquation langagière

²¹ Lettre à Axel Kaun de 1937 écrite par Samuel Beckett en allemand. Je cite ici la traduction française d'Isabelle Mitrovitsa telle qu'elle apparaît dans le livre de Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, op. cit., p. 238.

fondamentale et sous-tend une double contrainte fondatrice : l'obligation *et* l'impossibilité de dire. La disjonction régnant entre le Je et la parole est d'ailleurs à ce point accusée que la voix apparaît parfois, chez les deux auteurs, comme un envahisseur, un ennemi potentiellement dévastateur. C'est le cas entre autres dans un poème de Garneau comme « Parole sur ma lèvre » :

Parole sur ma lèvre déjà prends ton vol
 tu n'es plus à moi
 Va-t-en extérieure, puisque tu l'es déjà
 ennemie,
 Parmi toutes ces portes fermées.
 Impuissant sur toi maintenant dès ta naissance
 Je me heurterai à toi maintenant
 Comme à toute chose étrangère
 Et ne trouverai pas en toi de frisson fraternel
 Comme dans une fraternelle chair qui se moule
 à ma chair
 Et qui épouse aussi ma forme changeante.
 Tu es déjà parmi l'inéluctable qui m'encercle
 Un des barreaux pour mon étouffement. [OE, 156]

Ce problème constitue la situation même de *L'innommable* de Beckett :

Cette voix qui parle, se sachant mensongère, indifférente à ce qu'elle dit, trop vieille peut-être et trop humiliée pour pouvoir jamais dire enfin les mots qui la fassent cesser [...]. Elle sort de moi, elle me remplit, elle clame contre les murs, elle n'est pas la mienne, je ne peux pas l'arrêter, je ne peux pas l'empêcher, de me déchirer, de me secouer, de m'assiéger. [IN, 34]

À cette torturante désappropriation langagière correspond dans les deux corpus une quête de l'origine qui se présente parfois sous la forme d'une réduction à l'os ou à l'œuf,

comme s'il s'agissait, dans les deux cas, de retrouver le lieu ou l'état primordial du corps (Garneau parle sans cesse de *centre* ou de *point*) d'où la présence à soi et une parole propre pourraient émerger de nouveau. Cette recherche se laisse lire aussi, chez les deux auteurs, à travers le récit du dénombrement des parties d'un corps soumis à la dislocation, comme dans le poème de Garneau : « Nous allons détacher nos membres et les mettre / en rang pour faire un inventaire / Afin de voir ce qui manque / De trouver le joint qui ne va pas » [OE, 177]. Qu'elles soient auto-infligées ou subies, ces expériences corporelles examinées dans la première partie de cette thèse, et dont l'extrême violence relève du supplice, sont dans les deux œuvres rapportées à une faute. C'est tout particulièrement le cas dans le « Mauvais pauvre » où l'on a affaire à un rituel d'expiation complexe, mais aussi dans ces passages de *L'innommable* et de *Comment c'est* où cette violence doit aboutir à l'extorsion d'un aveu : « Une seule jambe et puis d'autres signes distinctifs, humains certes, mais pas exagérément, pour ne pas m'effaroucher, pour que je me laisse séduire. Il finira par se résigner, il finira par avouer, voilà le mot d'ordre. » [IN, 48] À un défaut originel souvent décrit dans un vocabulaire religieux répond la figure christique et le motif sacrificiel, extrêmement actifs chez les deux auteurs, de même que l'idée d'une sorte de « complot » divin.

Les procédés de démembrement, d'« ébranchement » — « Maintenant, c'est l'idée de l'épine dorsale avec cette impression en plus d'une hache qui (sans douleur) en détache les côtes, l'impression d'être ébranché », dit le « Mauvais pauvre » [OE, 573] — et de réduction au tronc (« Tout cela est tombé, toutes les choses qui dépassent, avec mes yeux mes cheveux, sans laisser de trace », dit la voix dans *L'innommable* [IN, 31]) se trouvent aussi explicitement liés à la recherche d'une langue véritable. La possibilité

d'une « dernière expression », d'une parole vraie tire en effet sa condition du combat mené, chez Garneau comme chez Beckett, contre une altérité langagière aussi envahissante qu'anonyme : « Mais c'est une question de voix, toute autre métaphore est impropre. Ils m'ont gonflé de leur voix, tels un ballon, j'ai beau me vider, c'est encore eux que j'entends. Qui, ils ? » [IN, 64] Il s'agira d'analyser de plus près cet enchevêtrement des problématiques liées à la parole et au corps, à la sincérité et aux « défauts » de la chair, dont une lecture croisée révèle la prégnance et la complexité.

Le temps et la mémoire sont aussi extrêmement problématiques dans ces œuvres où s'instaure une temporalité de l'inachèvement, du recommencement perpétuel, qui a tout à voir avec le problème de l'origine. Si on recommence sans cesse (à parler, à compter, à se déplacer pour se retrouver au même endroit), il semble que ce soit chez les deux auteurs avec l'idée expresse d'en finir, mais aussi de retrouver une origine perdue, de se confondre avec elle, la mort et la naissance s'avérant chaque fois inextricables. Ce trait qu'on peut rapporter à une « poétique de l'échec » ou de l'empêchement doit ainsi être replacé dans le contexte d'une quête de l'adéquation du sujet à lui-même, à sa parole et à son corps, qui aboutit, de part et d'autre, tantôt à l'émergence de sujets de plus en plus liminaux, spectraux, suspendus dans un hors temps, tantôt à un redoublement à l'infini des voix et des corps.

Ce dernier phénomène fera l'objet de développements dans la deuxième partie de cette thèse, où je m'intéresse tout particulièrement à la récurrence de cette figure du double qui vient nouer plusieurs des motifs signalés en les arrimant à un fantasme d'auto-engendrement peut-être intrinsèque à la modernité littéraire telle qu'elle s'inaugure avec les romantiques allemands. Traversant de part en part des récits de Beckett comme

Molloy, *L'innommable*, *Comment c'est* et *Compagnie*, le dédoublement identitaire (mais aussi celui des voix et des formes) fait retour chez Garneau dans des poèmes comme « Accompagnement », « Ma solitude n'a pas été bonne », « Identité », de même que dans plusieurs esquisses et passages du journal. Quelques *foirades* de Beckett et des poèmes de Garneau tels « Il y a certainement » et « Cage d'oiseau », entre autres, relient ces dédoublements au morcellement du corps, l'impossibilité d'une véritable présence se trouvant dès lors illustrée par d'inquiétants phénomènes de parasitage qui se répercutent directement sur la structure des textes. L'autre, le double, est dépeint tout à la fois comme celui qui vit à la place de soi (« J'ai renoncé avant de naître, ce n'est pas possible autrement, il fallait cependant que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans », [PF, 26]) et comme celui dont le soi porte la mort (« Mais c'est l'avance maintenant qui manque / et c'est moi / Le mourant qui s'ajuste à moi » [OE, 172]) ; celui, dans tous les cas, avec lequel on partage douloureusement son corps : « Il ne pourra s'en aller / Qu'après avoir tout mangé / Mon cœur / La source du sang / Avec la vie dedans // Il aura mon âme au bec » [OE, 34]. Le corps (im)propre se présente donc chez Beckett et chez Garneau comme ce qui porte une vie et une mort qui n'appartiennent jamais au sujet, comme un corps mortifère mais dont la mort n'offre pas le salut que constituerait une véritable fin — « Mais sa voix continuait à témoigner pour lui, comme tissée dans la mienne, m'empêchant de dire qui j'étais, ce que j'étais, afin de pouvoir me taire, ne plus écouter » [IN, 38] ; « Ah ! dans quel désert faut-il qu'on s'en aille / Pour mourir de soi-même tranquillement » [OE, 164]. À travers la vie et la mort du sujet, c'est aussi l'origine et les conditions de possibilité de la littérature elle-même qui sont chaque fois en cause.

Si les figures concomitantes de la débandade langagière, du clivage du sujet et de la déchéance corporelle trouvent chez Garneau et Beckett de multiples déclinaisons, des combinaisons et arrimages textuels complexes, parfois monstrueux, on verra apparaître une sorte de chiasme, de chassé-croisé par lequel c'est le poète de l'harmonie et de la grâce qui se retrouvera, en bout de ligne, devant la fracture, l'absence et la distance irrémédiables²², alors que c'est de l'œuvre la plus imprégnée de la discordance grotesque, du vide et de la vanité de l'attente qu'émergeront, en fin de parcours, les images les plus lumineuses, quoique furtives. Le traitement des figures de l'enfant et de l'enfance épouse d'ailleurs le même chiasme, le rapport à l'origine se trouvant rejoué à même les restes, ce qu'il reste des formes et des images de la littérature au bout de leur dépouillement.

La place centrale du regard et de la vision constitue un autre point de convergence qu'il serait possible d'interroger en parallèle avec l'importance du rapport aux arts visuels, tant chez Beckett que chez Garneau²³, mais que j'envisage de façon plus générale dans la perspective de l'instauration, au sein des deux œuvres, d'un rapport de plus en plus paradoxal à la représentation (à ce qui, du texte, *donne à voir*) qui emprunte sa logique à la mimésis ascétique. D'abord synonyme d'ouverture au monde, soutenant la mobilité des sujets dans les premiers poèmes de Garneau, le regard s'intériorise (et se révulse), change progressivement de signe, devenant ou bien regard aveugle, vision qui coupe de l'extérieur (« Mes paupières en se levant ont laissé vide mes yeux », écrit le poète [OE, 168]), ou bien regard mauvais, persécuteur (*Film* de Beckett offre de cette

²² Pierre Nepveu le remarque très justement : « La force de Garneau est de rencontrer la discordance et l'hétérogénéité au sein même d'une théorie de l'harmonie, de l'ordre et d'une pensée religieuse. Car en faisant de la forme une fonction du sujet ontologique, il est déjà en voie de découvrir que le sujet, c'est-à-dire lui-même, est moins substance que désir de substance et de plénitude. » (« La prose du poème », dans *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, « Compact », 1999, p. 31)

²³ Sur cette question du regard et des rapports poésie/peinture chez Garneau, je renvoie à la thèse d'Antoine Boisclair, *L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, thèse de doctorat, [Montréal], Université McGill, 2006.

persécution une illustration frappante). Ce changement affectant le regard va de pair avec l'établissement progressif d'un nouveau régime de la visibilité dans les textes de Garneau et de Beckett, qui ont en commun de soumettre l'image et la figure à une ascèse qui la fait basculer, à la manière de l'icône, du côté de l'évanescence, de la distance, de la presque disparition.

*

C'est à partir d'un premier examen de ces divers points de croisée que s'est imposée l'hypothèse centrale de cette thèse, qui consiste à penser l'articulation du texte moderne et du texte chrétien à partir du problème de l'incarnation, au lieu même de la perte, du manque d'un corps adéquat pour le Verbe²⁴. Il s'agit en effet dans les œuvres de Beckett et de Garneau de la représentation d'une quête qui se présente selon des modalités et des médiations spécifiques chez chacun des auteurs mais qui vise de part et d'autre à trouver l'origine légitime de la voix — d'une voix qui ne serait plus celle du mensonge, de l'imposture ou du parasitage —, à ressouder l'articulation perdue de la parole et du corps, cette jointure apparaissant comme ce qui, seul, permettrait à la voix d'avoir lieu et/ou de se taire. Dès lors, la possibilité même de toute parole, de tout commencement d'une histoire, de toute expression et de toute représentation — possibilité que ne cesse de questionner une modernité littéraire dont le propre est bien la faille ouverte par cette interrogation — en vient effectivement à recouper la question chrétienne fondamentale,

²⁴ Michel de Certeau explique bien comment, loin de régler la question de l'incarnation et de la présence, la figure du Christ fonde plutôt le christianisme sur la perte et le manque d'un corps, manque dont la parole mystique serait tout particulièrement porteuse : « *Hoc est corpus meum*, "Ceci est mon corps" : ce *logos* central rappelle un disparu et appelle une effectivité. Ceux qui prennent au sérieux ce discours sont ceux qui éprouvent la douleur d'une absence de corps. La "naissance" qu'ils attendent tous, d'une manière ou d'une autre, doit inventer au verbe un corps d'amour. D'où leur quête d'"annonciations", de paroles qui fassent corps, d'enfantements par l'oreille. », *La fable mystique, I. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982, p. 108.

celle de l'incarnation du Verbe. Mais en cela, les œuvres de Samuel Beckett et de Saint-Denys Garneau ne font peut-être que confirmer leur appartenance à la littérature, au sein de laquelle la question de l'incarnation n'a cessé d'être rouverte, relancée, recomposée, redistribuée de façon lancinante et chaque fois singulière. Qu'est-ce en effet que la littérature — si l'on entend sous cette appellation un projet né avec l'absolu littéraire des romantiques allemands²⁵ —, sinon la tentative, chaque fois avortée, chaque fois reportée mais néanmoins toujours reprise, de faire advenir le Verbe, de lui donner le corps de son incarnation, de faire coïncider absolument la chair et l'esprit, le sens et le sang, de trouver la formule qui accomplit « la venue de cette infinité dans le corps fini de l'œuvre²⁶ » ?

Si l'incarnation constitue bien, depuis les romantiques allemands, la grande passion de la littérature, en laquelle les mots chercheraient à échapper à l'errance de la lettre orpheline et à l'arbitraire du signe pour retrouver, au moins momentanément, le lieu où la parole prend chair²⁷, la spécificité des quêtes contemporaines de Garneau et Beckett tient peut-être à l'arrimage esthétique que ces deux auteurs proposent entre ce motif chrétien de l'incarnation et ceux de la pauvreté, de l'ascèse, du sacrifice corporel, ainsi qu'à la nouvelle formulation de l'absolu littéraire qui en découle. S'agirait-il alors d'une sorte d'anti-absolu, d'un renversement de l'absolu s'apparentant à la kénose²⁸, à la « décréation » dont parle Simone Weil²⁹ ? Quelque chose de cet ordre me semble en effet en jeu chez ces auteurs qui explorent la négativité littéraire en empruntant des termes à la

²⁵ Voir Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.

²⁶ Alain Badiou, *Le siècle*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2005, p. 218.

²⁷ À ce sujet, je renvoie à Jacques Rancière, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.

²⁸ Le mot, transcrit du grec *kenosis*, est utilisé par Paul dans l'Épître aux Philippiens : « Jésus Christ, lui qui est de condition divine [...] s'est dépouillé (vidé de lui-même), prenant la condition de serviteur, devenant semblable aux hommes » (Ph, 2, 6-7).

²⁹ « Il a été donné à l'homme une divinité imaginaire pour qu'il puisse s'en dépouiller comme le Christ de sa divinité réelle » (Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, « Agora », 1988, p. 82)

fois éminemment chrétiens et irrécupérables sur le strict plan religieux, puisque chez eux, comme dans l'extrême malheur envisagé par Simone Weil, le dépouillement va jusqu'à miner les fondements même de l'être et du salut :

Rien au monde ne peut nous enlever le pouvoir de dire je. Rien, sauf l'extrême malheur. Rien n'est pire que l'extrême malheur qui du dehors détruit le je, puisque dès lors on ne peut plus le détruire soi-même. Qu'arrive-t-il à ceux dont le malheur a détruit du dehors le je ? On ne peut se représenter pour eux que l'anéantissement, à la manière de la conception athée ou matérialiste³⁰.

Et si cet extrême malheur athée trouvait dans l'esthétique un lieu où la disparition du Je ferait aussi signe vers ses sources mystiques ? Chez Beckett comme chez Garneau, création et décréation, désincarnation et incarnation échangent sans cesse leur signe, se renversant, se déversant l'une dans l'autre, l'épuration moderne se confondant avec l'ascétisme chrétien qu'elle questionne et par lequel elle se trouve questionnée en retour, le bouleversement des codes littéraires jouant à nouveaux frais l'impossible représentation d'une transcendance. Ainsi la lecture croisée de ces textes, dont le dépouillement, la dislocation et le heurt marquent la structure et la langue, a-t-elle pour horizon une réflexion sur les rapports entre monothéisme et modernité littéraire qui examinerait la persistance (et le déplacement) esthétique de certains schèmes³¹ en

³⁰ *Ibidem*, p. 73-74.

³¹ Comme cela a été fait dans le domaine des arts visuels, notamment par Gérard-Georges Lemaire qui recense, dans « Défigurations », trois moments de l'iconoclasme : celui des débuts de l'âge chrétien (VII^e siècle), celui de la Réforme et celui de l'art moderne (dans A. et J.-J. Rassial (dir.), *L'interdit de la représentation. Colloque de Montpellier 1981*, Paris, Seuil, 1984, p. 129-139). Jean-François Lyotard a aussi théorisé les rapports du sublime, de la modernité (et de la postmodernité) et de l'interdit de représentation (voir notamment sa « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? », *Critique*, vol. 38, n° 419, avril 1982, p. 357-372). Les réflexions sur l'image de Georges Didi-Huberman vont aussi en ce sens. J'y reviendrai.

échappant à l'alternative de la croyance et de l'athéisme, du maintien des assises traditionnelles et de la « mort de Dieu », de l'homme-dieu ou de l'homme sans Dieu³².

Étudier deux *mauvais pauvres* (situation de la critique)

Ce sont ces enjeux fondamentaux (à la fois communs, participant d'un processus qui les déborde, et traités de façon particulière dans les deux corpus) que le rapprochement proposé permet d'aborder, tout en ouvrant, je l'espère, de nouvelles perspectives de lecture pour chacun des auteurs. La question de la réduction et de l'épuisement constitue déjà une voie bien frayée par les études beckettiennes. « L'épuisé » de Deleuze, auquel je me référerai souvent, explicite magistralement la dimension plus formelle de ce processus. Dans la critique plus récente, outre le livre déjà mentionné de Dominique Rabaté et dans une autre perspective, les travaux d'Evelyne Grossman autour de l'idée très féconde de « défiguration » éclairent pour leur part les procédés de décomposition et de « décréation » des corps et des identités dans le texte de Beckett, qu'elle met en parallèle avec ceux d'Artaud et de Michaux³³. La question du dépouillement a aussi été envisagée par les lectures plus contemporaines de Saint-Denys Garneau, celles d'Yvon Rivard, de Pierre Nepveu, de Jean Larose, de Jacques Blais, de Pierre Popovic et de Michel Biron, notamment, qui, depuis le début des années 1980

³² Selon les deux positions représentées respectivement par Luc Ferry et Marcel Gauchet dans *Le religieux après la religion*, Paris, Grasset, « Nouveau collège de philosophie », 2004. À cet égard, ma réflexion se trouve nourrie par les développements récents de ce que Jean-Luc Nancy appelle « déconstruction du christianisme », mouvement de pensée selon lequel « non seulement le christianisme se détache et s'excepte du religieux, mais il désigne en creux, au-delà de lui, le lieu de ce qui devra finir par se dérober à l'alternative primaire du théisme et de l'athéisme. » (*Noli me tangere: Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, « Le rayon des curiosités », 2003, p. 10) Voir aussi Jean-Luc Nancy, *La Déclosion (Déconstruction du christianisme, I)*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2005. Parmi les réflexions les plus stimulantes sur la persistance du religieux après la mort de Dieu, je renvoie également à l'essai de Jean-Christophe Bailly, *Adieu. Essai sur la mort des dieux*, Paris, Éditions de L'aube, « Monde en cours », 1993.

³³ Voir Evelyne Grossman, « Créé-décréé-incréé. Les défigurations de Samuel Beckett », dans *La défiguration. Artaud-Beckett-Michaux*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2004, p. 51-80.

(mais des analyses en ce sens étaient déjà esquissées par Jacques Brault dès la fin des années 1960³⁴), ont souligné la modernité de l'écriture garnélienne en insistant sur la brisure et la perte irrécupérable qui la fondent³⁵. Cependant, les pistes de lecture mises au jour par la critique de chacun des auteurs ne peuvent que s'enrichir du parallèle entre les deux œuvres et de l'ouverture à un cadre de réflexion plus large. Constituant un geste critique inédit, le rapprochement entre les deux univers s'étaye sur une parenté entre les deux univers qui a déjà été signalée au passage par deux lecteurs de Saint-Denys Garneau : Jacques Brault et J.F. Dowd³⁶. Le seul fait de sortir Saint-Denys Garneau du contexte canadien-français — ce qui a peu été fait, sauf dans le cas d'études de sources et d'influences, portant notamment sur le rapport à Maritain, Baudelaire, Claudel, Mauriac, Chateaubriant, et à l'occasion de références fréquentes mais restées allusives à Kafka³⁷ — pour mesurer son œuvre à celle d'un auteur emblématique de la modernité littéraire occidentale me paraît déjà constituer une ouverture et un décentrement salutaires. Quant

³⁴ Voir notamment Jacques Brault, « Saint-Denys Garneau, réduit au silence », dans *Archives des lettres canadiennes*, tome IV : *La poésie canadienne-française*, Montréal, Fides, 1969, p. 323-331.

³⁵ Ces critiques ont, en effet, largement commenté le caractère troué et heurté de ces poèmes qui tendent à la prose, contribuant à faire du « Mauvais pauvre » — esquisse d'un récit apparaissant dans le journal de Saint-Denys Garneau sous ce titre complet : « Le mauvais pauvre va parmi vous avec son regard en dessous » — un texte exemplaire de la poétique de Garneau et le lieu d'un certain héritage garnélien de la littérature québécoise. Voir en particulier Pierre Nepveu, « La prose du poème », dans *L'écologie du réel*, op. cit., p. 25-42 et Yvon Rivard, « L'héritage de la pauvreté », dans *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 2006, p. 130-141.

³⁶ « Pendant trois ou quatre années, en pleine jeunesse, Saint-Denys Garneau va vieillir, littéralement, à l'instar des personnages beckettien, pour finir, sculpture imprévue de Giacometti, en colonne vertébrale ébranchée, "Debout en os et les yeux fixés sur le néant" », tel est le rapprochement des corps décharnés opéré par Jacques Brault dans sa préface aux *Poèmes choisis* de Garneau (Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1993, p. 9), auquel s'ajoute celui de J.F. Dowd, commentant quelques vers d'un poème du recueil posthume de Garneau : « la hâte syntaxique rappellera peut-être à certains les raccourcis d'un autre poète, lui aussi pressé de dire son inconfort et son incompréhension du monde, Samuel Beckett. » (« Les solitudes ? », dans Paul Bélanger [dir.], *La clef de lumière*, Montréal, Le Noroît, « Chemins de traverse », 2004, p. 66)

³⁷ Voir en particulier Roland Bourneuf, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres canadiennes », 1969. Aussi, sur Chateaubriant : Andrée-Anne Giguère, *Essai et apprentissage : étude des textes en prose publiés par Saint-Denys Garneau entre 1927 et 1938*, mémoire de maîtrise, [Sainte-Foy], Université Laval, 2004. Et pour le rapprochement avec Kafka : Gilles Marcotte, « Force de Saint-Denys Garneau », loc. cit., p. 48 et Philippe Haeck, « L'apprentissage de Saint-Denys Garneau », *Voix et images*, vol. XIII, n° 1, automne 1987, p. 117.

au corpus de Beckett, il faut dire d'emblée que la critique beckettienne a pris des dimensions phénoménales³⁸. Les lectures comparatives sont déjà fort nombreuses, surtout avec Joyce, Proust et Kafka, et la mise au jour des innombrables intertextes littéraires, philosophiques et religieux du texte beckettien n'en finit plus d'occuper la critique. S'il est de prime abord difficile de penser en révéler des aspects qui n'aient déjà été amplement et plus d'une fois glosés, sa mise en parallèle avec une œuvre participant d'une littérature « liminaire » (au sens que Michel Biron donne à cette expression³⁹) et excentrée apparaît de prime abord séduisante du fait des rapprochements possibles entre les contextes culturels irlandais et québécois. Il faut d'ailleurs citer Stéphane Inkel à titre de prédécesseur en ce sens, sa récente thèse de doctorat proposant une lecture en parallèle des œuvres de Beckett et de Ducharme⁴⁰. Mettant de l'avant chez ces deux auteurs l'élaboration de ce qu'Inkel nomme une « politique de l'énonciation », à l'écart de la figure et de la langue maternelles, ce travail, dont j'ai pris connaissance en toute fin de

³⁸ Plus de 3000 articles et ouvrages sur Beckett étaient répertoriés en 2004 sur la base de données « MLA ». Pour une vue d'ensemble de la critique de Beckett, impossible à lire dans sa totalité étant donné son énorme développement, je renvoie, même s'il est déjà daté, à l'ouvrage de synthèse de P. J. Murphy et alii, *Critique of Beckett Criticism. A Guide to Research in English, French and German*, Columbia, Camden House, 1994. Il en ressort le portrait d'une critique d'abord profondément divisée, du côté anglophone, entre lecture existentialiste d'une part et formaliste d'autre part et, du côté francophone, fortement marquée par les lectures que Blanchot et Bataille ont proposées dans les années 1950. L'attention portée aux dimensions philosophiques et psychanalytiques du langage beckettien (voir notamment Olga Bernal, Julia Kristeva et Didier Anzieu) aurait ensuite ouvert la voie aux lectures d'orientation poststructuraliste (Thomas Trezise, Steven Connor) pour aboutir, dans les années 1980-1990 à une vaste querelle entre tenants d'un Beckett moderne et tenants d'un Beckett postmoderne. Ian Wright dresse le portrait de cette dernière querelle dans « "What matter who's speaking?" Beckett, the Authorial Subject and Contemporary Critical Theory », *Southern Review*, vol. 16, n° 1, 1983, p. 5-30.

³⁹ C'est-à-dire une littérature qui se fait en marge du centre (Paris, Londres), de son pouvoir et de ses institutions et qui met en place un système de valeurs différent, fondé sur des rapports de contiguïté et de proximité, sur une « *communitas* » à l'intérieur de laquelle le marginal, l'exclu, le pauvre trouvent leur place, et non sur des structures hiérarchiques, des rapports de pouvoir et sur l'accumulation de capital symbolique. Voir Michel Biron, *L'absence du maître. Saint-Denis Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2000.

⁴⁰ Stéphane Inkel, *Les fantômes et la voix. Politique de l'énonciation et langue maternelle chez Réjean Ducharme et Samuel Beckett*, thèse de doctorat, [Montréal], Université du Québec à Montréal, 2005. Brigitte Faivre-Duboz a entamé quant à elle une thèse croisant les œuvres de Joyce et de Ferron, qui n'a pas été déposée.

parcours et avec lequel la présente thèse partage de nombreuses préoccupations, témoigne de la fécondité et de l'intérêt d'interroger en parallèle des œuvres issues de contextes qui ont peut-être en commun de rendre le rapport à la langue et à l'origine particulièrement problématique.

Le rapprochement entre l'Irlande et le Québec a aussi fait l'objet d'une véritable mise en œuvre par Victor-Lévy Beaulieu dans son récent « essai hilare » *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots*. Mais le très fantasmatique rendez-vous orchestré par Beaulieu entre Joyce et lui, sur fond d'humiliation historique, de mythologies nationales, de romans familiaux tramés d'inceste et de matricide, a somme toute fort peu à voir avec la rencontre qu'il s'agit ici de penser entre Beckett et Saint-Denys Garneau. Le fantasme qui traverse ce livre de Beaulieu (et qu'il performe, jusqu'à un certain point, ne serait-ce que quantitativement — par la somme, le nombre de pages) est celui d'une œuvre québécoise comparable en puissance au *Finnegans Wake*, qui ferait subir à la langue française le sort que Joyce réserva à la langue anglaise, permettant dès lors à la « langue québécoise » et au peuple québécois d'accéder à la grandeur littéraire⁴¹. Avec les œuvres de Garneau et Beckett, on se trouve bien sûr aux antipodes de ce fantasme littéraire de puissance, et peut-être en son envers même.

D'ailleurs, s'agissant de littérature nationale et d'origine, il a, semble-t-il, fallu longtemps avant que l'on s'intéresse, dans le vaste cadre des études beckettiennes, aux

⁴¹ « Pour écrire un *Finnegans Wake* québécois, il faudrait donc être tout à la fois Hubert Aquin, Jacques Ferron, Claude Gauvreau, Réjean Ducharme, et quelque chose de plus encore, ce que Luis-Jorge Borges a parfaitement circonscrit quand il a dit : " C'est facile d'écrire le *Quichotte*. Il faut connaître à fond l'Espagne, avoir lu tous les romans de chevalerie et s'appeler Cervantes." Ainsi naît le *Livre* totalisant, celui auquel Joyce s'est attelé en écrivant *Finnegans Wake* et celui auquel s'attellera un jour le Dieu-Toth québécois quand seront enfin réunies les conditions gagnantes, au-delà du beau risque et de l'amnésie globale transitoire dans laquelle nous pataugeons parce que nous avons encore peur de la grandeur. » (Victor-Lévy Beaulieu, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots. Essai hilare*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2006, p. 978-979)

dimensions « irlandaises » de l'œuvre de Beckett et que l'on amorce une analyse des échos textuels du rapport tendu qu'entretenait cet auteur à son pays natal, tensions qui tenaient peut-être notamment à la position d'entre-deux que ses origines religieuses protestantes lui conféraient vis-à-vis de l'Irlande catholique nationaliste, d'une part, et de la puissance coloniale anglaise, d'autre part. À ce statut doublement minoritaire se superpose d'ailleurs un double refus du nationalisme et de l'annexion littéraire : dans un essai de 1934 intitulé « Recent Irish Poetry », Beckett refuse explicitement, tout comme Joyce, la « bardolâtrie » folklorique de Yeats et des poètes de la Renaissance irlandaise, mais il refusera également, comme Joyce encore, de jouer, tels Shaw ou Wilde, les « bouffons » irlandais en Angleterre⁴². Ce double refus explique sans doute en partie l'étonnante indifférence d'une critique irlandaise qui, selon J.C.C. Mays, a fait très peu de cas de Beckett jusque vers la fin des années 1970 (alors que, grâce à *En attendant Godot*, il est reconnu dès le début des années 1950 dans le milieu littéraire parisien) : « Il était admis que Beckett n'était pas un écrivain irlandais⁴³. » Il m'apparaît possible de mettre en parallèle ce silence et cette exclusion du corpus avec le sort qu'on a réservé au Québec à Saint-Denys Garneau dans les années 1960, quand celui-ci s'est mis à incarner la figure du « traître », de l'« exilé intérieur » et de la « mauvaise conscience canadienne-française » pour toute une génération d'écrivains et de critiques issus d'horizons aussi divers que ceux de l'Hexagone, de *Parti pris*, de la *Barre du Jour* et de *Cité libre* chez des auteurs aussi différents que Jacques Ferron, Paul Chamberland et Nicole Brossard⁴⁴,

⁴² Voir à ce sujet Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, op. cit., 43-63.

⁴³ J.C.C. Mays, « Les racines irlandaises du jeune Beckett », dans Jean-Michel Rabaté (dir.), *Beckett avant Beckett*, op. cit., p. 12.

⁴⁴ Voir à ce sujet la thèse de Sylvain Gagné, *Les figures du poète Saint-Denys Garneau dans le discours critique de 1937 à 1993*, thèse de doctorat, [Montréal], Université de Montréal, 1997, et surtout Pierre Nepveu, « Un trou dans notre monde », dans *L'écologie du réel*, op. cit., p. 63-77.

ou encore Gérard Godin⁴⁵. Si les reproches et les réactions n'étaient pas les mêmes, l'anathème tenait peut-être de part et d'autre à ce que les deux œuvres ont d'irréductible aussi bien à un projet littéraire défini en termes nationaux qu'à une littérature valorisant l'assurance et la conquête langagières (qu'elle emprunte la voie du formalisme ou celle de l'exubérance linguistique d'un Joyce, d'un Ducharme ou d'un Gauvreau).

En effet, ayant pris le chemin de l'exil parisien et de l'autonomie littéraire frayés par Joyce, Beckett s'y engage à rebours, retirant à cette autonomisation le privilège de la richesse, de l'opulence symbolique qui donne justement à l'auteur d'*Ulysse* et de *Finnegans Wake* son aura et son prestige. Par ce travail formel de l'indigence auquel s'adonne Beckett, peut-être quelque chose de la misère historique irlandaise réintègre-t-elle *formellement* la littérature. C'est cette voix littéraire pauvre, cet usage qu'on pourrait dire « mineur » de la langue (je reviendrai à cette notion) et cette négativité qui a cours dans les textes de Garneau et de Beckett — et qui ne sont sans doute pas absolument étrangers à la situation culturelle d'où ils émanent, tout en étant politiquement irrécupérables —, qu'on n'aura semble-t-il, à une certaine époque, pas voulu entendre dans leurs pays d'origine respectifs, où l'on était avide alors de fondation et de richesse⁴⁶.

Quant au rapport qu'entretient le parti pris de « pauvreté » inhérent à ces textes avec la pensée chrétienne, pourtant manifeste chez Saint-Denys Garneau, cette question me semble avoir fait l'objet d'un traitement insuffisant dans l'histoire de la critique garnélienne en raison des divers paradigmes mutuellement exclusifs qui ont présidé à la

⁴⁵ Le seul titre de l'article de Godin dit bien le mépris de l'infantilisme bourgeois que l'on inscrit ici violemment à même le nom du poète : « De Saint-Nini Garneau à la Nouvelle-Orléans », *Cité libre*, février 1964, p. 15-16.

⁴⁶ « En accusant Saint-Denys Garneau, c'est une part de soi-même que l'on accuse, c'est un membre gangrené que l'on a hâte d'amputer », écrit Pierre Nepveu dans « Un trou dans notre monde », dans *L'écologie du réel*, op. cit., p. 63.

lecture de cette œuvre. Si, dans la foulée des premières lectures présentées par les auteurs de *La Relève* comme Robert Élie et Robert Charbonneau, les critiques des années 1950, tels le frère Lévis Fortier et Romain Légaré, ont beaucoup insisté sur la dimension religieuse de la poésie de Garneau, c'était le plus souvent pour s'attacher essentiellement à la quête spirituelle de l'homme⁴⁷. Dressant le portrait d'un Saint-Denys Garneau en « chrétien exemplaire », voire en « martyr », parant sa souffrance spirituelle d'une aura sacrificielle, ces lectures sont restées sourdes à ce que ce rapport au religieux avait de trop violent pour ne pas témoigner d'une crise, d'un ébranlement théologique difficilement assimilable à une foi doctrinaire et surtout inséparable des questionnements esthétiques et des formes poétiques au travers desquels il se donne à entendre. Cet aspect proprement esthétique et absolument non orthodoxe, fondamental à mes yeux, se verra encore tout à fait occulté par un des textes-phares de la critique garnélienne, celui de Jean Le Moyne⁴⁸, qui fera de Saint-Denys Garneau la victime exemplaire d'une culture catholique et conservatrice foncièrement castratrice et culpabilisante. Entérinant la première critique tout en prenant son contre-pied, cette version du « mythe » garnélien servira pour ainsi dire de relais entre les premières lectures spiritualisantes et cette autre tendance lourde, à laquelle j'ai déjà fait allusion, qui associera la figure de Saint-Denys Garneau à une certaine aliénation canadienne-française. Cette dernière vision dominera largement la scène des années 1960 jusqu'à ce que, revenant aux textes et tentant de les lire en évitant le filtre biographique (filtre qui a, au demeurant, été aussi très opérant dans la critique de

⁴⁷ Voir l'état de la question que présente Stéphane Boucher dans le premier chapitre de son mémoire de maîtrise intitulé *La dimension religieuse de Regards et jeux dans l'espace d'Hector de Saint-Denys Garneau*, (Montréal, Université de Montréal, 2003, p. 7-21). Ce mémoire réitère lui-même le geste de lire le recueil de Garneau en tant qu'il serait essentiellement le miroir d'une aventure spirituelle, mais se montre très attentif à la résistance qu'offrent certains motifs garnéliens à leur stricte reconduction à la symbolique chrétienne.

⁴⁸ Il s'agit de « Saint-Denys Garneau, témoin de son temps », d'abord paru en 1960 et repris dans *Convergences*, Montréal, HMH, « Constantes », 1961, p. 219-241.

Beckett), l'on tire finalement Saint-Denys Garneau des « miasmes » du conservatisme catholique pour l'élever — à partir des années 1970 et de façon plus affirmée au cours des années 1980-1990 — au rang de « moderne ». Occupant depuis vingt ans le haut du pavé de la critique de Garneau⁴⁹, c'est précisément cette lecture qui autorise le parallèle que je propose avec Beckett. Faisant de Garneau un de nos tout premiers « modernes », cette critique a cependant relégué généralement la dimension religieuse à l'arrière-plan, sinon pour parler, de façon le plus souvent allusive, d'une « négativité⁵⁰ » et d'une « interrogation qui n'épargne ni Dieu ni le langage⁵¹ » ou pour interroger, dans une perspective plus sociologique, l'influence de Maritain et des auteurs du Renouveau catholique français sur *La Relève*⁵². Sans aborder la question de front, les travaux de Karim Larose ont contribué à une nouvelle compréhension des relations entre modernité et dimension religieuse dans l'œuvre de Garneau. Larose propose ainsi de comprendre le motif du « vol culturel » (c'est-à-dire l'assimilation de la création poétique à une spéculation frauduleuse en regard du legs divin, motif qui apparaît dans les derniers textes en prose) à partir du contexte de la crise économique des années 1930, arrière-plan socio-économique fondateur, selon lui, de la première modernité québécoise⁵³. Nouvelles et stimulantes, ces analyses se donnent pour visée d'expliquer le silence littéraire des dernières années de la vie de Saint-Denys Garneau, aussi se concentrent-elles

⁴⁹ Si l'on excepte le livre de François Charron (*L'obsession du mal. De Saint-Denys Garneau et la crise identitaire au Canada français. Essai biographique*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001) dont la position tient plutôt du retour régressif.

⁵⁰ Pierre Nepveu, « Un trou dans notre monde », dans *L'écologie du réel*, op. cit., p. 37.

⁵¹ Yvon Rivard, « Qui a tué Saint-Denys Garneau ? », dans *Le bout cassé de tous les chemins*, Boréal, « Papiers collés », 1993, p. 104.

⁵² Voir Benoît Melançon et Pierre Popovic (dir.), *Saint-Denys Garneau et La Relève*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 1995.

⁵³ Voir Karim Larose, « Travers de la modernité : don, culture et spéculation chez Saint-Denys Garneau », *Québec Studies*, vol. XXXII, Automne 2001 / Hiver 2002, p. 105-117 et « Saint-Denys Garneau et le vol culturel », *Études françaises*, vol. XXXVII, n° 3, 2001, p. 147-163.

essentiellement sur les textes en prose et s'occupent-elles peu des textes poétiques eux-mêmes, lesquels méritent pourtant d'être interrogés en tant qu'ils articulent littéralement — c'est-à-dire dans leur langue et dans leur syntaxe autant qu'à travers leurs thèmes — le religieux et le moderne.

Il faut signaler que dans les toutes dernières années (et depuis le début de mon projet de thèse), plusieurs voix se sont prononcées sur la nécessité de reconsidérer l'aventure spirituelle de Garneau dans son articulation avec l'exigence poétique et la modernité de l'œuvre. Ainsi Gilles Marcotte, qui lit dans le journal du poète « la première rencontre, en sol québécois, de l'exigence spirituelle et de la culture moderne⁵⁴ » et insiste sur le caractère fondamental, à cet égard, du thème de la pauvreté ; ainsi J.F. Dowd qui questionne le procès qu'on n'a cessé de faire de l'époque de Saint-Denys Garneau : « Un monde soumis à une autorité spirituelle asséchante ou un monde soumis à des impératifs de distraction et de rendement, lequel est le plus propice au développement d'une poésie qui serait vitale⁵⁵ ? » Ainsi, également, Robert Melançon qui se désole qu'on ait été incapable de voir dans l'héritage chrétien de Garneau, qui constitue pourtant le « foyer de notre culture » autre chose qu'un bagage d'« impuissance », d'« aliénation » et de « culpabilité morbide »⁵⁶. Ces propositions toutes récentes restent néanmoins de l'ordre de l'injonction et présentent peu d'analyses pour étayer cette articulation.

⁵⁴ Gilles Marcotte, « Pauvreté d'Hector de Saint-Denys Garneau », dans G. Routhier et J.-P. Warren, *Les visages de la foi. Figures marquantes du catholicisme québécois*, Montréal, Fides, 2003, p. 116.

⁵⁵ J.F. Dowd, « Les solitudes ? », *loc. cit.*, p. 68 et 69.

⁵⁶ « Les thèmes du renoncement, du mépris de soi et de la retraite traversent deux millénaires de spiritualité chrétienne et une part essentielle de la tradition humaniste, des Évangiles à Simone Weil, de Socrate et des stoïciens à Schopenhauer et Wittgenstein. [...] Mais au Canada français, avant la « Révolution tranquille », à cause de la « Conquête », ou du « cléricalisme ultramontain », ou de la « Grande Noirceur », toute ascèse ne traduirait que l'incapacité au bonheur et la peur de la vie. [...] Je persiste, pour ma part, à y lire une aventure intérieure menée à ses ultimes conséquences avec une intransigeance héroïque, et à me dire *in petto* qu'en chassant les soutanes nous les avons remplacées par une autre espèce de clercs [...] », Robert Melançon, « Notes de relecture de Saint-Denys Garneau », dans Paul Bélanger (dir.), *La clef de lumière*, op.

Si l'œuvre de Beckett ne s'arrime pas de la même manière à une aventure spirituelle que celle de Saint-Denys Garneau, si le rapport à Dieu fait même l'objet de dénégations répétées de la part de l'auteur de *Godot* et de ses personnages (dont le fameux, et équivoque : « Le salaud, il n'existe pas⁵⁷ ! » de *Fin de partie*), la relation qu'entretient le texte beckettien au référent religieux, présent dans toute l'œuvre, constitue une question récurrente depuis les débuts de la critique. Il apparaît que cette dimension a longtemps été abordée soit dans l'esprit d'un relevé studieux (et sans véritable analyse) des sources intertextuelles bibliques et religieuses⁵⁸, soit dans le cadre d'un commentaire plutôt vague sur le caractère mystique, ou, au contraire, nihiliste, de l'œuvre⁵⁹. Cependant, quelques ouvrages parus depuis la fin des années 1990 ont ouvert la voie à une réflexion à la fois plus profonde et plus nuancée sur le rapport de l'œuvre de Beckett aux motifs religieux, tentant d'en dégager toute la complexité et la subtilité, de même que l'évolution. Je pense ici notamment au travail de Mary Bryden⁶⁰, aux chapitres consacrés à Beckett par Anne Élane Cliche dans *Dire le livre*⁶¹, au dossier « Beckett et la religion » présenté dans le neuvième numéro de la revue *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*⁶², et aux réflexions

cit., p. 58. J'ai moi-même publié un texte (faisant suite à une communication prononcée en 2003) qui réfléchit sur l'articulation du religieux et du moderne dans cette œuvre : « Figures d'une absence. Poétique de l'icône chez Saint-Denys Garneau », dans Ginette Michaud et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Montréal, Lanctôt, 2004, p. 106-120.

⁵⁷ Samuel Beckett, *Théâtre I*, Paris, Minuit, 1971, p. 190.

⁵⁸ Concernant les allusions bibliques, le travail le plus récent et le plus systématique est sans doute celui que présente C.J. Ackerley : « Samuel Beckett and the Bible : A Guide », *Journal of Beckett Studies*, vol. 9, n° 1, 1999, p. 53-125.

⁵⁹ Les références à la tradition de la théologie négative, ou apophatique, sont innombrables, mais la critique lit aussi Beckett à l'horizon du bouddhisme ou du manichéisme, ou encore de l'existentialisme chrétien, de l'agnosticisme, de l'athéisme, du nihilisme, comme le recense Laura Barge dans l'introduction de *God, the Quest, the Hero : Thematic Structures in Beckett's Fiction*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, « North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures », n° 230, 1988.

⁶⁰ *Samuel Beckett and the Idea of God*, Londres/New York, Macmillan Press/St. Martin's Press, 1998.

⁶¹ « La figure du monde. Paul avec Beckett » et « La vérité est dans la jarre. Rab et Rabbi Isaac Louria avec Beckett », dans *Dire le livre*, Montréal, XYZ, « Théorie et littérature », 1998, p. 33-61 et 205-215.

⁶² Mary Bryden et Lance St John Butler (dir.), dossier « Beckett and Religion/Beckett et la religion », dans *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 9, 2000, p. 11-206.

d'Evelyne Grossman dans *La défiguration*⁶³. Ces publications, parmi quelques autres, proposent de véritables analyses du dialogue engagé par l'œuvre beckettienne avec la religion et interrogent le traitement tantôt franchement subversif, tantôt plus équivoque que les divers pans de l'œuvre de Beckett réservent aux motifs chrétiens, dont ceux de l'ascèse et de l'incarnation, qui m'intéresseront tout particulièrement. Ma réflexion, on le verra, a beaucoup bénéficié de ces dernières avancées critiques.

Le voisinage de l'œuvre de Beckett avec celle de Garneau, qui offre une thématization apparemment moins distanciée, moins stratifiée de cette question (mais peut-être pas moins complexe), permet de prendre la mesure de la singularité du travail opéré à cet égard dans les textes de Beckett. Mais c'est aussi cette apparente distance, ce *jeu*, cet écart que cultivent ces textes vis-à-vis du religieux qui se révélera le lieu même d'une rencontre, significative me semble-t-il, entre les auteurs, là où un certain rapport moderne au langage, à la représentation et au sens constitue peut-être une nouvelle mise en scène des paradoxes et des nœuds constitutifs de la mimésis chrétienne.

Comparer l'incomparable (méthode)

S'écartant des études comparatistes habituelles en ce qu'elle met en rapport des corpus qui ne sont pas préalablement liés par des relations de « faits » (filiation avérée ou intertextualité) et par la primauté accordée ici aux textes (et non aux contextes culturels ou nationaux)⁶⁴, cette lecture qui veut rendre sensible une certaine communauté des

⁶³ Evelyne Grossman, *La défiguration*. Artaud-Beckett-Michaels, op. cit.

⁶⁴ Je me réfère ici à la présentation de la démarche comparatiste telle qu'elle apparaît dans des ouvrages de synthèse comme le *Précis de littérature comparée* de Pierre Brunel et Yves Chevrel (Paris, Presses Universitaires de France, 1989) et le livre d'Eva Kushner intitulé *The Living Prism. Itineraries in Comparative Literature*, Montréal/Toronto, McGill/Queen's University Press, 2001.

enjeux devait témoigner aussi de l'irréductibilité, proprement littéraire, de ces œuvres. Je souscris à cet égard, quitte à m'exposer au paradoxe, à l'idée de Blanchot selon laquelle « l'une des tâches de la critique devrait être de rendre impossible toute comparaison » ou de faire en sorte que « le jeu des comparaisons nous ouvre finalement à l'incomparable⁶⁵ ».

S'il était nécessaire que soient d'abord mis au jour des points de convergence qui forment autant de points d'ancrage pour cette lecture croisée, l'intérêt du parallèle réside également dans la mise en évidence des singularités, dans l'examen des figures, des images et tonalités respectives, dans la saisie des inflexions singulières que ces œuvres donnent à ces motifs et enjeux communs. Le dépouillement ne se décline pas exactement de la même manière chez Beckett et chez Saint-Denys Garneau et il ne s'agit pas de gommer ce qui distingue le soliloque et la « logorrhée » du sujet beckettien, d'une part, du rythme brisé et de l'économie propre aux poèmes garnéliens, d'autre part, là même où les deux écritures manifestent un même parti pris pour la pauvreté. C'est peut-être surtout en regard de leurs points de départ respectifs, de la poétique de leurs premières œuvres, que les deux parcours d'écriture apparaissent le plus divergents. La tâche consiste donc à mettre en évidence quand et comment, mais aussi dans quelle mesure, le poète de l'enfance conquérante de *Regards et jeux dans l'espace* a pu rejoindre le romancier de l'errance solipsiste de *Murphy* et ce que nous dit cette rencontre des enjeux propres à chacune des deux œuvres. L'analyse des textes a donc pour objectif premier de saisir la logique interne des textes, leurs mouvements et leur évolution, leurs impasses et leurs soubresauts.

⁶⁵Maurice Blanchot, « L'Infini et l'infini », dans *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999, p. 70-71.

C'est d'ailleurs dans le mouvement de l'écriture, à travers la structure même des trois grandes parties qui constituent cette thèse, que se sont négociées les modalités de la comparaison. Chacun des auteurs fait l'objet d'un ensemble de sections distinctes à l'intérieur de ces trois parties, ce qui m'a permis de procéder à l'analyse des œuvres de façon indépendante, sans les rabattre sans cesse l'une sur l'autre. L'ensemble étant structuré de façon à convoquer tour à tour les auteurs à partir de questions et de thèmes centraux — qu'il s'agisse de la disjonction entre la voix et le corps, de la figure du double, ou de la mimésis ascétique —, mais aussi de les faire se croiser à partir de motifs et d'images plus précis (l'os, l'enfance, le désert, la prière), c'est au fil de la lecture des sections et des parties que se fera entendre le contrepoint des échos et des réponses, qu'apparaîtront les points de croisée et de divergence, présentés de façon tantôt très explicite, ailleurs plus implicitement.

Mon désir de rendre justice à la part d'incomparable logeant au cœur de toute comparaison n'exclut évidemment pas le recours à des travaux de référence qui m'ont permis de penser plus largement les enjeux qui traversent ces œuvres, qu'il s'agisse d'ouvrages critiques et philosophiques touchant aux sources et aux enjeux de la modernité littéraire (notamment *L'imitation des Modernes* de Philippe Lacoue-Labarthe), de lectures spirituelles marquantes pour les deux auteurs en cause (dont *L'imitation de Jésus-Christ* de Thomas à Kempis), de textes fondateurs de la tradition ascétique (*Vie d'Antoine* d'Athanase d'Alexandrie) de réflexions sur l'héritage culturel du christianisme (en particulier celles de G. G. Harpham dans *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*) ou de travaux d'inspiration psychanalytique (sur la figure du double, notamment).

Corpus

Les deux œuvres n'ayant pas la même ampleur, on pourrait craindre, de prime abord, que le corpus garnélien ne se trouve écrasé sous la masse des textes de Beckett. Si nombreux soient-ils, ceux-ci tendent cependant, après *Comment c'est* (1961), à devenir de plus en plus courts, phénomène qui est d'ailleurs partie prenante du processus de réduction qui m'intéresse. En revanche, les *Œuvres* de Saint-Denys Garneau telles qu'éditées par Jacques Brault et Benoît Lacroix⁶⁶ constituent une somme assez imposante de quelque 1300 pages, auxquelles on ajoutera celles des *Lettres aux amis*. La disparité de volume n'en est pas moins bien réelle et en recoupe d'ailleurs une autre, tout aussi évidente, d'ordre générique. Pour m'en tenir aux textes dont la mise en parallèle s'imposait le plus vivement sur le plan des enjeux, je me suis concentrée sur les textes narratifs de Beckett, qui constituent véritablement le cœur de l'œuvre, en faisant des textes dramatiques (théâtre et incursions du côté de la radio, de la télévision), ainsi que des publications critiques et essayistiques un corpus secondaire auquel je me réfère de façon plus ponctuelle (à l'exception de *Film* et de la pièce *Pas moi*, qui font l'objet d'analyses dans les deuxième et troisième parties). Il en va de même de la production poétique en vers de Beckett, qui reste marginale chez lui et sur laquelle je ne m'arrêterai qu'en conclusion. Parmi les textes narratifs, les œuvres appartenant au deuxième moment amorcé par la trilogie romanesque (composée de *Molloy*, *Malone meurt* et *L'innommable*) me solliciteront davantage, l'enjeu du dépouillement apparaissant là sous son aspect le

⁶⁶ Il s'agit de l'édition la plus complète, qui comprend à la fois les poèmes, publiés et inédits, le journal, une partie de la correspondance, de même que la plupart des textes en prose — nouvelles et essais — et des travaux de jeunesse. L'édition plus récente des *Œuvres en prose* par Giselle Huot (Montréal, Fides, 1995) n'ajoute que quelques textes supplémentaires.

plus net. L'acuité du dépouillement se révèle aussi particulièrement dans les poèmes posthumes de Garneau (parus sous le titre « Les solitudes » ou « Poèmes retrouvés »), sur lesquels porteront la plupart de mes analyses.

Avec leur trame diégétique fragmentaire, réduite au minimum et leur langue à la syntaxe démantelée, les derniers opus de Beckett (des *Textes pour rien* à *Soubresauts*) entretiennent par ailleurs une certaine parenté de forme avec les nombreuses esquisses et notes autour de projets de roman et de nouvelles rencontrées dans le journal et la correspondance de Saint-Denys Garneau — morceaux textuels dont la teneur déborde largement le caractère intime des ouvrages dans lesquels ils trouvent place et qui permettent de prendre la pleine mesure de cette tension vers la prose inhérente au mouvement de l'œuvre garnélienne. Si les derniers textes de Beckett tendent aussi à ébranler les frontières entre prose et poésie en se tenant aux limites de la narrativité, la question des catégories génériques reste néanmoins prégnante chez Beckett dans la mesure où les enjeux fondamentaux de cette œuvre sont toujours en même temps des enjeux de formes, et plus particulièrement des questions s'adressant au médium, aux moyens mêmes de la représentation⁶⁷. Il est frappant de constater, à cet égard, que le théâtre de Beckett aura mis presque vingt ans pour prendre le relais des problématiques du récit. Contemporains de *L'innommable*, les personnages et dialogues d'*En attendant Godot*, même s'ils mettent déjà en cause une certaine idée de l'action dramatique, entrent

⁶⁷ Dans son ouvrage sur le développement du théâtre-récit chez Beckett (*Défis du récit scénique. Formes en enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève, Droz, 2001), Matthijs Engelberts explicite très bien en quoi la question du moi, de sa dislocation, de son passage à la limite est indissociable de celle du genre ou du médium, le roman et le théâtre étant mis à l'épreuve chez Beckett dans la même mesure que l'est le moi et selon le même principe d'une exploration des frontières qui n'abolit pas pour autant les différences. Je pense, comme Engelberts, que, quoique singulièrement malmené, le moi subsiste chez Beckett, ne serait-ce que comme horizon lointain, de la même façon que subsiste un théâtre et un récit qui, pour se rejoindre singulièrement parfois sur le plan des motifs, n'en restent pas moins distincts dans la manière de les déplier.

peu en résonance avec les questions posées de façon lancinante par la trilogie, et qui touchent autant les bases de la fiction que celles du moi. C'est au terme d'un long processus, qu'il faudrait retracer minutieusement et au sein duquel *La dernière bande*, *Comédie* et les pièces radiophoniques constituent assurément des bornes, qu'on rejoint avec *Pas moi* le même degré de problématisation de la voix et du Je qui faisait, de *L'innommable*, vingt ans plus tôt donc, un tournant dans l'œuvre narrative. C'est comme s'il avait fallu que la voix théâtrale fasse elle-même son chemin de croix, jouant sur scène les différentes stations d'une sorte de Passion de la représentation. Cette diversité des temporalités génériques mais surtout la mise en jeu, chaque fois spécifique selon le médium et le genre explorés par Beckett, de la question cruciale de la représentation justifient le resserrement de la présente étude sur les textes qu'on peut appeler, par commodité, de prose narrative.

Quant à la question de la langue, qui se pose avec acuité s'agissant de l'œuvre bilingue de Beckett, je me suis d'abord et avant tout servi de la version française des textes lorsque celle-ci est de l'auteur lui-même, me contentant de travailler avec le texte anglais en regard. Pour ce qui est des textes restés intraduits, tels les essais publiés dans *Disjecta*, et des quelques textes qui ont fait l'objet d'une traduction extérieure, le plus souvent d'Édith Fournier, comme c'est le cas pour *Bande et sarabande* (traduction française de *More Pricks than Kicks*) et *Cap au pire* (*Worstward Ho*), je me reporte alors plutôt à la version originale anglaise. La question du bilinguisme et de l'auto-traduction chez Beckett ayant déjà fait l'objet de très nombreux travaux⁶⁸, je ne l'ai pas reprise ou

⁶⁸ Parmi les travaux les plus récents sur cette question, citons ceux de Pascale Sardin-Damestoy (*Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'« empêchement »*, Arras, Artois presses université, 2002) et de Brian T. Fitch (*Beckett and Babel : An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press, 1988).

développée de façon explicite. Mais il est entendu que cette écriture dans l'entre-deux des langues est fondamentale chez Beckett et qu'elle s'inscrit, tel que le note Stéphane Inkel, dans une pratique plus générale d'« écartèlement » du langage⁶⁹. C'est d'ailleurs cette pratique d'inscription d'un écart dans la langue qui a fait de Beckett un des écrivains les plus représentatifs de ce que Deleuze et Guattari ont appelé « littérature mineure ».

Trouver son tiers monde à soi, son désert à soi ? Le mineur en question

La notion de mineur, telle que l'ont élaborée Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, puis dans *Mille plateaux*⁷⁰, offre de fait une piste à première vue très inspirante pour saisir le rapport entre les poétiques du dépouillement dans les œuvres de Saint-Denys Garneau et Samuel Beckett et un certain contexte socio-politique, une certaine histoire sociale marquée, tant au Québec qu'en Irlande, par la « déterritorialisation » de la langue et la pauvreté. D'emblée, ma proposition de mise en parallèle de ces deux auteurs a d'ailleurs été conçue avec ce paradigme pour arrière-plan. Le rapport fait tout à la fois d'étrangeté et de familiarité qu'entretiennent ces deux auteurs aux traditions littéraires française et anglo-irlandaise (du fait de la situation d'exilé et du bilinguisme littéraire de Beckett, de la situation liminaire et excentrée de Saint-Denys-Garneau), de même que le sort particulier que ces œuvres réservent à la langue m'ont d'abord paru offrir la possibilité de réfléchir plus avant à l'idée de littérature mineure telle que définie par Deleuze et Guattari à partir des trois caractères que sont, je le rappelle,

⁶⁹ Voir le chapitre II de la première partie de sa thèse : « Écrire l'entre-deux. Beckett et la multiplication des langues », dans *Les fantômes et la voix*, op. cit., p. 58-65.

⁷⁰ *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975 ; *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980. Je renvoie plus particulièrement au chapitre 3 du premier ouvrage, intitulé « Qu'est-ce qu'une littérature mineure ? »

« la déterritorialisation de la langue », « le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique » et « l'agencement collectif d'énonciation⁷¹ ».

De prime abord, la « déterritorialisation » de la langue décrite chez Kafka, écrivain juif de Prague, dans les termes d'« une impossibilité de ne pas écrire, impossibilité d'écrire en allemand, impossibilité d'écrire autrement⁷² » rencontre de manière frappante la double contrainte que j'essaie moi-même d'analyser chez Garneau et Beckett. Cette double contrainte issue du manque d'une parole propre, d'une langue toujours parasitée par l'autre dans la réalité des textes, il est difficile de ne pas la mettre en rapport avec le fait que le Canadien français et l'Irlandais parlent tous deux, quoique à des degrés divers, une langue dont leur culture n'est pas le terrain « propre », une langue qui les fait forcément passer par la référence à l'autre (le Français, l'Anglais), une langue dont ils ne sont pas les maîtres — ce qui, bien sûr, est toujours le cas, comme le rappelle Derrida dans *Le monolinguisme de l'autre*, puisqu'on ne « possède » jamais une langue au sens strict⁷³. Mais cette impropriété de la langue, et de toute la culture qu'elle véhicule, est précisément ce que la situation minoritaire ou coloniale permet de rendre sensible, de ressentir de façon plus vive⁷⁴. En ce sens, le fait que Garneau et Beckett se soient mis à privilégier un certain dépouillement, une certaine sécheresse de la langue, une certaine maladresse, semble très bien s'accorder avec les analyses que font Deleuze et Guattari de l'usage de l'allemand chez Kafka, qui partirait d'une langue déjà déterritorialisée, pauvre (celle des juifs de langue allemande à Prague), et dont la pratique mineure consisterait à

⁷¹ *Ibidem*, p. 33.

⁷² Franz Kafka, « Lettre à Max Brod, juin 1921 », citée dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 29.

⁷³ Voir Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996, p. 45.

⁷⁴ « La minorisation ne peut être vécue que dans la chair vive. Ce n'est pas là du misérabilisme ou du mauvais théâtre ; c'est plutôt une des conditions positives de la création », écrit François Paré dans *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, « Bibliothèque canadienne-française », 2001, p. 19.

accentuer encore davantage cette déterritorialisation, ce « sous-développement » de la langue dans son écriture. Pousser la langue à la limite, explorer ses « déserts », son « tiers monde », « écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier⁷⁵ », pour reprendre les images très fortes de Deleuze et Guattari, cela paraît coller assez bien au type d'écriture et de syntaxe pratiquées par Garneau et Beckett.

À y regarder de plus près, cependant, un certain nombre de questions et de problèmes surgissent quant à la manière dont cette pratique mineure, caractérisée par une certaine cassure de la voix littéraire, s'articule ou répond à une situation sociale, culturelle, politique. Il faut voir en effet que la notion de mineur n'est pas sans poser de difficultés au niveau même de l'articulation qu'elle paraît proposer⁷⁶. Peut-on d'ailleurs vraiment considérer que les cas de Garneau, de Beckett et de Kafka sont comparables de ce point de vue ? Sans entrer dans le débat autour de la position de Kafka comme locuteur de l'allemand dans la Tchécoslovaquie du début du siècle, qui a fait contester à plusieurs les propositions de Deleuze et Guattari⁷⁷, on peut rapidement se rendre compte de ce que les situations de Garneau et de Beckett ont de dissemblable : là où, comme le dit bien

⁷⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, op. cit., p. 33.

⁷⁶ Je renvoie là-dessus à Karim Larose, qui s'est interrogé sur la fortune très relative du concept de mineur (au sens de Deleuze et Guattari) dans la critique québécoise, et relève notamment à quel point Deleuze et Guattari font l'impasse sur le sentiment de précarité et d'« exiguïté » (selon l'expression de François Paré) inhérents à la situation linguistique des cultures mineures et sur certaines dominations linguistiques en regard desquelles les stratégies littéraires du mineur paraissent politiquement et socialement de bien peu de poids (« Major and Minor : Crossed Perspectives », *Substance*, vol. XXXI, n° 1, 2002, p. 36-47).

⁷⁷ Pascale Casanova et Régine Robin soulignent toutes deux que Deleuze et Guattari déforment la position de Kafka dans la mesure où le malaise dans la langue allemande, tel qu'il s'exprime dans le texte du *Journal* qui sert de base aux réflexions des philosophes, loin d'être pensé dans le cadre d'un projet esthétique « déterritorialisant », irait plutôt de pair chez l'écrivain avec la nostalgie de ne pas pouvoir écrire dans une « petite langue » (comme le yiddish ou le tchèque) qui puisse servir de base à un véritable sentiment d'appartenance culturelle, à de véritables aspirations nationales. Voir Pascale Casanova, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », *Littératures classiques*, n° 31, automne 1997, p. 242-246 ; et Régine Robin, « À propos de la notion kafkaïenne de "littérature mineure" : quelques questions posées à la littérature québécoise », dans *Autrement, le Québec : conférences 1988-1989*, Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, « Paragraphes », n° 65, 1989, p. 5-6.

Michel Biron dans *L'absence du maître*, Garneau écrit d'emblée dans le désert ou dans une sorte de « terrain vague, un univers sans maître où rien n'est vraiment interdit, où rien n'est vraiment permis non plus⁷⁸ », c'est-à-dire dans un contexte culturel caractérisé par une quasi-absence de tradition et de possibilité de filiation (ou d'opposition) littéraires « autochtones », Beckett, quoique appartenant à une culture minoritaire, a pour sa part derrière lui une tradition littéraire irlandaise fort bien développée et reconnue en dehors des frontières strictement nationales (que l'on pense à Swift, à Sterne, à Yeats, à Synge, à Shaw et à Wilde, qui constituent à des degrés divers l'arrière-plan littéraire de Beckett⁷⁹). Par-dessus tout, Beckett doit se définir comme auteur par rapport à l'immense figure qu'est Joyce. En fait, toute la poétique de Beckett peut être comprise dans le rapport à la voie joycienne, dont l'auteur de *L'innommable* prendra délibérément, de son propre aveu, le contre-pied, opposant progressivement la perte et le dénuement à la pléthore et à l'hyper-maîtrise de celui qui fut d'abord son maître, l'indigence et le non-savoir à l'érudition, la soustraction à l'addition⁸⁰.

Dans le cas de Garneau, le désert est de fait, si l'on peut dire, et ressenti comme tel ; dans celui de Beckett, il serait en quelque sorte « choisi » ou « forgé », défini au moins pour une part en opposition à une première pratique de dénationalisation de la littérature irlandaise, celle de Joyce, et au surplus agi, cela est loin d'être négligeable, dans le passage délibéré (d'abord exclusif, puis en alternance avec sa langue maternelle) à une

⁷⁸ Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 15.

⁷⁹ J.C.C. Mays relève quelques traits formels qui, par-delà les prises de distances manifestes de Beckett à l'égard de la tradition irlandaise et de ses thèmes obligés, rapprocheraient l'écriture beckettienne d'un certain ton irlandais : l'humour caustique, la distance, un certain usage de la cruauté, l'absence de pathos, notamment (« Les racines irlandaises du jeune Beckett », loc. cit., p. 23-26). John P. étudie aussi le rapport ambigu des premières œuvres beckettiennes à cet arrière-plan littéraire irlandais dans *The Irish Beckett*, Syracuse, Syracuse University Press, 1991.

⁸⁰ Beckett s'exprime en ces termes au cours d'un entretien recueilli dans un article très souvent cité d'Israel Shenker, « Moody Man of Letters », *New York Times*, 6 mai 1956, section 2, p. 3.

autre langue, le français. Ce sont là deux arrimages passablement différents entre poétique d'auteur et contexte littéraire, culturel, sociolinguistique. Or, de ce genre de différences, comme du fait que la littérature irlandaise, qu'ils citent pourtant en exemple de littérature mineure, est aussi une « littérature de maîtres », Deleuze et Guattari semblent faire peu de cas. « Il y a une figure universelle de la conscience minoritaire, comme devenir de tout le monde, et c'est ce devenir qui est création⁸¹ », écrivent-ils dans *Mille plateaux*. Mais ce « devenir-minoritaire », qui constitue pour eux la voie véritable de la création, est-il le même selon que l'on part d'une culture et d'une langue de maîtres à l'égard de laquelle on prend ses distances dans l'écriture ou qu'on baigne dès l'origine dans une culture ressentie comme pauvre ? Est-il même possible d'être dans un devenir-mineur, de se choisir mineur lorsqu'on baigne d'emblée dans la minorité ? Tenant à penser le mineur comme devenir créateur, Deleuze et Guattari en viennent à éluder le fait que le mineur désigne d'abord, et chez Kafka lui-même, une origine inquiète ; qu'il recouvre le sentiment d'une « indignité constitutive », comme le fait bien entendre, pour sa part, François Paré⁸².

À cette difficulté, qui touche à la nature plus ou moins consentie, héritée ou « créée » du rapport à la minorité ou à la pauvreté, s'ajoute le fait que chez les deux auteurs qui m'intéressent, le dépouillement me semble aller de pair, dans la logique interne des œuvres, avec une quête impossible de coïncidence dans la langue difficilement assimilable à la « déterritorialisation » deleuzienne, si l'on entend cette dernière comme un mouvement simple, univoque. Mais existe-t-il une pratique de déterritorialisation qui ne soit pas hantée par un mouvement inverse, par un désir de

⁸¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 134.

⁸² François Paré, *Les littératures de l'exiguïté*, op. cit., p. 37.

reterritorialisation ? Chez Deleuze même⁸³ il me semble que le rapport entre déterritorialisation et territorialisation est plus complexe qu'il n'apparaît dans le texte sur la littérature mineure, et plus complexe surtout que ce qu'en retiennent certaines lectures portées par l'idéal d'une « identité floue », « pluri-culturelle », d'un « nouveau cosmopolitisme⁸⁴ ».

L'intérêt premier de cette notion de mineur réside très certainement dans le fait qu'elle propose de lier une poétique d'auteur à une situation collective sans que ce lien passe par le biais de contenus thématiques, idéologiques ou nationaux, mais plutôt par un traitement spécifique du matériau langagier. Or, si cette notion offre apparemment une façon nouvelle — différente de celles de l'analyse du discours social et même de la sociocritique — d'accrocher texte et contexte, il est finalement difficile de bien saisir en quoi la phrase kafkaïenne, beckettienne ou garnélienne, relèverait véritablement d'une « énonciation collective », en quoi la tension vers l'anonymat propre à un certain dépouillement langagier participerait d'une « solidarité active », exprimerait la possibilité d'une nouvelle communauté, ferait émerger « les moyens d'une autre conscience et d'une autre sensibilité⁸⁵ » comme le voudraient Deleuze et Guattari.

La part proprement politique, voire « révolutionnaire », de la littérature mineure telle que la présentent ces deux auteurs me paraît en effet difficile à déduire de la poétique mineure qu'ils décrivent, même si l'on conçoit que cette dernière est issue d'une certaine

⁸³ Notamment dans l'entretien filmé avec Claire Parnet, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, produit par Pierre-André Boutang, 1988.

⁸⁴ Celui que défend Régine Robin dans « À propos de la notion kafkaïenne de "littérature mineure" : quelques questions posées à la littérature québécoise », *loc. cit.*, p. 12. À ce type de position, François Paré oppose de façon très sensible son malaise de minoritaire : « Je ne crois jamais pouvoir être un véritable, authentique postmoderne, brinquebalant son déracinement comme si c'était là une richesse et un signe d'ouverture d'esprit. Les marginalités sont des lieux où m'abriter, où me lover dans la fragilité du sens » (*Les littératures de l'exiguïté*, *op. cit.*, p. 86).

⁸⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 31 et 32.

déterritorialisation de la langue. Écrire à même une certaine pauvreté, à partir d'elle, que ce soit dans le déchirement ou dans le consentement, est-ce un geste qui a forcément une portée ou une signification politique ? Est-ce le cas chez Kafka ? En quel sens ? Ce questionnement me semble gommé plus qu'il n'est vraiment soulevé dans le texte des philosophes, dont les propos oscillent entre des analyses de texte (à propos desquelles Jacques Rancière a bien signalé à quel point, sous couvert de valoriser la seule matérialité et un certain usage intensif, asymbolique de la langue, elles s'attachent plutôt à des contenus représentés⁸⁶) et le rappel d'un certain contexte, sans que le passage entre les deux plans soient vraiment explicité. En fait, ce sont les deuxième et troisième caractères de la littérature mineure (le « branchement de l'individuel sur le politique » et l'« agencement collectif d'énonciation ») qui me paraissent aporétiques, si l'on s'en tient à une lecture attentive à la spécificité du matériau textuel plus qu'à des thèmes ou des contenus explicitement politiques. À cet égard, davantage qu'à une véritable articulation, les propositions du *Kafka* me semblent procéder à une juxtaposition, une superposition certes extrêmement séduisante et qui donne encore à penser, mais qui court-circuite quelque peu la complexité des rapports entre les faces poétiques et politiques du mineur.

Au seuil de cette thèse qui voudrait éclairer les enjeux de deux œuvres singulières qui tendent au dépouillement, je me contente de constater cette coïncidence d'une pratique littéraire et d'une histoire culturelle sous le signe de la pauvreté, et de poser l'hypothèse du caractère central, à cet égard, de l'appropriation esthétique d'un héritage chrétien. Que ces deux modernes réactivent avec l'ascèse la part la plus austère, aride et

⁸⁶ Voir Jacques Rancière (entrevue avec David Rabouin), « Deleuze accomplit le destin de l'esthétique », *Magazine littéraire*, dossier « L'effet Deleuze », n° 406, février 2002, p. 38-40.

contraignante de cet héritage, celle qu'on pourrait assimiler à une orthodoxie, doit-il nous étonner ? A-t-on affaire ici à cette sacralisation de l'autodestruction qui serait, comme le pense François Paré, une tendance constitutive du minoritaire⁸⁷ ? Mais Flaubert, auteur majeur et majoritaire s'il en est, ne s'est-il pas lui-même incorporé la tradition ascétique, lui qui ne cesse de récrire sa *Tentation de saint Antoine* ?

« Les hommes ont pris l'habitude un peu bête de parler de l'orthodoxie comme de quelque chose de lourd, de monotone, sans danger. Il n'y a jamais rien eu d'aussi périlleux et d'aussi passionnant que l'orthodoxie⁸⁸ », écrivait Chesterton. C'est, me semble-t-il, la possibilité même du partage entre orthodoxie et hérésie que viennent inquiéter les œuvres de Beckett et de Garneau, là où elles s'exposent sans limites, à en perdre corps, à la passion et au péril de la pauvreté.

⁸⁷ *Les littératures de l'exiguïté*, op. cit., p. 28.

⁸⁸ G.K. Chesterton, *Orthodoxy*, cité par Slavoj Žižek dans *La marionnette et le nain. Le christianisme entre perversion et subversion*, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2006, p. 49.



Partie 1

Des têtes, des troncs, des bras, des jambes

Je vais peut-être être obligé, afin de ne pas tarir, d'inventer encore une féerie, avec des têtes, des troncs, des bras, des jambes et tout ce qui s'ensuit

S. Beckett, *L'innommable*

Et maintenant
Les yeux ouverts les yeux de chair
trop grand ouverts
Envahis regardent passer
Les yeux les bouches les cheveux

S.-D. Garneau, « Tu croyais tout tranquille »

Il est possible de distinguer, à l'intérieur des parcours de Beckett et de Garneau, le point plus ou moins précis, plus ou moins irréversible, où le dépouillement en vient à s'imposer comme le mouvement fondamental de l'entreprise scripturaire, qu'il porte et met en péril tout à la fois. C'est à partir de ce que l'on pourrait appeler leur second versant, celui « tout mangé d'ombre sauvage », dirait Saint-Denys Garneau [OE, 19], que les deux œuvres deviennent comparables du point de vue de leur poétique. Chez Beckett, il s'agit, schématiquement, de ce moment où la structure encore assimilable au roman et à la nouvelle des premières œuvres (de *More Pricks than Kicks* à *Mercier et Camier*) s'efface pour faire place à des récits beaucoup plus problématiques sur le plan de la forme. Ce qui pouvait encore ressembler à une intrigue (intrigue de l'errance, mais intrigue tout de même) et à des personnages (clochardisés, mais tout à

fait identifiables) disparaît alors à peu près complètement au profit du recentrement sur une voix dont l'identité, tant corporelle que psychique, et le rapport au langage sont extrêmement précaires. Ce recentrement progressif sur une voix (une voix elle-même excentrique...) a lieu avec les *Nouvelles* et à l'intérieur de ce qu'on appelle la première « trilogie » de Beckett, formée de *Molloy*, *Malone meurt* et *L'innommable*, contemporaine d'*En attendant Godot*. Chez Garneau, l'apparition d'une poétique du dépouillement peut être raccordée (même s'il ne s'agit pas d'un parcours strictement linéaire) à ce passage interne au recueil *Regards et jeux dans l'espace* où les figures de l'enfant, de la danse et du jeu, qui soutiennent une écriture d'abord placée sous le signe de la conquête créatrice et spatiale, cèdent leur place (avec les moments transitoires que constituent des poèmes comme « Paysage en deux couleurs sur fond de ciel », « Autrefois » et « Tu croyais tout tranquille ») à une poésie de la fracture, du trou et de la brèche que l'on retrouvera de manière plus accusée dans les *Poèmes retrouvés*, une poésie près de la prose, mais d'une prose moins narrative que heurtée, fragmentaire.

De part et d'autre, on assiste alors à l'envahissement massif des textes par l'image du corps décharné jusqu'à l'os, corps disloqué dont la voix fait l'« inventaire ». Dans les deux œuvres, l'épuisement langagier est concomitant d'un démembrement corporel. Si, comme le pense Didier Anzieu, ce qu'on appelle « style » consiste essentiellement à « capter ce qui s'éprouve à la frontière de l'âme et du corps¹ », l'écriture pauvre que pratiquent Garneau et Beckett est peut-être la meilleure illustration de l'intrication complexe des gestes de l'incarnation et de la désincarnation qui fondent la voix littéraire.

¹ Didier Anzieu, *Beckett*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1998, p. 243.

Un chant tenu

« Maintenant, je sais combien tenu doit être mon chant » [LA, 225], écrit Garneau dans une lettre à Robert Élie datée de septembre 1936. Avant même la parution de *Regards et jeux dans l'espace*, la voie de la pauvreté, de la ténuité apparaît ainsi à Garneau comme la seule possible, « la seule qu'on est sûr qui ne ment pas » [OE, 574], comme le dira le texte du « Mauvais pauvre ». Les schèmes chrétiens du renoncement et de l'ascèse, tels qu'ils se donnent à lire particulièrement dans un ouvrage comme *L'imitation de Jésus-Christ*², livre de chevet de Garneau à partir de 1936 (et texte familial, également, pour Beckett depuis le début des années trente, qui y fait souvent référence dans son œuvre³), servent de modèle à cet « esprit de pauvreté » auquel le poète aspire dans son journal et qui oriente rapidement toute la poétique de Saint-Denys Garneau. Ainsi, « les merveilleux enlacements » de mots issus de la « boîte à jouets » de l'enfance [OE, 10] ; la danse bondissante du langage poétique qui « prend possession du monde / Après la première victoire / Du regard » [OE, 12] ; l'harmonieuse circulation des « Esquisses en plein air » — où le chant des saules et la « respiration des champs » trouvent leur expression dans le son d'une flûte ou le « voile clair » d'une aquarelle [OE, 16, 17], l'art recueillant de manière parfaite en ces pages la parole muette du monde — ; toutes ces éclatantes conquêtes de la voix poétique s'effaceront vite, chez Garneau⁴, au profit de la sécheresse et de l'âpreté d'une langue qui, butant sur son manque, échouant à « emplir[r] la forme » et à « s'étend[re] dans l'air » [OE, 164], se met en quête de ce lieu de l'être où le corps

² Selon lequel il faut, c'est le tout premier précepte : « Imiter Jésus-Christ et mépriser toutes les vanités du monde » (Thomas a Kempis, *L'imitation de Jésus-Christ*, traduction de F. de Lamennais, Paris, Seuil, « Livres de vie », 1961, p. 12). La critique garnélienne a étonnamment peu commenté l'importance de cet ouvrage du XV^e siècle, œuvre phare de la « *Devotio moderna* ».

³ Comme le confirme son biographe James Knowlson, dans *Beckett*, Arles, Actes Sud/Solin, 1999, p. 244.

⁴ Robert Melançon parle de cette fulgurance qui fait de *Regards et jeux dans l'espace* « sans doute un des livres les plus compacts de la poésie française » (« Notes de relecture de Saint-Denys Garneau », *loc. cit.*, p. 52).

coïnciderait parfaitement avec l'âme, lieu à partir duquel le sujet pourrait se défaire du mensonge comme on se dévêt d'un habit emprunté, volé.

« Les hymnes n'ont jamais été si pauvres si délaissées / Que ce jour où nous avons voulu prendre le soleil / à témoin de notre lumière » [OE, 193]. Dès lors que le chant faillit à la tâche de rendre la présence, l'harmonie et la lumière, de faire apparaître des « paysages métaphysiques⁵ », de lier le visible et l'invisible selon le modèle des correspondances baudelairiennes⁶, il s'agira essentiellement, chez Garneau, de retrouver le « point » d'où refonder un rapport à l'au-delà, c'est-à-dire aussi, et peut-être plus fondamentalement, à la vérité et à la poésie, qui ne soit pas empreint d'une orgueilleuse volonté de conquête — « Mes désirs sont d'un Dieu » [OE, 96], dit un poème de jeunesse qui exprime bien la posture dont Garneau s'accusera amèrement, lui et ses premiers poèmes, et qu'il rendra imputable de sa déréliction —, mais plutôt d'un oubli de soi, d'un don de soi au profit de ce Tout Autre divin dont, à rebours de cette première identification, le sujet garnélien se sentira d'ailleurs de plus en plus éloigné, de plus en plus indigne : « Qui et quoi qu'on rencontre, c'est inaccessible, inapprochable et introuvable ; tout ce qu'on peut rejoindre, c'est ce consentement au désert » [LA, 369], dit-il dans une autre lettre qui reprend les mots du poème « Monde irrémédiable désert ».

La lettre à Élie de septembre 1936 ramasse bien les stations préparatoires de cette traversée du désert, de cette recherche de la présence pleine qui prendra la forme chez Garneau d'un voyage au bout des os. En quelques pages se trouve en effet condensé le parcours fulgurant, interne au recueil publié en 1937, menant de la quête de beauté et d'harmonie, à la fois innocente et avide, qui porte les premiers poèmes de

⁵ À ce sujet, voir la « Lettre à André Laurendeau » d'avril 1936 [OE, 932-933] et le journal [OE, 435-441].

⁶ Sur l'influence déterminante et l'assimilation progressive de Baudelaire par Saint-Denys Garneau, je renvoie à la magistrale étude de Roland Bourneuf, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, op. cit., en particulier p. 259-287.

Regards et jeux dans l'espace (« J'avais d'abord mis tant d'espérance, toute mon aspiration dans ce désir de créer de la beauté, de posséder le monde en beauté » [LA 222]), à l'accablement du mensonge, à ce sentiment d'une imposture cherchant à masquer un défaut originel, aussi lisible, par exemple, dans les vers de « Tu croyais tout tranquille » (« J'avais conscience qu'une part de ce poète était attitude, construction ; et ce prolongement volontaire, cette accentuation fausse, c'était comme la faille dans le morceau d'acier, le germe de mort éparpillé dans l'élan entier » [LA, 223]), pour aboutir au programme ascétique qu'annonce « Cage d'oiseau » et qui se présente ici, de façon étonnante, comme découlant de l'assurance de son existence en Dieu, de son « être à Dieu » :

Je sais maintenant que j'existe, que rien, ni moi-même, ne peut me détruire ; car je ne suis à personne, ni à moi ; je suis à Dieu. [...] Quand j'ai eu conscience de mon existence, que je me suis senti indestructible, j'ai pu, sans cette haine et sans ce maladif plaisir de désespoir et de néant, continuer à m'abattre, à m'épurer, à me dévêtir de tout mensonge, à retrouver l'être que Dieu a fait au fond de moi, tout simplement. [LA, 224]

Rien de simple, pourtant, dans ce mouvement d'épuration, dans ce refus de la « construction » poétique, qui est aussi un programme esthétique que Garneau entend à l'œuvre dans le quatuor opus 130 de Beethoven, auquel il revient si souvent dans sa correspondance et son journal, qu'il lit également chez Baudelaire et chez Alphonse de Chateaubriant. Rien d'univoque dans ce sentiment d'« indestructibilité » qui pousse paradoxalement à l'épuisement, à l'abattement de son être, dans cette visée spirituelle ancrée dans une corporéité dont la valeur apparaît pour le moins ambiguë : « Mais j'arriverai à me débarrasser de tous mes mensonges, un à un, à me dépouiller pour pouvoir enfin me montrer nu à Dieu. » [LA, 223]

À s'en tenir aux textes plutôt qu'à une lecture biographique qui tend à accabler l'époque et la rigidité de son catholicisme, on ne peut qu'être frappé de l'absence de certitude dogmatique et de l'inquiétude fondamentale qui teintent l'appropriation garnélienne des motifs de la pauvreté, du désert, de l'ascèse, du sacrifice, tant dans les écrits intimes (dont la mise en fiction et la transposition esthétique ne sont à l'évidence pas absentes) que dans les poèmes. Quoique explicitement rapporté à la tradition chrétienne, l'« ascétisme » dont se réclame Garneau⁷ est aussi indissociable d'une quête artistique et ce, jusque dans ses aspects les plus « techniques » : « Le rôle de la volonté consciente dans l'art est le même que dans l'élaboration de toute vertu. Il regarde la technique et l'élève à un sens d'ascèse. Toute technique qui n'a pas un sens d'ascèse est inutile : elle est séparée de la personne et demeure morte » [OE, 430], précise-t-il dans son journal au printemps 1936. Et déjà, en 1935 :

Ma grande difficulté à écrire ne me décourage pas. J'y vois une accentuation de sévérité qui m'est bon signe. Je veux une plus grande perfection ; et surtout plus de plénitude dans la forme.

Cette sécheresse, cette difficulté vient de ce que je suis à un tournant. Mon style tend à s'abstraire : parce qu'il n'est ni assez fort, ni assez formé, il en reste mort : mais par le travail j'arriverai à lui redonner de l'allure ; il est tué par la difficulté qui l'arrête à chaque moment.

Je me détache du lyrisme facile, coulant, qui s'emporte lui-même : je me dégage des mots. [OE, 346-347]

Cette esthétique de l'ascèse, qui suit sa logique propre, ne peut qu'ébranler en retour la tradition religieuse dont elle s'inspire, la foi de Garneau étant de toute façon

⁷ « L'ascétisme ne vaut rien du tout si ce n'est pour cela, par cela, si ce n'est pour nous dépouiller d'autres choses que l'être que Dieu avait fait de nous. Voilà pourquoi le bouddhisme est faux ; il prend des disciplines de l'âme pour arriver à d'autres choses que l'âme. Il détruit les besoins pour arriver au "consentement dans l'absence de besoins". Au lieu que l'ascétisme chrétien veut détruire les besoins, les faire dominer, non pour qu'ils n'existent plus, mais pour la découverte de l'âme ; et l'âme, l'être enfin trouvé, une fois conscient et occupant la première place, les besoins, les instincts contraires tombent d'eux-mêmes. C'est en ce sens qu'est la liberté absolue. » (Lettre à Claude Hurtubise du 25 août 1935 [OE, 968])

dépourvue de toute assise dogmatique : « Je crois que je cherche la foi, je ne crois pas que je la possède, ou du moins pas la foi qu'on nomme vive, la certitude d'une présence. » [LA, 392]

Loin donc de s'installer jamais dans une foi préconstruite et confortable (comme dans « un fauteuil où l'on reste », s'endort et meurt) qui lui dicterait la conduite de sa vie et de son œuvre et qu'on pourrait rendre « responsable » de son mutisme final, Garneau puise plutôt dans la culture chrétienne un vocabulaire apte à rendre compte d'une exigence poétique dont l'extrémité et la singularité débordent considérablement chez lui (quoi qu'en aient pensé à la fois les premiers lecteurs de cette œuvre qui ont voulu faire de lui un « chrétien exemplaire » et ceux qui, de Jean Le Moyne à François Charron, l'ont érigé en victime de l'Église) ce qu'on attendait du « bon » chrétien⁸. C'est cette exigence de pureté, de rigueur, d'authenticité, exigence tout à fait en phase avec la modernité et qui le laisse véritablement « sans appui »⁹, qui fait que son œuvre peut être comparée, dans ses voies et dans sa radicalité, à celle de Beckett, dont les personnages renouvellent aussi, d'une certaine manière, l'éthique rigoriste et quiétiste de Thomas à Kempis — « *Ubi nihil vales, ibi nihil velis* » (« Là où tu ne vaux rien, tu ne dois rien vouloir »), disait par exemple Murphy, citant Geulincx [MU,130] —, tout en ébranlant les fondements théologiques¹⁰. Chez Beckett comme chez Garneau, le religieux et le poétique, comme le traditionnel et le moderne, sont sujets à des échanges et à des repliements complexes, mouvants, au sein desquels il n'est pas

⁸ Dans la tradition chrétienne, d'ailleurs, la voie ascétique, posée en idéal, n'est exigée que des moines avant que d'être généralisée et transposée à la vie intramondaine par certaines sectes protestantes puritaines, selon la thèse de Max Weber dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, op. cit., p. 196-197.

⁹ Dans « Qui a tué Saint-Denys Garneau ? », Yvon Rivard souligne à la fois la radicalité de cette exigence et son caractère proprement poétique : « Saint-Denys Garneau a été contraint au désert pour avoir choisi, contre le royaume des certitudes, l'espace même de l'œuvre. » (*Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1993, p. 101)

¹⁰ Sur le rapport de Beckett à *L'imitation de Jésus-Christ* et à la tradition quiétiste, auquel je reviendrai, je renvoie à Chris Ackerley, « Samuel Beckett and Thomas à Kempis : The Roots of Quietism », dans M. Bryden et L. St. John Butler (dir.), « Beckett and Religion / Beckett et la religion », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 9, 2000, p. 81-92.

simple de déceler lequel des axes détermine l'autre. La transformation et le traitement des corps dans les deux œuvres constituent certainement un des lieux privilégiés de cette nébuleuse.

Le silence des os

Sur ce terrain équivoque, celui de l'appropriation par le poème de motifs chrétiens, se tient en équilibre instable un poème comme « Nous avons attendu de la douleur ». Peut-être inspiré du *Chemin de la Croix* de Claudel¹¹, ce texte reprend apparemment le schème ascétique classique de l'*imitation*, de la participation à la douleur du Christ, auquel Garneau consacre quelques autres poèmes comme « Et je prierai ta grâce » et « Quitte le monticule », et sur lequel il revient souvent dans ses écrits personnels¹². Cette thématique donne lieu à une imagerie corporelle étonnante, à cette association de l'os, du silence et du dernier retranchement de l'être que l'on retrouvera souvent dans les derniers poèmes (« Quand on est réduit à ses os ») et les textes en prose de Saint-Denys Garneau, exemplairement dans le fameux texte du « Mauvais pauvre », mais aussi dans une série de réflexions et d'ébauches qui l'annoncent, dont celle-ci qui se présente sous le titre « Roman : "imposteur" » : « Nous allons construire très logiquement ce développement de l'image qui mange le point central de la réalité, l'anémie, et entraîne dans sa chute finalement ce qui

¹¹ Garneau fait référence à cette œuvre dans un passage de son journal (« Paul Claudel — Chemin de la Croix, 5^e station — / Quand rien ne va plus. — On nous emploie à la croix, même de force » [OE, 492]) au bas duquel il a reproduit son poème.

¹² « Et je demande au Christ qu'il me donne une douleur réelle, simple, oui réelle, qui puisse accompagner la sienne, par quoi je puisse L'accompagner, et non pas encore ces douleurs et ces désespoirs sans issue qui ne sont pas durement sains, n'accompagnent pas l'espérance, mais appellent encore des espoirs, malgré tout des espoirs de la vie, de notre vie. » (« Lettre à Jean Le Moyne », 2 février 1938, [LA, 341]) La question de la participation à la douleur du Christ n'est pas simple pour Garneau, dans la mesure où elle peut aussi s'avérer portée par un orgueil démesuré absolument contraire à l'humilité qu'exige la foi. « Le Christ peut-être les assume toutes [les douleurs] et nous n'aurions pas en ce sens d'action directe à accomplir », avance-t-il d'ailleurs dans son journal [OE, 579] en avril 1938. Voir aussi la référence précédente [OE, 492].

reste » [OE, 490]. Or, on conviendra à la lecture d'un poème comme « Nous avons attendu de la douleur » que l'imagerie garnélienne outre passe et transforme notablement l'énoncé conventionnel des règles de l'ascèse dont l'économie particulière tend à soutenir la privation par la promesse de gains spirituels dans l'autre monde¹³. Pervertissant le topos d'un gain du ciel par la souffrance, le poème de Garneau, dont la voix se trouve en défaut par rapport au « silence irréductible et certain de nos os », lie son propre destin à un processus de « décomposition » de la chair qui paraît fondamentalement irrécupérable sur quelque autre plan que ce soit :

Nous avons attendu de la douleur
 Qu'elle modèle notre figure à la dureté magnifique de nos os
 Au silence irréductible et certain de nos os
 À ce dernier retranchement inexpugnable de notre être
 Qu'elle tende à nos os clairement la peau de nos figures
 La chair lâche et troublée de nos figures
 qui crèvent à tout moment et se décomposent
 Cette peau qui flotte au vent de notre figure, triste oripeau¹⁴.

Ce qui pourrait encore se présenter dans ce poème, en dépit de l'étrangeté et de la radicalité de ses images, comme un processus de purification du corps assimilable à une certaine tradition chrétienne (cette purification, dont le siège est ici l'os plutôt que l'âme, qui est « attendue » de la douleur, sur le modèle de la souffrance christique lavant les péchés du monde), se révélera bientôt échapper clairement à cette logique. Dans un autre poème qui se lit à plusieurs égards comme la suite de « Nous avons attendu de la douleur » (et dont les premiers mots « Faible oripeau » sont un écho de

¹³ « Apprenez donc maintenant à supporter quelques légères souffrances, afin d'être alors [au jour du jugement] délivré de souffrances plus grandes » ; « Qui sait le mieux souffrir possédera la plus grande paix » (Thomas a Kempis, *L'imitation de Jésus-Christ*, op. cit., p. 53 et 66).

¹⁴ [OE, 174] On notera la parenté sémantique avec un passage du « Mauvais pauvre » : « Alors, votre sourire se fige, tremble, un muscle de votre joue s'agite, tressaille, se crispe, et votre face n'est plus qu'une grimace horrible, un lambeau immonde que vous voudriez arracher et jeter rageusement dans une ornière. » [OE, 573]

sa fin), un processus de corruption du corps à la fois similaire et contraire vient en effet doubler le premier mouvement de purification, l'empêchant de parvenir à sa fin puisqu'il désagrège et pulvérise jusqu'à l'os, c'est-à-dire jusqu'à cela même dont la « dureté magnifique » devait rester intacte :

Mais la douleur fût-elle devancée
 Est-ce que la mort serait venue secrètement
 faire son nid dans nos os mêmes
 Aurait pénétré, corrompu nos os mêmes
 [...]

La douleur ne trouve pas non plus
 de substance ferme à quoi s'attaquer
 De substance ferme à quoi s'agripper
 d'une poigne ferme
 [...]

Mais elle ne rejoint encore qu'une surface qui s'effrite
 Un édifice poreux qui se dissout
 Un fantôme qui s'écroule et ne laisse plus que poussière. [OE, 190]

Reprenant des images déjà présentes dans une des dernières pièces de *Regards et jeux dans l'espace* (« L'oiseau dans ma cage d'os / C'est la mort qui fait son nid » [OE, 33]), ce dernier poème met en jeu un antagonisme crucial des *Poèmes retrouvés* de Garneau dans le couple textuel qu'il forme avec « Nous avons attendu de la douleur ». Ces deux textes illustrent effectivement le caractère extrêmement retors des retournements auxquels se heurtent les tentatives d'incarnation paradoxales de la voix garnélienne, prises en étau entre dépouillement et corruption. Là où il s'agissait de retrouver le lieu de la vérité, de la parole véritable, dût-elle se confondre avec le silence ou avec le bégaiement, avec le trébuchement syntaxique de qui cherche à tout prix la fermeté ; là où il fallait ne préserver du corps que ce qui le rapproche le plus de l'inanimé mais qui, encore, présentait la promesse d'une dureté, d'une pureté

inaliénable, la voix ne trouve plus, finalement, que de la poussière et un fantôme. À tenir à tout prix à coïncider avec ce qu'il y a de pur en lui, avec le trésor de son verbe intérieur — « Et ma bouche est fermée comme un coffre / Sur les choses que mon âme garde intimes / Qu'elle garde / Incommunicables / Et possède ailleurs » [OE, 156], dit le poème « Silence » —, à vouloir s'éplucher de tout mensonge, de tout emprunt, de tout habit de convenance, le sujet garnélien ne peut semble-t-il que s'anéantir, l'âpreté de son exigence ne laissant finalement en lui rien de sauf.

Cet antagonisme entre le travail de la douleur et celui de la mort, entre dépouillement et corruption, rejoint ce qu'on peut appeler chez Garneau la dialectique de la bonne et de la mauvaise pauvreté. Pierre Popovic a remarquablement relevé « la privatisation et le désamorçage de la *socialité du thème de la pauvreté* qui [sont] à l'œuvre dans "Le mauvais pauvre"¹⁵ ». Situait Garneau tout à la fois vis-à-vis du discours social de l'époque, celle de la crise économique, et du discours religieux traditionnel pour montrer comment le texte garnélien questionne et « fait bouger » la « doxa » des années trente, Popovic met en évidence dans la correspondance et le journal du poète ce passage

de l'idéal d'une vocation de la pauvreté qui permettrait à l'individu de se transcender en sujet plein à l'aveu par défaut d'un vœu de mauvaise pauvreté qui livre le sujet à l'isolement et à la désolation peut-être, mais qui ouvre sur un sujet inachevé de toute éternité, toujours déjà en perte de lui-même¹⁶.

S'il me paraît tout à fait juste de dire, avec Popovic toujours, que « c'est peut-être dans et par ce passage que Garneau s'avère un poète exactement contemporain »,

¹⁵ Pierre Popovic, « Saint-Denys Garneau, *celui qui s'excrit* », *Études françaises*, vol. XXX, n° 2, p. 116. C'est Popovic qui souligne.

¹⁶ *Idem*. Poursuivant la réflexion de Popovic, Karim Larose situe le traitement garnélien de la pauvreté en regard de celui de Bossuet dans son « Sermon du mauvais riche » : « Cette figure inédite du mauvais pauvre "irréparable" se présente comme une sorte de réplique radicale et moderne du *Sermon* de Bossuet, où tant le mauvais riche que le bon pauvre, chacun à sa façon, bénéficiaient d'une certaine forme de richesse. », « Saint-Denys Garneau et le vol culturel » (*Études françaises*, vol. XXXVII, n° 3, 2001, p. 158)

il me semble que les échanges entre bonne et mauvaise pauvretés, c'est-à-dire entre une pauvreté consentie, de vocation, et une pauvreté « irrémédiable », ontologique — celle du sujet « inachevé » et de la langue qui s'évide (Popovic parlera plus loin dans son texte d'une pauvreté et d'une solitude « insublimables », « asémantisées¹⁷ ») —, sont encore plus complexes et que, plutôt qu'à un passage unilatéral et définitif de l'une à l'autre valeur, on a affaire dans le discours du poète à un vacillement constant, à une incertitude et une indétermination foncières. C'est que, dès le début, la « bonne pauvreté », le renoncement aux richesses et à soi-même, tel que prôné dans *L'imitation*, se veut chez Garneau une réponse à la mauvaise pauvreté : « Les pauvres comme les autres veulent la richesse, n'importe quelle richesse, toutes les richesses. Et c'est peut-être chez eux que paraît, le plus crûment, la disproportion entre le désir et l'aptitude naturelle à posséder, la possibilité naturelle de possession et, finalement, d'être. » [OE, 500-501] Dès le départ, c'est face à cette disproportion, à ce désir couplé d'une inaptitude à posséder (et même à être), à cet effet « besace percée » et au manque de « contenance » qui caractérisera très exactement la figure du mauvais pauvre, qu'est posée la nécessité de l'esprit de pauvreté et de l'ascèse. C'est à ce défaut originel, qu'il s'attribue d'abord et avant tout à lui-même, à cette misère spirituelle faite d'avidité et de mensonge, d'imposture et de manque de sincérité, que Garneau superpose d'emblée la voie du désert. Or, cette superposition est aussi ce qui occasionne dans ses textes les glissements inverses, de la saine sécheresse vers l'assèchement spirituel, du « trou dans notre monde » par lequel on accède à l'absolu et à la joie, au trou de cet être incapable de rien retenir¹⁸. Surtout

¹⁷ Pierre Popovic, *loc. cit.*, p. 122.

¹⁸ « La douleur, le mal, la misère, c'est le trou dans notre monde. Un trou dont les Russes ont eu une profonde expérience. Un trou que Dostoïevski a creusé jusqu'à la joie, jusqu'au grand amour de la Douleur de Jésus-Christ, jusqu'à la possession de la douleur que Dieu nous donne. » [OE, 938]. L'expression « un trou dans notre monde » est aussi centrale dans le poème « Poids et mesures » où elle conserve sa valeur positive et reçoit même un sens ludique : « Mais un trou dans notre monde c'est déjà

présente à la faveur de l'équivocité sémantique des poèmes et des ébauches de récit, cette ambivalence et ces glissements sont lisibles même dans les passages plus réflexifs du journal :

Faire le désert en s'élevant sur un autre plan ou en se soustrayant dans un réduit de non-être, de refus. Cela signifie le silence complet ; c'est dur. C'est peut-être le prix à payer de notre mensonge. Or la conscience de ce manque d'authenticité nous détruit elle-même, c'est-à-dire sans l'intervention, malgré l'intervention de la volonté, en présence de l'authenticité. [OE, 544]

C'est ainsi que la voie du salut, de l'authenticité, menace toujours de se subvertir subrepticement, sournoisement, dès lors qu'elle est le fait d'un sujet conscient de lui-même, en voie de perdition¹⁹. Aussi, dès lors qu'elle peut être considérée comme « monnayable », qu'elle permet un gain dans un autre monde, la « bonne pauvreté » est déjà passible de perdre sa pureté et de se renverser en son contraire, faisant ainsi paradoxalement son entrée sur le terrain « spéculatif » de l'orgueil, que Garneau refuse de plus en plus nettement et auquel il en vient à rapporter toute son activité artistique, considérée comme vol, usurpation du capital divin²⁰. Le « remède ultime : le désert » [OE, 738] est ainsi susceptible d'alimenter le mal dont il prétendait guérir, sans que l'on perde pour autant complètement de vue sa première valeur, laquelle devient pour ainsi dire diaboliquement indémêlable de la seconde. Ce schéma de la pauvreté *pharmakon*, à la fois remède et poison, révèle à quel point Garneau a une conscience aigüe des ambivalences propres à un ascétisme

quelque chose / Pourvu qu'on s'accroche dedans les pieds / et qu'on y tombe / La tête et qu'on y tombe la tête la première / Cela permet de voguer et même de revenir / Cela peut libérer de mesurer le monde à pied, / pied à pied. » [OE, 200].

¹⁹ Un poème comme « Identité » associe d'ailleurs franchement la conscience de soi à la perte et au morcellement du sujet : « Identité / Toujours rompue / [...] / Le nœud s'est mis à sentir / Les tours de corde dont il est fait / [...] / Et quand tout s'est mis à vivre tout seul / Chaque morceau étranger / S'est mis à contredire un autre // Où est-ce qu'on reste / Qu'on demeure / Tout est en trous et en morceaux. » [OE, 165-166].

²⁰ Karim Larose analyse fort bien cette surprenante logique économique et judiciaire dans « Saint-Denys Garneau et le vol culturel », *loc. cit.*

chrétien qui, dès les premiers ouvrages fondateurs, se conçoit comme recelant la tentation la plus perfide, celle de se croire parvenu au but, de s'identifier orgueilleusement avec le modèle, ce qui équivaut bien sûr à s'en éloigner irrémédiablement. L'imitation du Christ, qui constitue les fondements de la voie ascétique, se présente ainsi à la fois comme une loi et comme une transgression²¹. Si l'ascèse obéit d'emblée et traditionnellement à une structure retorse (mais qui est peut-être celle-là même du désir) en ce qu'elle se trouve fondée sur l'interdit de sa résolution, on peut dire que là où Garneau excède les scrupules traditionnels, c'est en venant à refuser radicalement cette spéculation sur la pauvreté propre à l'économie ascétique, qui se retrouve chez les représentants les plus illustres de cette tradition, tels saint Antoine²². Ce refus et cette hyperconscience des dangers du zèle ascétique inaugurent un balancement encore plus vertigineux, chez Garneau, entre salut et perdition.

Ce vacillement est à l'œuvre par exemple dans le poème « Monde irrémédiable désert » où il est difficile de savoir s'il faut vraiment accorder à l'« irrémédiable » du titre une valeur proprement irréversible, qui signifierait l'entrée définitive du désert du côté de l'absence et de la solitude sans appel, ou si « le bout cassé de tous les chemins », l'image de la cassure gisant dans la main, qui ouvre et ferme le poème,

²¹ Parlant des ermites et des cénobites qui représentent les deux formes qu'a prises la vie ascétique aux débuts du christianisme, G.G. Harpham souligne cette structure particulière de la mimésis ascétique : « So while both strove for the perfect imitation, both were also highly conscious of their own derivation and the impossibility of ever attaining the status of their model. Indeed, the illusion that one had reached an ideal or perfect identification with Christ the Word was the most notorious and insidious of temptations, slamming the door closed at the very moment when one had proven oneself worthy of entering. Hence asceticism, the discipline of the essential self, is always defined as a quest for a goal that cannot and must not be reached, a quest with a sharp caveat : "seek but not find." » (*The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*, op. cit., p. 43)

²² Harpham cite *La vie d'Antoine* d'Athanase d'Alexandrie pour illustrer cette économie (qui est aussi textuelle, affaire de figures) qui récupère dans un autre monde ce qui est abandonné ici-bas : « "Everything in the world is sold for what it is worth, and someone trades an item for its equivalent. But the promise of eternal life is purchased for very little." Having renounced possessions, Anthony's disciples can still recognize a bargain: although "we live [...] eighty years, or even a hundred in the discipline, these hundred are not equal to the years we shall reign, for instead of a hundred we shall reign forever and ever" (16; 43-44). Anthony even explains the afterlife as a matter of owning versus renting [...]. » (*ibidem*, p. 71)

n'offre pas malgré tout une planche de salut, comme le font ailleurs les trous et les fissures (dans « Autrefois » et « Poids et mesures » notamment). Les « ponts rompus / chemins coupés » ne débouchent-ils pas, en dernière instance, chez Garneau, sur un sentier tortueux vers un peu de présence, un trait de lumière, celui qui point de ces « étoiles problématiques » [OE, 27] et de toutes ces vieilles lanternes, « pauvres lumières pendues » [OE, 160], suspendues au-dessus du vide, qui émaillent d'un bout à l'autre l'œuvre poétique ? Dans le champ de friche du pauvre, du maigre, du ténu, du désertique, il est difficile de départager la misère de la chance, la bonne fortune de la faute, et c'est sans doute là que réside toute la subtilité de la poétique du dépouillement de Saint-Denys Garneau, dont héritera exemplairement un poète comme Jacques Brault, et que nous fait découvrir autrement l'Irlandais Samuel Beckett, chez lequel les constellations étoilées et autres luminaires lointains surgissent aussi inopinément de la boue et du vide.

Cette hésitation foncière entre élévation et déchéance, entre pauvreté mortifère et dépouillement salutaire hantera encore « Le mauvais pauvre ». Si ce texte présente certainement l'expression la plus franche, la plus « incarnée » et la plus achevée d'une pauvreté ontologique apparemment « irréparable », irrémédiablement mauvaise et qui semble au départ n'avoir que peu à voir avec la « vocation de la pauvreté » à laquelle aspirait Garneau, la deuxième partie du texte prend néanmoins l'allure d'une épreuve ascétique comparable à celle de « [Nous avons attendu de la douleur] » et dont on pourrait penser qu'elle permet d'atteindre — ou, à tout le moins, qu'elle est soutenue par l'aspiration à — une certaine pureté.

L'envie et le défaut de contenance, l'imposture et la tricherie, le vol, le « détournement de fonds » et l'impossibilité d'être lui-même constituent la condition de « pauvre irréparable » du personnage tel qu'il s'élabore dans les sept premiers

paragraphes de ce petit récit présentant encore une imagerie du corps des plus singulières : « il y a un trou en lui par où tout s'échappe, tous ses souvenirs, tout ce qu'il aurait pu retenir » [OE, 570] ; « Il suffit de le regarder, il perd contenance, sa forme de toutes parts cède comme un sac de papier gonflé d'air, il devient tout flasque » [OE, 571] ;

Si le pauvre était quelque chose, avait une identité distinguée, il ne serait pas le pauvre : il aurait quelque chose, ses yeux, ses mains, ses oreilles, et par là toute la terre ; ses yeux, ses mains et ses oreilles lui appartiendraient en propre et ne seraient plus les vains instruments de son envie. Il aurait son cœur et sa souffrance, une bonne franche blessure qui saigne comme tout le monde, une plaie suffisamment mortelle à refuser ou accepter, il pourrait lutter pour ou contre. [OE, 572]

Bien plus qu'une entité morale, le mauvais pauvre apparaît avant tout chez Garneau comme un corps en manque de corporéité. Un être mal incarné, à peine présent, troué, morcelé, dont les membres et les organes ne lui appartiennent pas, ne forment pas une unité, une identité, une *personne*²³. Il apparaît en somme plus près du spectre, d'une sorte de fantôme, en ce qu'il est pour ainsi dire dépourvu des attributs de la finitude, de cette « franche blessure qui saigne » qui tient à la précarité de la condition corporelle, mais qui soutient aussi la possibilité concrète d'exister. C'est à ce défaut d'incarnation que l'œuvre de Garneau répond paradoxalement par un mouvement qui tend à première vue à une désincarnation encore plus grande,

²³ Karim Larose souligne le caractère fondamental de ce manque d'assise corporelle chez Garneau (au cœur de la problématique du « vol culturel » et du refus de la spéculation qu'il met en lumière), ainsi que l'éloignement du sujet troué garnélien par rapport au sujet plein, unitaire, inhérent à la conception personnaliste qui a d'abord inspiré le poète et ses amis de *La Relève* : « Si Garneau en vient à rejeter le spéculatif, c'est-à-dire le métaphysique, l'abstrait et le raisonné, c'est précisément, en dernière instance, parce que le corps lui manque, parce que le sensible lui fait défaut. C'est ce qu'on voit par exemple dans ce texte fondamental qu'est *Le mauvais pauvre*, dont le thème est précisément l'impossibilité de trouver un *fondement* en soi-même. » (« Travers de la modernité : don, culture, et spéculation chez Saint-Denys Garneau », *Québec Studies*, vol. XXXII, automne 2001/hiver 2002, p. 116)

mouvement au sein duquel on retrouve toujours cette ambivalence fondamentale entre ce qui sauve et ce qui perd, entre ce qui permet de vivre et ce qui fait mourir.

La seconde partie du « Mauvais pauvre », constituée des paragraphes huit à onze, rejoue en effet le balancement repéré dans les poèmes ainsi que dans les divers passages du journal et de la correspondance portant sur l'ascèse et la pauvreté. Le texte propose là une série de mesures d'épuration dont la dureté va croissant et qui prennent l'allure de véritables scènes de torture. Je rappelle rapidement ces images bien connues : il y a d'abord « l'idée des os » qui reprend des éléments du processus décrit dans « [Nous avons attendu de la douleur] », notamment l'attention à la chair du visage et l'association de la dureté des os au silence : « Cette idée des os consistait à se dépouiller de la chair à laquelle on ne peut jamais se fier, par exemple de ce masque qui ne cesse de nous trahir au moment où l'on s'y attend le moins » [OE, 572] ; « on a pensé qu'il serait bon de se dépouiller de cette apparence encombrante et d'être réduit à la simple dureté des os, au silence des os²⁴ ».

Jugée insuffisante, « pas assez profonde », superficielle, cette mesure cède cependant la place à « l'idée de l'épine dorsale », déjà présentée, celle-là, dans un passage précédent du journal, sous le titre « L'image de la tête coupée ou plutôt l'impression²⁵ » : « Maintenant, c'est l'idée de l'épine dorsale avec cette impression en plus d'une hache qui (sans douleur) en détache les côtes, l'impression d'être ébranché » [OE, 573].

S'il transforme le sujet en squelette d'arbre, aboutissant à ce « seul tronc vertical, franchement nu » [OE, 574], qui rappelait à Brault les sculptures de

²⁴ [OE, 573]. La même image sera reprise dans le poème « Quand on est réduit à ses os ».

²⁵ [OE, 561-562]. Ce passage s'inscrit lui-même dans une constellation de poèmes auxquels il fait référence, dont « Un bon coup de guillotine » et « Tu croyais tout tranquille ».

Giacometti²⁶, s'il nous laisse sur cette image d'un corps porté à l'extrémité de son émaciation et dont la stricte verticalité coïnciderait enfin avec la vérité de l'être, en deviendrait la pure et simple expression silencieuse²⁷, s'il paraît délester enfin le personnage exsangue de « cette méchante soif tapie au creux de sa poitrine, son envie » [OE, 575], il n'en demeure pas moins que le texte du « Mauvais pauvre » laisse aussi des doutes quant au véritable terme de ce processus extrême de dépouillement.

Y a-t-il d'ailleurs un terme à ce récit dont le dernier mot est « Etc. » ou a-t-on ici affaire à cette logique du « [re]commencement perpétuel » dont parle un poème de *Regards et jeux dans l'espace* ? Un passage du neuvième paragraphe va dans ce sens et tisse encore le lien entre le dépouillement et une logique spectrale qui laisse le sujet sans prise sur l'existence — incapable de vivre comme il l'est de mourir :

Mais un beau matin on se réveille et c'est la même chose. Tout est pareil, tout est au même point jusqu'à hurler d'horreur. Il n'y a pas moyen, c'est impraticable. Il faut en finir de quelque façon. Mourir ne finit rien, ne résout rien ; mourir laisse tout en suspens : Tout reste pareil, tout continue ailleurs de la même façon. C'est impossible. [OE, 574]

À cette situation de suspens, on ne peut plus beckettienne, qui fait qu'on n'en finit plus de finir et de re-commencer, s'ajoute dans « Le mauvais pauvre » le caractère ambigu de l'« exigence verticale » qui guide la réduction au tronc. Rejoignant la problématique du « point », du « centre », omniprésente dans les poèmes et le journal, et dont parlait déjà la lettre à Robert Élie de septembre 1936,

²⁶ Jacques Brault, « Préface », dans Saint-Denis Garneau, *Poèmes choisis*, Montréal, Le Noroît / L'arbre à paroles / Édition Phi, 1993, p. 9. C'est d'ailleurs une sculpture de Giacometti représentant un arbre décharné qui ornera la scène des représentations d'*En attendant Godot*, à l'Odéon de Paris en 1961. Sur la parenté entre les univers de Beckett et de Giacometti, souvent soulignée, voir Isabelle Jubinville, *Les corps impossibles : sculptures de Giacometti, personnages de Beckett*, mémoire de maîtrise, [Montréal], UQAM, 2003.

²⁷ Comme le dit ce passage déjà cité, « C'est, comme il dit, sa dernière expression. La seule acceptable, la seule qu'on est sûr qui ne ment pas. » [OE, 574]

cette réduction à la pure verticalité (opposée à la circonférence et à l'horizontalité de l'orgueilleux esprit de conquête²⁸) semble d'abord garantir l'accès à ce lieu d'appartenance à Dieu, à ce « joint²⁹ » que viserait le démembrement corporel garnélien : « j'ai toujours eu conscience en moi de cette partie sauvable, intacte, et que Dieu retrouverait en moi inattaquée par mes péchés » [OE, 372] ; « Je cherche le point stable en moi sur quoi je pourrais édifier Dieu. Cela n'est pour lors que destruction ; mais j'ai confiance » [OE, 407] ; « Seule la présence de Dieu me garde dans la vérité, loin du mensonge chimérique et, m'en dépouillant, ne m'annihile pas, mais me laisse un point vrai par où je puis être sauvé, grâce à Dieu » [OE, 500], ne cesse de répéter Garneau dans son journal.

Ce « point », ce « centre », parfois associé à une vive blessure dans la chair³⁰, ailleurs à l'immatérialité de l'âme, et dont Garneau décèle la marque chez Beethoven³¹ et chez Chateaubriant³², s'il paraît bien constituer l'ultime refuge de la pureté, le cran d'arrêt absolu à la corruption de l'être, n'est pourtant pas lui-même exempt de cet enténébrement qui menace toute source de lumière chez Garneau³³. Ainsi, dans la série des textes qui thématisent la réduction à l'os, l'exigence de verticalité est parfois personnifiée par un être dont la résistance paraît ambiguë :

²⁸ « Il sera dépouillé de cet habit, de cette circonférence où son attention sans cesse voyage et se perd et s'épuise » [OE, 574-575]. Sur cette logique du centre et de la périphérie, voir aussi notamment le poème « Autrefois » [OE, 26-27].

²⁹ « Nous allons détacher nos membres et les mettre / en rang pour en faire un inventaire / Afin de voir ce qui manque / De trouver le joint qui ne va pas » [OE, 177].

³⁰ « Marque de la seule présence constante : la blessure. Espèce de cran d'arrêt planté là, auquel je m'accroche, comme à mon seul centre réel maintenant. Cette douleur sourde et sans lumière, et solidement enfoncée. » [OE, 562]

³¹ « Beethoven le formidable est devenu ce tout petit point parmi le monde des âmes, tout petit, une âme, mais immatériel, incorruptible, que rien ne peut détruire, cette propriété de Dieu, cet être sauvé par le Christ. » [OE, 961]

³² « Son aventure vivante par laquelle Chateaubriant rejoint l'âme, le point inaliénable qui échappe à toute destruction, le point spirituel d'où le sentier part qui mène de nous à Dieu, nous la raconterons ici » [OE, 256].

³³ Cette dialectique de l'ombre et de la lumière chez Garneau fait l'objet du mémoire de maîtrise de Katherine Caron, *La lumière dans la poésie de Saint-Denis Garneau*, [Montréal], université McGill, 1995.

incertitude profonde quant au salut qu'ils requièrent. Tous ces corps morcelés qui jonchent les poèmes de Garneau, corps épuisés à l'os ou, au contraire, déroulés, infiniment spatialisés ; corps désarticulés, dont les membres épars errent en quête d'une improbable unité, corps poreux dont la vie fuit, trop perméables, ou corps résolument fermés comme une maison sur leur irréparable solitude ; toutes ces incarnations défectueuses sont-elles vouées à un quelconque rachat ou témoignent-elles d'une souffrance en pure perte, comme cela semble être le cas, à première vue au moins, dans l'univers de Beckett ?

Les découpes de la chair

Dès la dernière section de *Regards et jeux dans l'espace*, en marge du thème de la réduction à l'os qui s'imposera dans les poèmes posthumes, le corps commence en effet à se disloquer. L'apparition d'un corps morcelé ou troué, se vidant de lui-même, semble d'abord indissociable de la perte du monde, ce monde que le sujet garnélien désirait précisément un, harmonieux, transparent à lui-même et recueilli comme tel par le poème, par le tableau et son « paysage métaphysique³⁵ ». Dans un poème comme « Tu croyais tout tranquille », non seulement cet univers apparaîtrait-il perdu — « J'écoute douloureux comme passe une onde / Les chatoiements des voix et du vent / Symphonie déjà perdue déjà fondue / En les frissons de l'air qui glisse vers hier » [OE, 29] —, mais il est littéralement arraché au sujet, non plus d'ailleurs comme une chose une, mais à la manière d'un attirail d'éléments épars : « Toutes ces choses qu'on m'enlève » [OE, 29] dit un vers, isolé entre deux strophes tel un cri.

³⁵ « L'artiste a le sens des rapports d'harmonie entre les choses, des rapports des formes entre elles. Mais en créant ainsi une transposition du monde selon ses rapports harmoniques, il ne fait pas une œuvre en dehors du monde, une construction purement de son esprit ; mais il découvre le monde, une des réalités métaphysiques du monde : la réalité des rapports harmoniques des choses entre elles, qui existent. » [OE, 435]

À l'instar du poème suivant, « Qu'est-ce qu'on peut », où le sujet se défait, se trouve séparé de lui-même et de ses membres au sein d'un espace dont les distances sont infranchissables³⁶, le morcellement du corps propre, toujours réduit à trois organes impuissants (l'œil, le cœur, la main), est corollaire dans « Tu croyais tout tranquille » de la fuite d'un univers qui se désagrège et s'écoule comme du sable entre les doigts : « Les yeux le cœur et les mains ouvertes / Mains sous mes yeux ces doigts écartés / Qui n'ont jamais rien retenu / Et qui frémissent / Dans l'épouvante d'être vides. »

Attachés à l'habitation de l'espace — et à son empêchement — depuis « Spectacle de la danse », les yeux et le regard ont également chez Saint-Denys Garneau la même fonction (mais de plus en plus mal remplie, inadéquate) de préhension que les mains, lesquelles s'y substituent et s'y surimposent très souvent³⁷. Ces mains qui semblent elles-mêmes coupées, indépendantes de l'organisme auquel elles appartiennent forment aussi une image récurrente qui reviendra (avant de se retrouver chez Anne Hébert³⁸) dans « Petite fin du monde », associée dans ce cas-ci à la perte amoureuse, et dans « Mains » où la jonction des paumes dans la prière tente de répondre à la porosité d'un corps laissant s'écouler non plus le monde mais sa propre vie (« Ce soir que ma vie flue par tous mes pores » [OE, 159]).

³⁶ « Nos regards souffrent sur la mer / Comme de grandes mains de pitié / Deux pauvres mains qui ne font rien / Qui savent tout et ne peuvent rien // Qu'est-ce qu'on peut pour notre cœur/Enfant en voyage tout seul / Que la mer à nos yeux déchira, » [OE, 30]

³⁷ Pierre Ouellet s'est intéressé à cette corrélation de la vision, de la motricité et de la préhension chez Garneau pour dégager les bases d'une « esthesis » garnélienne qui contribuerait, dans les années 1930, à donner « un corps au regard poétique » (« Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys Garneau », *Voix et images*, vol. XX, n° 1, automne 1994, p. 50-61). S'attachant à un regard libre, figure de l'extrême agilité et de la pure motilité visant l'au-delà, tel qu'il apparaît surtout dans les premières pages du recueil publié, Pierre Ouellet ne s'intéresse cependant pas à la part de négativité qui colle de plus en plus au motif dans la suite de l'œuvre, changement de signe qui affecte également la figure de l'enfant et du jeu auxquels il est directement associé. J'y reviendrai.

³⁸ Voir notamment « Les mains » et « Nos mains au jardin », poèmes du recueil *Le tombeau des rois*, dans Anne Hébert, *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal, Boréal, « Compact », 1992, p. 18 et 43.

Figures de la perte d'intégrité et de l'inhabitabilité (de l'espace, du monde, du corps), ce corps troué et ces membres éparpillés sont indissociables en tant que tels du motif du désert qui constitue le cœur d'un poème comme « Monde irrémédiable désert » et qui, dans les écrits intimes, reçoit une signification aussi ambivalente que la pauvreté dont il est sémantiquement indissociable (le renoncement et le dépouillement consentis se disant aussi dans ces expressions, déjà citées plus haut : « faire le désert », avoir la « vocation du désert³⁹ »). Mais avant de faire l'objet d'un consentement, voire d'un idéal esthétique et éthique, le désert est d'abord chez Garneau, telle la pauvreté, une réalité à laquelle on se heurte, à l'extérieur et en soi, inextricablement. Ainsi apparaît-il à la frontière même du dedans et du dehors, comme un état du corps, à la fin de « Tu croyais tout tranquille » :

Maintenant mon être en éveil
Est comme déroulé sur une grande étendue
Sans plus de refuge au sein de soi
Contre le mortel frisson des vents [OE 29]

Cette image du corps « déroulé » comme un pays⁴⁰, trop étendu, hyper-spatialisé, se confondant avec l'espace, un espace infini, sans butée et sans repères comme un désert, mine bien sûr autant le séjour dans une intériorité (siège de l'esprit, cette « chose pensante » que Descartes distinguait de la matière, décrite précisément comme « chose étendue ») qu'elle rend impossible toute idée de prise de possession de l'espace. En transformant le corps en un « espace illimité » s'échappant à lui-même, cette image offre le strict contre-pied de l'idéal du corps du poète conquérant

³⁹ Voir notamment OE, 550, 559 et 738-739. Je réserve pour le chapitre 3 de plus amples développements sur le motif du désert, qui a bien sûr aussi des connotations bibliques.

⁴⁰ On retrouvera ces vers cités dans un passage du journal (« L'image de la tête coupée » et « L'impression "arbre ébranché" »), où ils se trouvent précédés de ces remarques : « Impression — pays déroulé. Dissolution sans doute : manque de cohésion, de force centralisatrice, à la merci de X. » [OE, 562]

et contenant l'espace cosmique à partir de l'occupation de son centre, idéal littéraire qui se trouve déjà conjugué au passé quelques pages plus haut dans le recueil :

Autrefois j'ai fait des poèmes
 Qui contenaient tout le rayon
 Du centre à la périphérie et au-delà
 Comme s'il n'y avait pas de périphérie mais le centre seul
 Et comme si j'étais le soleil : à l'entour l'espace illimité [OE, 26]

Il est frappant de constater par ailleurs, revenant au poème « Tu croyais tout tranquille », que ce monde perdu, qui « s'échappe par les fissures du temps », s'il correspond en partie aux splendeurs de la nature que célébraient les « Esquisses » (« L'automne presque dépouillé / De l'or mouvant / Des forêts / Et puis ce couchant / Qui glisse au bord de l'horizon / à me faire crier d'angoisse » [OE, 29]), prend d'abord lui-même la forme de fragments de corps humain échappant à un regard qui les convoite :

Et maintenant
 Les yeux ouverts les yeux de chair trop grands ouverts
 Envahis regardent passer
 Les yeux les bouches les cheveux
 Cette lumière trop vibrante
 Qui déchire à coups de rayons
 La pâleur du ciel de l'automne [OE, 28]

Ces morceaux de corps énumérés encore en vrac, sans ponctuation, morceaux d'un visage que l'on devine féminin tant ces trois éléments (yeux, bouches, cheveux — ces derniers faisant aussi l'objet d'une sorte de personnification métonymique plutôt inquiétante dans « Les cheveux châtons ») sont traditionnellement attribués à la

séduction féminine, échappent-ils précisément d'avoir été trop désirés⁴¹ ? Le morcellement et le retrait du monde auxquels est soumis le sujet garnélien répondent-ils à la faute qu'aurait justement constitué la volonté de le conquérir, de le posséder ? C'est ce que laissent entendre ces yeux « trop grands ouverts », écho des « yeux trop grands pour tout prendre » de l'enfant de « Nous ne sommes pas des comptables » [OE, 11-12]. De cette avidité associée presque toujours, chez Garneau, à la pulsion scopique (notamment dans « Le diable pour ma damnation », j'y reviendrai), l'enfant deviendra la figure privilégiée, ce qui n'empêche pas qu'elle soit aussi connectée au désir sexuel, qui semble en constituer tantôt le nœud, le cœur, tantôt la métonymie. L'étrange expression « les yeux de chair » dit bien à quel point le regard deviendra chez Garneau le lieu même de la faute, inextricable comme tel, tout en débordant le seul terrain sexuel, du défaut de la chair dont témoigneraient les « bas instincts ». C'est la logique qui est à l'œuvre dans le texte du « Mauvais pauvre » qui, on l'a vu, arrimé aussi le regard (« par en dessous » — c'est-à-dire venant justement du mauvais bas ?) à l'avidité d'un désir coupable et au manque de contenance du corps propre. À la dernière strophe de « Tu croyais tout tranquille », le corps, d'abord morcelé, réduit à quelques organes, puis déroulé comme un pays désertique, prendra d'ailleurs finalement la forme d'un « cœur charnel » s'écoulant de son trop plein de désir :

Et mon cœur charnel est ouvert comme une plaie
 D'où s'échappe aux torrents du désir
 Mon sang distribué aux quatre points cardinaux [OE, 29]

Issu d'un corps troué, ouvert comme une plaie, le désir liquéfie et aboutit à la perte même de la substance vitale par excellence, le sang, qui fait inévitablement écho

⁴¹ La psychanalyse nous apprend à cet égard que le désir serait indissociable du morcellement : « Là où il y a désir, il y a nécessairement un corps, et plus exactement, extrait de ce corps, de la « chair », ou plutôt des bouts de chair, « le morceau charnel à nous-même arraché — les yeux, la bouche » », dit Bernard Aspe, citant Jacques Lacan dans *L'instant d'après. Projectiles pour une politique à l'état naissant*, Paris, La Fabrique, 2006, p. 109.

ici à l'autre substance vitale qu'est le sperme, dans un réseau associatif où sont étroitement imbriqués le sexuel et la mort. Ce sera également le cas dans un poème comme « Après les plus vieux vertiges » où le corps, surprenant alliage d'horizontalité aqueuse et de verticalité virile, est à la fois « rivière étendue » et « dressé pur jusqu'au bord de l'eau » [OE, 182]. La scène amoureuse que décrit le poème dans des termes pour le moins ambigus donne lieu ici encore à des phénomènes de morcellement et de dispersion. « Après les plus lentes venues / Les caresses les plus brûlantes » apparaissent effectivement des morceaux de corps : bras, yeux crevés, doigts griffus et dents forment un étrange paysage, bientôt inondé par « le sang couvrant la terre », jonchant une couche d'abord comparée à une tombe et « qui s'étend maintenant comme un désert ». Le désir aboutit donc une nouvelle fois à ce désert ensanglanté, champ de bataille où se livre un combat sans merci dont le corps ne sort pas indemne.

Dans ce portrait trouble de la passion amoureuse, le corps de la femme semble d'emblée constituer un piège, un des lieux, sinon le lieu par excellence, de la perte de l'unité du sensible. La dernière strophe de ce même poème offre cependant à cet égard un revirement inattendu puisqu'il surimpose à l'idée biblique de la femme tentatrice, l'image d'une autre instance féminine, cette fois-ci salvatrice :

C'est alors qu'elle est venue
 Chaque fois
 C'est alors qu'elle passait en moi
 Chaque fois
 Portant mon cœur sur sa tête
 Comme une urne restée claire. [OE, 183]

S'il est possible que le pronom féminin renvoie à la mort, cette instance n'emprunte pas moins ici la silhouette, plutôt exotique, d'une femme portant une urne sur sa tête, comme le font traditionnellement les Africaines. On trouvera d'ailleurs

dans d'autres poèmes, notamment dans « Lassitude », « C'en fut une de passage » et « Leur cœur est ailleurs », cette image de la femme salvatrice⁴². Témoinant de la prégnance de cette figure, les poèmes de jeunesse thématisaient déjà la transfiguration de la femme pécheresse en ange rédempteur :

De sorte qu'elle est ange, elle, la bien-aimée
 Qui fut un jour aussi une femme de chair
 Pour moi. Mais elle est ange, et ma rédemption
 Celle-là dont la chair avait été complice
 Avec ma chair à moi, dans ces jours aveuglés [OE, 119]

De la coupable complicité charnelle à l'incarnation de la rédemption, tel est le schéma du féminin que semble reprendre de nouveau « Après les plus vieux vertiges », liant la figure féminine tantôt à la mauvaise mort, tantôt à la bonne mort, tantôt au mauvais corps de chair, tantôt à la pureté glorieuse d'un cœur « urne restée claire ». Répondant au « cœur charnel » qui se répand dans « Tu croyais tout tranquille », ce cœur-contenant, coeur-urne empli de clarté se trouve épargné *in extremis*, sauvé du flux sombre, sanglant dans lequel baigne le reste du corps. « Mon cœur est parmi d'autres astres parti/ Loin d'ici », dit encore « Leur cœur est ailleurs », poème dans lequel la féminité se trouve une nouvelle fois associée à la séduction et à la mort : « De belles jeunes mortes, calmes et soupirantes / Glisseront dans mes yeux leurs formes déjà lointaines / Après avoir baisé ma bouche sans un cri / avoir accompagné les rêves de mes mains / Aux courbes sereines de leurs épaules et de leurs hanches / Après la compagnie sans cri de leur tendresse » [OE, 194-195]. La sensualité vaporeuse, aérienne, empreinte d'érotisme aussi bien que de tendresse qui traverse les images de ce poème apparaît cependant irréductible à une opposition trop

⁴² Citons « Lassitude » : « Quels yeux de femme et de bonté / Voudront descendre en ce réduit / Et recueillir, et ranimer / et ressaisir et retenir / Cette étincelle à peine là ? » [OE, 154]

schématique entre le mauvais corps désirant, terrestre, et la pureté d'une âme céleste trouvant son siège dans le cœur ou dans la tête.

Pourtant, la nécessité de cette séparation du cœur et/ou de la tête d'avec le reste du corps trouverait encore à s'exprimer dans un poème comme « Un bon coup de guillotine » dont la logique nette et tranchante viendrait contrer celle, liquéfiant et gluante tout autant que dissociatrice, du désir associé au bas du corps. Telle est, à tout le moins, la lecture qu'appelle de ce poème un passage tiré du journal de Saint-Denys Garneau :

À travers ma vie, l'impression que l'innocence était refoulée de plus en plus de bas en haut. [...] Ainsi, à l'adolescence, une sorte de désir que mon corps finisse à la ceinture. N'avoir que la poitrine, elle pleine de lumière, sans le relent du sexe, l'appel d'en bas qui était une menace à ma faiblesse excessive, lâcheté et complaisance. Jusqu'au moment où le cœur aussi perdit sa lumière, gagné aussi de corruption. Et alors la nausée devant tout l'être, le désir d'en être détaché, d'être désengagé de cette pourriture, désir qui suggère l'image de la décollation, pour une résidence dans la tête et les yeux purs. [OE, 561]

Ce passage est immédiatement suivi des deux premiers vers du poème qui mettent effectivement en scène une « décollation » : « Un bon coup de guillotine / Pour accentuer les distances » [OE, 202]. Cette citation précède elle-même la description de « L'impression "arbre ébranché" », cette réduction à l'épine dorsale que développera le texte du « Mauvais pauvre ».

Il y aurait donc lieu, encore une fois, de distinguer chez Garneau un « bon » morcellement, une « bonne » séparation des organes du corps, qui présenterait des vertus purifiantes, salvatrices en regard des « appels d'en bas » et de leur corruption. Mais, comme c'est le cas avec la dialectique complexe qui lie bonne et mauvaise pauvretés chez Saint-Denys Garneau, il est difficile de savoir dans quelle mesure la séance de guillotinage n'est pas elle-même vouée, telles celles de l'ébranchement et

de la réduction à l'os, à devenir simple torture et à se révéler proprement indissociable du mauvais morcellement qu'elle prétendait contrer. Plus encore, l'ironie et le ton décalé dont est empreint le poème « Un bon coup de guillotine » teintent d'ambiguïté cette scène de torture. Cet aspect presque comique, pour donner à cette décollation une certaine « positivité », ne place pas non plus cette scène dans la continuité stylistique et thématique d'un schéma purificateur tel qu'il apparaît, déjà complexe, dans « Nous avons attendu de la douleur », par exemple. Habituellement porté par une langue plutôt tendue et tragique, le salut, déjà tellement incertain, ne se trouve-t-il pas, à travers cette ironie, lui-même mis à distance par Garneau ? Si tel est le cas, comment se fait-il que cette ambiguïté apparaisse gommée par Garneau dans la remarque du journal précédemment citée ?

Dans « “Un bon coup de guillotine pour accentuer les distances” : l'ironie chez Saint-Denys Garneau », Jacques Paquin interroge de façon très pertinente la convergence de la « mise à distance » ironique et du fractionnement du sujet dans quelques poèmes (dont « Cage d'oiseau » et le poème cité dans le titre). Faisant du morcellement du corps le résultat du retournement sur soi de l'ironie — « de telle sorte que le sujet lyrique n'est pas captif d'une intériorité, mais d'une extériorité qu'il a érigée lui-même, comme si le discours lyrique l'amenait, contre son gré, à produire une distance plus grande encore » ; « Tout comme “L'Héautontimorouménos” de Baudelaire, le poète est devenu à la fois “la plaie et le couteau”, “le soufflet et la joue”⁴³ » —, Paquin ouvre une piste intéressante, mais il oublie que le morcellement se dit aussi autrement, selon d'autres tonalités et modalités, chez le poète comme chez le diariste. Surtout, il fait du mouvement de l'ironie chez Garneau un retournement univoque contre le sujet et le corps propre, alors que j'y vois au contraire une déprise,

⁴³ Jacques Paquin, « Un bon coup de guillotine pour accentuer les distances : l'ironie de Saint-Denys Garneau », *Tangence*, vol. LIII, 1996, p. 55.

un déplacement, l'introduction d'un hiatus qui n'est pas non plus une franche distanciation mais plutôt un écart, la possibilité d'un jeu (le mot, garnélien, est à entendre ici dans tous les sens) en regard de cette logique implacable. Je ne souscris pas non plus à la conclusion quelque peu psychologisante de l'article de Paquin selon laquelle l'ironie chez Garneau se résumerait « à une incessante mise à distance de tout ce qu'entreprend le poète, qui refuse du même coup de s'attacher à nul objet ». L'ironie ne me semble pas frapper de nullité la quête garnélienne, mais plutôt la faire vaciller, la complexifier en y ajoutant un trouble peut-être proprement littéraire.

Robert Melançon a d'ailleurs remarquablement mis en évidence l'autonomie du poème « Un bon coup de guillotine » — un des seuls que le poète ait jugé « nécessaire », doté d'une certaine « réalité originale » [OE, 557]—, en regard du discours de Garneau lui-même, de l'expérience qui donne naissance au poème et dont le journal, dans le passage cité plus haut, présente le versant proprement personnel, psychologique⁴⁴. Insistant à très juste titre sur le travail de transposition et d'« impersonnalisation » que suppose l'œuvre poétique (mais je répéterais ici que le phénomène est à l'œuvre au sein même du journal, en certains de ses passages qui transcendent la logique du témoignage et dont le morceau de prose du « Mauvais pauvre » est exemplaire), travail qu'illustrent éloquemment deux avant-textes, Melançon relève à quel point les différentes caractéristiques formelles du texte en font un objet sémantique complexe. Je cite ici le poème dans son ensemble :

Un bon coup de guillotine

Pour accentuer les distances

Je place ma tête sur la cheminée

⁴⁴ « Le poème n'est pas réductible à l'image ou à l'impression qui l'a engendré, que Garneau débusque avec une lucidité terrible. Ce poème *part* — dans toutes les acceptions du verbe “partir” — d'un nœud psychologique, pour le déplacer, le transposer sur un autre plan où le trouble intime dont il provient se mue en une expérience intellectuelle [...] et spirituelle autonome, valable pour tous ceux qui acceptent de la refaire dans la lecture. » (Robert Melançon, « Lire cette pratique... Lecture de “Un bon coup de guillotine” de Saint-Denys Garneau », *Voix et images*, vol. XXIV, n° 2, hiver 1999, p. 299)

Et le reste vague à ses affaires
 Mes pieds s'en vont à leurs voyages
 Mes mains à leurs pauvres ouvrages
 Sur la console de la cheminée
 Ma tête a l'air d'être en vacances
 Un sourire est sur ma bouche
 Tel que si je venais de naître
 Mon regard passe, léger et calme
 Ainsi qu'une âme délivrée
 On dirait que j'ai perdu la mémoire
 Et cela fait une douce tête de fou. [OE, 202-203]

Melançon fait remarquer, au premier chef, l'étonnante symétrie de ce poème, sa régularité formelle, rare chez Garneau, qui tient à la découpe des strophes en sept distiques et à la proportion importante de vers octosyllabiques, mais aussi à l'usage de la rime, beaucoup plus marqué dans ce poème qu'ailleurs (si l'on excepte les poèmes de jeunesse). Cette symétrie qui donne à l'ensemble une allure très ordonnée, mais aussi l'intérieur domestique, voire bourgeois, dont le cadre se déduit de l'allusion à la cheminée et à sa console, de même que le ton à la fois empreint d'humour noir, flirtant avec l'absurde tout en restant très sobre, « matter of fact », tous ces aspects tranchent avec l'étrangeté du propos et de la scène, avec ce corps découpé encore en trois parties (ici la tête, les mains et les pieds) qui « vaquent » chacune à leurs activités, puis à un sourire et un regard ayant eux-mêmes une existence comme autonome. Décapité, écartelé, dissocié et sans mémoire, le « Je » est finalement réduit par le poème à « cela » : « une douce tête de fou ». Lisible dès le premier vers, à la fois tranchant et presque drôle dans sa brusquerie, et jusqu'à cette folie à laquelle l'adjectif « douce » donne une allure innocente, comme à cheval entre bienheureuse sagesse et idiotie, ce

contraste entre le caractère inquiétant du propos et l'absurdité bien ordonnée de la forme rend le poème difficilement reconductible à quelque sens stable — en tout cas irréductible au point de vue franchement moral présent dans le passage du journal cité plus haut. Même si l'idée d'épuration y est toujours présente (« Tel que si je venais de naître » fait entendre l'idée d'une seconde naissance ; « Ainsi qu'une âme délivrée » réitère, dans un vocabulaire religieux, l'idée d'une coupure salutaire), le rapport au corps se trouve dépouillé dans le poème de son caractère univoquement tragique, douloureux, la bizarrerie de ces images de démembrement et le caractère très maîtrisé du ton employé dédramatisant ce qu'elles pourraient contenir de menaçant. Ainsi la scène apparaît-elle, comme certaines pages de Beckett, inextricablement noire et comique, cruelle et ironique, tout en demeurant travaillée par des tensions métaphysiques. Si un tel vacillement du sens tient effectivement, comme le soutient Robert Melançon, à l'autonomie de la langue poétique, il vient aussi, me semble-t-il, de l'enchevêtrement complexe des enjeux qui s'y livrent bataille, de cette ambivalence (peut-être proprement chrétienne, j'y reviendrai) attachée chez Garneau, comme chez Beckett, au sensible, à la chair, à la propriété (dans tous les sens du terme) du corps.

Jamais réglée de manière définitive, traversant l'ensemble de l'œuvre, la volonté d'habiter le corps est aussi forte, chez Garneau, que celle de le quitter. De cette tension constante sont indissociables ces très fréquents phénomènes de dédoublements, de parasitage et de phagocytage auxquels la prochaine section sera plus particulièrement consacrée. Ainsi dans le poème « Ma solitude n'a pas été bonne » où ladite solitude, projetée au dehors et personnifiée, monte à l'assaut du corps propre, l'infiltrant de l'extérieur comme une eau mauvaise, mais aussi, image réitérée d'une féminité malfaisante et menaçante, comme une « fille de mauvaise vie ». S'il semble s'agir le plus souvent de restaurer l'intégrité du corps, sa solidité, sa

tenue, pour assurer le maintien d'un moi intègre, la question de la clôture restera toujours problématique puisque le corps peut aussi être ressenti comme trop fermé (comme dans le poème « Mes paupières en se levant » qui réactive l'idée platonicienne du corps tombeau et l'injonction de la sortie au dehors traversant *Regards et jeux dans l'espace*, depuis son texte liminaire) et que la solitude non plus n'est pas nécessairement « bonne », l'intériorité étant elle-même susceptible de se corrompre et de doubler un dehors menaçant.

De « C'est eux qui m'ont tué » à « Et maintenant », par exemple, la scène de torture se déplace. Dans le premier poème, on a affaire à une instance franchement extérieure, clairement identifiée dans le pronom et mise à distance par l'accusation répétée, anaphorique et régulière telle une rengaine : « Sont tombés sur mon dos avec leurs armes, m'ont tué / Sont tombés sur mon cœur avec leur haine, m'ont tué / Sont tombés sur mes nerfs avec leurs cris, m'ont tué » [OE, 163]. Ici encore la bizarrerie des images a quelque chose d'enfantin, de fantaisiste, qui désamorce leur cruauté : « Rompu mes nerfs comme un cable de fil de fer / Qui se rompt net et tous les fils en bouquet fou / Jaillissent et se recourbent, pointes à vif » [OE, 163]. À cette instance, à cet ennemi pluriel et peut-être même bien intentionné (puisque « Ils ont tout piétiné sans en avoir l'air, / Sans le savoir, le vouloir, sans le pouvoir, / Sans y penser, sans y prendre garde »), le sujet peut encore espérer pouvoir échapper, même si c'est au prix du désert et de la mort — « Ah! dans quel désert faut-il qu'on s'en aille / Pour mourir de soi-même tranquillement », disent les célèbres deux derniers vers de « C'est eux qui m'ont tué » [OE, 164]. Un poème comme « Et maintenant » présente une menace autrement plus sournoise puisqu'elle n'est plus localisable et qu'elle habite désormais un « nous » aussi « déchiré » que poreux. Loin de la maîtrise et de l'ordonnance parfaite des deux derniers poèmes cités, ici la syntaxe même paraît déroutée, le

pronom de deuxième personne du pluriel accusant une identité pour le moins trouble, instable, innombrable, hantée par des présences aussi diverses que peu sûres :

Parmi tous ceux qui nous sommes assis
 tant que nous étions et tant que nous sommes
 (Car nous transportons le poids des morts
 plus que celui des vivants)

Qui est-ce qui a mangé notre joie parmi nous [OE, 189]

À l'étrange anacoluthie du premier vers cité, à cette hésitation entre le passé et le présent, entre les morts et les vivants, s'ajoute ce soupçon sans adresse précise mais insistant tout au long du poème à travers la même interrogation répétée, visant le pronom même qui décèle la menace et qui ne cesse, comme un bégaiement, de se redoubler. L'ennemi se trouve à l'intérieur, le « traître frère » est proprement indissociable, tel un siamois, de celui qu'il attaque, que nul retranchement dans le désert ne saurait dès lors protéger : « Et dans cette espèce de désert de la dernière aridité / Et dans cette lumière retirée derrière un mur / infranchissable de vide et qui ne sert plus à rien » [OE, 189]. On se rappellera que déjà le poème « Accompagnement » associait ce thème de la joie perdue, dérobée, au motif du double, qui deviendra lui-même indissociable de la parole poétique.

Entre un dedans/trésor précieux à garder secret, à ne pas dégrader par l'expression (tel qu'il apparaît dans le poème « Silence » déjà cité plus haut), et la nécessité de l'extériorisation par le verbe (réitérée dans « On dirait que sa voix », « Un poème a chantoné tout le jour », « Je sors vous découvrir », et « Quant à toi »⁴⁵), c'est la parole poétique elle-même qui se trouve prise en étau. Cette parole est progressivement frappée de soupçon chez Garneau et toujours susceptible d'incarner une altérité destructrice proprement *unheimlich* puisqu'elle prend son origine dans le

⁴⁵ « Fais ce silence et parle ces signes », ces vers de « Quant à toi » [OE, 159] résument bien la double contrainte.

soi qu'elle menace tout en n'étant jamais parfaitement propre. La scène de torture devient dès lors inséparable de la scène de parole ou d'écriture. Toute une série de pièces des poèmes retrouvés thématise cette parole bourreau, se retournant contre le corps dont elle émane, l'encerclant, l'étouffant (« Parole sur ma lèvre », « Au moment qu'on a fait la fleur »), ou se trouvant, au contraire, incapable de sortir du corps dans lequel elle se trouve enfermée (« On dirait que sa voix » ; « Un poème a chantonné tout le jour »). Parmi cet ensemble de poèmes, « Te voilà verbe », dont je cite la dernière moitié, fait bien entendre la radicalité mais aussi le caractère ambivalent de la « terrible exigence de vie » dont se nourrit le poème, vampire dévorant littéralement son sujet :

Et voilà le poème encore vide qui m'encerle
 Dans l'avidité d'une terrible exigence de vie,
 M'encerle d'une mortelle tentacule,
 Chaque mot une bouche suçante, une ventouse
 Qui s'applique à moi
 Pour se gonfler de mon sang

Je nourrirai de moelle ces balancements. [OE, 158-159]

Ambivalence, dis-je, car la même expression et les mêmes images, ou presque, se retrouveront chez Garneau dans un tout autre contexte, celui du « Monologue fantaisiste sur le mot », un des derniers essais publiés par Garneau (dans *La Relève* en janvier-février 1937). « Je me suis éveillé en face du monde des mots. J'ai entendu l'appel des mots, j'ai senti la terrible exigence des mots qui ont soif de substance. Il m'a fallu les combler, les nourrir de moi-même » [OE, 289], tels sont les premières lignes de ce texte dont les échos au poème sont manifestes⁴⁶. Loin de poursuivre la description apparemment tragique et presque hallucinée de cette dévoration, le reste

⁴⁶ La rédaction du poème serait antérieure d'environ un an, datant vraisemblablement de l'automne 1935, si l'on se fie à son insertion dans le journal.

de l'essai est en rupture de ton étonnante avec ce début et présente une théorie du langage et surtout de la création poétique qui, pour être personnelle et « fantaisiste », n'en semble pas moins très éloignée de l'expérience du poème. Les mots y sont envisagés par Garneau d'abord dans le rapport qu'ils entretiennent à la culture, ici conçue dans des termes à la fois platoniciens (« Le monde des mots est une région au-dessus comme du monde, où le monde est assumé dans l'intelligible ») et vitalistes (« sociétés protectrices de toutes sortes, après tant de cimetières pour les animaux, n'en créez-vous pas un pour les inanimés-mots ? Pauvres beaux mots assassinés, par nous aussi⁴⁷ »). Le sort de la langue est aussi et surtout associé à la fonction du poète qui, en réinjectant aux mots la substance vitale que leur enlève un usage « hors la vie, dans une région exsangue », les élève au chant et « à la dignité de parole » : « Et c'est le mystère du poème. Le mot qui enveloppait tout se voit alors haussé à être enveloppé tout par le poème, c'est-à-dire un réseau de fils invisibles, de rayons dont le poète est le lieu. » [OE, 291]

Il est frappant de constater à quel point les images de dévoration et le motif vampirique du début introduisent ici à un développement réflexif qui témoigne, à l'inverse de ce que paraissent connoter ces images, d'une grande assurance vis-à-vis de la capacité d'appropriation et de « possession » du poète, Garneau allant ici jusqu'à célébrer, dans des termes qui rappellent le poème « Autrefois », la puissance quasi divine qu'a le poète-mage de renouveler la langue, de faire advenir, au sens fort, une parole vivante, un verbe incarné :

Le poète ne fait pas que connaître le mot : il le reconnaît. Il y a entre lui et le mot une certaine fraternité, communication vivante, une correspondance par où

⁴⁷ [OE, 289-290]. Pour la question du rapport de Garneau à la notion de culture (qu'il oppose, dans sa modernité, à celle de tradition), je renvoie au quatrième chapitre du mémoire de maîtrise de Karim Larose, *Investir l'histoire : le temps chez Saint-Denys Garneau*, [Montréal], Université de Montréal, 1998.

il le possède. [...] Le poète est libre du mot parce qu'il le possède, parce que le mot est lui-même en quelque sorte. Il ne le déforme pas, mais possède sa forme d'unique façon. Et quand il dit *oiseau* il peut n'avoir aucun souvenir d'oiseau, aucun autre modèle que cette part en lui de lui-même qui est oiseau et qui répond à l'appel de son nom par un vol magnifique en plein air et le déploiement vaste de ses ailes. [OE, 290]

Avec cette possession créatrice du mot, cette correspondance inouïe entre l'appel du signifiant et la vibration de la chair qui lui insuffle sa propre vie, celle-ci prenant toutes les formes, une telle conception de la création fait du poète une sorte de demiurge, mais aussi de Protée, un être en tout cas fabuleux, quasi mythique qui forme l'exact contre-pied du sujet poétique assiégé et dépossédé qui apparaît dans les poèmes retrouvés et dans les derniers poèmes de *Regards et jeux dans l'espace*. L'oiseau qui déploie ici magistralement ses ailes dans l'air, n'est-il pas justement, dans le recueil publié presque au même moment que le « Monologue », en train de manger le cœur, « la source du sang / Avec la vie dedans » [OE, 34], d'une cage thoracique ? Entre une première poétique garnélienne, qui trouve ici son ultime expression et présente la création sur le modèle du libre jeu et de la toute-puissance⁴⁸, et la poésie qui, déjà, s'en est dégagée, le partage des images n'empêche pas un glissement abyssal. Le même vocabulaire de la dévoration servant à exprimer chez Garneau à la fois l'essence de la création et son empêchement, sa catastrophe, tout se passe comme si les mots vivaient véritablement une vie autonome au sein de cette œuvre, anticipant dans le poème la possibilité de leur retournement contre le corps propre, le détournement de puissance et le changement de signe de la « possession » (devenant hantise) auxquels l'essayiste ne veut pas encore donner voix.

⁴⁸ « Le poète reconnaît le mot comme sien. Il est libre du mot pour en jouer. Il joue de tout par le mot. Le mot est l'instrument dont il joue pour rendre sensible le jeu qu'il fait de toutes choses. » [OE, 290], dit le « Monologue » qui fait écho ici au poème déjà cité, « Le jeu ».

Cependant, même une fois la joie et la voix mangées, et le corps réduit à l'os, la possibilité d'un salut par les mots persistera à poindre chez Garneau, et l'ambivalence des images chez cet auteur témoigne surtout de leur capacité infinie de balancement, de tressaillement sémantique. Ainsi, dans le poème « On n'avait pas fini », où le salut attaché au verbe et à sa réparation, se disant encore dans un vocabulaire vampirique, est comme suspendu à un ton indécidablement prophétique ou ironique :

Voilà qu'ils sont venus avec leur âme du bon Dieu

Voilà qu'ils sont venus avec le matin de leurs yeux

[...]

Ils ont bu toute la terre comme une onde

Ils ont mangé toute la terre avec leurs yeux

Ils ont retrouvé toutes les voix que les gens ont perdues

Ils ont recueilli tous les mots qu'on avait foutus [OE, 199]

De la prose au poème perdure, quoique vacillante, une poétique paradoxale du salut de la parole par la dévoration, de l'incarnation par la désintégration. « Le phénomène poétique se passe à un joint difficile et équivoque de l'homme (équivoque pour les faibles). C'est un joint entre l'âme et la chair, entre l'esprit (diamant) et la sensibilité (chair malléable) », dit l'écrivain dans une lettre de 1937. C'est bien à cette jointure équivoque que loge effectivement la poésie de Garneau. Accompagnant le morcellement des corps ou leur évaporation fantomatique, la ténuité de plus en plus affirmée d'une œuvre peut-elle, en vertu même de son dépouillement, et comme le suggérait aussi Didier Anzieu à propos de Beckett, parvenir à raccorder ultimement l'âme et la chair, à redonner un corps au verbe ?

Une stérilité authentique

La question subsiste également jusqu'à la fin chez Beckett où, comme chez Garneau, l'on retrouvera de plein fouet l'ambivalence de cette volonté de coïncidence, d'authenticité, de sincérité qui pousse au décharnement, au démembrement du corps. Que la voie du salut se confonde sans cesse avec celle de la perte, puisqu'elles parlent d'une seule et même voix, jamais la bonne, c'est bien là le drame à l'œuvre, de manière aussi folle qu'exemplaire dans son exhaustivité, dans *L'innommable* de Beckett, dont la parenté des enjeux avec les poèmes de Garneau montre bien que l'épuisement et l'« autodestruction » constituent sans doute autant l'aboutissement de la volonté toute moderne d'autofondation et d'autogénération (du sujet, de la littérature) qu'ils ne tiennent à la tyrannie d'une doctrine chrétienne⁴⁹. Cette doctrine ne repose-t-elle pas, au demeurant, sur une réhabilitation de l'incarnation (équivoque, cependant et que dénie, il est vrai, certaines de ses orientations les plus ascétiques) et sur la possibilité d'un salut et d'une grâce qui déprennent le sujet de lui-même⁵⁰ ?

Si Beckett n'a certainement pas le même engagement religieux, la même foi que Garneau, son œuvre est cependant traversée de part en part par les grands schèmes de la tradition chrétienne. L'influence de cette dernière ne se laisse par ailleurs pas

⁴⁹ Karim Larose rappelle, citant Nancy et Lacoue-Labarthe, la définition que donnait Friedrich Schlegel de l'artiste moderne : « celui qui a son centre en lui-même » — définition absolutisant l'art et l'homme, et dont le sujet troué de Garneau, toujours en quête d'un centre qui fuit, constitue évidemment une sorte d'envers, qui en est peut-être autant l'exténuation que le refus. (Voir « Travers de la modernité : don, culture et spéculation chez Saint-Denys Garneau », *loc. cit.*, p. 111-115)

⁵⁰ Joseph Moingt dans « Polymorphisme du corps du Christ » (*Corps des dieux*, C. Malamoud et J.-P. Vernant, dir, Paris, Gallimard, « Folio/histoire », 1986, p. 59-82) résume bien cette ambivalence entre « dignité » et « servilité » du corps chrétien, à travers laquelle se négocie l'assomption des héritages grecs et judaïques. Je reviendrai dans la troisième partie sur cette ambiguïté inhérente à la doctrine chrétienne de l'incarnation. Il faut souligner encore, à cet égard, à quel point le personnalisme chrétien, qui a imprégné au moins pour un temps la pensée de Garneau, comme celle de ses amis de *La Relève*, a d'ailleurs constitué chez le poète un frein important à l'attrait que revêt très tôt la tendance radicale au dépouillement et à l'ascèse pour le poète. On le voit bien dans sa série d'articles de 1935 sur Chateaubriant où Garneau reproche à ce dernier, au nom de la « notion de personne », de dissocier l'esprit et la matière et de ne pas prendre en compte la part sensible, incarnée, de la spiritualité (voir « Alphonse de Chateaubriant », OE, 258 et 263).

réduire à l'érudition phénoménale dont témoignent d'innombrables références ou à l'ironie qui teinte beaucoup d'entre elles⁵¹. Depuis au moins *Trois dialogues* (1949), où l'art est présenté (à la faveur d'un commentaire sur la peinture de Bram Van Velde) comme un mouvement vers « une stérilité authentique, incapable de toute image quelle qu'elle soit⁵² », la poétique de Beckett tend au moindre, voire au pire (« Unnullable least. Say that best worst » [WH, 32]), et est bel et bien animée d'un esprit de pauvreté, de renoncement, d'ascèse et de méfiance à l'égard des pouvoirs de la représentation (dont l'auteur, bien entendu, use au moment même où il les met en cause⁵³). Souvent considérée comme étant à l'origine du tournant majeur qui orientera l'œuvre à venir, la « vision » qu'aurait eue l'auteur en 1946, et dont il offre une transposition esthétique pour le moins fragmentaire (et par là même des plus cohérentes) dans *La dernière bande* (« clair pour moi enfin que l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur — *Krapp débranche impatientement l'appareil* ⁵⁴ »), constitue, de l'aveu même de Beckett, un retournement par rapport à l'héritage joycien qui pèse sur ses premiers livres, truffés d'allusions savantes :

J'ai réalisé que Joyce était allé aussi loin que possible pour en savoir toujours plus, pour maîtriser ce qu'il écrivait. [...] J'ai réalisé que j'allais moi dans le sens de l'appauvrissement, de la perte du savoir et du retranchement, de la soustraction plutôt que de l'addition⁵⁵.

⁵¹ C.J. Ackerley fait un long et patient relevé de ces références et allusions bibliques dans « Samuel Beckett and the Bible : A guide », *Journal of Beckett Studies*, vol. 9, n° 1, 1999, p. 53-125. Il note dans son introduction (p. 53) : « Beckett's faith may have been agnostic, even tinged with a reluctant atheism, with the final conclusion (of *How it is*) that it is "all balls" ; but the questioning is relentlessly theological and Christianity much more than a "convenient mythology", as Beckett said to Colin Duckworth. »

⁵² Samuel Beckett, *Trois dialogues*, Paris, Minuit, 1998, p. 21.

⁵³ Je renvoie sur cette question à Bruno Clément qui insiste sur la dimension rhétorique des livres de Beckett et reproche à la critique (trop blanchotienne à son goût) d'avoir prolongé sans le questionner le discours interne à l'œuvre, faisant de cette dernière une « absence d'œuvre » (*L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, « Poétique », 1994).

⁵⁴ Samuel Beckett, *La dernière bande* suivi de *Cendres*, Paris, Minuit, 1959, p. 23.

⁵⁵ Entretien accordé par Beckett à James Knowlson, cité dans *Beckett, op. cit.*, p. 453.

Cette attitude d'humilité et de non-savoir, que les commentateurs ont maintes fois rapprochée de la théologie négative et d'un certain mysticisme, ne se laisse évidemment pas reconduire de façon univoque à ces discours, dont les fictions et poèmes jouent de manière extrêmement consciente. Il est clair que l'auteur tient d'abord à rendre absolument irrécupérable son esthétique du « dénuement ultime ». Ainsi, à Duthuit qui tente de faire de ce dépouillement de l'œuvre une nouvelle « occasion » artistique et de « l'impossibilité d'exprimer » un nouveau choix, une nouvelle avenue pour l'expression, Beckett répond, le mettant en garde :

On ne saurait trouver méthode plus ingénieuse pour ramener [l'artiste] sain et sauf dans le giron de saint Luc. Mais soyons, pour une fois, assez inconscients pour ne pas battre en retraite. Tous l'ont fait, sagement, devant l'ultime dénuement, pour s'en retourner à la simple misère où de vertueuses mères dans le besoin peuvent voler du pain rassis pour leur marmaille affamée⁵⁶.

Ceci entendu, il n'en demeure pas moins que l'œuvre de Beckett reste profondément marquée par un imaginaire chrétien qu'elle rejoue sans jamais se contenter de le reproduire, dont elle questionne, déplace et renouvelle les figures et les motifs, et auquel elle reste peut-être paradoxalement la plus fidèle là même où elle en fait trembler les bases. Le rapport qu'entretiennent les livres de Beckett au référent religieux est d'ailleurs mouvant et connaît une évolution notable, comme le note Ackerley qui retrace trois grandes périodes dans son relevé des allusions bibliques⁵⁷. L'atténuation de la visibilité devient peut-être, en cette matière, le signe d'un approfondissement.

Chez Beckett comme chez Garneau, c'est, je l'ai dit, sur le plan du traitement des corps, concomitant de celui de la langue, qu'une poétique de la soustraction, de

⁵⁶ *Trois dialogues, op. cit.*, p. 26.

⁵⁷ *Loc. cit.*, p. 53.

l'appauvrissement, se laisse d'abord appréhender. Peter Erhard, qui signe certainement l'étude la plus complète sur les « mécanismes de la dégradation corporelle » dans cette œuvre, retrace les diverses étapes d'un « itinéraire de la décomposition⁵⁸ ». Sans en étudier l'arrière-plan philosophique et religieux, le critique met cependant en évidence que le dépouillement s'accompagne chez les personnages de Beckett d'une volonté de libération de l'esprit vis-à-vis des contraintes du corps, qui n'est pas sans rappeler certains traits de l'ascétisme garnélien :

En tentant de devenir pure conscience, les personnages de Beckett se rendent bien compte que les indispositions physiques momentanées et même les maladies qui les contraignent à la position horizontale ne permettent pas à l'esprit de se libérer et de vaquer indépendamment aux occupations qui lui sont propres [...]. Il faut donc à tout prix se débarrasser du corps dont l'esprit est encore prisonnier. Pour y parvenir, des mesures beaucoup plus radicales s'imposent. C'est alors que les malades se résignent aux mutilations : successivement, ils perdent leurs pieds, leurs jambes, leurs mains, leurs bras, leurs traits, leur vue, tout leur pouvoir sur le corps⁵⁹.

Cette volonté première de réduction à la conscience est évidente dès Murphy, qui, à rebours du Belacqua de *Bande et sarabande* fuyant ses idées dans la pure mobilité⁶⁰, ne désire rien — après maintes errances qui le font aboutir sur une berceuse dans la mansarde d'un asile (la Maison Madeleine de Miséricorde Mentale) — autant que le repli solipsiste dans le « petit monde » que constitue son esprit, divisé en trois zones faites de clarté, de pénombre et de noir. Tout le chapitre VI est consacré à la description de cette « sphère creuse, fermée hermétiquement à l'univers extérieur » [MU, 81]. Cette topographie annonce à plusieurs égards les espaces clos et sphériques, aux conditions lumineuses et atmosphériques variables, des récits de la fin des années

⁵⁸ Peter Erhard, *Anatomie de Samuel Beckett*, Bâle et Stuttgart, Birkhäuser Verlag, 1976, p. 7 et 27.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 27.

⁶⁰ « Was it not from sitting still among his ideas, other people's ideas, that he had come away ? What would he not give now to get on the move again ! Away from ideas ! » [MP, 39]

1960 (tels *Imagination morte imaginez*, *Bing*, *Sans* et *Le dépeupleur*, eux-mêmes inspirés notoirement de l'enfer dantesque), mais aussi les images d'enfermement dans un crâne ou de retour à l'espace utérin qui constituent des motifs fondamentaux de toute l'œuvre de Beckett⁶¹. Surtout, la quête de Murphy témoigne déjà d'une volonté forcenée de pureté et de coïncidence à soi — « *Amor intellectualis quo Murphy se ipsum amat* » (« L'amour intellectuel dont Murphy s'aime lui-même »), dit la phrase mise en exergue au chapitre VI du roman, citation détournée de *L'Éthique* de Spinoza qualifiant la position divine — qui se termine significativement sur un paquet de cendres mêlées de déchets : « le corps, l'esprit et l'âme de Murphy étaient librement distribués sur le sol ; et avant que l'aube ne vînt encore répandre sa grisaille sur la terre, furent balayés avec la sciure, la bière, les mégots, la casse, les allumettes, les crachats, les vomissures. » [MU, 196]

Cette dépravation du corps coextensive d'un vœu de pureté spirituelle détourne de façon évidente les traditionnels questionnements sur l'articulation de l'âme, de l'esprit et du corps, du visible et de l'invisible, au cœur du schème de l'incarnation chrétienne et qui fondent également toute la tradition philosophique occidentale. Leur traitement d'abord féroce et humoristique chez Beckett n'enlève rien à l'importance que ces questions tirent de leur récurrence d'un livre à l'autre. Aboutissant aux présences spectrales qui hantent les tout derniers textes tels *Mal vu mal dit* et

⁶¹ Le point, le centre que recherche en soi le sujet garnélien mène parfois à de semblables retraites dans une tête dûment cartographiée, comme dans cette « Esquisse de conte » : « Il n'y a pas à dire, on est fait par parties. Seulement on ne s'en rend pas compte. On est une maison. Et on n'habite pas toujours à la fois toutes les chambres [...]. Par exemple, en ce moment j'ai furieusement conscience d'un lieu sous mon crâne, le lieu où l'on se retire pour regarder. Où l'on se retire de tout, de soi-même, pour tout regarder, et soi-même. Ce n'est pas du tout près des yeux, comme on serait porté à le croire : ni même du tout dans le foyer des yeux, en arrière. Pas du tout. Pas non plus dans le front où l'on pense qu'on pense. C'est proprement au sommet du crâne. Il y a un petit creux en avant et un petit creux en arrière. Entre les deux creux, une petite bosse. Sous cette bosse, c'est là qu'il y a une chambre où l'on se retire de tout, de soi-même, pour s'asseoir et pour regarder. Là, on n'a plus affaire avec rien ; on est étranger. On regarde seulement. C'est naturel : c'est le plus haut point pour avoir le regard plongé en bas. C'est ailleurs qu'on décide, qu'on tire des conclusions, qu'on organise, qu'on raisonne. Là on ne fait pas d'autre chose que regarder. Et cela suffit bien. C'est très important. » [OE, 483-484].

Soubresauts, la ruine des corps s'imposera de plus en plus à partir de *Watt*, sous sa forme d'abord la plus concrète et matérielle.

Il y a d'abord la ruine du corps de *Watt*, dysfonctionnel à souhait, dont la démarche aussi malaisée que grotesque est un écartèlement sans fin des divers membres à l'œuvre⁶² et paraît signaler d'emblée l'impossibilité d'atteindre l'idéal formulé dans le roman, encore empreint de l'obsession de la coïncidence : « Être assis, ainsi, au cher point de convergence de ses trajets, en soi-même, avec soi-même. » [WA, 42] Il y a cette ruine inscrite également tout au long des séries généalogiques (le corps défectueux est toujours rapporté chez Beckett au problème de la filiation et de la génération) qui prolifèrent dans ce roman, formant de véritables boursouflures textuelles, dont celle de la monstrueuse famille Lynch, qui s'étale sur plus de dix pages :

Il y avait Tom Lynch, veuf, âgé de quatre-vingt-cinq ans, cloué au lit par d'incessantes douleurs inexplicables au caecum, et puis ses trois fils encore en vie Joe, âgé de soixante-cinq ans, perclus de rhumatismes, et Jim, âgé de soixante-quatre ans, bossu et ivrogne, et enfin Bill, veuf, âgé de soixante-trois ans, très gêné dans ses mouvements par la perte des deux jambes à la suite d'un faux pas suivi d'une chute, et puis sa seule fille encore en vie May Sharpe, veuve, âgée de soixante-deux ans, en pleine possession de toutes ses facultés à l'exception de la vue. [WA, 102-103]

Cette litanie interminable des corps en déréliction est aussi indissociable, dans ce roman, d'une dislocation langagière qui, affectant le personnage de *Watt* et trouant ponctuellement le récit assumé par Sam, anticipe sur le démembrement syntaxique de la narration qu'engagera véritablement *Comment c'est*. En proie quant à lui à

⁶² « 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 » [WA, 31-32].

d'étranges mutations corporelles issues de la symbiose télépathique qui le lie à Molloy, à la fois son double — son fils ? — et l'objet de sa quête (phénomènes télépathiques qui font écho à la relation de Leopold Bloom et Stephen Dedalus dans *Ulysse* de Joyce), Moran, réduit comme son prédécesseur à la reptation, est le siège d'hallucinantes sensations d'émiettement ou de liquéfaction :

Et ce que je voyais ressemblait plutôt à un émiettement, à un effondrement rageur de tout ce qui depuis toujours me protégeait de ce que depuis toujours j'étais condamné à être. Ou j'assistais à une sorte de forage de plus en plus rapide vers je ne sais quel jour et quel visage, connus et reniés. Mais comment décrire cette sensation qui de sombre et massive, de grinçante et pierreuse, se faisait soudain liquide. Et je voyais alors une petite boule montant lentement des profondeurs, à travers des eaux calmes, unie d'abord, à peine plus claire que les remous qui l'escortent, puis peu à peu un visage [MO, 202].

Loin de se trouver catastrophé par ces divers processus qui prennent son corps d'assaut, Moran, doublant aussi en cela fidèlement Molloy mais également un certain sujet garnélien, paraît croire se rapprocher par là de ce qui serait son être véritable, celui que « depuis toujours » il est « condamné » à être, l'émiettement, le forage, puis la liquéfaction amenant ici au jour (par un mouvement ascendant inverse de celui de l'accouchement) un nouvel être, un nouveau visage. Ces figures de la renaissance, qui seront explorées plus avant au prochain chapitre, vont de pair chez plusieurs personnages de Beckett avec le souhait d'une régression à un état larvaire, à peine corporel. Evelyne Grossman parle en ce sens de la mélancolie et de la « jouissance de l'anéantissement » sous-jacente à la décomposition des corps beckettien⁶³. Cette jouissance mélancolique se donne à entendre de façon très explicite chez Madame Rooney, dans la pièce radiophonique *Tous ceux qui tombent*, dont les aventures sont ponctuées par l'expression de ces fantasmes régressifs au sein desquels coïncident la

⁶³ Evelyne Grossman, *La défiguration*, op. cit., p. 54.

déjection et la renaissance cellulaire : « Ah, me répandre par terre comme une bouse et ne plus bouger. Une grosse bouse couverte de poussière et de mouches, on viendrait m'enlever à la pelle » ; « Vieille peau qui pète, vieux crâne qui éclate ! Ah partir en atomes, en atomes⁶⁴ ! » Poussant à bout la logique de la pulsion de mort telle que l'a développée Freud dans *Par-delà le principe de plaisir*, le texte de Beckett ne cesse de mettre en scène une dégradation corporelle et psychique vécue selon un mode absolument jubilatoire :

Être vraiment dans l'impossibilité de bouger, ça doit être quelque chose ! J'ai l'esprit qui fond quand j'y pense. Et avec ça une aphasie complète ! Et peut-être une surdité totale ! Et qui sait une paralysie de la rétine ! Et très probablement la perte de la mémoire ! Et juste assez de cerveau resté intact pour pouvoir jubiler ! Et pour craindre la mort comme une renaissance. [MO, 190-191]

Thématisé jusqu'au délabrement le plus complet mais sous une tonalité nettement moins euphorique et humoristique dans les *Nouvelles*, où l'errance et la clochardisation aboutissent, comme dans *Murphy*, à l'enfermement volontaire dans un endroit exigü qui tient autant du tombeau que de l'utérus, c'est avec *Malone meurt* que se révélera l'échec du vœu de démembrement, l'impasse de ce renoncement au corps qui mène, comme chez Garneau, à ce suspens léthargique dans une sorte d'éternité agonique à partir de laquelle la mort, indissociable de la renaissance, parfois souhaitée, parfois intolérable, paraît surtout impossible : « Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin » [MM, 7], dit Malone dès la toute première phrase. Ainsi, comme le dit Peter Ehrard,

L'être qui essaie de mourir, d'abjurer son corps, qui s'emploie à détacher son esprit des malheureuses conditions de la chair, espérant pouvoir annuler de la sorte le tragique inhérent à l'identification de l'individu dans l'espace et dans le

⁶⁴ Samuel Beckett, *Tous ceux qui tombent*, Paris, Minuit, 1957, p. 12 et 20.

temps, découvrira qu'il se perpétue. [...] Malgré toutes les mutilations, le corps se révèle en fin de compte aussi indestructible que la pure conscience qui voulait se séparer de lui⁶⁵.

C'était déjà le cas dans les *Nouvelles*, où s'affirme cette tendance, qui caractérisera dès lors tous les personnages et les voix de Beckett, à se raconter des histoires à la temporalité parfois étrangement posthume : « À moi maintenant le départ, la lutte et le retour peut-être, à ce vieillard qui est moi ce soir, plus vieux que ne le fut jamais mon père, plus vieux que je ne le serai jamais. » [NO, 45]

Servant de « calmant » (selon le titre de la seconde des *Nouvelles*) et apaisant « l'angoisse et la terreur [de la] destruction⁶⁶ » qui n'existe pas moins chez Beckett qu'est pressant le vœu mortifère, ces histoires qui alternent avec l'inventaire de quelques maigres avoirs tentent en même temps de coïncider avec une fin de plus en plus improbable ; elles sont empreintes aussi d'une violence inouïe, de la jubilation du pouvoir de néantisation que détient la voix sur les corps qu'elle crée : « je connais ces petites phrases qui n'ont l'air de rien et qui, une fois admises, peuvent vous empester une langue. *Rien n'est plus réel que rien*. Elles sortent de l'abîme et n'ont de cesse qu'elles n'y entraînent. Mais cette fois je saurai m'en défendre⁶⁷. » De cet anéantissement par le verbe, le narrateur, se confondant tôt ou tard avec ses personnages, n'ayant d'autre existence que celle que lui confère sa voix, ne sortira pourtant pas indemne, tout en n'accédant jamais au terme véritable : « C'est là où je meurs, à l'insu de ma chair stupide. Ce qu'on voit, ce qui crie et s'agite, ce sont les restes. » [MM, 19] *L'innommable* est tout entier construit sur ce schéma d'une fiction

⁶⁵ *Anatomie de Samuel Beckett, op. cit.*, p. 32.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 30.

⁶⁷ [MM, 29-30]. La phrase en italique est de Démocrite. Jean-Michel Rabaté rapproche cette formule du philosophe atomiste de la théorie du désir élaborée par Bion, le psychanalyste de Beckett, dans les années 1930 (donc avant Lacan) et selon laquelle le rien est l'objet fondamental du désir inconscient (voir « Beckett's Ghosts and Fluxions », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 5, 1996, p. 25-26).

résiduelle, à la fois autodestructrice et infinie, d'une parole à laquelle est suspendu le corps et qui pourtant a besoin de lui pour se dire.

Les mots d'Écho

« Dire Je. Sans le penser » [IN, 7], c'est le programme que présentent les premières phrases de *L'innommable*. Or, ce mot qui vient apparemment subvertir le cogito cartésien dit, me semble-t-il, aussi bien l'origine de la fiction et de l'imaginaire — ce qui recoupe tout à la fois les possibilités de l'invention, du mensonge mais aussi les fondements de la philosophie et de la science qui supposent qu'un sujet puisse se prendre comme objet, se mettre à distance et douter de lui-même, faire de lui-même une fiction⁶⁸. L'espace de la fiction et de la vérité, donc, mais aussi le problème d'un sujet qui, du seul fait de parler et de se dire, cesse de coïncider avec lui-même, se perd⁶⁹. Ce gain immense que représente le langage prend effectivement en certains endroits de *L'innommable* la forme d'une toute-puissance de l'imaginaire. Le récit s'affiche alors dans sa liberté absolue, comme jeu, comme possibilité d'« inventer [...] une féerie, avec des têtes, des troncs, des bras, des jambes » [IN, 35], de créer de toutes pièces dans la langue des « pantins », des identités et des corps, de les nommer, de se les attribuer, de les faire disparaître, de les substituer les uns aux autres dans une

⁶⁸ Comme le souligne Pierre Guenancia : « La possibilité de se dissocier, y compris de soi-même, en en faisant un objet de pensée, ne fait qu'un avec la possibilité de s'identifier avec tout ce qui peut se présenter avec le caractère d'une chose qui nous est propre et qui n'est pas forcément notre moi. La non-coïncidence de la conscience avec son objet n'est pas une propriété de la conscience mais la conscience même. » (« L'identité », dans Denis Kambouchner (dir.), *Notions de philosophie*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1995, p. 595)

⁶⁹ « Je m'identifie dans le langage, mais seulement à m'y perdre comme un objet » dit Jacques Lacan dans *Écrits* (cité par Denis Vasse, *L'ombilic et la voix*, Paris, Seuil, « Points/Essais », 1974, p. 200). Pour une lecture lacanienne de cette scission entre sujet de l'énoncé et sujet de l'énonciation chez Beckett, je renvoie à Michel Bernard, *Samuel Beckett et son objet. Une apparition évanouissante*, Paris, L'Harmattan, « Psychanalyse et civilisations », 1996.

folle mascarade jubilatoire⁷⁰. On assiste ainsi, d'une part, dans *L'innommable*, à ce pouvoir immense qui résulte du fait de pouvoir faire dire Je à un autre, et, d'autre part, mais de façon quasi indémêlable, à la dépossession totale, à un drame identitaire aigu dans lequel « Je » ne dit plus que l'absence de moi et la perte du monde, l'impossibilité d'être d'une voix qui se cherche vainement une origine parmi des dépouilles, qui ne peut se donner qu'un corps d'emprunt⁷¹, décharné, réduit au tronc, à peine distinct de ses propres déchets corporels, ne devenant finalement qu'une bouche reproduisant ce qu'elle reçoit par l'oreille, une voix qui ne peut que parler pour dire l'impossibilité de se taire, qui joue son destin à parler sans savoir ce qu'elle doit dire — « J'espère que ce préambule s'achèvera bientôt, au profit de l'exposé qui décidera de moi » [IN, 26] —, souhaitant la fin de son discours comme seul avènement possible, tout en retardant sans cesse la venue de ce silence où se confondent la mort et l'origine : « Cependant j'ai peur, peur de ce que mes mots vont faire de moi, de ma cachette, encore une fois. » [IN, 27]

Ce qui me paraît le plus fascinant dans *L'innommable*, c'est la mise en œuvre concomitante de ces deux aspects de la non-coïncidence à soi qui est le fait du langage : la jubilation, le foisonnement langagier, la maîtrise (au moins ponctuelle) — « Maintenant c'est moi qui dégoise, les assiégeants sont partis, je suis maître à bord » [IN, 176] —, et le désastre, l'impotence, l'extrême dépouillement

⁷⁰ « Je vais avoir de la compagnie. Pour commencer. Quelques pantins. Je les supprimerai par la suite. Si je peux. » [IN, 8] Introduisant le doute, la toute dernière phrase vient déjà interroger cette position de pouvoir. Cette logique discursive inquiétante propre à *L'innommable*, qui fait que rien ne peut s'y affirmer sans être aussitôt questionné, ébranlé, rend d'ailleurs toute piste de lecture de l'œuvre infiniment précaire, toujours susceptible d'être renversée depuis un autre endroit du texte. Mais je propose ici que cette mise à la question constante, qui paraît fragiliser le récit, contribue plutôt à assurer sa toute-puissance — toute chose n'étant niée que pour réaffirmer la seule réalité du discours qui la fait exister.

⁷¹ Voir, en particulier les pages 150-151, où l'innommable est appelé à se choisir une identité, un corps, à partir de fiches signalétiques.

— « Moi seul suis homme et tout le reste divin⁷² » —, en les faisant apparaître comme les deux faces d'une même médaille, comme des positions poreuses, toujours réversibles, selon le principe du vase communicant qui est évoqué vers la fin du récit. Là où, chez Saint-Denys Garneau, elles tendent plutôt à se succéder, ces deux positions sont contemporaines et s'énoncent parfois même de concert chez Beckett, qui use d'ailleurs de ces références chrétiennes creusant elles-mêmes la possibilité de la convergence de la puissance divine du créateur et de l'indigence de l'homme :

C'est moi qui écris, moi qui ne puis lever la main de mon genou. C'est moi qui pense, juste assez pour écrire, moi dont la tête est loin. Je suis Matthieu et je suis l'ange, moi venu avant la croix, avant la faute, venu au monde, venu ici⁷³.

On a beaucoup parlé de l'œuvre de Beckett et en particulier de *L'innommable* comme d'une démonstration de l'altérité irréductible du langage, on en a fait le lieu de l'« approche d'une parole neutre », impersonnelle, excluant toute intimité, suivant la lecture de Maurice Blanchot qui passe cependant sous silence l'incessante quête de soi qui s'énonce à travers cette voix⁷⁴. On a beaucoup accentué la question de la perte et du délabrement identitaire, mais on a peu souligné, me semble-t-il, la volonté de maîtrise et le fantasme d'auto-engendrement (exemplairement illustré par l'image de l'œuf dont elle se « donnerait volontiers la forme, sinon la consistance » [IN, 30]) qui sont aussi frénétiquement à l'œuvre dans cette voix qui frappe de nullité, au fur et à mesure qu'elle en énonce l'existence, tout ce qui n'est pas strictement et rigoureusement elle-même : « Des organes, un dehors, c'est facile à imaginer, d'autres, un Dieu, c'est forcé, on les imagine. » [IN, 31] Ce mouvement d'élagage qui

⁷² [IN, 22]. Cette dernière phrase citée reprend le Psaume 86, 8-10 : « Nul n'est comme toi parmi les dieux, Seigneur ! [...] tu es Dieu, toi seul ! » (voir C.J. Ackersley, *op. cit.*, p. 109)

⁷³ [IN, 24]. Le texte fait vraisemblablement référence à la tradition selon laquelle un ange aurait aidé le rédacteur de l'Évangile selon Matthieu (C.J. Ackersley, *op. cit.*, p. 109).

⁷⁴ Maurice Blanchot, « Où maintenant ? Quand maintenant ? », dans *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, « Idées », 1959, p. 312.

n'épargne rien se retourne en effet, dès les tout débuts du récit, contre le corps propre, toujours plus décharné, plus diminué, comme s'il s'agissait, par le démembrement et la soustraction (qui prendront diverses formes : la réduction à un tronc planté dans une jarre, à une boule parlante, à l'intérieur d'une tête, la régression à l'état de spermatozoïde⁷⁵...), d'accéder à cet état toujours plus minimal du corps, de le faire choir sans cesse jusqu'à l'incarnation minimale dans un point silencieux :

Tout cela est tombé, toutes les choses qui dépassent, avec mes yeux mes cheveux, sans laisser de trace, tombé si bas si loin que je n'ai rien entendu, que ça tombe encore peut-être, mes cheveux lentement comme de la suie toujours, de la chute de mes oreilles rien entendu.[IN, 31]

En « échafaudant des hypothèses qui s'écroulent les unes sur les autres » [IN, 142], en ravalant tout énoncé au rang de pure énonciation, en épuisant toutes les possibilités (logiques, formelles, énonciatives) auxquelles peut se prêter le récit⁷⁶, de même qu'en réduisant le corps à sa dernière expression — « Deux trous et moi au milieu, légèrement bouché » [IN, 113] —, n'est-ce pas cette voix en quête d'elle-même qui, paradoxalement, barre la route à ce qu'autre chose qu'elle existe, à commencer par un sujet incarné qui puisse la revendiquer comme sienne ? On peut songer ici, à la suite de Didier Anzieu, à la légende d'Écho à laquelle fait référence le titre du premier recueil de poème de Beckett *Echo's Bones*, cette nymphe des bois qui, ayant d'abord perdu sa voix propre sous l'effet d'une malédiction, verra son corps réduit aux os par la douleur que lui cause le rejet de Narcisse : « Il ne lui reste que la

⁷⁵ « Piqué, à la manière d'une gerbe, dans une jarre profonde, dont les bords m'arrivent jusqu'à la bouche » [IN, 67]. Ainsi se présenteront aussi les trois personnages de la dramacule intitulée *Comédie*, écrite dix ans plus tard en 1963 ; « je suis une grande boule parlante [...], je me suis toujours su rond, solide et rond, sans oser le dire, sans aspérités, sans ouvertures, invisible peut-être » [IN, 31]. « Quelquefois je me dis que moi aussi je suis dans une tête, c'est l'effroi qui me le fait dire, et le désir d'être en sûreté, entouré de toutes parts d'os épais. » [IN, 106]. « un sperme, qui meurt, de froid, dans les draps, en agitant faiblement sa petite queue, je suis peut-être un sperme qui sèche, dans les draps d'un gamin » [IN, 154].

⁷⁶ Selon le principe de la combinatoire qu'a bien commenté Gilles Deleuze dans « L'épuisé », *loc. cit.*

voix et les os ; sa voix est intacte, ses os ont pris, dit-on, la forme d'un rocher⁷⁷. » C'est le même Narcisse qui, ayant justement refusé de recueillir les paroles d'une autre en sa propre voix, sera lui-même condamné à mourir de l'absence d'écart, à se perdre dans le face-à-face qui le lie à sa propre image. Ce retournement « narcissique » du regard sur soi est d'ailleurs rejoué d'une manière particulièrement saisissante dans cette scène de *L'innommable* où est évoquée la possibilité que ce que les yeux sont « contraints, centrés et écarquillés, de fixer sans arrêt » ne soit autre qu'eux-mêmes : « Je me demande parfois si les deux rétines ne se font pas face. » [IN, 23-24] Le récit de Beckett offrirait-il la synthèse de ces deux destins, celui d'Écho, celui de Narcisse (qui se croisent pour la première fois dans *Les métamorphoses* d'Ovide), en faisant du langage le lieu où l'on s'aliène et se désagrège à trop coller à soi, à trop vouloir se connaître⁷⁸ ?

Ainsi, autant y a-t-il à première vue déconstruction du sujet cartésien comme sujet plein, transparent à lui-même, dans le récit impossible de *L'innommable*, autant y a-t-il aussi, me semble-t-il, une volonté d'« authenticité », de coïncidence et de pureté finalement encore plus forcenée que celle des *Méditations* cartésiennes dont le texte de Beckett, véritable *tabula rasa* du récit, mime plusieurs postures.

Le caractère cartésien ou anti-cartésien de l'œuvre de Beckett a fait l'objet d'innombrables articles et débats dans la critique de Beckett. Il ne me semble pas qu'il faille choisir entre l'une ou l'autre des positions, mais considérer plutôt qu'elles coexistent au sein du texte. Michel Bernard signale bien dans *Beckett et son sujet*

⁷⁷ Ovide, *Les métamorphoses*, texte établi et traduit par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1928, tome I, livre 3, p. 82. Didier Anzieu établit un parallèle entre le destin de la voix beckettienne et celui de la nymphe dans « Le théâtre d'Écho dans les récits de Beckett », *Créer, détruire*, Paris, Dunod, « Psychismes », 1996, p. 169-178.

⁷⁸ C'est en ces termes qu'est annoncé le triste destin de Narcisse. À la mère qui lui demandait si l'enfant « verrait sa vie se prolonger dans une vieillesse avancée », le devin Tirésias répondit en effet : « S'il ne se connaît pas. » (*Les métamorphoses*, *op. cit.*, p. 80)

comment cette œuvre pousse d'un cran l'investigation cartésienne, ce qui a pour effet de lui enlever ses assises dans la langue et en Dieu :

Beckett met en évidence ce que Descartes occulte par la certitude, à savoir, comme l'a montré Jacques Lacan, que le "je pense" ne peut être détaché du fait qu'il ne peut le formuler qu'à nous le dire. [...] La transcendance divine de Descartes permet au philosophe d'affirmer tout en la niant la scission du sujet : elle colmate la béance ontologique et certifie la stabilité d'une vérité qui n'est plus à démontrer. Beckett dénonce le stratagème d'une telle dénégation en transposant dans la logosphère l'écart ouvert de la béance par quoi s'introduit l'inconscient⁷⁹.

D'autre part, Michel Bernard est un des seuls à souligner la présence, fondamentale d'après moi dans toute l'œuvre beckettienne, d'une « compulsion vers la plénitude » : « le sujet de la parole tente de réduire la faille qui le constitue afin d'établir un moi total et cohérent qui formerait le support de sa conscience et de sa connaissance⁸⁰ ». Or, à travers ce dernier trait, le texte beckettien réitère bien (en le problématisant, bien sûr) un réflexe cartésien, celui-là même qu'il paraît déjouer par ailleurs. L'œuvre de Beckett est ainsi, me semble-t-il, le lieu d'une tension sans cesse réitérée entre un cartésianisme forcené et un cartésianisme pourfendu, dévoyé.

Ainsi, dans *L'innommable*, « ne pas être dupe » est à ce point élevé au rang de valeur suprême, qu'on ne dépassera finalement l'hypothèse cartésienne du « malin génie » que d'identifier ce malin génie au Je lui-même — geste particulièrement retors d'intériorisation qui consiste à s'attribuer à soi-même l'origine du récit mensonger et, dès lors, à se couper de toute extériorité qui pourrait attester de la vérité de son propre dire. On voit ce principe à l'œuvre dès que les « pantins », ces Malone, Murphy, Mercier et Camier revenant hanter les premières pages du récit, cèdent leur place aux « délégués », ces représentants qui informent l'innommable sur les hommes, la

⁷⁹ Michel Bernard *op. cit.*, p. 18-19.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 48.

lumière et Dieu. Lui racontant ce que l'on peut entendre comme le récit de son origine, ces délégués seront en effet aussitôt accusés de « bourrage de crâne » et d'usurpation : « Mensonges que tout ça. Dieu et les hommes, le jour et la nature, les élans du cœur et les moyens de comprendre, lâchement je les ai inventés, sans l'aide de personne, pour retarder l'heure de parler de moi. Il n'en sera plus question. » [IN, 29] N'a-t-on pas affaire ici à un de ces nombreux moments du texte où ce qui permet à première vue au sujet de se ressaisir, de s'assurer de son identité, semble constituer aussi la cause de sa perte, de son impossibilité à être, à naître et à mourir ? Le lieu de l'origine, forcément exogène, nécessairement étranger à la voix et forçant l'irruption du dehors, se trouve en effet chaque fois dénié dans le récit, la mère tuée aussitôt que retrouvée, dans un mouvement sans cesse à recommencer : « je cherche ma mère, pour la tuer, il fallait y penser plus tôt, avant de naître⁸¹. »

La persécution langagière, le fait d'être traversé, habité, « gonflé » par la voix d'un autre (de plusieurs autres) se faisant passer pour soi, empêchant d'être soi, empêchant à la fois de se dire et de se taire, d'être vivant et de mourir, est certainement, dans *L'innommable*, comme dans les poésies de Garneau, la forme la plus récurrente et la plus sournoise d'usurpation et de torture. La plus sournoise, en effet, parce que la voix, déniait à l'autre toute existence hors d'elle, se prend finalement elle-même, sous prétexte de ne pas être dupe, au piège de l'usurpation — le piège à éviter étant justement de prendre la voix de l'autre pour sienne. En ce sens, les passages les plus désespérants de *L'innommable* sont sans doute ceux où la voix renonce à croire à l'existence de ses maîtres tortionnaires et se retrouve sans l'espoir,

⁸¹ [IN, 175]. Dans une autre perspective, la thèse de Stéphane Inkel présente des développements stimulants sur le rapport entre la figure de la mère, objet de cette quête matricide, et le développement d'une « politique de l'énonciation » qui s'oppose violemment à l'aliénation que constituent le langage de la tribu et la « langue maternelle » (*Les fantômes et la voix, op. cit.*).

cet « étrange espoir, tourné vers le silence et vers la paix » [IN, 41], que pouvait lui donner l'idée d'une tâche à accomplir, d'une « leçon » ou d'un « pensum » fixés par les autres :

Toute cette histoire de tâche à accomplir, pour pouvoir m'arrêter, de mots à dire, de vérité à retrouver, pour pouvoir la dire, pour pouvoir m'arrêter, de tâche imposée, sue, négligée, oubliée, à retrouver, à acquitter, pour ne plus avoir à parler, plus avoir à entendre, je l'ai inventée, dans l'espoir de me consoler, de m'aider à continuer, de me croire quelque part, mouvant, entre un commencement et une fin. [IN, 45]

Le pire, finalement, dans *L'innommable*, c'est peut-être de n'être soumis qu'à sa propre parole sans jamais pouvoir la croire sienne en l'absence d'un autre (qu'il prenne la forme d'un être en chair et en os ou d'un grand Autre divin) qui en attesterait l'origine, lui donnerait un commencement et une fin, lui donnerait justement la forme d'un récit et surtout la réalité d'un corps : « je ne tiens plus à quitter ce monde où ils essaient de me fourrer sans l'assurance d'y avoir été comme me la fournirait par exemple un coup de pied au cul, ou un baiser, peu importe la nature de l'attention, du moment que je ne peux me soupçonner d'en être l'auteur. » [IN, 93] Le nœud central de *L'innommable*, n'est-ce pas en effet l'impossibilité de croire au récit de sa propre origine parce qu'on dénie à l'autre la possibilité d'en être l'auteur, en vertu de ce souci de vérité et de coïncidence enragé qui ne peut que se redoubler lui-même et barrer la voie à toute espèce d'incarnation ?

La voix exprime d'ailleurs très bien elle-même dans quelle spirale infernale la volonté de ne pas s'en laisser raconter l'enferme : « Ne pas avoir été dupe, c'est ce que j'aurai eu de meilleur, fait de meilleur, avoir été dupe, en ne voulant pas l'être, en croyant ne pas l'être, en sachant l'être, en n'étant pas dupe de ne pas l'être. » [IN, 46] N'est-ce donc pas, pour une bonne part, cette volonté même de ne pas être dupe du

récit que l'on fait de soi, de vouloir être à ce point assuré qu'il n'y ait que du moi, bref de vouloir absolument, comme Narcisse, « ne [devoir] son existence à personne⁸² », qui aboutit à ce qu'il n'y ait pas de véritable sujet (un sujet supposant l'arrimage minimal de la voix à un corps et à une mémoire) dans *L'innommable* ?

Il ne faut pas oublier, quelquefois je l'oublie, que tout est une question de voix. Ce qui se passe, ce sont des mots. Je dis ce qu'on me dit de dire, dans l'espoir qu'un jour on se lassera de me parler. Seulement je le dis mal, n'ayant pas d'oreille, ni de tête, ni de mémoire. Maintenant je m'entends dire que c'est la voix de Worm qui commence, je transmets la nouvelle, pour ce qu'elle vaut. Croient-ils que je crois que c'est moi qui parle ? Ça c'est d'eux aussi. Pour me faire croire que j'ai un moi à moi et que je peux en parler, comme eux du leur. C'est encore un piège, pour que je me trouve soudain crrac, pris parmi les vivants. [IN, 98]

Il apparaît alors, pour paraphraser un des fameux jeux de mots de Lacan⁸³, que de ne pas vouloir être dupe est le meilleur moyen d'errer, que se chercher est le meilleur moyen de se faire disparaître et qu'à trop vouloir s'assurer de soi, on finit par se supprimer (à refuser d'être « pris parmi les vivants »)⁸⁴. En ce sens, tout autant que le récit de l'assomption de l'altérité langagière, *L'innommable* est peut-être celui de la transformation du langage — dès lors que de celui-ci s'absente la croyance — en une simple surface de réflexion. L'autre n'est-il en effet jamais autre chose dans ce récit que le produit des miroitements du langage⁸⁵ ? Ne constituant finalement qu'une sorte de mauvais double à dominer et à éliminer pour pouvoir enfin parler de soi — et ce

⁸² *Ibidem*, p. 11.

⁸³ Les « Noms-du-Père » / « les non-dupes errent ».

⁸⁴ On pensera évidemment ici à la phrase du Christ, qui suit l'annonce de sa mort et de sa résurrection et qui explique comment « le suivre » : « En effet, qui veut sauver sa vie, la perdra ; mais qui perd sa vie à cause de moi, la sauvera. » (Luc, 9, 24)

⁸⁵ Je renvoie à Michel Bernard qui a développé l'analyse des masques et identifications imaginaires dans le texte de Beckett, et surtout dans *L'innommable*, selon une perspective lacanienne qu'informe l'idée de stade du miroir et la distinction entre imaginaire, réel et symbolique : « Chaque masque n'est jamais que le signifiant d'un masque voisin, et tous ces signifiants accumulés renvoient à un signifié fondamental, "rivé" au signifiant [...] et d'autant plus innommable, d'autant plus secret qu'il est enseveli sous toute une architecture de masque. » (*op. cit.*, p. 55)

double n'étant par définition autre que soi-même —, c'est le sujet qui tend à s'abolir au fur et à mesure qu'il tente d'advenir.

C'est, bien sûr, toute une conception de la parole comme « expression » de soi qui se trouve dès lors sapée de la façon la plus paradoxale, le souci de pureté du verbe allant aussi de pair dans *L'innommable* avec une parodie du discours « viscéral ». Ainsi se trouve littéralement expulsée, « renvoyée », l'idée d'une intériorité qui se trouverait arrimée aux parties les plus « nobles » du corps, à commencer par l'organe cardiaque, métaphore la plus courante de la vérité intérieure : « il faut que le cœur me sorte par la gueule aussi, entortillé dans un vomi de boniments, là alors j'aurai enfin l'air de me croire, ce ne sera plus des paroles en l'air. » [IN, 82] Le corps n'est évidemment ici le lieu du discours vrai qu'en apparence — ce sont *des airs qu'on se donne*, il s'agit de faire croire et non d'y croire. Mais surtout, alors que le sujet garnélien tente pour sa part désespérément de sauver, quitte à les extraire violemment du reste d'un corps mauvais, les lieux d'ancrage corporel d'une parole véritable (le cœur, puis la tête), il n'y aurait plus, à ce point du texte beckettien, que des restes, des déchets physiologiques dont émane « un vomi de boniments ». Or, dans la mesure où il n'y a pas de bon (lieu du) corps pour la parole, celle-ci ne trouve plus aucun frein à sa toute-puissance fabulatrice.

À la fois magicien, prestidigitateur, sujet multiple et simple objet d'un discours qui le ravale sans cesse au niveau de chose — morceau de chair ou « sujet de conversation » [IN, 109] —, l'innommable se trouve bel et bien « soumis à la puissance magique des mots », pour emprunter l'expression que le psychanalyste Denis Vasse emploie pour décrire le rapport du psychotique à la parole. Je ne puis ici passer sous silence à quel point les descriptions psychanalytiques de certains symptômes psychotiques entrent en résonance avec plusieurs situations textuelles

rencontrées chez Beckett et Saint-Denys Garneau. La coïncidence est en effet frappante à la lecture, notamment, de nombreux passages du livre de Vasse, *L'ombilic et la voix*, qui s'emploie à rendre compte du corps ouvert, troué, tel qu'il se révèle dans les dessins d'enfants atteints de psychose :

Ce corps non clos est [...] « vécu » comme rempli, vidé, agi par d'autres, hors de toute césure signifiante. Assemblage de membres et d'organes éparés, un tel corps n'est jamais référé au réseau du langage. Il n'est jamais *au lieu* du sujet dans le désir et le discours d'un autre sujet. Il demeure « chose », échouant à venir prendre la place du sujet du discours, cherchant indéfiniment à s'identifier au complément, voire au verbe, sans y parvenir jamais. Impuissant à prendre la parole, il est seulement soumis à la puissance magique des mots. Cette errance parmi les signifiants du discours de l'autre où jamais il ne trouve *sa* place, se traduit par l'image d'un corps béant, ouvert à tous vents, pénétrable par toutes choses puisque, dans leur absence de référence au désir de l'Autre aussi bien qu'à son propre désir, les mots sont *immédiatement* les choses qu'ils représentent. Il ne peut être alors qu'encombré par un corps et des corps étrangers⁸⁶.

Absence de césure signifiante, errance dans les signifiants, morcellement, phénomènes de dévoration, de hantise et d'invagination, chosification de la parole — si le vocabulaire psychanalytique et en particulier lacanien (je pense aussi ici aux analyses de Michel Bernard) « adhère » si bien aux œuvres de Beckett et de Garneau, jusqu'à paraître en éclairer toute la structure, il me semble cependant qu'il faut se garder de la tentation de croire que ce discours révélerait et épuiserait toute la « vérité » des textes. Il n'empêche que la mise en lumière, par la psychanalyse, de la prégnance de certaines structures psychiques permet sans doute d'expliquer la récurrence d'une œuvre à l'autre de plusieurs schèmes de la pensée et de l'imaginaire dont la littérature se fait également, bien qu'à un autre titre que la discipline

⁸⁶ Denis Vasse, *L'ombilic et la voix*. *op. cit.*, p. 72.

psychanalytique, le révélateur. Cette fonction de révélateur s'avère particulièrement évidente pour Beckett, dont l'œuvre a donné lieu à maintes lectures d'orientation psychanalytique⁸⁷ et qui offre à coup sûr aux disciples de Freud de nombreux *insights*. Je pense à cet égard particulièrement aux lectures de Didier Anzieu, qui s'est attaché aux incidences de la cure commencée avec le psychanalyste anglais W. R. Bion sur l'œuvre à venir de Beckett (laquelle ne cesserait, selon Anzieu, de mettre en jeu une situation analytique), mais qui lit également dans ce passage de *L'innommable* la description par anticipation de sa propre notion de « Moi-peau » — « les grands écrivains par leurs intuitions sont toujours en avance sur les psychanalystes », souligne Anzieu⁸⁸ — :

c'est peut-être ça que je sens, qu'il y a un dehors et un dedans et moi au milieu, c'est peut-être ça que je suis, la chose qui divise le monde en deux, d'une part le dehors, de l'autre le dedans, ça peut être mince comme une lame, je ne suis ni d'un côté ni de l'autre, je suis au milieu, je suis la cloison, j'ai deux faces et pas d'épaisseur, c'est peut-être ça que je sens, je me sens qui vibre, je suis le tympan, d'un côté c'est le crâne, de l'autre le monde, je ne suis ni de l'un ni de l'autre [IN, 160]

Figure d'un sujet réduit à une simple surface vibratoire, ne trouvant son lieu ni dedans ni dehors, le moi-peau anzieu-beckettien, qui est aussi un schème de verticalité, trouve également son pendant chez Saint-Denys Garneau : « Bouche ouverte comme une ouverture dans un mur / On ne sait pas bien si l'on entre ou si l'on sort / De quel côté est dedans ou dehors / Des deux côtés on est happé par le vide⁸⁹ ».

⁸⁷ Le numéro 5 (1996) de la revue *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* présente un dossier intitulé « Beckett & la psychanalyse & Psychoanalysis ».

⁸⁸ Didier Anzieu, *Beckett*, op. cit., p. 191. Au sujet de la psychanalyse de Beckett avec Bion, voir, également d'Anzieu, *Créer/détruire*, op. cit., ainsi que les travaux de Jean-Michel Rabaté : « Beckett et le deuil de la forme », dans *Beckett avant Beckett*, Paris, Presses de l'École Normale Supérieure, 1984 et « Beckett's Ghosts and Fluxions », loc. cit.

⁸⁹ [OE, 202]. À propos du Moi-peau, Anzieu écrit, dans son *Beckett* : « Fonction de maintien du corps en équilibre dynamique par rapport à l'axe haut-bas. Fonction, qui en dérive, de maintien de la pensée adossée à cet axe et susceptible de s'ériger pour faire face à la réalité. La transaction de Beckett : consentir à perdre la verticalité physique, en contrepartie conserver les pensées dressées, tête haute. »

Mais *L'innommable* va plus loin, poussant encore la « psychose » d'un cran : perforant la mince cloison qui séparait encore le dehors du dedans, qui faisait jusqu'alors, malgré tout, office d'enveloppe et réussissait minimalement à contenir la voix en un lieu, les mots iront dans certaines pages de *L'innommable* jusqu'à envahir tout l'espace, balayant les corps sur leur passage, les transformant en « poussière de verbe ». Ainsi l'innommable se verra-t-il littéralement dévoré, digéré par les mots, le corps se désintégrant au profit d'une seule matière langagière qui ne laisse pas même intacte (à la différence de la situation scénique de *Pas moi*) la bouche dont elle émane :

on ne sent pas une bouche, on ne sent plus la bouche, pas besoin d'une bouche, les mots sont partout, dans moi, hors moi [...] je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres, quels autres, l'endroit aussi, l'air aussi, les murs, le sol, le plafond, des mots, tout l'univers est ici, avec moi, je suis l'air, les murs, l'emmuré, tout cède, s'ouvre, dérive, reflue. [IN, 166]

Ce passage constitue certainement un des points culminants du texte de *L'innommable*, un de ses moments les plus vertigineux, puisque la voix s'empare là non seulement de tout l'espace interne au récit, transformant toute la réalité décrite en matière verbale, en magma verbeux, mais déstabilise également la structure syntaxique et les repères de l'œil lisant. Un véritable travail de sculpture de la langue se donne à lire dans un long passage qui court du bas de la page 163 au haut de la page 172 : avec la disparition complète du point, déjà rare auparavant, la multiplication des virgules, le raccourcissement des propositions et l'augmentation de séquences répétitives et régressives à l'infini (« comme une bête née en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage [...] de bêtes nées et mortes en cages [...] » [IN, 166]) ou qui se retournent sur elles-mêmes et se déniaient les unes les autres,

non seulement le rythme du texte se trouve-t-il singulièrement accéléré tout en créant l'impression d'un piétinement sans fin, mais la densité de la masse textuelle, déjà très élevée depuis la disparition de la division en paragraphe dès la page 30, atteint un degré extrême, inégalé dans toute l'œuvre de Beckett⁹⁰.

Une telle absence de coupure et de blanc dans le corps du texte s'impose comme un phénomène d'autant plus marquant lorsqu'on met le texte de Beckett en parallèle avec les vers d'un poète comme Saint-Denys Garneau. Il apparaît comme une évidence que dans ses moments les plus prolixes et les plus denses, le texte beckettien présente une économie langagière en tous points opposée à celle du poème de Garneau, tout en trous et en bouts de phrases. Mais l'opposition n'est pas si nette. Car *L'innommable* signe l'amorce d'un travail rythmique et prosodique complexe chez Beckett, lequel, œuvrant d'abord à mettre en tension l'épuisement par le plus et le désir du moindre, sera progressivement gagné par le second terme, les derniers textes (*Mal vu mal dit*, *Worstward Ho*, *Soubresauts*, « Comment dire ») se trouvant purgés de la logorrhée et marqués par une austérité et un dépouillement, voire un délabrement syntaxiques, auxquels n'atteignent pas les poèmes les plus « démunis » de Garneau — tels « Quand on est réduit à ses os », dont le minimalisme laisse cependant la phrase intacte. Mais là où la logorrhée de *L'innommable* (celle de la voix comme celle du texte) s'oppose encore à une certaine sécheresse garnélienne, et d'abord à l'économie rythmique que suppose la versification, c'est dans le caractère pluriel de la voix beckettienne. Si le sujet garnélien se trouve lui aussi tourmenté par la voix d'un

⁹⁰ D'après Alfred Simon, il semble que Beckett aurait eu comme projet initial de publier le texte de *Comment c'est*, « roman » subséquent à *L'innommable*, sous la forme « d'un immense paragraphe unique, sans ponctuation, ni blancs, ni majuscules, ni point final ». *Comment c'est* se présente finalement en trois parties, divisées elles-mêmes en versets de cinq à dix lignes chacun, sans ponctuation ni majuscules, ni alinéas, mais séparés entre eux par des blancs qui seraient comme les « pauses naturelles d'une voix à la respiration difficile puisque le texte indique expressément que la voix ne peut parler que lorsque le personnage a cessé de haleter » (*Samuel Beckett*, Pierre Belfond, « Les dossiers Belfond », 1983, p. 245).

autre — « être méconnaissable, frère ennemi » (« Te voilà verbe ») — qui hante la sienne, c'est précisément toujours par une voix une, par *un* autre, alors que dans *L'innommable* (ce sera aussi vrai dans *Comment c'est*) le dédoublement langagier ouvre sur une prolifération sans fin, prolifération des êtres, comme des mots. Ces questions qui touchent spécifiquement aux phénomènes de la génération verbale seront envisagées de plus près dans la partie suivante.

Portés par une rythmique et une prosodie littéralement épuisantes et bien propres à la prose beckettienne, ces moments de désidentification (ou, inversement pris, d'identification au tout), de désincarnation et de désorganisation dans le flot à la fois bégayant et ininterrompu d'une parole disséminant l'être, n'en rappellent pas moins les motifs de l'hyperspatialisation et de la désintégration du corps rencontrés dans les poèmes de Garneau. À cette dissémination langagière, à cette « poussière de verbe » dont Bruno Clément rappelle le tour religieux⁹¹, s'opposent les lieux d'incarnation et de consistance que représentent les différents personnages qui défilent dans *L'innommable*. Consistance toute relative cependant, puisque ces personnages (ces « défroques ») n'ont eux-mêmes d'existence, je l'ai souligné, qu'à l'intérieur de la voix qui les parle et qui prétend en être usurpée. Si ces personnages organisent la voix qui les nomme et le récit qui les décrit, ce n'est jamais, en effet, que jusqu'à un certain point, leurs contours demeurant toujours poreux, leur corps soumis à de multiples transformations, leurs histoires (en particulier celles de Mahood) racontées selon diverses versions, jamais définitives. L'évocation d'un nom dans ce récit — qui ne

⁹¹ « Le passage dans lequel celui qui dit "Je" décline sa verbalité essentielle tente d'opérer une transformation typiquement religieuse ; ici, la chair se fait verbe. [...] Il s'agit d'une véritable transsubstantiation. » Je ne souscris cependant pas à la lecture plutôt agressive que ce rapport au religieux suscite chez Clément : « Son texte en s'écrivant se sacralise et réussit à imposer l'idée que, comme Dieu a besoin des hommes, la parole a besoin de Samuel Beckett. » (*L'œuvre sans qualités*, op. cit., p. 207 et 208-209). Sur le topos de l'incarnation dans *L'innommable*, je renvoie aussi à Derval Tubridy, dont l'article relève l'importance de ce motif dans toute l'œuvre de Beckett : « Words pronouncing me alive : Beckett and Incarnation », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 9, « Beckett and Religion / Beckett et la religion », Mary Bryden, Lance St John Butler (dir.), 2000, p. 93-104.

s'intitule pas pour rien *L'innommable* —, loin de fixer durablement une identité, est impuissante à arrêter la chaîne sans fin des identifications miroitantes :

Ils sont nombreux, tout autour, se tenant la main peut-être, chaîne sans fin, se tenant les chaînes, parlant à tour de rôle [...] Mais souvent ils parlent tous en même temps [...] avec un ensemble si parfait qu'on dirait une seule voix, une seule bouche, si l'on ne savait que Dieu seul peut être partout à la fois. [IN, 116]

Le moment d'apparition de Worm, de la substitution du nom de Worm (signifiant on ne peut moins consistant) à celui de Mahood, explicite bien cette chaîne interminable des avatars de la voix. Il apparaît effectivement, comme ce sera le cas aussi dans les litanies identificatoires de *Comment c'est* où se joue le problème de la justice et de l'infini, qu'il manque toujours un tiers pour fixer les places, pour donner une origine, un « vrai visage » et un vrai corps au « guignol » de la parole :

Mon vrai visage, le verrai-je enfin, baignant dans un sourire ? J'ai l'impression que ce spectacle me sera épargné. À aucun moment je ne sais de quoi je parle, ni de qui, ni de quand, ni d'où, ni avec quoi, ni pourquoi, mais j'aurais besoin de cinquante bagnards pour cette sinistre besogne qu'il me manquerait toujours un cinquante et unième pour fermer les menottes, ça je le sais, sans savoir ce que ça veut dire. L'essentiel est que je n'arrive jamais nulle part, ni chez Mahood, ni chez Worm, ni chez Moi, peu importe grâce à quelle dispense.

[...]

Je le savais, nous serions cent qu'il nous faudrait être cent et un. Je nous manquerai toujours. Worm, ou, comme je suis tenté de l'appeler, Watt, Worm, que dire de Worm, qui n'est pas foutu de se faire comprendre ? Qu'en dire qui fasse cesser cette rumeur de termite dans mon guignol ? Qu'en dire qui ne puisse aussi bien se dire de l'autre ? Tiens, c'est peut-être en voulant être Worm que je serai enfin Mahood ! Alors je n'aurai plus qu'à être Worm. Ce à quoi je parviendrai sans doute en m'efforçant d'être Tartempion. Alors je n'aurai plus qu'à être Tartempion. [IN, 86-87]

L'innommable est ainsi celui qui ne cesse de recevoir — mais ce n'est jamais qu'à travers sa propre voix — des noms et des identités d'emprunt⁹². Se traitant pour ainsi dire de tous les noms, la voix occupe à la fois la place du divin ineffable (on n'a pas manqué de souligner maintes fois la référence du titre à la tradition apophatique) et celle de la créature en attente de sa nomination par le Père, de la bonne dénomination, celle qui sauverait, précisément, celle qui assignerait une place bornée — « Je me vois, je vois ma place, rien ne l'indique, rien ne la distingue des autres places, elles sont à moi, toutes » [IN, 129] —, qui donnerait un lieu au sujet dans la langue. « "Il" est cette innommable personne zéro susceptible de prendre tous les masques de l'autre sans pour autant se poser comme personne réflexive dans le discours », comme le dit Michel Bernard⁹³. Infiniment transférable plutôt que facteur d'identité, le nom ne fonctionne finalement dans *L'innommable* qu'à la manière d'un pronom, comme un déictique, une place vide qui peut se dire de n'importe qui⁹⁴. Jouant énormément des pronoms, le texte révèle lui-même à quel point il doit sa structure à cette case vacante de la langue qui ne renvoie à personne en dehors d'une situation d'énonciation déterminée, en l'absence d'un interlocuteur :

que cela est confus, quelqu'un parle de confusion, est-ce une faute, tout ici est faute, on ne sait pourquoi, on ne sait pas de qui, on ne sait pas envers qui, quelqu'un dit on, c'est la faute des pronoms, il n'y a pas de nom pour moi, de pronom pour moi, tout vient de là, on dit ça, c'est une sorte de pronom, ce n'est pas ça non plus, je ne suis pas ça non plus, laissons tout ça, oublions ça. [IN, 195]

⁹² « Mais il va falloir que je lui donne un nom à ce solitaire. Sans noms propres pas de salut. Je l'appellerai donc Worm. Il était temps. Worm. Je n'aime pas ce nom, mais je n'ai guère le choix. Ce sera mon nom aussi, au moment voulu, quand je n'aurai plus à m'appeler Mahood, si jamais ça arrive. » [IN, 85-86]

⁹³ Michel Bernard, *op. cit.*, p. 71.

⁹⁴ « L'"innommabilité", qui consiste à tourner autour de la première personne (la traquant ou traquant sa place), est l'instrument le mieux adapté pour instaurer cette littérature qui devait se fonder, à l'image de la peinture d'un Bram Van Velde ou d'un Henri Hayden, sur une absence de rapports, c'est-à-dire sans sujet solide, et donc sans objet certain (ou inversement) », souligne Bruno Clément dans *L'œuvre sans qualités*, *op. cit.*, p. 218.

Sur ce terrain de la grammaire et de la faute (d'une faute morale indiscernable d'une faute grammaticale), il est frappant de noter l'absence complète du pronom de deuxième personne dans *L'innommable*. Aussi, à l'interrogation « qui parle ? » à partir de laquelle on a toujours questionné le texte⁹⁵, il faudrait peut-être substituer la question « à qui parle-t-on ? », le problème étant justement que l'on soit en faute d'autre à qui s'adresser — à qui adresser sa prière, à qui demander pardon de cette faute inassignable, flottante —, que tous se confondent en un et qu'il n'y ait pas de place pour l'autre (donc, pas de place pour un sujet) dans la langue de *L'innommable*.

Qui, on ? Ne parlez pas tous en même temps, cela ne sert à rien non plus. Tout se résoudra, tard dans la soirée, il n'y aura plus personne, le silence redescendra. Inutile de chicaner, d'ici là, sur les pronoms et autres parties du boniment. Peu importe le sujet, il n'y en a pas. Worm étant au singulier, c'est venu comme ça, eux sont au pluriel, pour éviter qu'il y ait confusion, il faut éviter la confusion, en attendant que tout se confonde. Ils ne sont peut-être qu'un seul, un seul ferait aussi bien l'affaire, mais il pourrait se confondre avec sa victime, ce serait abominable, une vraie masturbation.[IN, 123]

S'il y a pluralité de noms, pluralité de voix qui passent dans celle de *L'innommable*, et si les pronoms se déclinent tant au pluriel qu'au singulier, il n'en demeure pas moins que cette foule à un se laisse subsumer sous deux grandes figures, celle de Mahood et celle de Worm et qu'il y a, tout comme dans *Comment c'est* où sera interrogée avec beaucoup d'acuité leur infinie réversibilité, essentiellement deux places : Je et Il, le bourreau et la victime, dont les paroles sont toujours immédiatement agies sur le plan du corps. Ces « pantins » étant devenus usurpateurs du Je et le corps propre n'étant plus fait que des mots qui le traversent, la nécessité de faire taire les imposteurs, de les supprimer pour « ne pas être dupe », donne lieu aux

⁹⁵ Voir Ian Wright, « "What matter who's speaking ?" Beckett, the Authorial Subject and Contemporary Critical Theory », *loc. cit.*, p. 5-30.

pires scènes de tortures et d'automutilation. La difficulté et le paradoxe de cette lutte de la voix contre le corps étranger qui la hante, qui est aussi une lutte contre le support vivant de la voix, c'est justement que l'enjeu de parole devient l'équivalent d'un enjeu de mort. À la réversibilité du sujet d'énonciation et du « sujet de conversation » dans une parole-miroir qui fait que parler n'a toujours pour but que de faire taire sa voix, se superpose la lutte avec le double incarné dont le corps vit à la place de soi dans son corps comme dans ses mots, brouillant les places, abolissant (par une sorte d'invagination) les limites entre intériorité et extériorité : « dois-je supposer que je suis habité ? » [IN, 194] ; « il m'appelle, il veut que je sorte, il croit que je peux sortir, il veut que je sois lui, ou un autre, soyons juste, il veut que je monte, que je monte dans lui, ou dans un autre, il croit que ça y est, il me sent en lui, alors il dit je ». [IN, 195]

À Mahood et au refus d'être reçu parmi les vivants-mortels, refus qui condamne la voix à errer éternellement parmi ses doubles, va par ailleurs succéder Worm, « premier de son espèce » dans la série des êtres qui usurpent sa place. À ce Worm, l'innommable réservera un accueil différent dans la mesure, peut-être, où il n'est lui-même ni vraiment vivant ni vraiment mort. À la différence de Mahood qui parle et vit à sa place et fait partie des maîtres (bien qu'il soit planté dans une jarre et qu'il ait un destin peu enviable), Worm, « anti-Mahood » « de règne inconnu » [IN, 99 et 128], dont l'appellation fait vraisemblablement référence au Psaume de David (« Mais moi je suis un ver et non plus un homme⁹⁶ »), est l'incarnation même, quoique ce soit trop dire, du sans-voix, de l'impotent, de l'ignorant, du sans-existence :

Worm, dire qu'il ne sait pas ce qu'il est, où il est, ce qui se passe, c'est trop peu dire. Ce qu'il ignore, c'est qu'il y ait quelque chose à savoir. [...] Ne sentant

⁹⁶ Psaume 22, 7. Ce psaume est celui qui commence par la fameuse ligne, reprise par le Christ en croix : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? »

rien, ne sachant rien, il existe pourtant, mais pas pour lui, pour les hommes, ce sont les hommes qui le conçoivent et qui disent, Worm est là, puisque nous le concevons, comme s'il ne pouvait y avoir d'existence que conçue, ne fût-ce que de celui qui la mène. [IN, 99-100]

Reposant la lancinante question de la « conception », aussi bien physique qu'intellectuelle, autrement dit de l'origine qui échappe toujours au profit de l'autre, le rapport de l'innommable avec Worm, considéré comme « inexpugnable » [IN, 101], est encore plus complexe que celui qui le nouait à Mahood. On pensera « Au silence irréductible et certain de nos os / À ce dernier retranchement *inexpugnable* de notre être » du poème de Garneau « Nous avons attendu de la douleur » [OE, 174]. Figure de l'invertébré répondant en miroir à la colonne ébranchée du poète, aussi inconsistant qu'était dur l'os de Garneau, Worm se présente véritablement comme le « dernier retranchement », et peut-être comme la chance de l'innommable, par-delà l'effritement et la faiblesse de tous les oripeaux. Car, celui qui usurpe n'ayant pas de consistance ni de vie propre, il faudra cette fois non plus le faire mourir (tâche de toute façon impossible du fait de l'intrication corps/parole), mais parvenir à le faire naître dans sa parole pour pouvoir soi-même se dire.

Il m'apparaît dès lors — mais ce n'est peut-être qu'un de ces espoirs illusoire, « tournés vers le silence et la paix » — qu'une amorce de sortie du miroir langagier, que la possibilité d'une coupure signifiante et d'un démantèlement de la chaîne des bourreaux et des victimes, passe justement pour l'innommable par ce consentement à parler de la voix du sans-voix (mais s'agit-il encore de Worm alors, ou d'une entité encore plus insaisissable ?), en prenant cette voix disparue non plus pour la sienne, mais pour celle d'un autre : « Qu'elle me traverse à la fin, la bonne, la dernière, celle de celui qui n'en a pas, de son propre aveu. » [IN, 100-101] Marquée jusqu'à la

dernière ligne du sceau de l'ambivalence, toujours menacée de déni par l'ironie⁹⁷, cette nouvelle voix bordée de silence — « ce sont des mots, ouverts au silence, donnant sur le silence, de plain-pied, pourquoi pas, tout ce temps, au bord du silence » [IN, 206] — n'en opère pas moins un changement progressif dans la tonalité du récit, changement particulièrement lisible dans ces dernières pages, empreintes d'une sérénité dans le lointain et l'absence qui tranche avec l'acharnement à ne pas être dupe qui anime les débuts de *L'innommable* :

je serai lui, je serai le silence, je serai dans le silence, nous serons réunis, son histoire qu'il faut raconter, mais il n'a pas d'histoire, il n'a pas été dans l'histoire, ce n'est pas sûr, il est dans son histoire à lui, inimaginable, indicible, ça ne fait rien, il faut essayer, dans mes vieilles histoires venues je ne sais d'où, de trouver la sienne, elle doit y être, elle a dû être la mienne avant d'être la sienne, je la reconnaîtrai, je finirai par la reconnaître, l'histoire du silence qu'il n'a jamais quitté, que je n'aurais jamais dû quitter, que je ne retrouverai peut-être jamais, que je retrouverai peut-être, alors ce sera lui, ce sera moi, ce sera l'endroit, le silence, la fin, le commencement, le recommencement [IN, 210-211]

Même si en finir, c'est encore, ultimement, recommencer, cette voix se tient peut-être plus sûrement « au seuil de son histoire » [IN, 213] en acceptant d'être, jusqu'à un certain point, passée sous silence, ce silence où se signale « l'endroit », autrement dit « le point », le lieu du corps d'où elle émane — « Parler avec son ventre, avec l'intérieur de son ventre, ou à partir de tel organe blessé ou malade, à partir de sa propre chair mise à nu sous une peau déchirée », écrit Anzieu, « c'est ce que se propose, ce que s'impose Beckett depuis sa vision dublinoise du printemps 1946⁹⁸. »

⁹⁷ « [...] toute ma vie je lui ai raconté des blagues, au cher disparu, en me demandant à quoi il pouvait bien ressembler » [IN, 155-156].

⁹⁸ Didier Anzieu, *Beckett, op. cit.*, p. 127.

Or, ce corps silencieux et caverneux de la parole renvoie immanquablement le sujet « à la dépossession immémorielle du personnel⁹⁹ », au lieu de sa gestation en l'autre :

je vais vite faire un endroit, ce ne sera pas le mien, est-ce une raison, je ne me sens pas d'endroit, ça viendra peut-être, je le ferai mien, je m'y mettrai, j'y mettrai quelqu'un, j'y trouverai quelqu'un, je me mettrai dans lui, je dirai que c'est moi, peut-être qu'il me gardera, peut-être que l'endroit nous gardera l'un dans l'autre, lui tout autour, ce sera fini, je n'aurai plus à bouger, je fermerai les yeux, je n'aurai plus qu'à parler, ce sera facile, je parlerai de moi. [IN, 190]

Un semblable acquiescement à l'altération de soi, à l'infraction de l'autre au plus intime du soi, qui tranche avec le sentiment ailleurs envahissant d'une usurpation de parole et de corps, n'a-t-il pas lieu dans le poème « Accompagnement », le dernier de *Regards et jeux dans l'espace* ? Là, comme nulle part ailleurs peut-être chez Saint-Denys Garneau, « la perte de [s]on pas », le décentrement de la « rue transversale », l'étiollement « sous les pieds de l'étranger » [OE, 34] ne s'entendent non plus comme aliénation, anéantissement, démembrement, mais comme une promesse de *transposition* (« Afin qu'un jour, transposé »), de transfiguration. Là, l'alchimie aux accents rimbaldiens de quelques vers — « Mais je machine en secret des échanges / Par toutes sortes d'opérations, des alchimies » [OE, 34] — renoue peut-être surtout avec une certaine idée baudelairienne du poète :

Le poète jouit de cet incomparable privilège qu'il peut être à sa guise lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant ; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas vraiment la peine d'être visitées¹⁰⁰.

⁹⁹ Je paraphrase ici Thomas Trezise (*Into the Breach. Samuel Beckett and the Ends of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 50-51).

¹⁰⁰ Charles Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, dans *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980, p. 170.

Mais ce privilège, cette *vacance* poétique sont-ils vraiment possibles lorsque l'être se pose dès l'abord comme troué, errant, dès lors que c'est sa propre place qui lui semble verrouillée ; dès lors qu'il apparaît à la fois d'emblée *vaporisé* et toujours redoublé ?

Partie 2

Dédoublement natal

Nous sommes toujours deux. Un
vivant et un mort. Et ils sont
constamment aux prises.

Bram Van Velde

Si le moins, le peu, est la voie privilégiée par les œuvres de Beckett et de Garneau, faut-il s'étonner que le processus de dépouillement qu'elles mettent en jeu — processus déjà complexe, balançant équivoquement entre épuration et annihilation — bute ultimement sur un *en-trop* irréductible ? En quête d'un Je désaliéné, non seulement les sujets beckettien et garnélien sont appelés à se désagréger, mais ils rencontrent sans cesse sur leur chemin, c'est-à-dire à même leur parole et dans leur corps, un autre qui n'est autre qu'eux-mêmes tout en n'étant pas propre — figure du débordement, du trop, de la prolifération, de ce qui ne se laisse ni contenir ni rejeter ; de ce qui hante, donc, et qui reçoit traditionnellement le nom de *double*. Cette figure du double, qu'on n'a cessé jusqu'ici de rencontrer telle une ombre obsédante, apparaît comme l'effet direct de ce travail d'épuisement du corps par la langue à travers lequel une voix cherche, chez Garneau et chez Beckett, à coïncider avec elle-même :

Te voilà verbe en face de mon être

un poème en face de moi

Par une projection par delà moi

de mon arrière-conscience

Un fils tel qu'on ne l'avait pas attendu

Être méconnaissable, frère ennemi. [OE, 158]

Or, que le dédoublement, sous toutes ses formes — des ombres et reflets, qui prennent vie et donnent la mort, aux frères rivaux ou jumeaux ; du double corporel à la dépersonnalisation ; de l'ange gardien au sosie persécuteur ; du corps morcelé aux apparitions fantomatiques, de Frankenstein à Mr. Hyde¹ —, soit la contrepartie diabolique d'un fantasme de toute-puissance ou d'unicité (la plupart des histoires de double s'ouvrent en effet sur un pacte faustien), la littérature en fait l'expérience dès l'origine. Les romantiques allemands, qui inaugurent ce que nous entendons encore par *littérature*², seront effectivement hantés par cette figure qui traverse et inquiète presque toutes leurs œuvres — celles, notamment, de Goethe, d'Hoffmann, de Jean Paul, de Tieck, d'Arnim, de Chamisso, de Brentano, de Novalis, de Kleist, de Raimund, de Heine et du Danois Andersen — et qui se retrouvera aussi, un peu plus tard et dans d'autres traditions, chez Dostoïevski ; chez Poe, Wilde, Stevenson et James dans la littérature de langue anglaise ; chez Musset, Nerval et Maupassant dans la littérature française, pour ne nommer que les auteurs les plus cités dans les ouvrages de référence.

¹ Au sujet du double, j'ai consulté, parmi une longue bibliographie, Paul Coates, *The Double and the Other* (New York, St. Martin's Press, 1988) ; Eugene J. Crook (dir.), *Fearful Symmetry : Doubles and Doubling in Literature and Film* (Selected Papers from the 5th Annual Florida State University Conference on Literature and Film, Tallahassee, University Press of Florida, 1982) ; Otto Rank, *Don Juan et Le double* (Paris, Payot, 1973 [1914]) ; Robert Rogers, *A Psychoanalytical Study of The Double in Literature* (Detroit, Wayne State University Press, 1970) ; Wladimir Troubetzkoy, *L'ombre et la différence. Le Double en Europe* (Paris, PUF, « littératures européennes », 1996).

² Voir Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, op. cit.

Petite histoire du *Doppelgänger*

La figure du double semble se trouver chez les romantiques allemands comme chez elle, tout en étant chaque fois le lieu d'un violent combat : « depuis le XVIII^e siècle, les débuts de la littérature moderne se sont placés sous le signe de la *guerre des doubles*, qui est la lutte du moi pour se rétablir dans son unité, dans sa réalité, dans son existence, contre les assauts incertains de ses propres fantômes », écrit Wladimir Troubetzkoy dans *L'ombre et la différence*³. Pour être précis, c'est chez Jean Paul, dans son roman de 1796 intitulé *Siebenkäs*, que la figure se trouve pour la première fois nommée. Et elle ne cessera, dans cette œuvre en particulier, de proliférer. Toujours d'après Troubetzkoy, « *La Doctrine de la Science (Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre, 1794)* de Johann Gottlieb Fichte fut le détonateur, le big-bang d'où jaillirent tous les doubles, les *Doppelgänger* (ou *Doppeltgänger*) de notre littérature européenne⁴. » Que les origines de la littérature, au sens moderne du terme, soient indissociables de l'apparition et de la prolifération d'un double qui émerge lui-même en écho à une œuvre philosophique, cela n'apparaît pas insignifiant, le moment de la naissance mettant lui-même en jeu les schèmes de la différenciation, de la division, de l'apparition de l'autre à partir du même. Or, s'agissant de la modernité, philosophique comme littéraire, la naissance se trouve forcément compliquée — d'où la lutte, la guerre, les assauts ? — de devoir s'édifier sur et à partir du sujet lui-même. La philosophie de Fichte peut justement être lue comme une des représentations les plus radicales du fantasme d'auto-engendrement du sujet qui

³ Wladimir Troubetzkoy, *op. cit.*, p. 50.

⁴ *Ibidem*, p. 59.

caractérise l'idéalisme transcendantal post-kantien et qui se trouvera rejoué sur un autre plan par les premiers romantiques allemands⁵.

Philosophie du moi, le système fichtéen a ceci de particulier que, en rupture avec Kant et sa notion de « chose en soi », il considère le monde sensible, qu'il appelle le « non-moi », « comme position du *moi absolu*, c'est-à-dire comme issu de l'activité libre du moi⁶ », d'un moi qui se pose d'abord lui-même. Ainsi, le premier principe de la *Doctrine de la science* de Fichte se lit-il comme suit : « Le moi pose originellement simplement son propre être. Il doit exprimer cet acte, qui n'apparaît pas selon les déterminations empiriques de notre conscience, et qui ne peut apparaître, mais qui plutôt est au fondement de toute conscience, et seul la rend possible⁷. » C'est ce Moi fichtéen s'autoposant au lieu de l'origine qui ouvrirait donc la porte à l'apparition du double chez les romanciers et poètes romantiques. Chez Jean Paul, la figure du double constitue en fait l'un des motifs romanesques à travers lesquels, de façon tout à fait explicite pour sa part, il répond à la doctrine de Fichte et aux « excès » d'un idéalisme qui lui paraît, par sa négligence de l'expérience et du sensible, couper le sujet du monde qui l'entoure et ouvrir dangereusement sur une folie solipsiste. Dans *Titan*, notamment, le personnage de Schoppe illustre, en poussant le système fichtéen à l'absurde, cette folie paranoïaque issue d'une « obsédante omniprésence du moi » que vient incarner, littéralement, le dédoublement :

⁵ « Car l'Absolu littéraire aggrave et radicalise la pensée de la totalité et du Sujet, il *infinetise* cette pensée », soulignent Lacoue-Labarthe et Nancy dans *L'absolu littéraire* (op. cit., p. 26).

⁶ P. Kunzmann, F.-P. Burkard, F. Wiedmann, *Atlas de la philosophie*, Paris, Le livre de poche, « La pochothèque — encyclopédies d'aujourd'hui », 1993, p. 135.

⁷ J. G. Fichte, cité dans *ibidem*, p. 147. Les auteurs de l'*Atlas de la philosophie* précisent : « Tout savoir de quelque chose présuppose la position du Moi qui sait. Le Moi, dont il est question dans le premier principe, ne doit pas être compris de façon empirique mais *transcendantale*, c'est-à-dire que c'est lui qui fournit les conditions de tout savoir. Ce Moi absolu est activité infinie. »

Je supporte tout, dit Schoppe, sauf le Moi, le Moi pur et spirituel, le Dieu des dieux. — Combien de fois n'ai-je point changé de nom, comme a fait Scoppius ou Schoppe, mon cousin patronymique et frère par les actes ! Je devenais chaque année un autre, et pourtant le Moi pur continue toujours de me poursuivre. On s'en aperçoit surtout en voyage quand on regarde ses jambes, et qu'on les voit et qu'on les entend marcher et qu'on se demande : qui est-ce donc qui marche là-dessous avec moi⁸ ?

Un des premiers théoriciens du double, le psychanalyste Otto Rank soulignait déjà en 1914 l'importance de l'œuvre de Jean Paul pour l'émergence et le développement de cette figure — « Nous trouvons chez Jean-Paul, dit-il, une telle abondance de formes du Double qu'on pourrait presque retracer tout le développement de ce thème d'après ses romans. Développement qui conduit d'un Double corporel, personnifié par deux figures semblables, aux manifestations d'abord tout à fait subjectives et finalement folles de scission de la personnalité⁹ » — et signalait le rapport ambigu qui lie cette œuvre à l'idéalisme transcendantal de Fichte. Or, d'après Troubetzkoy, c'est à la faveur d'une confusion que le double romantique aurait vu le jour :

Les Romantiques se passionnèrent, avec angoisse parfois, pour Fichte, et, piètres philosophes comme tout bon écrivain, pratiquèrent tout de suite la confusion entre le moi transcendantal et le moi empirique individuel : l'individu, pensèrent-ils, par l'activité cognitive peut connaître le monde de manière totale, l'univers n'étant qu'une expansion de son moi. Les conséquences de cette révélation furent incalculables et vite désastreuses : passé un premier moment d'exaltation, ce fut l'ennui dans un univers uniforme qui n'est plus qu'un vertige, un labyrinthe ou un tourbillon de reflets, d'échos et de fantômes du moi. Bélises métaphysiques, les Romantiques s'étonnèrent que le monde ne réponde

⁸ Jean Paul, *Titan*, cité dans Christian Helmreich, *Jean Paul et le métier littéraire. Théorie et pratique du roman à la fin du XVIII^e siècle allemand*, Tusson, Du Lérot éditeur, « Transferts », 1999, p. 107. Ai-je besoin de souligner à quel point ce passage et sa marche dédoublée font écho à quelques poèmes de Garneau : « Accompagnement », mais aussi « L'avenir nous met en retard ».

⁹ Otto Rank, *Don Juan et Le Double*, op. cit., p. 22.

pas toujours à leur demande d'amour auto-adressée : le double, c'est ce qui du monde fait faux-bond¹⁰.

Quoi qu'il en soit de cette erreur de lecture, il n'en demeure pas moins que le double n'émerge pas pour rien dans la littérature au moment où s'élabore une pensée de l'auto-engendrement et de l'absolutisation du moi, dont le terme « transcendantal » est peut-être l'alibi philosophique. Plus encore, on peut se demander si le glissement du transcendantal à l'empirique n'illustre pas la façon dont la littérature tend justement à incarner, à donner un corps, un *double corporel* aux idées¹¹ — processus de *figuration* (pour reprendre le terme dont use Freud pour parler du travail du rêve) qui illustre peut-être la spécificité de la langue littéraire et qui ne fait pas forcément des écrivains, comme le voudrait Troubetzkoy, de « piètres philosophes ». Il n'est d'ailleurs qu'à envisager, avec Otto Rank, les différents avatars du double et ses sources les plus anciennes pour constater à quel point cette figure se présente précisément comme le lieu de l'indistinction de l'intelligible et du sensible, le point de passage du spirituel au corporel, le double ayant d'abord eu pour fonction de représenter, en l'extériorisant, l'âme humaine.

Selon Rank, dont les recherches remontent en amont des romantiques pour puiser aux légendes et mythologies « primitives » et antiques (telles que rapportées notamment par l'ethnologue britannique Frazer), le double en tant qu'incarnation de

¹⁰ Wladimir Troubetzkoy, *L'ombre et la différence*, op. cit., p. 25-26. Jacques Lacan présente une lecture strictement inverse, selon laquelle le double (figuration de l'angoisse), loin d'être « ce qui fait faux-bond » est plutôt ce qui apparaît à la place du manque, témoin d'un sujet en manque de manque (voir *Le séminaire*, livre X, *L'angoisse*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 2004, p. 57-61, 74-83).

¹¹ C'était d'ailleurs, d'après Christian Helmreich, tout le projet de Jean Paul, virulent critique de l'abstraction philosophique. Ainsi, pour Jean Paul, « la fiction a valeur de preuve ; elle est aussi certaine qu'une argumentation opérant de façon analytique. Mais, de surcroît, elle est plus parlante [...] elle permet à la philosophie de prendre corps. [...] La philosophie, en tant que théorie pure, se désintéresse des conséquences de ses déductions logiques. La vérité que livre la philosophie reste formelle. Pour pallier ces déficiences, Jean Paul essaie lui-même d'*animer*, au sens propre du terme, certaines propositions philosophiques par la description de leurs conséquences pratiques. » (*Jean Paul et le métier littéraire*, op. cit., p. 108-109)

l'âme illustrerait en premier lieu une croyance en l'immortalité qui passe par le fantasme narcissique d'une autocréation :

En effet, la première croyance en une âme habitant l'individu même et contenant ou la vie immortelle ou la renaissance éternelle, crée un principe indépendant de la mère et de la naissance charnelle, que j'ai appelé le « principe autocréateur ». L'idée de l'âme, qui de bonne heure naît dans l'humanité par la crainte des morts, crée ainsi le premier dualisme dans l'individu. Nous avons vu que l'idée primitive de l'âme est apparue sous la forme d'un Double aussi ressemblant que possible au Moi (ombre, reflet)¹².

Donnant une épaisseur temporelle à la relation entre fantasme d'auto-engendrement et dédoublement que l'on retrouve chez Jean Paul et les autres romantiques, les thèses d'Otto Rank signalent également l'ambiguïté d'une figure qui représente tantôt l'intimité la plus rassurante tantôt l'étrangeté et même l'hostilité la plus radicale, puisque le double apparaît d'abord comme une ombre bienveillante et familière, signe de la toute-puissance du sujet, puis comme l'objectivation de la partie corruptible et corrompue, donc terrible, du moi : « D'ange gardien de l'homme lui assurant l'immortalité, le Double est peu à peu devenu la conscience persécutrice et martyrisante de l'homme, le Diable¹³ ». Or, c'est précisément cette inquiétante bascule que Freud tentera de théoriser plus largement en 1933 sous le terme d'*Unheimliche*. De ces phénomènes d'étrange familiarité (ou vice versa), le double s'impose chez Freud, qui prolonge ici explicitement les thèses de Rank, comme un des motifs privilégiés :

ces représentations ont pris naissance sur le terrain de l'égoïsme illimité, du narcissisme primaire qui domine l'âme de l'enfant comme celle du primitif, et lorsque cette phase est dépassée, le signe algébrique du double change et, d'une

¹² Otto Rank, *op. cit.*, p. 95.

¹³ *Ibidem*, p. 73.

assurance de survie, il devient un étrangeté inquiétant signe avant-coureur de la mort. [...]

Le double est une formation appartenant aux temps psychiques primitifs, temps dépassés où il devait sans doute avoir un sens bienveillant. Le double s'est transformé en image d'épouvante à la façon dont les dieux, après la chute de la religion à laquelle ils appartenaient, sont devenus des démons (Heine, *Die Götter im Exil/Les dieux en exil*)¹⁴.

On sait que, d'après Freud, c'est le refoulement affectant ces contenus psychiques infantiles (ou primitifs) — le double côtoie ici les fantasmes touchant le corps de la mère et la vie intra-utérine — qui explique ce changement de signe du familier vers l'étrangeté, ce glissement de l'*heimlich* vers l'*unheimlich*, le retour du refoulé se signalant dès lors par l'angoisse. « Redoublement du moi, scission du moi, substitution du moi — enfin, constant retour du semblable, répétition des mêmes traits, caractères, destinées [...], voire des mêmes noms dans plusieurs générations successives¹⁵ » ; ces avatars du double recensés par Freud, après Rank, jonchent les œuvres de Saint-Denys Garneau et de Beckett et s'avèrent intrinsèquement liés, chez eux aussi, aux figures de l'origine et de l'infantile, du natal et de la génération. Chez ces auteurs comme chez les romantiques allemands, c'est en fait la naissance même de la littérature — tout autant que celle du sujet qui parle et qui fantasme son immortalité à travers elle — qui semble condamnée à être sans cesse jouée, se redoublant et s'avortant tour à tour, sous le signe tantôt de Dieu, tantôt du Diable.

¹⁴ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) », dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1945, p. 186 et 187-188.

¹⁵ *Ibidem*, p. 185.

Se voir, ou l'œuvre au miroir

So heissen Leute, die sich selbst sehen — « Ainsi se nomment les personnes qui se voient elles-mêmes », telle est la première définition du *Doppelgänger* qui apparaît dans une note de bas de page du *Siebenkäs* de Jean Paul¹⁶. À partir de cette définition laconique, et comme le remarque Clifford Hallam, il est intéressant de constater qu'au départ, le double désigne l'hôte, celui qui fait l'expérience du dédoublement, et non pas l'autre :

Significantly, the two have exchange roles — remaining true to its own pattern — and now the word is used exclusively to identify the ghostly Double and never to label the person who has had the uncanny experience of discovering his mirror self walking about in the world¹⁷.

Ce vacillement de la définition redouble évidemment l'ébranlement identitaire qu'elle recouvre. Se voir, c'est d'abord, à travers le sens même qui assure habituellement de l'identité, la vue, et qui est investi de tout le narcissisme : ne plus savoir si l'on est soi ou autre ; c'est avoir affaire à tout ce qui de l'image du corps issue du miroir recèle de possibilités d'aliénation¹⁸. Ce mouvement interne à la définition dit aussi bien la menace de captation, de renversement des rôles entre la copie et l'original — pour parler dans les termes de la création qui disent bien que ce terrain-là, et ce qu'il met en branle des fantasmes de toute-puissance, est aussi toujours en jeu avec le double —

¹⁶ Voir Eugene J. Crook (dir.), *Fearful Symmetry*, op. cit., p. 5.

¹⁷ « The Double as incomplete self : toward a definition of Doppelgänger », dans *Fearful Symmetry*, op. cit., p. 25.

¹⁸ Ainsi Lacan présente-t-il le stade du miroir : « C'est que la forme totale du corps par quoi le sujet devance dans un mirage la maturation de sa puissance, ne lui est donnée que comme *Gestalt*, c'est-à-dire dans une extériorité où certes cette forme est-elle plus constituante que constituée mais où surtout elle lui apparaît dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse, en opposition à la turbulence de mouvements dont il s'éprouve l'animer. Ainsi cette *Gestalt* [...] par ces deux aspects de son apparition symbolise la permanence mentale du *je* en même temps qu'elle préfigure sa destination aliénante ; elle est grosse encore des correspondances qui unissent le *je* à la statue où l'homme se projette comme aux fantômes qui le dominent, à l'automate enfin où dans un rapport ambigu tend à s'achever le monde de sa fabrication. » (« Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, « Points », 1966, p. 91)

qui se vérifie dans tous ces récits où l'ombre ou le reflet détourne à son profit la destinée du héros, se mettant à vivre littéralement à sa place, comme c'est le cas dans « L'histoire du reflet perdu » d'Hoffmann, « L'ombre » d'Andersen ou dans le film *L'étudiant de Prague* de Hans Heinz Ewers, que commente Rank. Le double, on l'a vu déjà amplement dans *L'innommable*, est d'abord un usurpateur. C'est peut-être, plus précisément, le nom donné au lieu d'une usurpation dont le sujet est, en fait, difficilement localisable. Qui double qui ; qui usurpe qui, au fait, dans ces histoires qui ne cessent elles-mêmes de se recouper, de se repiquer ?

La question de l'usurpation, indissociable elle-même de la persécution, dont Rank fait un trait dominant des histoires de double, traverse les œuvres de Garneau et de Beckett où elle paraît également avoir un rapport privilégié à la vue. Du regard espiègle et perçant de l'enfant des premiers poèmes à celui, par en dessous et sournois, du mauvais pauvre, le double garnélien incarne d'abord la puissance du regard créateur, puis la terreur de la persécution, de l'anéantissement par le regard clairvoyant de l'autre. Se voir tiendrait ainsi chez Garneau à la fois d'un programme sévère de mise à nu du sujet poétique, et du retournement sacrificiel de la vision coupable en regard accusateur sur un Je dévasté. Du côté de Beckett, « Se voir » (titre d'un texte des *Foirades*), c'est surtout le sujet central de *Film*, dont l'intitulé dit à quel point il est question ici du médium lui-même du cinéma et de ce qu'il engage de la question de la vue, du voyeurisme de la caméra et du spectateur (avec ce que les pulsions scopiques peuvent avoir d'agressif, de persécuteur), et de l'être-vu, position ici franchement victimisée, du personnage sur l'écran.

Réalisé en 1964 par le metteur en scène américain Alan Schneider et avec la participation active de Beckett, *Film*, se présente comme une petite fable cinématographique, en muet, et en noir et blanc, illustrant l'axiome de Berkeley *esse*

est percipi. « Être, c'est être perçu », cette proposition issue d'un empirisme paradoxal prolonge philosophiquement l'idéalisme fichtéen puisqu'il ramène toute l'existence du monde à sa perception par un esprit, humain ou divin¹⁹. L'axiome du philosophe et théologien irlandais est cité en exergue à l'« Aperçu général » du projet original de *Film*, qui livre aussi la réflexion beckettienne sous-jacente au scénario : « Perçu de soi subsiste l'être soustrait à toute perception étrangère, animale, humaine, divine. La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi. » [FI, 113] Comme Jean Paul prolongeant l'œuvre de Fichte, Beckett offre ainsi avec *Film* une transposition imaginaire des thèses philosophiques de Berkeley. Mais la mise en fiction a lieu cette fois-ci avec un décalage de deux cents ans et avec une distance ludique additionnelle, puisque ici la « proposition [serait] naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques » [FI, 113], précise Beckett. Donnant corps (mais corps cinématographique, corps de lumière impalpable, n'existant que pour la vue) à cette thèse qui nie la matérialité du corps, Beckett la retourne aussi sur elle-même : le percevant et le perçu se confondent ; il appartient à un seul être d'occuper simultanément la position de Dieu (filmer) et celle d'un objet dont la seule réalité tient au regard de l'autre (être filmé). Ainsi, c'est la représentation cinématographique qui se trouve commentée et déconstruite en même temps que l'axiome de Berkeley.

Dans *Film* tel qu'il peut être vu à l'écran, c'est Buster Keaton qui incarne O (pour « Objet », celui qui fait l'objet de la perception), un homme à l'allure de clochard dont la préoccupation, tout au long du film, sera d'échapper au regard. On le verra d'abord raser les murs et se dérober à la vue des passants dans une rue pleine de

¹⁹ L'axiome apparaît en fait chez Beckett dans une version tronquée, la formule complète de Berkeley étant : *esse est percipi aut percipere*, ce qui peut être rendu par : « L'être des objets est d'être perçu, celui des sujets, de percevoir ».

décombres, puis rencontrer, toujours en s'esquivant, une dame chargée de fleurs dans une cage d'escalier, enfin, parvenu dans son logis délabré, tenter de se soustraire à tout ce qui, dans la chambre aux fenêtres obstruées, possède des yeux, ou présente ce qui en a l'apparence : animaux domestiques, représentation en chromo de « Dieu le père » sur le mur, photographies retraçant la vie d'O, puis simples trous dans un dossier, sur un mur... Jusqu'à ce qu'O bute ultimement sur l'impossibilité d'échapper à Œ, l'« Œil » incarné par la caméra (qui est aussi, bien sûr, celui des spectateurs du film) qui le suit partout et dont le regard terrifiant se révélera en fait être le sien propre — celui de cet autre soi-même qu'on appelle double.

Contrairement aux histoires de double émergeant de l'ombre ou du reflet dans le miroir, c'est ici celui qui se trouve vu et non celui qui (se) voit qui se trouve persécuté, comme si on en était déjà, dans *Film*, à ce stade où le double (Œ, l'œil) s'est emparé entièrement de la vie de son hôte, au point de lui dérober son statut même de sujet, le réduisant précisément à la passivité de l'objet (O). Ce renversement recoupe la tension inhérente au phénomène de la perception entre le *percipi* — « l'angoisse d'être perçu » [FI, 113], c'est-à-dire d'être réduit à l'état d'objet — et les « bonheurs du *percipere* et du *percipi* » [FI, 116] auxquels s'adonnent les personnages qui peuplent la rue dans la première partie du film. Comment le bonheur de la perception se meut-il en angoisse d'être perçu ? Dans *Film*, cela est affaire d'angle puisque, tel que cela se trouve expliqué dans l'« Aperçu général », « O entre en *percipi* = ressent l'angoisse d'être perçu » seulement quand l'angle de 45° qui définit la position de Œ par rapport à O se trouve dépassé. Si le film, outre cette convention technique, n'offre pas d'autre réponse quant à la raison même du surgissement de Œ et de l'épouvante qu'il provoque — cette « expression d'épouvante de qui se voit à ce point perçu » [FI, 118] —, il ne manque pas de marquer un arrêt peut-être significatif sur quelques

photographies qui nous reportent à l'enfance, à ces moments originaires qui conjuguent passivité et fantasme de toute-puissance, moments d'avant l'avènement du sujet auxquels semble renvoyer aussi le mouvement de va et vient de la berceuse dans laquelle O, tel Murphy (et plusieurs autres personnages becketttiens), se réfugie dans les dernières séquences du film.

Reprenant l'itinéraire qui nous mène, comme très souvent chez Beckett, d'un dehors peuplé et étranger à une claustration volontaire (dans un espace qui rappelle de près ou de loin l'utérus et qui n'est pas forcément rassurant), *Film* répond aussi en miroir à la fin du roman *Murphy* qui met peut-être en scène l'un des premiers avatars du double beckettien : Monsieur Endon. Pensionnaire de la Maison Madeleine de Miséricorde Mentale, asile où Murphy trouve lui-même refuge et où il travaille vaguement, Monsieur Endon peut être considéré comme un double en tant qu'il représente pour Murphy un moi idéal — un moi réfugié dans le « cabinet mental » [MU, 83] de l'esprit, échappant à la dégradation et à l'agitation qui va de pair avec la participation au monde. Endon est l'incarnation de cette félicité absolue qui n'appartiendrait qu'à la folie — considérée par Murphy comme un véritable sanctuaire — et à laquelle le héros beckettien aspire en même temps qu'il s'identifie²⁰. Double en négatif, Monsieur Endon, loin de poursuivre Murphy, échappe plutôt à ses tentatives de rapprochement, le renvoyant dès lors à son insuffisance. Aussi le suicide final de Murphy fait-il suite à la scène où il échoue à « être vu » par Monsieur Endon, cet *échec* (c'est d'ailleurs le jeu à travers lequel ils se rencontrent) scellant

²⁰ « Stimulé par toutes ces vies enfouies en esprit, comme il insistait pour le croire, il travaillait de plus en plus à son propre petit cachot en Espagne. Trois choses surtout l'y soutenaient et dans la conviction qu'il avait enfin trouvé les siens. La première était l'impassibilité absolue des schizoïdes supérieurs, devant un bombardement thérapeutique sans pitié ; la deuxième, les cellules matelassées ; la troisième, son succès avec les malades. » [MU, 131-132]

apparemment l'impossibilité d'appartenir au monde pacifié, au moi parfaitement clos sur lui-même qu'il représente :

— La dernière vue que Monsieur Murphy obtint de Monsieur Endon fut Monsieur Murphy inaperçu par Monsieur Endon. Ce fut également la dernière vue que Murphy obtint de Murphy.

Demi soupir.

— Rien ne saurait mieux résumer la relation entre Monsieur Murphy et Monsieur Endon que la tristesse de celui-là en se voyant dans la dispense dont jouissait celui-ci de voir autre chose que lui-même. [MU, 179]

Caractérisé par sa quasi-absence au monde et par son autonomie entière à l'égard de la perception d'autrui, Endon apparaît dans le roman à la manière d'une véritable idole dont la divinité paradoxale et nihiliste est peut-être plus proche d'une mystique orientale qu'occidentale, et face à laquelle Murphy, juste avant la scène du regard, tombe littéralement en extase, en proie à la vision du Rien :

La parure de Monsieur Endon persista encore un peu, dans une post-image à peine inférieure à l'original, puis celle-ci à son tour se dissipa, et Murphy se mit à voir le Rien, cet éclat incolore dont une fois sorti de sa mère on jouit si rarement, et qui est l'absence (pour abuser d'une distinction raffinée) moins du *percipere* que du *percipi*. Ses autres sens aussi se trouvaient en paix, plaisir inattendu. Non pas la paix transie de leur propre suspension, mais la paix positive qui survient quand les « quelque chose » cèdent, ou peut-être simplement se ramènent au Rien, ce Rien dont disait le farceur d'Abdère que rien n'est plus réel. [MU, 176]

Outre la référence à la formule de Berkeley (qui voisine ici avec une citation de Démocrite en « farceur d'Abdène »), *Murphy* anticipe aussi sur *Film* en présentant un schéma strictement inverse : le double anéantit ici non par un regard implacable qui concentre en lui la toute-puissance du *percipere*, mais plutôt par le regard qu'il refuse

pour la bonne raison qu'il est complètement absorbé en lui-même : échappant tant au *percipi* qu'au *percipere*, Endon se contente de contempler sa propre ataraxie.

Le roman *Murphy* met ainsi en scène la tension entre, d'une part, le désir d'échapper à tout prix au regard pour retrouver enfin la pureté de l'être...ou du non-être (« *Ubi nihil vales, ibi nihil velis* » [MU, 130] « Là où tu ne vaut rien, tu ne dois rien vouloir », dit l'adage de Geulincx cité au chapitre IX) et, d'autre part, le besoin d'être vu/reconnu par l'autre auquel on s'identifie (« Il est difficile à celui qui vit hors du monde de ne pas rechercher les siens » [MU, 114], dit la citation de Malraux mise en exergue au même chapitre). Cette tension apparaît structurelle dans toute l'œuvre de Beckett et n'est pas détachable de la question du double (avec l'importance des couples inséparables tels Mercier et Camier, Vladimir et Estragon — *Godot* ne serait, à ce titre, pas autre chose qu'une pièce sur la symbiose²¹) et du fantasme d'auto-engendrement qui la traversent. Endon n'est-il pas celui qui a réussi à faire retour à la matrice de son propre esprit (la référence est explicite à l'éclat d'une vie d'avant la sortie de la mère), figure terminale (End-on) tout autant que natale sur laquelle échoue un roman qui cherche lui-même à épuiser le monde romanesque des corps en empruntant parfois la méthode strictement logique de l'hypomaniac — « combiner toutes les façons dont il est possible d'allumer, d'éteindre et de presser le bouton témoin » [MU, 177] ?

À l'enseigne du double, la structure réflexive des œuvres beckettienne participe pleinement de cette tension entre auto-suffisance et auto-distanciation destructrice, puisque le dépouillement incessant des structures de la représentation (narrative, cinématographique, théâtrale) va le plus souvent chez Beckett de pair (c'est le cas de

²¹ « Il n'y est question que de symbiose », aurait dit Beckett, cité par James Knowlson (*Beckett*, biographie traduite de l'anglais par Estelle Bonis, Actes sud/Solin, 1999, p. 533).

le dire...) avec un dédoublement sans fin qui mine aussi bien les fondements du sujet que ceux de l'œuvre. Mettant à nu le voyeurisme potentiellement agressif et coupable sur lequel repose le dispositif cinématographique — culpabilité que tente peut-être d'expié le premier plan, non prévu au scénario, où l'on voit en gros plan une lame tranchant l'œil d'Œ —, *Film* problématise le regard comme *L'innommable* problémathait la voix : scindant le sujet, il le dépossède à la fois de lui-même et de la possibilité de rencontrer un autre qui ne soit pas toujours un double persécuteur ou usurpateur de sa propre vie. Jouant du privilège réflexif qui est un des signes de la toute-puissance de la création — celle de représenter les rouages mêmes de la représentation —, tout se passe comme si l'œuvre de Beckett devait aussi porter sur elle (au double sens d'exposer et d'en pâtir) les stigmates d'une faute interne à la mimésis.

Il y a tout lieu de poser cette hypothèse d'une faute liée au processus même de la création pour expliquer l'origine de ces schémas aux allures expiatoires qui font le sous-bassement de l'œuvre beckettienne. À ce titre peuvent figurer les divers procédés d'épuisement (physiologique, logique, imaginaire, linguistique) recensés par Gilles Deleuze dans « L'épuisé²² » et entrevus particulièrement dans *L'innommable*, avec ses voix sans corps, ses bouts d'histoires se contredisant les unes les autres, sa structure dénégative, sa langue à la fois intarissable et incapable de dire. Cet épuisement qui affecte les structures mêmes du récit, Bruno Clément en reconduit le principe à la figure rhétorique de l'épanorthose qui, d'après Fontanier, consiste « à revenir sur ce qu'on a dit, ou pour le renforcer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à

²² Samuel Beckett *Quad et autres pièces pour la télévision* suivi de *L'épuisé* par Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 57-106.

fait, suivant qu'on affecte de le trouver, ou qu'on le trouve en effet trop faible ou trop fort, trop peu sensé, ou trop peu convenable²³. »

Avatar du dédoublement, ce retour incessant du texte sur lui-même (ou, au plan final de *Film*, de la caméra sur elle-même) est effectivement inséparable, chez Beckett, de la question de la faute — « tout ici est faute, on ne sait pourquoi, on ne sait pas de qui, on ne sait pas envers qui » [IN, 195], dit l'innommable —, d'un « mal vu mal dit », d'un défaut de la représentation auquel l'œuvre finira par répondre avec une médecine du pire, celle que présentent justement *Wortsward Ho* et son leitmotiv « Try again. Fail again. Fail better ». Avant que cette logique implacable ne se mette définitivement en place, la figure de l'épanorthose creuse, lors même qu'elle le met à découvert, l'écart d'une faute insurpassable, comme le signale Clément :

De même que l'œuvre pose la question qui met fin aux questions [...], imagine la mort de l'imagination [...], s'identifie à une voix aphone [...], de même elle installe (ou découvre) en son sein la figure qui, opposant deux façons de dire une seule chose, permet de mesurer l'écart qui sépare la bonne (qu'elle est malgré tout chargée de mettre en évidence) de la moins bonne (à laquelle on renonce, non sans l'avoir préalablement énoncée).

[...]

Le texte baigne, dès l'origine, dans la culpabilité. La « confession » de la faute a certes des allures éthiques ; mais elle a aussi bien sûr un sens technique : l'aveu de l'écart est le procédé bien connu qui consiste à montrer du doigt la figure dont on use. Ainsi l'écart, dans quelque sens qu'il faille entendre le terme, est-il, dit-il être, très tôt dans l'œuvre, destiné à accompagner non pas sa dénonciation, mais son aveu, sans qu'on puisse décider ce qui, de l'écart ou de sa confession, importe finalement le plus²⁴.

²³ Fontanier, cité dans Bruno Clément, *L'œuvre sans qualités*, op. cit., p. 180.

²⁴ Bruno Clément, *ibidem*, p. 180 et 178.

À travers une pièce comme *Pas moi*, à laquelle je reviendrai au chapitre suivant, ou une dramacule telle *Quoi où*, on peut mesurer à quel point la question de l'aveu est focale et comment la structure de la faute (qui désigne à la fois ce défaut d'un langage dans lequel il y a impossibilité de coïncider avec soi et une faute morale indiscernable, une sorte de péché originel) engage chaque fois les principes mêmes de l'œuvre. Sous ses multiples formes, le double apparaît chez Beckett comme la figure privilégiée de cette mise en abyme qui se présente parfois (c'est le cas dans *Pas moi* et dans *La dernière bande* où le dédoublement des voix accuse la vacuité d'une vie — et celle d'une scène où rien ne se passe) comme un véritable procès de la représentation. Cela se trouve illustré très littéralement dans le cinquième des *Textes pour rien*, où la diffraction vocale, traversant l'ensemble des treize courtes pièces, pourvoit ici aux diverses instances d'une cour de justice, selon un motif récurrent chez Beckett :

Je tiens le greffe, je tiens la plume, aux audiences de je ne sais quelle cause. [...] Être juge et partie, témoin et avocat, et celui, attentif, indifférent, qui tient le greffe. C'est une image, dans ma tête [...] ou devant mes yeux, ils voient la scène, un instant, elle force les paupières, le temps d'un clin. Puis vite ils se referment, pour regarder dans la tête, pour essayer d'y voir, pour m'y chercher, pour y chercher quelqu'un, dans le silence d'une tout autre justice, dans les toiles de cette instance obscure où être est être coupable. [...] Je vois ce que c'est, je cherche à être comme celui que je cherche, dans ma tête, que ma tête cherche, que je somme ma tête d'avoir à chercher, en se sondant. [TR, 145-146]

Il y a beaucoup de choses en jeu dans cet extrait qui semble lier intrinsèquement la question de la culpabilité et celle de l'imagination. Au dédoublement, mis en évidence à travers les motifs de l'œil et de l'image, entre un monde intérieur et un monde extérieur dont il est difficile de savoir s'il est autre chose que la projection du premier (l'image se présente-t-elle devant les yeux ou dans la tête ?), se superpose une tripartition, d'ailleurs flottante, des rôles (scribe ou témoin, avocat ou juge, et partie,

donc accusé) qui recoupe elle-même la division interne de la voix, présentée dans un « texte pour rien » ultérieur, entre un sujet de l'énonciation, un sujet qui entend (qui se trouve traversé par cette énonciation) et un autre encore que sa passivité totale semble associer à la question ou au fait même de l'être²⁵. On a donc affaire à un sujet à diffraction multiple, dont la tentative de coïncider avec lui-même (puisqu'il s'agit de regarder dans une tête pour « s'y chercher », de chercher « à être comme celui que je cherche ») à travers l'« image » aboutit à l'idée d'une culpabilité originelle, ontologique : « être est être coupable ». Est-ce à dire que la faculté imaginative est elle-même empreinte de culpabilité chez Beckett ? La faute coïnciderait-elle, encore plus perversément, avec le retour sur soi de l'image, avec cette réflexivité mimétique qui brouille chaque fois si brillamment chez Beckett le partage entre fiction et réalité, entre dedans et dehors, entre soi et l'autre ?

On retrouve ici les termes de l'accusation platonicienne visant la mimésis comme reproduction, copie, réduplication. On se rappellera en effet que le soupçon pesant sur la représentation artistique a précisément trait, au livre X de la *République*, à son statut de double, de mauvais double, susceptible d'empêcher la reconnaissance du propre, de l'originel. Or, comme nous le rappelle Philippe Lacoue-Labarthe dans *L'imitation des Modernes*, à cette conception platonicienne de la mimésis s'est opposée traditionnellement celle d'Aristote qui, plutôt que de confiner la représentation à son statut de copie plus ou moins fallacieuse et déréalisante, aliénante, propose une acception plus large selon laquelle « si l'art imite bien en effet la nature, il n'en a pas moins aussi pouvoir de “mener à bien ou à terme” (*épitélein*) ce

²⁵ « un qui parle en disant, tout en parlant, Qui parle, et de quoi, et un qui entend, muet, sans comprendre, loin de tous [...]. Et cet autre, naturellement, que dire de cet autre, qui divague ainsi à coups de moi à pouvoir et de lui dépourvus, cet autre sans nombre ni personne dont nous hantons l'être abandonné, rien. Voilà un joli trio, et dire que tout ça ne fait qu'un, et que cet un ne fait que rien, et quel rien, il ne vaut rien » [TR, 199]. Je renvoie à la lecture que fait Alain Badiou de ce passage dans « L'écriture du générique : Samuel Beckett », dans *Conditions*, Paris, Seuil, 1992, p. 340.

que la nature, par elle-même, est incapable d'«effectuer» ou d'«œuvrer»²⁶. » Loin donc de seulement imiter, la mimésis produirait du propre, au même titre que la nature, aurait même la prétention de suppléer au défaut de la *phusis*. Or, indissociable de la notion de *poïesis*²⁷, cette conception de la mimésis n'investit-elle pas le créateur d'une toute-puissance qui le fait rivaliser avec la nature, faisant de lui l'équivalent d'un démiurge ? Une telle idée de la mimésis ne pêche-t-elle pas par excès d'*hubris* ? La tension entre ces deux versions de la mimésis et le balancement qu'elle suppose entre faute et toute-puissance, entre appropriation et déappropriation, mais aussi entre tradition et génie, serait constitutive, d'après Lacoue-Labarthe de la modernité. Ainsi est-il possible de répondre au défaut de nature par une mimésis suppléante et même, comme le suppose Diderot dans « Le paradoxe du comédien » qu'analyse Lacoue-Labarthe, de jouer une mimésis contre une autre : « Geste absolument classique : la mimésis active, virile, formatrice, proprement artistique ou poïétique (l'aliénation délibérée et volontaire, procédant du don de (la) nature et ne supposant, selon la logique même du paradoxe, aucun sujet préalable) *contre* la mimésis passive, le rôle subi, la dépossession (ou la possession), cette aliénation d'autant plus aliénante qu'elle ne cesse de se faire d'un sujet ou d'un suppôt²⁸. » Y aurait-il lieu, par ailleurs, de répondre à l'*hubris* de cette mimésis active par la représentation interne de sa faute ? C'est effectivement, comme le signale Lacoue-Labarthe, la voie frayée par Hölderlin et son *retournement natal*, qui suppose le renoncement à l'identification orgueilleuse au divin (cette « folie par excès d'imitation du divin et de spéculation²⁹ ») et

²⁶ Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation des Modernes (Typographies 2)*, Paris, Galilée, 1986, p. 54.

²⁷ « C'est une mimésis productive, c'est-à-dire une imitation de la *phusis* comme force productrice ou, si l'on préfère, comme *poïesis*. Et qui accomplit, comme telle, et mène à terme, *finis* la production naturelle. » (*ibidem*, p. 24)

²⁸ *Ibidem*, p. 34.

²⁹ *Ibidem*, p. 55.

l'acquiescement à l'errance dans l'ici-bas, de même que le passage obligé par l'autre, par l'étranger pour retrouver le propre.

Le balancement de la figure créatrice entre puissance et impuissance, entre positivité et négativité est, on l'a déjà vu au premier chapitre, fondamental tant chez Saint-Denys Garneau que dans l'univers de Beckett. Tantôt créature lumineuse, tantôt ombre persécutrice, tantôt corps supplicié, la figure ambiguë du double, avec les flottements, les glissements et les renversements qui la caractérisent, met d'emblée en relief (déjà chez Jean Paul) l'entreprise mimétique et engage chaque fois chez ces deux auteurs la mise en question de la poétique qui soutient leur œuvre.

Créateur et créature

Si l'œuvre de Beckett, et en particulier son théâtre, multiplie les couples dont la relation reflète tantôt la symbiose (Vladimir et Estragon, leurs ancêtres Mercier et Camier, mais aussi Watt et Sam ou, sur un plan télépathique, Molloy et Moran) tantôt une sorte de dialectique du maître et de l'esclave (Pozzo et Lucky dans *En attendant Godot*, Hamm et Clov dans *Fin de partie*, Moran et son fils Jacques dans *Molloy*), *Comment c'est* est sans doute le livre où l'imbrication des corps ou des esprits et le rapport entre bourreau et victime sont explorés le plus systématiquement en tant qu'ils engagent les fondements de la création. C'est que, depuis *Malone meurt*, et comme on l'a vu dans *L'innommable*, la figure du double prend de plus en plus chez Beckett la forme d'un moi fictif apparaissant à la faveur d'un récit dans le récit dont le caractère vertigineux sera porté à son apogée dans *Compagnie* :

Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même. Inventeur de soi-même pour se tenir compagnie. En rester là. Il parle de soi comme d'un autre. Il dit en parlant de soi, Il parle de soi comme d'un autre. Il s'imagine soi-même aussi

pour se tenir compagnie. En rester là. La confusion elle aussi tient compagnie.
[CO, 33]

L'ambiguïté qui traverse les rapports créateur/créature (le couple est nommé comme tel dans *Compagnie*, avec les évidents échos bibliques qu'il comporte) n'atténue pas la violence qui les sous-tend et qui se module au gré du balancement, déjà observé dans *L'innommable*, entre jubilation créatrice et proclamation de l'inanité du processus créateur, et donc du créateur lui-même. Donnant à lire tantôt la pléthore d'une imagination débordante, tantôt l'âpreté d'une vie réduite à son plus simple appareil, le verbe beckettien oscille lui-même entre fécondité et stérilité.

Dans *Comment c'est*, première œuvre de longue haleine à faire suite à l'entreprise de dépouillement du romanesque qu'est *L'innommable*, tout est affaire de « consubstantialité³⁰ » et de dressage, une véritable « frénésie scissipare » [CC, 175] grouillant à même une sorte de boue originelle, limon dont émergent quelques vies larvaires, à peine différenciées, qui se multiplieront en processions de bourreaux et de victimes. Le récit se structure néanmoins autour d'un événement unique, celui d'une rencontre — de l'apparition, puis de la disparition d'un nommé Pim, souffre-douleur du narrateur, double gémellaire avec lequel il sera question d'une vie agglutinée : « dans le noir la boue ma tête contre la sienne mon flanc collé au sien mon bras droit autour de ses épaules il ne crie plus nous restons ainsi un bon moment ce sont de bons moments » [CC, 85]. « Bons moments » d'une drôle de vie de couple dont le caractère fusionnel n'aura d'égal que l'extraordinaire violence qui la rythme, une violence qui marque inextricablement dans *Comment c'est* la chair et les mots.

Rédigé en français entre 1959 et 1960, *Comment c'est* porte la mention générique « roman » mais se présente plutôt comme une sorte de poème en prose

³⁰ L'expression est employée par Evelyne Grossman dans « Créé—décréé—incrée », *La défiguration*. Artaud-Beckett-Michaux, Paris, Minuit, « Paradoxe », p. 62. J'y reviendrai.

porté par une langue disloquée, démembrée et rudimentaire, le dépouillement de la langue mettant précisément en évidence tout à la fois la nudité et la crudité de la vie en cause et son foisonnement, son caractère *incroyable*, pour reprendre l'expression fort judicieuse d'Alain Badiou³¹. *Comment c'est* se présente comme un ensemble de versets formés de bribes de paroles « murmurées » (mais le murmure n'a rien ici de doux) entre deux halètements. La question du souffle — « ce souffle gage de vie » [CC, 163] — se trouve d'ailleurs explicitement thématisée, surtout dans la troisième partie. Comme à bout de souffle, donc, la phrase de Beckett, si l'on peut parler de phrase en l'absence de toute ponctuation et de majuscule, obéit ici à une syntaxe désarticulée, strictement parataxique et fortement anacoluthique, étant constituée de bouts de propositions fragmentaires, agglutinées les unes aux autres : « même pas virgule une bouche une oreille vieilles malignes l'une contre l'autre » [CC, 23-24]. Le caractère répétitif de plusieurs expressions et motifs, qui forment comme des cellules de base (selon un principe qui se systématisera dans des textes comme *Sans*) ainsi que de fréquentes allusions à la prière donnent par ailleurs un caractère quasi incantatoire à cette parole. Les pronoms, noms et temps de verbes sont flottants au point que la trame narrative s'en trouve sans cesse brouillée, quoique les trois parties du texte — dont le programme, sans cesse répété, ouvre le texte — évoquent bien trois moments d'une vie, avec leurs tonalités et leurs caractéristiques propres : « comment c'était je cite avant Pim avec Pim après Pim comment c'est trois parties je le dis comme je l'entends » [CC, 9].

Encore une fois, on le constate, la simple présence — c'est-à-dire le rattachement de la voix qui raconte à un corps qui en serait l'origine — est d'emblée court-circuitée par un dispositif de citation, de parole rapportée. Le récit émergerait

³¹ Alain Badiou, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette, « Coup double », 1995.

ici, selon une situation énonciative déjà explorée dans *L'innommable* et dans les *Textes pour rien*, et que l'on retrouvera dans la dramatique *Quoi où*, d'un ordre intimant de parler³², de la vampirisation verbale d'un être par une vie anonyme qui demande à être racontée et/ou à finir : « voix d'abord dehors quaquà de toutes parts puis en moi quand ça cesse de haleter raconte moi encore finis de me raconter invocation » [CC, 9]. Invocations ou injonctions qui peuvent tout aussi bien être imaginées qu'originer de Pim lui-même, objet pivot du récit, selon un renversement du « sujet de conversation » en sujet d'énonciation aussi abyssal que fréquent chez Beckett. Cela est d'autant plus notable en l'occurrence que la relation au double nommé Pim est précisément marquée par l'ordre qui lui est intimé, de la part du narrateur-entendeur-scripteur (« quelqu'un qui écoute un autre qui note ou le même » [CC, 10]), de parler, mais surtout par l'inscription, à même son corps, d'une écriture gravée à coups d'ongles dans la chair : « me coller contre le nommer le dresser le couvrir jusqu'au sang de majuscules romaines me gaver de ses fables » [CC, 97].

Occupant le cœur de *Comment c'est*, cette singulière pratique d'écriture — qui peut rappeler certaines pratiques d'auto-scarification ayant eu cours chez les religieuses catholiques, telle Jeanne de Chantal, et consistant à graver le nom de Jésus dans sa chair, s'incorporant par là et rendant lisible tout à la fois une présence absente et une souffrance³³ — sert ici un programme de littéralisation et d'identification, au double sens de ce dernier terme, puisque écrire sur le dos de Pim avec son ongle « TOI PIM » [CC, 111] revient à inscrire une vie dans le langage (fonction associée à la nomination et dévolue à l'instance parentale) mais va également de pair avec le

³² Sur cette injonction à parler et l'expérience originaire du langage comme brutalisation du corps dans *Comment c'est* et *Compagnie*, voir Leo Bersani et Ulysse Dutoit, *Arts of Impoverishment : Beckett, Rothko, Resnais*, Cambridge, Harvard University Press, 1993, p. 61-76.

³³ Voir à ce sujet Jacques Le Brun, « À corps perdu. Les biographies spirituelles féminines du XVII^e siècle », dans Charles Malamoud et J.-P. Vernant (dir.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, « Folio histoire », 1986, p. 556-563.

récit d'une vie — « TA VIE LÀ-HAUT » [CC, 118] — dont l'attribution est cependant incertaine et la réalité sans cesse déniée. Renvoyant toujours à un ailleurs (« là-haut » désignant ce lieu lumineux où s'ébattent, dans *Comment c'est*, quelques images issues indiscernablement du souvenir ou de l'imagination — j'y reviendrai) ou à quelqu'un qui n'y est pas, le « don », par le verbe, de la vie coïncide une fois de plus, chez Beckett, avec son ravissement : « cette vie donc qu'il aurait eue inventée remémorée un peu de chaque comment savoir cette chose là-haut il me la donnait je la faisais mienne » [CC, 113]. La relation s'instaure selon une logique parasitaire au sein de laquelle se renversent sans cesse les positions du parasite et du parasité. Ainsi l'arrivée de Pim dans le récit est-elle associée tant à la perte qu'à un surcroît d'être. Le narrateur a d'abord la crainte

que dans cette partie je ne sois on ne dit pas éteint ce n'est pas encore dans ma composition on dit en veilleuse avant de reparaître Pim disparu plus vivant encore si possible qu'avant notre rencontre plus comment dire plus vivant il n'y a pas mieux celui qu'on ne voit que lui n'entend que lui c'est trop dire comme toujours [CC, 81]

On remarquera qu'il est impossible, en raison de la syntaxe anacoluthique et du flottement pronominal, de déterminer dans ce passage qui, de Pim ou du narrateur, serait « plus vivant encore si possible qu'avant notre rencontre », s'étant nourri de la vie de l'autre. Il n'est pas plus possible de vérifier une fois pour toutes l'existence de cette vie hors du récit qui en est fait et qui, semble-t-il, en dirait toujours « trop ». La référence explicite à un Pygmalion qui « s'effacerait derrière sa créature » (celle-ci ayant plus d'être que lui ?) n'empêche pas le créateur de réitérer immédiatement son autorité en rejetant plutôt la créature du côté du peu, du presque pas d'être, de la carcasse, des os et de la fange : « on parle de Pim à tout jamais qu'une carcasse inerte et muette à jamais aplatie dans la boue sans moi » [CC, 82]. D'ailleurs, comme si le

flottement des identités n'était pas déjà suffisamment vertigineux, l'antécédence d'une vie sur l'autre est-elle même toujours sujette au renversement : « TA VIE ICI AVANT MOI confusion complète » [CC, 115].

Aussi mortifère que vitale, pour l'un comme pour l'autre, cette extraordinaire écriture de la chair, qui tout à la fois blesse, nomme, offre une vie, se souvient, imagine, désapproprie, aliène, soumet et anéantit — et qui, bien entendu, réfléchit et questionne en même temps les pouvoirs associés à l'écriture, au langage, et en tout premier lieu ceux du texte qu'elle trouve —, n'est en fait que la dernière étape d'un programme de « dressage » très proche du conditionnement opérant que Molloy, inversant ainsi les rôles « éducatifs », inflige à sa mère. Ce dressage développe également un scénario entrevu dans *L'innommable*, où il est sans cesse question de maîtres, de pensums et de leçons. Échelonnées sur de longues pages dans *Comment c'est*, les séances se trouvent décrites minutieusement, avec un luxe de détails appartenant à un registre dont la grossièreté accuse surtout le caractère « ordinaire ». Cet *ordinaire* d'une torture qui ne se soutient, dans l'écriture beckettienne, d'aucun pathos (Grossman parle à cet égard d'une écriture « désaffectée³⁴ ») est d'ailleurs accentué par l'instrument qui sert de base au dressage de Pim : un ouvre-boîte, objet on ne peut plus prosaïque qui (comme les accessoires de Winnie dans *Oh les beaux jours*) insère du domestique dans un univers autrement vidé de tous les repères mondains habituels. Ainsi va cette séance de dressage : à une première leçon qui consiste à enfoncer les ongles sous l'aisselle de Pim pour le faire chanter puis à lui asséner un coup de poing sur le crâne pour le faire taire, succède une deuxième, où il s'agit de donner un coup sur les fesses avec l'ouvre-boîte pour le faire crier, puis à ranger l'ouvre-boîte entre lesdites fesses. La troisième leçon, qui vise l'apprentissage

³⁴ Evelyn Grossman, *La défiguration*, op. cit., p. 59.

de la parole, consiste pour sa part à pilonner les reins avec le manche du même instrument. En bref : « tableau des excitations de base un chante ongles dans l'aisselle deux parle fer de l'ouvre-boîte dans le cul trois stop coup de poing sur le crâne quatre plus fort manche de l'ouvre-boîte dans le rein » [CC, 108].

Parole et pratique scripturaire sont ainsi directement assimilées, dans *Comment c'est*, à un cadre de soumission domestique qui mime sinistrement la relation d'éducation parent-enfant tout autant qu'il fait écho à une lutte fratricide ou à une relation sexuelle marquée de sadisme. La rigidité du cadre n'annule ni la complexité des rôles en jeu ni la mouvance des identités qui va jusqu'à l'indifférenciation totale des partenaires : « MOI BOM Toi Bom nous Bom » [CC, 119]. Cette relation deviendra d'ailleurs le support d'une prolifération gémellaire, le « couple » générant une quantité infinie de doubles, d'êtres sans genre ni singularité, que seul un jeu de glissements des consonnes et des voyelles distingue les uns des autres (ainsi passe-t-on de Pim à Bem ou à Bom, à Pam ou Prim, etc.) : « m à la fin et une syllabe le reste égal » [CC, 94].

Le reste est à ce point égal d'ailleurs qu'avant même la rencontre avec Pim qui inaugure la deuxième partie du texte, c'est avec un sac que le narrateur sans nom, rampant dans la boue, entretient une relation fondamentale, comme c'était déjà le cas de Malone, comme ce sera aussi celui de Winnie dans *Ô les beaux jours*, personnages qui partagent également la manie de l'inventaire qui scande le récit. Le sac, se distinguant à peine du corps propre, formant lui-même un corps vide ou rempli, est associé à la nourriture : son contenu alimentaire (quelques boîtes de conserve) remplit ou bien dégoutte, ce qui constitue d'ailleurs, dans cet univers, le « premier signe de vie » [CC, 11]. Parodie d'objet transitionnel, qualifié aussi religieusement de « chair providentielle » [CC, 86], le sac est à peine moins animé que ne le sera Pim, dont le

corps est aussi insubstantiel (c'était aussi le cas du Worm de *L'innommable* dont le seul nom anticipe déjà sur les vies larvaires de *Comment c'est*) avec « sa peau trop grande pour lui » [CC, 117].

Débitant (ou dégouttant, avec ou sans dégoût) la parole dont on le bourre, le narrateur est lui-même une sorte de corps-sac, toujours ou trop vide ou trop plein, cherchant tantôt la fusion qui comblerait ce vide — « vivre ensemble collés ensemble s'aimer un peu aimer un peu sans être aimé... » [CC, 117] —, tantôt la désintrication, l'abandon de ce vis-à-vis qui le hante et le vampirise, dans son corps comme dans le verbe. Ainsi la troisième partie du « roman » décrira-t-elle le ballet des arrivées, départs et abandons qui scandent la vie de ces couples jumeaux.

C'est cette ambivalence à l'égard de l'autre, alter ego aussi ambigu qu'omniprésent, qui distingue peut-être le plus la situation de *Comment c'est* de celle de *L'innommable*, où règne plutôt univoquement une fureur de la désintrication, une volonté frénétique de séparation et de désaliénation. Dans *Comment c'est*, la pulsion fusionnelle paraît aussi fondamentale que celle qui tend au divorce, à la séparation. Dans *La défiguration*, Evelyne Grossman éclaire fort bien cette ambivalence :

La brutale ambivalence de l'appel à l'autre se lit dans ces oscillations qui renversent constamment un pathétique désir d'amour fusionnel en rejet agressif : meurtrissures, laceration, mise à mort du semblable. Car l'autre alors n'existe que sous cette forme menaçante du frère siamois, inextricable corps le mien — pas le mien qui, indissociablement, me dévore et me nourrit, me garde en vie et me met à mort. [...] On peut voir alors dans ce fantasme de frère siamois la traduction d'un désir ambivalent de retour fusionné à un corps primitif indifféremment père ou mère, un corps archaïque antérieur à la différenciation subjective ; désir ambivalent en ce qu'il oscille constamment entre extase et rejet, intrication et défusion violente³⁵.

³⁵ Evelyne Grossman, *op. cit.*, p. 66.

Il y va certainement, en effet, dans le rapport à Pim, au double gémellaire, de la représentation de ce rapport archaïque à la chair maternelle. La prégnance de la consonne « m », constante dans la nomination — et ce, dans toute l'œuvre, comme la critique l'a souvent relevé³⁶ — accentue d'ailleurs à même les signifiants du texte cette question fondamentale du rapport au maternel dans *Comment c'est*. Il s'agit bien ici, et c'est parfois fort explicitement dit, de trouver des mots pour dire l'origine : « maman mamour entendre ces bruits-là tromper ma soif labiale à partir de là des mots pour ce moment-là et suivants un temps énorme » [CC, 168].

S'il est question chez Beckett de retrouver quelque chose de cet état lointain, par le fantasme et dans la langue, il en va aussi bien à travers cette œuvre d'une tentative d'éradiquer la mère au profit d'un pur engendrement verbal. L'inscription des lettres dans la chair de Pim n'est qu'une des nombreuses manifestations de cet enjeu majeur. De cette substitution symbolique du verbe à la matrice, le schème chrétien est évidemment lui-même matriciel. Il est aussi représentatif de la difficulté à se défaire de la mère : ainsi Marie est-elle, du moins chez les catholiques, non seulement un simple réceptacle, mais aussi une figure sainte, préservée de la souillure par la virginité³⁷. Il n'en demeure pas moins que la mère ne fait pas partie de la trinité, le Saint Esprit, avatar du Souffle ou du Verbe, s'étant substitué à elle entre le Père et le Fils. Relevant justement le caractère fondamental du motif de la consubstantialité dans *Comment c'est*, Evelyn Grossman débusque au détour d'une phrase, à même le néologisme « effiloque », une allusion savante au débat théologique du *Filioque* :

³⁶ Murphy, Mercier, Molloy, Malone, May et autres noms en M trouvent leur double inversé avec le W de Watt, Winnie, Willy. Beckett systématisera d'ailleurs la chose dans *Compagnie*, ne retenant pour identifier les personnages (c'est-à-dire, encore une fois, le créateur et sa créature) que les initiales W et M. Ce faisant, Beckett prolongerait non seulement sa pratique nominale mais également, d'après Alfred Simon, le discours critique sur cette pratique, celui, notamment, de A.G. Leventhal et de Ludovic Janvier (*Samuel Beckett, op. cit.*, p. 270).

³⁷ Il y aurait beaucoup à dire, à cet égard, sur le traitement « binaire » des figures féminines chez Beckett, tantôt saintes nitouches, tantôt prostituées. Voir Linda Ben-Zvi (dir.), *Women in Beckett*, Urbana, University of Illinois Press, 1990.

On peut lire dans *effiloque* un apparent mot-valise : à la fois « effiloche » et « loque » [...], voir « équivoque ». Il faut surtout y reconnaître une plus savante allusion au fameux débat qui agita les théologiens et auquel Joyce lui-même fit plus d'une fois référence, celui du *Filioque*. Rappelons d'un mot que l'enjeu en concerna à partir du IX^e siècle la question théologique de la consubstantialité du Père et du Fils. Le dogme catholique romain, contre l'Église d'Orient, soutenait que l'Esprit procède du père *et* du fils (*filioque*) et non du Père par le fils. On comprend alors que la « procession » des rampants beckettien puisse aussi se lire comme reprise ironique de la « procession » du Saint Esprit³⁸.

Est-ce une surprise de voir surgir la figure de Joyce, qui est à plusieurs égards un père littéraire pour Beckett, alors même qu'il est question de la doctrine chrétienne de la consubstantialité du Père et du Fils ? Dans *L'écriture matricide*, Jacques Trilling présente également l'œuvre joycienne, et en particulier *Finnegans Wake*, comme étant une « tentative de faire éclater la matrice du langage » en pratiquant une écriture qui « s'engendrerait au principe même de sa production », l'auteur se faisant « à la fois père et fils de ses œuvres³⁹ ». Si un tel fantasme de consubstantialité et d'auto-engendrement littéraires se retrouve chez Beckett — le propre du fantasme d'auto-engendrement étant justement, comme le souligne encore Jacques Trilling, « de toujours se réengendrer sous toutes ses formes⁴⁰ » —, la prégnance de cette question ne manque pas d'être compliquée chez lui du fait même d'être héritée d'un père (en chair et en papier) dont il a aussi fallu liquider l'héritage (celui de l'« omniscience » et de l'« omnipotence ») pour pouvoir écrire, tel que Beckett l'a expliqué lui-même quelques fois en entrevue⁴¹. Joyce n'est-il pas lui-même, pour Beckett, une sorte de

³⁸ Evelyn Grossman, *op. cit.*, p. 62.

³⁹ Jacques Trilling, *James Joyce ou l'écriture matricide*, Belfort, Circé, 2001, p. 117, 110-111.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 120.

⁴¹ À cet égard, je renvoie de nouveau à l'entretien avec James Knowlson (dans sa biographie intitulée *Beckett, op. cit.*, p. 453) déjà cité au premier chapitre, à Charles Juliet (*Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, P.O.L., 1999, p. 55), de même qu'à un entretien avec Israel Shenker, au cours duquel Beckett précise : « Plus Joyce savait, plus il pouvait. En tant qu'artiste, il aspire à l'omniscience, l'omnipotence. Je travaille moi avec l'impuissance, l'ignorance. [...] Ma petite exploration porte sur toute cette zone de

Pim, à la fois mère archaïque, frère siamois, père tutélaire, bourreau et maître tout à la fois ?

Attachés à la figure de Joyce, le thème du matricide et le motif de l'engendrement verbal plongent néanmoins beaucoup plus loin leurs racines dans la culture chrétienne. C'est bien cet héritage chrétien qui se trouve rejoué à nouveaux frais et littérisé à travers une modernité littéraire dont Joyce, figure emblématique, radicalise exemplairement les enjeux, notamment en ce qui a trait à la question du verbe, de sa fondation et de son origine dans le sujet, et plus particulièrement chez le créateur. Si Beckett est certainement le fils de Joyce à cet égard, s'il choisit lui aussi de « faire éclater la matrice du langage » et de quitter momentanément sa langue maternelle, s'il cherche une nouvelle voie pour l'incarnation du Verbe, il est également le parricide/fratricide qui œuvrera à se désintriquer de la lettre joycienne, de son savoir, de sa plénitude, de son assurance, pour trouver son propre chemin de langue, un chemin justement *effiloché* et parsemé de *loques*, pourrait-on dire en prolongeant les commentaires de Grossman. Beckett ne se trouve-t-il pas vis-à-vis de Joyce comme le narrateur de *Comment c'est* face à la figure divine de l'engendreur suprême et du rédacteur ultime, ce « pas des nôtres » « qui s'écoute soi-même et en prêtant l'oreille à notre murmure ne fait que la prêter à une histoire de son cru » [CC, 215]. Ce grand maître du jeu qui assimile les traits de l'auteur et du divin, il en est aussi question dans cet extrait à travers lequel on peut lire tout un programme, une poétique, puisqu'il s'agit de trouver :

une formulation qui en même temps qu'elle le supprimerait tout à fait et lui ouvrirait la voie de ce repos-là au moins me rendrait moi seul responsable de cet

inqualifiable murmure dont voici par conséquent enfin les dernières bribes tout à fait. [CC, 224]

Le texte de *Comment c'est* illustre bien la singularité d'une voie d'écriture qui non seulement privilégie le dépouillement, la perte de toute caution d'autorité, mais qui invente un état pour ainsi dire embryonnaire, larvaire du langage, avec des mots et des bribes de phrases tantôt avortés, tantôt gros de folles et innombrables séries d'êtres — ce qui est peut-être une manière de trouver, à même l'écriture, une autre langue maternelle. L'enjeu, serait-ce alors de trouver une sorte de langue d'avant la langue, de faire entendre l'*infans*, comme le suggère Jean-Bertrand Pontalis, voire de donner langue au fœtus, à l'être pas encore né, pas encore sorti de sa mère⁴² ? Oscillant depuis ses tout débuts entre fusion et arrachement à la langue-mère (le bilinguisme est aussi parlant à cet égard) ou « ruine-mère⁴³ », l'œuvre de Beckett balance, se balance — se berce ?

Enfances de Samuel Beckett

Nancy Huston n'a pas tort lorsqu'elle insiste, dans son essai intitulé *Professeurs de désespoir*, sur le rapport à l'origine, à la mère et à l'enfantement chez Beckett en mettant en lumière ce qui peut apparaître, à première vue, comme une « génophobie » beckettienne, une véritable hantise de l'engendrement⁴⁴. L'essayiste oublie cependant

⁴² « S'il s'agissait dans tous les cas de restituer un Je à celui qui l'a perdu [...], de faire entendre, au-delà des traces visibles, mais à partir d'elles, la voix du disparu, de l'effacé, de l'incompris ? De faire parler le muet, de donner par l'écriture un langage à l'*infans* ? » (Jean-Bertrand Pontalis, « Derniers, premiers mots », dans *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1988, p. 338-339).

⁴³ L'expression apparaît dans « Pour finir encore », texte particulièrement morcelé où il est question de ce « lieu des restes où jadis dans le noir de loin en loin luisait un reste », lieu clos, fait de poussière et de ruines, qui est indissociablement un crâne et une matrice, un espace de commencement et un « lieu dernier, et où apparaît un « petit corps » que viennent visiter quelques personnages étranges (des « nains blancs »). J'y reviendrai.

⁴⁴ Nancy Huston, « Le rôle vagi : Samuel Beckett », dans *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes sud/Leméac, 2004, p. 71-91.

ce que ses propres romans savent, c'est-à-dire que l'œuvre (toute œuvre peut-être, et singulièrement celle de Beckett) est elle-même une matrice, un espace où sont rejouées et relancées indéfiniment les questions fondamentales de la génération, de la naissance, de l'incarnation, et qu'elle est en cela irréductible à la lecture univoquement « néantiste » que présente *Professeurs de désespoir*. Lorsque Huston fait des paroles plus ou moins nihilistes de tel ou tel personnage l'équivalent d'une prise de position de l'auteur — ce qu'elle ne cesse de faire, en parfaite contradiction avec la déchirure identitaire spectaculairement mise en voix par Beckett —, c'est cet espace qui se trouve nié, aplati, c'est la manière dont se trouvent transférés les enjeux de vie et de mort au sein même de la littérature qui manque à être lue.

Moi, ici, s'ils pouvaient s'ouvrir, ces petits mots, m'engloutir et se refermer, c'est peut-être ce qui s'est produit. Qu'ils s'ouvrent donc de nouveau et me laissent sortir. [TR, 170]

La coupure de l'ombilic langagier qui unit les vocables « moi » et « ici » à celui qui les dit constitue, on l'a assez vu dans *L'innommable*, l'une des trames fondamentales des récits de Samuel Beckett. Dans ces phrases des *Textes pour rien*, comme ailleurs, cette brèche ouverte dans les fondements de la parole apparaît intimement associée à la façon dont le texte tend lui-même à se substituer à la figure de la mère, à s'assimiler la fonction génératrice, jusqu'à mettre en scène son propre engendrement. Mais ce transfert de l'enjeu vital au corps de texte, dont une des formes récurrentes est celle de l'accouchement verbal, n'apparaît pas innocent, sans faute et sans danger, l'œuvre matrice semblant vouée à enfanter les structures narratives les plus folles, les plus monstrueuses.

Poussant à son comble la réalisation textuelle du fantasme d'auto-fondation propre aux modernités philosophiques et littéraires, cette œuvre assume comme nulle

autre le risque de stérilité, d'engloutissement et d'enfermement dans la folie des mots vides que comporte une telle entreprise de détournement du pouvoir (maternel, mais aussi divin) d'engendrer. Bien loin de s'assurer ainsi de sa toute-puissance, de se complaire dans un langage autotélique, l'œuvre de Beckett s'astreint plutôt, et d'une façon qui échappe à la lecture un peu hâtive de Huston, à incarner la précarité de toute incarnation, la fragilité de ce qui donne consistance et vie à une voix, à un être, à un texte, dans le nouage d'un corps et d'une parole. Fidèle tout au long à son impulsion primordiale de dépouillement et de sécheresse, l'œuvre de Beckett connaît cependant une évolution étonnante dans la manière dont elle s'arrange avec les images de la maternité et de la paternité qui la hantent. De la concurrence violente à la réincarnation spectrale, le texte joue chaque fois à travers ces figures originelles l'enjeu de sa propre survie⁴⁵.

Dès *More Pricks than Kicks*, où se dit déjà la tentation, déterminante chez tous les sujets beckettien, d'un retour à l'espace utérin — « I want very much to be back in the caul, on my back in the dark for ever » ; « je voudrais tant être de retour à l'amnios, allongé dans le noir pour toujours⁴⁶ » — ; dès *Murphy*, où ce désir de repli, figuré sur les plans spirituel et philosophique par le solipsisme, aboutira à l'enfermement volontaire du personnage à l'asile de la Maison Madeleine de Miséricorde Mentale, les premiers romans mettent en scène un sujet dont l'errance géographique et psychique n'est que l'envers de la recherche du « site dont il [est] exilé » [MU, 130] et auquel il tente de revenir pour se greffer, tel un embryon, à la

⁴⁵ Ce passage d'une violence originelle à l'égard de la figure et de la langue maternelles à une réapparition fantomatique de la mère dans l'image fait précisément l'objet de l'ensemble de la thèse de Stéphane Inkel (*Les fantômes et la voix. Politique de l'énonciation et langue maternelle chez Samuel Beckett et Réjean Ducharme, op. cit.*). Attentif à la volonté de désaliénation et à l'instauration d'un nouvel espace de langue, à une nouvelle « politique » de la langue, Inkel ne s'arrête cependant pas à cette question de l'auto-engendrement textuel qui focalise ma propre lecture et me fait envisager le rapport à l'origine sous un autre angle.

⁴⁶ Samuel Beckett, *More Pricks than Kicks*, New York, Grove Press, 1970, p. 29 ; *Bande et sarabande*, trad. Édith Fournier, Paris, Minuit, 1994, p. 52.

paroi du ventre maternel. C'est à partir de *Watt* que cette quête, qui est aussi celle du « cher point de convergence de ses trajets, en soi-même, avec soi-même » [WA, 42], apparaîtra indissociable d'un infime « glissement » — « des millions de petites choses s'en allant toutes ensemble de leur vieille place dans une nouvelle tout à côté » [WA, 43] — et d'une légère « déviation » qui empêche les mots de coïncider tout à fait avec ce qu'ils tentent de désigner, le personnage s'en trouvant réduit « à essayer des noms aux choses, et à lui-même, un peu comme une élégante des bibis » [WA, 83]. Comme l'écrit Olga Bernal, l'œuvre de Beckett s'achemine vers un au-delà du roman (à tout le moins de ses formes les plus conventionnelles) dès lors qu'elle se met progressivement à intégrer à même ses structures narratives cette disjonction qui n'affecte d'abord que le personnage : « l'homme et les choses d'un côté et les mots de l'autre⁴⁷ ».

Apparemment « sauf » de l'affection langagière grâce au dédoublement de la narration, le texte de *Watt* s'accompagne néanmoins de la prolifération des séries et des hypothèses, d'une tendance maniaque à accrocher à tout moment l'intrigue à l'infinité de ses possibles, de rapporter chaque fait à ses composantes formelles et mathématiques. Très bien décrit par Deleuze comme art d'épuiser le réel au profit du rien, ce procédé de la combinatoire, particulièrement exacerbé ici, prend notamment la forme de généalogies interminables, celle de la famille Lynch, cette longue litanie de corps handicapés, déjà citée au chapitre précédent, ou encore celle des serviteurs de Knott, dont les diverses générations sont constituées d'êtres toujours rigoureusement semblables, annonçant déjà les Pim, Bem, Bom de *Comment c'est* dont la succession ne tient qu'au changement d'une lettre dans un nom. Avec ces longues chaînes de sujets et de fonctions vides, tout se passe comme s'il s'agissait d'abord de combler la

⁴⁷ Olga Bernal, « Le glissement hors du langage », dans *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*, Paris, l'Herne, « Le livre de poche », 1976, p. 214.

béance de l'origine par la prolifération langagière. Ainsi le serviteur Arsène, dont Watt prend la relève chez Knott, déroule-t-il le long tapis de ses géniteurs, en une litanie dont le mauvais infini aboutit à l'immondice :

Et cette pauvre vieille pouilleuse de vieille terre, la mienne et celle de mon père et de ma mère et du père de mon père et de la mère de ma mère et de la mère de mon père et du père de ma mère et du père de la mère de mon père et de la mère du père de ma mère et de la mère de la mère de mon père et du père du père de ma mère et de la mère du père de mon père et du père de la mère de ma mère et du père du père de mon père et de la mère de la mère de ma mère et des pères et mères d'autres infortunés et des pères de leurs pères et des mères de leurs mères [...] Une immondice. [WA, 47]

« Un étron », ajoutera Arsène quelques lignes plus bas. Obsédé par le sans-fond d'une origine dont le non-sens réduit la vie à l'excrément, le texte de Beckett ne cesse de creuser lui-même l'abîme entre le corps et le nom (celui de Watt, véritable coquille vide, question sans réponse), entre la vie et la signification, en donnant à lire des lignes qui paraissent s'engendrer d'elles-mêmes et dont la forme répétitive épuise justement la lisibilité. Fait de protubérances verbales, outrancièrement gonflé de ses séries et de ses chaînes d'êtres permutables, ce livre pose également la question de sa propre clôture (le problème des commencements est toujours, chez Beckett, aussi celui de la fin) avec un « Addenda » formé de « matériaux précieux [...] que seuls le dégoût et l'épuisement ont exilé du corps de l'ouvrage » [WA, 259]. Parmi les passages curieusement rejetés par le corps du texte à la manière encore d'un déchet corporel ou d'un enfant indésirable (l'équivalence est bien posée par Arsène) se trouve cette phrase qui dit sans détour le drame toujours à l'œuvre chez Beckett : « naître sans être né » [WA, 261].

Cette idée qu'un être puisse être là sans être vraiment né reviendra telle quelle dans *Tous ceux qui tombent*, pièce radiophonique traversée par la question de

l'enfantement, où Madame Rooney relate une scène qui reprend au détail près celle d'une conférence de Carl Gustav Jung à laquelle le jeune Beckett aurait lui-même assisté (en 1935, à la Tavistock Clinic) et dont il parlera en ces termes à Charles Juliet en 1968 :

Une fois, j'étais allé écouter une conférence de Jung... Il parla d'une de ses patientes, une toute jeune fille... À la fin, alors que les gens portaient, Jung resta silencieux. Et comme se parlant à lui-même, étonné par la découverte qu'il faisait, il ajouta :

— Au fond, elle n'était jamais née.

J'ai toujours eu le sentiment que moi non plus, je n'étais jamais né⁴⁸.

Ce problème de la naissance mauvaise, par delà l'histoire personnelle (dont le caractère plus ou moins fantasmatique ne change rien à l'affaire) où il prendrait ses origines et qui explique sans doute sa prégnance exceptionnelle — de même que la prégnance d'un certain discours critique qui tend parfois, comme le souligne Paul Sheehan, à aplatir les enjeux de l'œuvre en les reconduisant de façon un peu trop univoque à une biographie mythique⁴⁹ —, ce problème, donc, deviendra un motif fondamental et récurrent dans l'œuvre de Beckett. Transposé de plusieurs manières au fil des textes, il contribue, comme le suggère encore Paul Sheehan, à la constitution d'une espèce inédite de *Bildungsroman*⁵⁰.

⁴⁸ Charles Juliet, *Rencontres avec Samuel Beckett*, op. cit., p. 15. Beckett a aussi souvent affirmé qu'il avait des souvenirs de la vie utérine, retrouvés lors de sa psychanalyse avec Bion — souvenirs aussi étonnants qu'étrangement pénibles, dont les lieux de l'œuvre semblent à plusieurs égards inspirés : « Je me rappelle que je me sentais coincé, j'étais emprisonné et incapable de m'échapper, je pleurais pour qu'on me laisse sortir mais personne n'entendait, personne n'écoutait. Je me rappelle que je souffrais mais sans pouvoir soulager cette souffrance d'aucune manière. » (entretien avec Samuel Beckett cité dans la biographie de James Knowlson, op. cit., p. 241)

⁴⁹ Voir Paul Sheehan, « Births for Nothing. Beckett's Ontology of Parturition », dans S. E. Gontarski et Anthony Uhlmann (dir.), *Beckett after Beckett*, Gainesville, University Press of Florida, 2006, p. 177-178.

⁵⁰ « [...] it is useful to establish the literary provenance of being "never properly born", to show that it is hardly a new idea. I suggest that its roots lie in the bildungsroman — the so-called novel of "education", though in a much deeper sense than mere learning. The protagonist rather suffers from a kind of ontological frustration, a stifling of full selfhood for which the only "cure" is to undergo rites of passage, consisting of sexual and intellectual initiation. The bildungsroman therefore not only charts

Mais il faut ajouter qu'il s'agit ici d'un *Bildungsroman* dont la formation est elle-même mise à plat, tant le livre semble condamné, chez Beckett, à mimer sans cesse lui-même les gestes de la procréation, à proliférer en série, à se dédoubler en locuteur et scripteur, à se projeter hors de lui-même, phénomènes qui iront en s'affirmant jusqu'à dicter de plus en plus la forme et la structure des récits, à commencer par ces curieuses narrations où la première personne ne dit toujours que l'impossibilité de se constituer en personne, de coïncider avec elle-même dans le verbe qui la fait naître et mourir, inextricablement. S'agissant, chez Beckett, de s'auto-engendrer par le verbe, la genèse du récit devient aussi problématique (et hantée par le spectre vertigineux du double) que celle du sujet qui en est tout à la fois le protagoniste et le scripteur improbable.

Dans les *Nouvelles*, qui signent, avec *Premier amour* (particulièrement *bildungsromanesque*) et avant la trilogie, le début de l'écriture au Je, tout commence d'ailleurs par une expulsion violente. Première d'une série de trois histoires qui s'enchaînent pour raconter une même déchéance, une même vie boutée hors de la vie, la nouvelle intitulée « L'expulsé » s'amorce alors qu'un personnage est projeté, avec ses quelques effets, à l'extérieur de la maison familiale. Le récit s'attardera longtemps sur ce seuil inhospitalier, semblant en proie lui-même à une difficile naissance : « Je ne savais par où commencer ni par où finir, disons les choses comme elles sont » [NO, 11]. Loin d'être au bout de ses peines, l'expulsé ne cessera tout au long du récit d'être chassé de tout espace habitable, jusqu'à ce que, dans « La fin », troisième et dernière nouvelle (mais s'agit-il alors du même personnage ?), après avoir été réduit à une misère innommable, errant en deçà de la condition humaine, devenu pratiquement

spiritual growth and development but also what it is that makes these things possible, that is, a kind of nativity. It is a chronicle of self-birth that turns on an aporia : a giving birth to the self that is carried out by the self. Or, in other words, the nascent self, not yet properly born, must labor to bring itself to full term. » (Paul Sheehan, *ibidem*, p. 179-180)

mutique, il se réfugie au fond d'une remise où un canot recouvert d'un couvercle lui servira enfin de demeure, dispositif qui figure bien sûr aussi bien le tombeau que l'utérus.

Entre l'expulsion natale et le retour ultime à la position fœtale, la deuxième nouvelle, intitulée « Le calmant », ouvre néanmoins un espace plus onirique, où la possibilité d'une véritable vie, d'une renaissance — « Je ne sais plus quand je suis mort », dit la toute première ligne, déjà citée —, est attribuée à la langue, et plus particulièrement au pouvoir des histoires racontées. Explicitement rapportée à la figure du père, qui lui contait chaque soir la même histoire d'aventures, cette puissance vitale et métamorphique accordée à la narration, doublement performative ici, n'est cependant jamais loin de se renverser en pouvoir anéantissant (« Tout ce que je dis s'annule, je n'aurai rien dit » [NO, 41]). Supposée rendre le sujet à la présence, cette histoire est aussi sans cesse en décalage vis-à-vis d'elle-même : « Car ce que je raconte ce soir se passe ce soir, à cette heure qui passe. [...] Je mènerai néanmoins mon histoire au passé, comme s'il s'agissait d'un mythe ou d'une fable ancienne. » [NO, 41] La genèse par le récit n'est donc jamais que posthume, le verbe soumis à une torsion des temps qui occasionne d'étranges résurrections : « se peut-il que dans cette histoire je sois remonté sur terre, après ma mort ? » [NO, 40]

Molloy présente aussi une quête tordue des origines, s'agissant d'un personnage qui s'est déjà presque entièrement substitué à sa propre mère au moment de commencer à raconter rétrospectivement sa recherche d'elle. Molloy usurpe donc l'espace maternel au début du récit, là même où son prédécesseur des *Nouvelles* en était expulsé : « Je couche dans son lit. Je fais dans son vase. J'ai pris sa place. Je dois lui ressembler de plus en plus. Il ne me manque qu'un fils. J'en ai un quelque part peut-être. » [MO, 7-8] À défaut de fils, Molloy aura un double parfait en la personne

de Moran, narrateur de la seconde partie du roman qui se trouvera soumis à ces étranges phénomènes de porosité identitaire déjà décrits. En vertu de cette étonnante symbiose, qui lui fait éprouver dans son propre corps toutes les Cions de Molloy, Moran sera progressivement réduit à ramper, tel un bébé, une larve⁵¹. Or ces phénomènes de substitution et de dédoublement, mais aussi de régression radicale, ne paraissent pas dissociables de la place accordée au rapport à la mère dans *Molloy*, rapport dont toute l'ambivalence se dit dans la matérialité de la langue, à même les modulations phonologiques d'une appellation :

Moi je l'appelais Mag, quand je devais lui donner un nom. Et si je l'appelais Mag c'était qu'à mon idée, sans que j'eusse su dire pourquoi, la lettre G abolissait la syllabe ma, et pour ainsi dire crachait dessus, mieux que toute autre lettre ne l'aurait fait. Et en même temps je satisfaisais un besoin profond et sans doute inavoué, celui d'avoir une ma, c'est-à-dire une maman, et de l'annoncer, à haute voix. Car avant de dire mag on dit ma, c'est forcé. [MO, 21]

Dire la mère, c'est donc avoir la possibilité de la faire exister et de l'abolir. *Malone meurt* ira plus loin dans l'attribution à la voix, aux mots, des pouvoirs de vie et de mort. Au cœur de ce récit qui tente de faire coïncider la fin de la parole avec celle du corps en déréliction, et où l'impossibilité de mourir se renverse sans cesse en celle de naître, s'exprime une troublante reprise de l'interprétation schopenhauerienne ou calderonienne du péché originel, la véritable faute consistant chez Beckett non seulement à être né, mais surtout à « avoir consenti à vivre dans sa mère, puis à la quitter » [MM, 109]. Liant la culpabilité et l'empêchement de vivre à la vie même et,

⁵¹ « Moran's search originate in an absence of origin or priority such that the search itself becomes the repetition, not of an originary same, but of its own incompleteness. » (Thomas Trezise, *Into the Breach. Samuel Beckett and the Ends of Literature op. cit.*, p. 50). La lecture derridienne de Trezise qui voit aussi à l'œuvre dans le dédoublement beckettien le problème de l'origine me semble cependant gommer le fait que le consentement à la *différance* de l'origine semble aussi impossible chez Beckett que le fait de consentir à l'origine maternelle. Si le sujet beckettien est loin d'être un sujet transparent et identique à lui-même, il ne cherche pas moins féroce à l'être. Le rapport de Beckett au sujet traversé par la *différance* de Derrida me semble en ce sens aussi malaisé et contradictoire que celui qu'il entretient avec le sujet plein de Descartes.

plus encore, retournant contre soi l'accusation d'abandon de la mère, cette conception, qui éclaire puissamment tout un pan de l'œuvre de Beckett, repose en fait sur un parfait déni des origines, déni qui fait écho aux thèses de Rank sur le double à travers lequel le sujet s'attribuerait la cause de sa propre existence. Cette responsabilité impossible, bouleversant l'ordre premier de la donation de la vie, fait naître dans le texte des images où la vie et la mort sont monstrueusement imbriquées :

Oui, voilà. Je suis un vieux fœtus à présent, chenu et impotent, ma mère n'en peut plus, je l'ai pourrie, elle est morte, elle va accoucher par voie de gangrène, papa aussi peut-être est de la fête, je déboucherai vagissant en plein ossuaire, d'ailleurs je ne vagirai point, pas la peine.

Et, un peu plus bas, la naissance matricide se renversant en génération infantivore :

D'ailleurs peu importe que je sois né ou non, que j'aie vécu ou non, que je sois mort ou seulement mourant, je ferai comme j'ai toujours fait [...]. Oui, j'essaierai de faire, pour tenir dans mes bras, une petite créature, à mon image, quoi que je dise. Et la voyant mal venue, ou par trop ressemblante, je la mangerai. Puis serai seul un bon moment, malheureux, ne sachant quelle doit être ma prière, ni pour qui. [MM, 84, 85]

Cette petite créature à son image, c'est dans son histoire que Malone la fait exister, Sapo, Macmann et les autres « homuncules » se présentant en effet, selon un schème déjà maintes fois entrevu, comme des doubles à qui il donne l'être par sa bouche et qu'il élimine aussi à sa guise. En parfaite concordance avec l'attribution au fœtus de la responsabilité de sa propre origine, un des gestes typiques du texte beckettien est en effet de nier encore plus complètement la fonction maternelle en reconduisant celle-ci à la fiction (c'est-à-dire aussi bien au mensonge qu'à la création littéraire) : « Ma mère ? C'est peut-être une histoire que j'ai entendue, de quelqu'un qui la trouvait bonne. » [MM, 158] Le sujet parlant se coupe dès lors, on l'a bien vu avec *L'innommable*, de toute possibilité de trouver une origine autrement que dans ce

récit dont il est à la fois le créateur tout-puissant et la créature infiniment vulnérable, toujours menacée d'inanité. De là tous les clivages et dédoublements vertigineux d'une voix désormais réduite à l'autophagie.

Nulle part ailleurs que dans *L'innommable*, la quête de la naissance véritable et de la coïncidence à soi ne se révèle de façon aussi frappante dans son articulation intrinsèque avec le récit, mettant à tout instant en jeu la question de son origine, de sa fondation. Paul Sheehan éclaire fort bien la collusion entre la structure du récit et la question qui le traverse en parlant de la « liminologie » beckettienne, en décrivant le texte de *L'innommable* comme l'exploration la plus aboutie des seuils utérins (« the most sustained exploration of womb thresholds ») et en qualifiant le personnage de l'innommable lui-même comme une entité liminaire : « The real threshold in the book then is not doors, or windows, or stories, but the Unnamable itself⁵² ».

Sur un plan plus thématique, mais qui se répercute directement sur cette structure liminaire (que je rapporte pour ma part à un fantasme littéraire d'auto-engendrement qui n'est évidemment pas étranger à la référence au *Bildungsroman* allemand dont use Sheehan), on a vu au premier chapitre à quel point la quête poursuivie par la voix, celle de coïncider avec son propre point d'origine, aboutit dans ce récit au déni de toute extériorité, donc de toute origine extrinsèque. Ainsi, même les moments où l'innommable semble consentir (et il faut dire que c'est encore sous le couvert de l'identité d'emprunt que représente Mahood) à devenir un homme, à assumer une filiation et une famille, une enfance et un espace domestique, avec le désir toujours tenace du retour « dans le bas-ventre de maman », même ces moments ne paraissent s'énoncer que pour mieux dénier toute réalité aux histoires de familles : « Assez de faire l'enfant qui, à force de s'entendre dire qu'on l'avait trouvé dans un

⁵² Paul Sheehan, *loc. cit.*, p. 183, 184.

chou, finit par se rappeler dans quel coin du potager c'était et le genre de vie qu'il y menait avant de venir au monde. » [IN, 62] L'évocation de cette scène familiale qui devait témoigner « à l'appui de [s]on existence historique » aboutira d'ailleurs à la première formulation de l'idée d'un complot langagier, complot où est précisément en jeu le refus de la filiation (« qui va des premiers protozoaires jusqu'aux hommes les plus récents ») et de l'appartenance : « M'avoir collé un langage dont ils s'imaginent que je ne pourrai jamais me servir sans m'avouer de leur tribu, la belle astuce. Je vais le leur arranger, leur charabia » [IN, 63]. Et ce sera en effet un des leitmotiv de *L'innommable* que de réduire toute généalogie au langage, de mettre toujours la voix — la mauvaise langue — au lieu de l'origine : « Mais c'est entièrement une question de voix. Toute autre métaphore est impropre. Ils m'ont gonflé de leur voix, tel un ballon, j'ai beau me vider, c'est encore eux que j'entends. Qui, ils ? » [IN, 64]

De ce puissant déni de l'origine résulte dans le texte de *L'innommable* l'apparition d'une forme particulièrement retorse d'auto-engendrement dans laquelle le « Je » se présente à la fois comme *enceint* de lui-même et enfermé à l'intérieur de son propre corps comme dans un tombeau⁵³. Confirmant que le phénomène du double est intrinsèquement lié au problème de la naissance, cette figure particulièrement frappante du siamois invaginé sera développée dans un des courts récits de *Pour finir encore et autres foirades* :

J'ai renoncé avant de naître, ce n'est pas possible autrement, il fallait cependant que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans, c'est comme ça que je vois la chose, c'est lui qui a crié, c'est lui qui a vu le jour, moi je n'ai pas crié, je n'ai pas vu le jour, il est impossible que j'aie une voix, il est impossible que

⁵³ La même expression anglaise « to be confined » dit d'ailleurs aussi bien l'enfermement que le fait d'être en couches, comme le fait remarquer Paul Lawley dans un article fort intéressant où il analyse le caractère structurel de l'image de la naissance difficile dans deux textes radiophoniques de Beckett : *Pochade radiophonique* et *Tous ceux qui tombent* (« The difficult birth : an image of utterance in Beckett », dans R. J. Davis et L. St. J. Butler (dir.), « Make Sense who May ». *Essays on Samuel Beckett's Later Works*, Gerrards Cross, Colyn Smythe, « Irish Literary Studies 30 », 1988, p. 1-10).

j'aie des pensées, et je parle et pense, ce n'est pas possible autrement, c'est lui qui a vécu, moi je n'ai pas vécu, il a mal vécu, à cause de moi, il va se tuer, à cause de moi [...] c'est lui qui mourra, moi je ne mourrai pas, on l'entertera peut-être, si on le trouve, je serai dedans, il pourrira, moi je ne pourrirai pas, il n'en restera plus que les os, je serai dedans, il ne sera plus que poussière, je serai dedans, ce n'est pas possible autrement, c'est comme ça que je vois les choses [...]. [PF, 39-40]

Cette usurpation au lieu de l'origine se situe bien dans le prolongement des motifs esquissés dans *L'innommable* et dans *Comment c'est*, où l'instance maternelle est remplacée par une figure gémellaire, où la victime est aussi le bourreau et où l'accession à la vie est indissociable de la mise à mort. Entre *Comment c'est* et les *Foirades*, *Pochade radiophonique*, datée des années 1960, présente exactement la même image natale du frère siamois en la connectant directement à un dispositif de parole forcée, de coercition énonciative (que l'on retrouve également dans *Cascando*) qui vient encore doubler les motifs de la naissance impossible et de l'origine indicible : « j'avais mon frère dans le ventre, mon vieux jumeau, être à sa place et lui à — ah mais non, mais non. (*Un temps. Coup de règle.*)⁵⁴ »

Poussant d'un cran l'intrication des représentations du natal et de la création, le jumeau des *Foirades* s'accompagne pour sa part de la transposition sur le plan textuel de ces phénomènes de scissiparité. Quelques pages plus loin dans *Pour finir encore et autres foirades*, Beckett nous offre en effet un étrange texte gigogne issu de la greffe de membres de « J'ai renoncé avant de naître » sur un autre corps de texte. Les mots qui disent la naissance mortifère viennent s'intégrer à une autre trame qui évoque un personnage errant et une apparition lointaine. « Au loin un oiseau » est le titre de ces troublantes pages siamoises qui font alterner les voix de façon extrêmement serrée et

⁵⁴ *Pochade radiophonique*, dans *Pas*, Paris, Minuit, 1978, p. 75. Je renvoie pour l'analyse de cette pièce à l'article de Paul Lawley, *loc. cit.*

vertigineuse. Une seule longue phrase court sur quatre pages, l'abondance des virgules donnant son caractère haletant à cette lutte au sein de la parole :

Terre couvertes de ruines, il a marché toute la nuit, moi j'ai renoncé, frôlant les haies, entre chaussée et fossé, sur l'herbe maigre, petits pas lents [...] reprenant haleine, puis écoutant, terre couverte de ruines, j'ai renoncé avant de naître, ce n'est pas possible autrement, mais il fallait que ça naisse, ce fut lui, j'étais dedans, il s'est arrêté [...] le jour point, il n'aurait qu'à lever les yeux, qu'à les ouvrir, qu'à les lever, il se confond avec la haie, au loin un oiseau, le temps de saisir et il file, c'est lui qui a vécu moi je n'ai pas vécu, mal vécu, à cause de moi [...], cette image et plus rien, terre couverte de ruines, la nuit s'en retire, il a filé, je suis dedans, il va se tuer, à cause de moi, je vais vivre ça, je vais vivre sa mort. [PF, 51-52]

Reproduisant sur le plan de l'écriture les phénomènes de parasitage et d'intrication des corps ; entrelaçant les images d'errance solitaire dans un espace en ruine avec celles, prénatales, d'une lutte fratricide, cette « foirade » se trouve à « accoupler » deux lignées de textes beckettien qui paraissaient jusque là tout à fait distinctes, tant par le ton que par le type d'univers décrit. La longue série, commencée avec les nouvelles, des fictions à la première personne où le Je ne dit toujours qu'une identité impossible, s'allie en effet ici à une autre souche textuelle, celle qui regroupait déjà sémantiquement et stylistiquement certaines des petites fictions des *Têtes-mortes* (« Imagination morte imaginez », « Bing », « Sans »), *Le dépeupleur* et le premier texte de *Pour finir encore et autres foirades*, tous caractérisés par la description neutre, objective et très minutieuse d'un univers désertique, presque apocalyptique, univers rappelant tantôt l'intérieur d'une tête, tantôt l'utérus. Se trouvent ainsi concaténés dans le nouveau texte hybride les différents motifs phares de l'œuvre beckettienne : la naissance et la ruine, l'enfermement et l'errance, la solitude et le dédoublement, le renversement du subjectif et de l'objectif. En plus d'offrir cette

incroyable « synthèse », « Au loin un oiseau » rappelle également que c'est par l'image lointaine et subreptice que l'œuvre de Beckett, dès *Comment c'est*, tentera de se déprendre du trou noir de l'origine intériorisée et de la langue auto-génératrice.

Le problème de l'absence à soi et de la fausse naissance ne cessera de se dire jusqu'à la fin chez Beckett dans ses effets sur la parole et le corps. Mais après *L'innommable*, qui est sans doute un des livres où la littérature s'avance au plus près de la folie de sa propre origine, il semble qu'il ait été nécessaire de consentir à réintégrer d'une autre façon les figures originelles du père et de la mère, sans que ce soit pour aussitôt les abolir. Après ce livre, donc, où tout énoncé se trouve rigoureusement suspendu au présent de l'énonciation, apparaît avec les *Textes pour rien* la temporalité plus clémente du souvenir, de laquelle émergent ces « histoires », puis ces « images » qui paraissent pouvoir redonner, au moins le temps qu'elles durent, le temps qu'elles parviennent à s'imposer à la croyance, une consistance au sujet, un corps à la parole :

Oui, jusqu'au bout, à voix basse, me berçant, me tenant compagnie, et toujours attentif aux vieilles histoires, comme lorsque mon père, me tenant sur ses genoux, me lisait l'histoire de Joe Breem, ou Breen, soir après soir, tout le long hiver. C'était un conte, un conte pour enfants, ça se passait sur un rocher, au milieu de la tempête [...] ça finissait bien, ça commençait mal et ça finissait bien, tous les soirs, une comédie, pour enfants. Oui, j'ai été mon père et j'ai été mon fils, je me suis posé des questions et j'ai répondu de mon mieux, je me suis fait redire, soir après soir, la même histoire, que je savais par cœur sans pouvoir y croire, ou nous marchions, nous tenant par la main, muets, plongés dans nos mondes, chacun dans ses mondes, mains oubliées, l'une dans l'autre. C'est comme ça que j'ai tenu, jusqu'à l'heure présente. [TR, 121-122]

Ces histoires de souvenirs et souvenirs d'histoires de l'enfance, empreints d'une douceur qui tranche radicalement avec la rudesse ambiante, ne cesseront de refaire

surface jusqu'à la fin chez Beckett, tissés souvent à partir des mêmes quelques éléments (la marche main dans la main, les étoiles, un conte) qui offrent ponctuellement à la voix le support d'un passé, d'une enfance, le témoignage d'une présence engendrante, d'un autre qui, l'ayant précédé dans l'existence, peut l'assurer de la vérité de sa vie, de sa chair, de son nom — point de convergence, de coïncidence d'un vocable et d'un corps.

Hantée comme elle l'est par le problème de la génération, cette œuvre ne pouvait peut-être pas échapper autrement au mutisme et à l'infini ressassement, à l'autophagie. C'est, plus encore que par les histoires, par le biais de ce que le texte de Beckett nomme lui-même l'« image », au moyen de ces petites fantasmagories imaginaires aussi frappante que furtives — tel cet oiseau juste entrevu au loin —, et dont Deleuze a très bien dégagé la fonction de trouée, de hiatus, que s'ouvre, me semble-t-il, la possibilité d'une nouvelle incarnation du père et de la mère. Mais il s'agit là d'une incarnation quasi spectrale, chaque fois au bord de l'évanouissement, d'une « apparition évanouissante⁵⁵ » qui se donne véritablement dans les termes d'une résurrection puisqu'elle fait coïncider l'avènement avec l'anéantissement.

C'est au terme de la lente et implacable dégradation des corps, au terme aussi d'un processus concomitant de dislocation et de démembrement de la langue, qui va dans certaines œuvres jusqu'à la « convulsion phonique » [WA, 174], qu'émergent donc ces images à la fois poignantes et empreintes d'une beauté lumineuse, petites fenêtres ouvertes sur le lointain qui, pour le dire avec les mots de Deleuze dans « L'épuisé », font « accéder à l'indéfini comme à l'état céleste⁵⁶ ». Ces « petites scènes » issues « de la vie dans la lumière » et qui s'éteignent « comme une lampe

⁵⁵ Cette expression forme le sous-titre du livre de Michel Bernard, *Samuel Beckett et son sujet. Une apparition évanouissante*, op. cit.

⁵⁶ Gilles Deleuze, « L'expulsé », loc. cit., p. 71.

qu'on souffle » [CC, 23] surgissent exemplairement de la boue originelle dans la première partie de *Comment c'est* :

ensuite une autre image encore une déjà la troisième peut-être elles cesseront
bientôt c'est moi en entier et le visage de ma mère je le vois d'en dessous il ne
ressemble à rien

nous sommes sur une véranda à claire-voie aveuglée de verveine le soleil
embaumé paillette le dallage rouge parfaitement

la tête géante coiffée de fleurs et d'oiseaux se penche sur mes boucles les yeux
brûlent d'amour sévère je lui offre pâles les miens levés à l'angle idéal au ciel
d'où nous vient le secours et qui je le sais peut-être déjà avec le temps passera
[CC, 22]

S'il est vrai, comme le dit encore Deleuze, que l'image « décolle de son objet pour être elle-même un processus, c'est-à-dire un événement comme possible, qui n'a même plus à se réaliser dans un corps ou un objet : quelque chose comme le sourire sans chat de Lewis Carroll⁵⁷ » ; s'il est exact qu'elle se distingue des souvenirs, des songes et des histoires que se racontent Malone ou l'expulsé par le fait qu'elle tend à la pure forme, à quelques couleurs, à une lumière, à la manière dont une silhouette se découpe sur un paysage — « la vie n'est que figure et fond » [MU, 9], disait déjà *Murphy* —, il me semble cependant, et contrairement à ce qu'en pense le philosophe dont le refus du familial est notoire depuis *L'anti-Œdipe*, que l'image beckettienne ne peut être complètement dissociée des figures maternelle et paternelle qui semblent en constituer le foyer. On le voit bien dans *D'un ouvrage abandonné*, où l'apparition lointaine d'un cheval blanc, aussi beau qu'énigmatique, émerge comme par métonymie et déplacement de celle de la mère faisant de curieuses gesticulations à la fenêtre. L'importance et la prégnance des figures parentales sont plus évidentes que jamais dans les œuvres tardives comme *Compagnie*, *Mal vu mal dit* et *Worstward*

⁵⁷ *Ibidem*, p. 93-94.

Ho⁵⁸. Dans ces derniers livres parus au cours des années 1980, l'apparente abstraction beckettienne⁵⁹ révèle tout ce qu'elle doit à la charge puissamment affective liée aux figures parentales et dont l'ensemble de l'œuvre garde l'empreinte. Ainsi une scène comme celle, toute simple, de l'homme marchant main dans la main avec son enfant se répète-t-elle inlassablement, de livre en livre :

The child hand raised to reach the holding hand. Hold the old holding hand. Hold and be held. Plod on and never recede. Slowly with never a pause plod and never recede. Backs turned. Both bowed. Joined by held holding hands. Plod on as one. One shade. Another shade⁶⁰.

Il s'agit bien, avec pareilles images qui trouent de plus en plus le texte sans sujet de Beckett, qui en déchirent les trames les plus implacables, de faire taire, ne serait-ce qu'un moment, la langue qui tue, de la dépouiller de sa prétention à l'origine, pour ouvrir un espace de texte qui offre un autre corps à ces ombres insistantes que sont la mère et le père, et, par le fait même, un corps nouveau et une nouvelle enfance à la voix qui les évoque. Si l'ombre reparaît ici, ce n'est plus à la manière d'un double menaçant, mais bien, à l'inverse, comme le signe de la possibilité d'une rencontre — d'une union, qui va jusqu'à la confusion des ombres — avec l'autre, par-delà sa

⁵⁸ Je renvoie une fois de plus ici à la thèse de Stéphane Inkel qui analyse les avatars de la figure de la mère dans ces dernières œuvres, sa transformation en regard du déplacement de la problématique de la voix vers le problème de l'image (*Les fantômes et la voix*, op. cit. p. 242-276).

⁵⁹ Je me réfère ici au travail de Pascale Casanova (*Beckett l'abstracteur*, op. cit.) qui veut replacer l'œuvre de Beckett dans la lignée d'un modernisme formaliste.

⁶⁰ [WH, 13]. Relatant l'une de ses premières rencontres avec l'auteur en vue de la rédaction de sa biographie, James Knowlson rapporte la réaction de Beckett quant au caractère fondateur de ces petites scènes récurrentes se rapportant à l'enfance dans son œuvre : « Pour lui donner un exemple des ponts qui me semblaient être la tâche d'un biographe de bâtir entre sa vie et son œuvre, je citai un certain nombre des images de son enfance qui surgissent fréquemment dans son œuvre, même dans son avant-dernier texte en prose *Worstward Ho* : un homme et un enfant qui marchent main dans la main dans les collines ; un mélèze qui verdit chaque année une semaine avant tous les autres ; les coups de marteau des tailleurs de pierre qui résonnent dans les collines proches de sa demeure. Et, lui assurai-je, l'on pouvait citer des douzaines d'autres images de la même veine. Beckett approuva d'un hochement de tête : "Des images obsessionnelles", dit-il. » (« Pour une vraie biographie de Beckett », *Critique*, n° 519-520, août-septembre 1990, p. 655)

disparition⁶¹. La littérature révèle là tout ce que le travail de la langue, particulièrement poussé chez un auteur comme Beckett, doit à la nécessité d'extirper à tout moment la vie de la bouche noire de la mort et à celle d'inventer des nouvelles formes de vie, de nouvelles manières de pro-crée — d'« une procréation qui ne reproduise pas mais qui ouvre à ces nouvelles possibilités de vie », comme le dit Evelyne Grossman⁶². Ces nouvelles possibilités de vie tiennent à l'instauration d'une nouvelle temporalité *souvenante*, que Stéphane Inkel nomme, citant le travail de Georges Didi-Huberman, « historicité de l'image⁶³ » et où se trouvent entremêlés inextricablement le temps de la fabrication de l'image et celui de la mémoire. Ainsi a-t-on affaire à l'invention fantasmagorique d'un souvenir, d'une scène d'enfance qui, littéralement, enfante ; qui crée ponctuellement du sujet et du corps plutôt que de le présupposer⁶⁴. Aussi la survenance de ces images, où la vie reçoit une réalité liminale, tout à la fois prénatale et posthume, semble-t-elle répondre à l'évocation de ces « âmes d'enfants morts, ou mortes avant le corps, ou demeurées jeunes, au milieu des décombres, ou n'ayant pas vécu, n'ayant pas su vivre, [...] s'étant toujours trompées de corps, mais que le bon attend, parmi les nuées à naître, le bon corps tombal » [TR, 185-186] — transmigration évoquée dans un des *Textes pour rien* où l'enfance tente de refaire son entrée, de s'imposer à la croyance après avoir été si violemment expulsée dans la première partie de l'œuvre de Beckett⁶⁵.

⁶¹ Ces apparitions fantomatiques viendraient, selon Jean-Michel Rabaté, jeter une passerelle entre les deux versants d'un moi clivé en donnant un corps, une extériorité aux représentations de l'esprit (« Beckett's Ghosts and Fluxions », *loc. cit.*).

⁶² Evelyne Grossman, *La défiguration*, *op. cit.*, p. 13.

⁶³ Stéphane Inkel, *Les fantômes et la voix*, *op. cit.*, p. 273.

⁶⁴ À propos de *Compagnie*, Marie Depussé écrit : « L'audace de Beckett a libéré la mémoire de ses attaches et, je l'affirme contre l'opinion courante, de sa nostalgie. Les scènes sont offertes au *tu* qui les reçoit éprouvant le désir grandissant, jamais épuisé, de dire *oui je me rappelle*. Peut-on rêver mieux ? » (*Beckett corps à corps*, Paris, Hermann, « Lectures », 2007, p. 127).

⁶⁵ Dans la première partie de *Comment c'est*, l'enjeu crucial est aussi de sauver cette croyance à l'enfance de l'enfouissement dans la boue et de la génération infinie des êtres larvaires : « cette enfance que j'aurais eue la difficulté d'y croire l'impression d'être né plutôt octogénaire à l'âge où l'on meurt dans le noir la boue en remontant né en remontant en faisant surface comme les noyés et tatata quatre

Elle-même tout à la fois matrice et « corps tombal » (la conscience de la finitude n'est-elle pas le seul moyen d'échapper à l'inhumain flottement dans l'éternel ?), l'œuvre de Beckett met au jour ce que cet étrange jeu de doubles qu'est la littérature doit à la complexité du rapport qui lie, par-delà la vérité et le mensonge autobiographique, à ce qu'il y a de plus familier — à cette promenade, main dans la main, avec le père, à cette mère baignée de lumière sur la véranda — et dont l'inscription n'a peut-être pas plus de poids qu'une fable ou une comptine, que ces petites ritournelles et ces images qui font retour involontairement dans la mémoire. Beckett n'a pas écrit pour rien un *Proust*⁶⁶...

Enfants de Saint-Denys Garneau

Alors qu'à travers l'œuvre de Beckett les figures du souvenir et de l'enfance font de plus en plus retour, la voix littéraire semblant par là consentir, au moins ponctuellement, à avoir été engendrée, à se reconnaître une origine hors d'elle-même, ce qui ouvre dès lors la possibilité d'une création qui trouverait son lieu en dehors d'un strict auto-engendrement, il est frappant de constater que l'œuvre de Saint-Denys Garneau peut à cet égard être lue selon un schéma absolument inverse, les parcours des deux auteurs formant ici une sorte de chiasme. On sait en effet que l'enfant, figure tutélaire du recueil *Regards et jeux dans l'espace*, sera progressivement soumis, à travers les textes poétiques, à un changement de signe complet du positif vers le négatif, renversement d'ailleurs strictement concomitant de la transformation qui affecte le motif central du regard. Par l'enfant, qui met en jeu les origines de la

pleins dos de caractères serrés l'enfance la croyance le bleu les miracles tout perdu jamais eu » (CC, 110).

⁶⁶ Analysant le procédé mémoriel de spectralisation du sujet et des êtres dans l'œuvre de Proust, Dominique Rabaté cite cette phrase de Bachelard tirée de *La terre et les rêveries du repos* : « Sur le trajet qui nous ramène aux origines, il y a d'abord le chemin qui nous rend à notre enfance, à notre enfance rêveuse qui voulait des images. » (*Vers une littérature de l'épuisement, op. cit.*, p. 37)

poétique garnélienne, on retrouvera, comme chez Beckett, une ambivalence et une duplicité qui paraissent indissociables du natal — de la naissance littéraire.

Les poèmes posthumes tels « À propos de cet enfant » et « Nous avons trop pris garde » mettent en effet radicalement à distance la figure de l'enfant et par là toute la première poétique de Garneau, fondée sur la notion de jeu, de liberté absolue, et sur le principe d'une prise de possession de l'espace par le regard :

Toute notre âme s'est perdue à l'affût
 de son passage (qui nous a) perdus
 Nous croyions découvrir le monde nouveau
 à la lumière de ses yeux
 Nous avons cru qu'il allait nous ramener
 au paradis perdu.
 Mais maintenant enterrons-le, au moins le cadre
 avec l'image
 Et toutes les tentatives de routes
 que nous avons battues à sa poursuite
 Et tous les pièges attrayants que nous avons tendus
 pour le prendre. [OE, 171]

Associé à une entreprise poétique tendue vers un absolu qu'elle prétend s'approprier, l'enfant fait, dans « À propos de cet enfant », l'objet d'une sorte de procès (comparable à celui qui a déjà lieu, à travers une imagerie spatiale très semblable, dans « Autrefois », donc dès *Regards et jeux dans l'espace*) et de condamnation à travers lesquels c'est évidemment le sujet poétique lui-même qui se trouve visé — sujet poétique auquel l'enfant est tantôt directement identifié et dont, tantôt, il se présente plutôt comme le truchement ou même comme la proie⁶⁷.

⁶⁷ Je reviendrai à l'ambiguïté de l'identification du poète à l'enfant (déjà présente dans « Le jeu ») et à la difficulté de départager les figures du coupable et de la victime, ou de la proie et du prédateur dans cette curieuse chasse à courre poétique.

Dans les *Poèmes retrouvés*, l'enfant devient le symbole de l'*hubris* littéraire, de la prétention du poète à se saisir de l'absolu, voire à occuper la place même du divin (celle du centre, du « soleil », dont parle « Autrefois »). L'enfant, autrement dit, est dénoncé en tant que représentant de l'idolâtrie (ou auto-idolâtrie) poétique (qu'il en soit question comme d'une image à enterrer est symptomatique à cet égard, j'y reviendrai au prochain chapitre), dont Garneau s'accuse dans son journal en se référant à Baudelaire⁶⁸. Emblème du créateur tout-puissant, l'enfant devra rapidement, et littéralement chez Garneau, payer le prix de son absolutisation, de la concurrence poétique déloyale qu'il livre au Créateur.

En fait, s'il apparaît investi d'une valeur globalement positive dans *Regards et jeux dans l'espace*, dès « Nous ne sommes pas des comptables », deuxième poème du recueil, le regard conquérant de l'enfant — dont, selon le dernier vers, « [I]es yeux sont grands pour tout prendre » — s'avère ambigu et s'inscrit dans un univers marqué par un lexique économique qui, pour être rare dans les poèmes, traverse de façon significative les textes en prose de Garneau :

Nous ne sommes pas des comptables
 Tout le monde peut voir une piastre de papier vert
 Mais qui peut voir au travers
 si ce n'est un enfant

⁶⁸ « Je comprends aussi quand Baudelaire dit que "l'homme est un animal adorateur". [...] Tous ces moyens au début qui étaient des moyens pour adorer : l'art, l'amour, à force d'instinct égoïste et d'une inacceptation de ma pauvreté, et selon la suggestion de l'esprit du mensonge et d'une inacceptation de ma pauvreté [...] ils sont devenus moyens et instruments pour posséder, et augmentant mon dépit et mon avidité à mesure qu'ils m'entraînaient et me liaient et m'engageaient davantage dans cette voie de la possession, de l'esprit de richesse. [...] jusqu'à l'état de stagnation, d'affadissement, et de lourdeur où je suis : impureté complète. Mais, au début, n'y avait-il pas, et à travers tout cela au fond, un pur besoin d'adoration ? » [OE, 511-512]

Qui peut comme lui voir au travers en toute liberté

Sans que du tout la piastre l'empêche

ni ses limites

Ni sa valeur d'une seule piastre

Mais il voit par cette vitrine des milliers de jouets

merveilleux

Et n'a pas envie de choisir parmi ces trésors

Ni désir ni nécessité

Lui

Mais ses yeux sont grands pour tout prendre. [OE, 11-12]

À travers cette étonnante imagerie monétaire, l'enfant — dont le seul regard semble investi du pouvoir de faire fructifier le réel — se présente véritablement ici sous les traits du spéculateur (personnage représentant une fonction économique que l'on peut opposer à celle du comptable évoqué dans le titre), avec lequel il partagerait la capacité d'entrevoir les possibilités d'enrichissement infini. Or, s'il est possible, dans le strict cadre des premières pages de *Regards et jeux dans l'espace*, de lire ce poème comme un éloge de la richesse de l'imaginaire infantile, la valorisation de plus en plus appuyée de l'« esprit de la pauvreté » et le rejet progressif de la logique de l'accumulation et de la spéculation (aussi bien culturelle et intellectuelle que financière) dans le journal et la correspondance de Garneau ne peuvent qu'infléchir à rebours la lecture du poème et faire de cet enfant spéculateur une figure qui, si elle ne l'était pas forcément au départ de la poétique garnélienne, deviendra vite connotée négativement. Le regard transperçant de cet enfant ne va-t-il pas de pair avec ce qui semble être une avidité proprement sans limites, laquelle anticipe sur celle qui

caractérise le mauvais pauvre, comme sur celle dont Garneau s'accusera lui-même dans son journal⁶⁹ et dans les lettres à ses amis en reprenant cette même terminologie boursière ?

Je suis un spéculateur. La spéculation, c'est de n'avoir rien avec le désir et l'espoir, à partir de là, d'avoir une fortune ; c'est miser sur des possibilités hasardeuses pour rapporter 200 pour cent, mille pour cent. C'est dire : « J'ai pu, cela ne me suffit pas pour vivre, car j'ai des goûts de grand seigneur. Il faut que je fasse un coup d'argent. » [LA, 217]

À la figure de l'enfant se trouve en effet attachée cette problématique fondamentale du « vol culturel » que Karim Larose a exemplairement mise en évidence dans le corpus en prose garnélien, montrant comment une première valorisation de l'appropriation et de l'enrichissement sur les plans culturels et intellectuels (l'enrichissement spirituel devant remédier au règne du matérialisme capitaliste, selon la thèse des néo-thomistes et des personalistes) cédera progressivement la place, chez Garneau, à un rabattement du lexique et de la critique de la spéculation économique sur le terrain de la culture et à un refus d'une activité artistique et intellectuelle (à commencer par la sienne propre) désormais associée à une sorte de détournement des fonds divins — crime pour lequel, d'ailleurs, il se sent « poursuivi » par Dieu lui-même⁷⁰ :

On peut se discerner, discerner sa volonté, la distinguer hors de celle de Dieu. Mais on n'a pas le droit de tenir à cette distinction, de l'accepter et de l'accentuer en agissant selon cette distinction. On peut apporter à lire, écrire, etc., une intempérance plus coupable que celle de la chair. On y peut apporter une gourmandise illégitime. Ce qui mesure ces actes en mal, c'est un certain parti pris, avoué ou non, de jouir et de profiter. (Non comme un corps sain profite d'une nourriture saine, mais dans le sens d'exploiter à son profit.) Ce

⁶⁹ Voir à cet égard le passage cité à la note précédente.

⁷⁰ Voir OE, 740 et LA, 369-370.

parti pris peut aller jusqu'au vice (qui serait une soif, avidité sans aptitude correspondante d'assimilation à l'être entier [...]) jusqu'au vice, où un être s'acharne à posséder et à jouir, à déterrer tout l'être dont il est capable, et plus, et plus encore⁷¹.

De la valorisation de la création comme libre jeu, on passe donc à la critique de la jouissance créatrice. Une critique qui se donne à lire dans un vocabulaire religieux, mais qui ne s'accorde ni au catholicisme, puisque celui-ci, s'il valorise un mode de vie ascétique au sein des communautés monastiques, n'en demande pas tant dans la vie intramondaine et tend plutôt à une certaine valorisation de la dépense symbolique⁷² ; ni au protestantisme qui, s'il faut en croire Weber, stimule bien un *ethos* d'épargne généralisé mais valorise l'enrichissement et le profit⁷³. Larose explicite bien à quel point l'implantation chez Garneau de cette étonnante logique, qui fait de l'artiste une sorte de fraudeur de la Création et de l'économie divine, engage des catégories qui mettent en cause, à travers les notions de production, d'enrichissement, de possession et de spéculation (qui font bien sûr écho au contexte de crise économique des années 1930), les fondements même de la modernité, tant libérale que culturelle, et du sujet moderne :

De toute évidence, à l'occasion de ce tournant des années trente, Garneau aura pressenti que quelque chose arrivait au sujet moderne, défini par son rapport au

⁷¹ [OE, 556]. Dans le même sens : « Pourtant je sais bien, si vrai que soit ce que j'ai dit, cela ne change rien à ma culpabilité qui procède de ce que : je n'avais pas le droit de le dire. Les secrets qu'on a volés ne nous appartiennent pas. Le poète, tout ce qu'il donne, il l'exprime comme lui appartenant en propre. Et ce qu'il donne ainsi, s'il ne le possède pas en propre en effet, il le profane. Il est un imposteur. Le poète joue, oui : il a la faculté de devenir toute chose : mais c'est que réellement ou par analogie il est, en fait, tout ce qu'il devient. Ainsi, tout jeu n'est pas justifiable ; on n'a pas le droit de jouer par les mots de ce qui ne comporte pas en nous de substance profonde. » [OE, 582]

⁷² Rappelons que *L'imitation de Jésus Christ* (de même que la *Vie d'Antoine* d'Athanase d'Alexandrie, première hagiographie d'ascète) a été écrite par un moine et pour des moines.

⁷³ « L'ascèse protestante intramondaine [...] mit tout en œuvre pour combattre la *jouissance* spontanée de la fortune, elle restreignit la *consommation*, en particulier les consommations de luxe. En revanche, elle eut pour effet psychologique de *libérer l'enrichissement* des entraves de l'éthique traditionnelle, de supprimer ce qui faisait obstacle à la quête du profit, en présentant celle-ci non seulement comme légitime, mais comme immédiatement voulue par Dieu » (Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, op. cit., p. 284-285)

fondement, à la propriété, à la production. Son œuvre en prose en témoigne avec éloquence : à partir de 1936, il n'est plus capable de se représenter suivant le schéma rationaliste classique comme un individu faisant l'assomption de ses possibilités à travers un processus d'éducation et de formation de soi. Garneau considère alors qu'il est en train de s'abstraire en valorisant une logique de la production qui peu à peu, en se radicalisant, prend la forme de la spéculation, c'est-à-dire d'une logique du regard, voire du spéculaire, où l'esprit a tendance à se dissocier de la réalité et de la vie et où la culture se cantonne dans un espace parallèle. Ce constat radical, on en trouve la trace non pas tant dans les idées du poète que dans l'écriture même de l'œuvre en prose, dont l'imaginaire fait systématiquement l'impasse sur tout ce qui pourrait donner quelque crédit à la représentation d'un sujet dans sa plénitude, d'un sujet *plein*⁷⁴.

À cette très juste mise en perspective de la modernité garnélienne, j'ajouterais qu'il est singulier que le refus progressif des principes de la propriété et de l'appropriation au profit d'une sorte de « dépropriation » du sujet garnélien (laquelle a lieu non seulement dans les textes en prose mais aussi à travers l'œuvre poétique) passe par le truchement de deux figures qui se présentent comme des doubles : l'enfant, puis le mauvais pauvre. Autre avatar de la specularité garnélienne à laquelle Karim Larose fait allusion, ces doubles réfléchissent le parcours du poète. À travers eux, le poète se met lui-même de plus en plus à distance, en ce sens qu'il s'objective, s'autocritique mais aussi qu'il se révèle, par leur biais, de plus en plus comme un sujet écartelé, césuré, déchiré en lui-même.

Au départ, pourtant, l'enfant apparaît comme un « bon » double, et même comme l'image par excellence du sujet plein, « celui qui a son centre en lui-même⁷⁵ »

⁷⁴ Karim Larose, « Travers de la modernité : don, culture et spéculation chez Saint-Denys Garneau », *loc. cit.*, p. 113.

⁷⁵ Selon la définition de l'artiste moderne que donne Friedrich Schlegel (texte édité par Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe) et que cite Karim Larose dans son article, *loc. cit.*, p. 113.

et jouit de la liberté de s'approprier le dehors comme bon lui semble, tel que l'illustre cette strophe du premier poème de *Regards et jeux dans l'espace* :

Il vous arrange les mots comme si c'étaient de simples chansons
Et dans ses yeux on peut lire son espiègle plaisir
À voir que sous les mots il déplace toutes choses
Et qu'il en agit avec les montagnes
Comme s'il les possédait en propre. [OE, 11]

Porteur d'une potentialité qui ne se limite pas au regard perçant du spéculateur mais qui investit aussi le poème comme espace médiateur de son pouvoir sur le monde (« sous les mots il déplace toutes choses »), l'enfant devient cependant vite le représentant d'une quête orgueilleuse d'absolu et d'un rapport à l'ordre du divin qui confine, pour ainsi dire, à la mégalomanie — « Je veux bien croire qu'il fut un ange / Mais la terre que nous lui avons offerte n'est pas suffisante » dit de lui le poème « Nous avons trop pris garde » [OE, 196]. De fait, avant même le retour critique sur l'enfant que présentent les poèmes posthumes, l'enfant a d'emblée dans le recueil publié un statut ambigu. On l'a vu dans « Nous ne sommes pas des comptables » et une même tendance à l'avidité, une même demande illimitée apparaît dans un poème tel « Les enfants » où ceux-ci dressent « un piège / Avec une incroyable obstination » et sont qualifiés de « perfides » [OE, 14].

Ces traits ambigus de l'enfant garnélien rappellent de façon frappante, mais peut-être pas très étonnante, le narcissisme primaire et la pensée magique caractéristiques des croyances infantiles d'après Freud⁷⁶. Dans le même sens, on peut esquisser un rapprochement entre ce portrait garnélien de l'enfant-poète en maître de l'univers et la fonction qu'assigne Otto Rank aux avatars les plus anciens du double,

⁷⁶ Voir Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*), dans *Essais de psychanalyse appliquée*, op. cit., p. 186-188.

celle d'assurer l'homme de son immortalité à partir d'un « principe autocréateur⁷⁷ » qui le dégage de sa naissance charnelle. Ce principe me semble particulièrement parlant, s'agissant ici de mettre au jour non pas les fantasmes et les complexes de la personne de l'auteur mais bien ce qui se joue, à travers la figure de l'enfant, d'une pensée des origines du sujet poétique. L'enfant n'est-il pas la figure originelle par excellence, celle qui peut représenter la transparence première à une origine dont on pourrait librement *jouer* à sa guise ? « Joie de jouer ! Paradis des libertés ! » [OE, 10]

À l'inverse de ce que les images d'enfance paraissent charrier chez Beckett, soit le consentement à la finitude et au fait d'avoir été engendré, le décentrement ou la mise en veilleuse de la puissance auto-créatrice de la voix, l'enfant garnélien, tel surtout qu'il apparaît dans les poèmes les plus critiques à son égard, semble plutôt représenter le désir d'autotélisme et le déni de la mort — « À propos de cet enfant qui n'a pas voulu mourir », dit un vers des *Poèmes retrouvés* — que Rank et Freud posent comme des fantasmes primitifs. Mais en tant que figure fantasmatique d'une origine poétique pleine, qui se contiendrait elle-même⁷⁸, l'enfant garnélien porte toujours déjà en lui la menace du retournement, de ce passage de la réassurance à l'inquiétant justement propre au double et à la logique de l'*unheimliche* : « D'ange gardien de l'homme lui assurant l'immortalité, le Double est peu à peu devenu la conscience persécutrice et martyrisante de l'homme, le Diable⁷⁹ », écrit Rank dans un passage qui décrit fort bien la trajectoire et le rapport au double de Saint-Denys Garneau.

⁷⁷ « En effet, la croyance en une âme habitant l'individu même et contenant ou la vie immortelle ou la renaissance éternelle, crée un principe indépendant de la mère et de la naissance charnelle, que j'ai appelé le "principe autocréateur" » (Otto Rank, *op. cit.*, p. 95)

⁷⁸ On se rappellera les premiers vers du poème « Autrefois » qui transposent ce fantasme sur le registre spatial : « Autrefois j'ai fait des poèmes / Qui contenaient tout le rayon / Du centre à la périphérie et au-delà / Comme s'il n'y avait pas de périphérie mais le centre seul / Et comme si j'étais le soleil : à l'entour l'espace illimité » [OE, 26].

⁷⁹ Otto Rank, *op. cit.*, p. 74.

L'enfant apparaît en effet dès le départ chez Garneau comme la figure annonciatrice du mauvais pauvre, ce double dégradé dont le regard oblique convoite des richesses qu'il ne peut contenir, ce sujet sans fond, « détourneur » de fonds (à la solde du Diable ?). Si la richesse imaginaire de l'enfant qui « n'a pas envie de choisir parmi [les] trésors » [OE, 12] cède progressivement la place à la convoitise malade du mauvais pauvre qui « rôde autour de vos richesses et s'introduit dans vos bonheurs par effraction » [OE, 570], c'est en vertu d'un glissement qui — de la poésie à la prose et du double figurant le sujet poétique idéal au double représentant sa part la plus dégradée — pose la question des origines, de l'identité et de la légitimité d'un sujet littéraire moderne qui a à se donner à lui-même ses propres fondements, à occuper le lieu même de l'origine — et qui, de ce fait, est peut-être condamné au dédoublement et à la perte de soi.

À cet égard, il est frappant de constater que l'enfant de *Regards et jeux dans l'espace* est dès l'abord posé dans un rapport d'identification problématique au poète. L'oscillation constante entre le Je et le Il dans le poème « Le jeu » inscrit d'emblée le recueil de Garneau, qu'il inaugure, sous le signe du dédoublement, du vacillement entre altérité et identité :

Ne me dérangez pas je suis profondément occupé
 Un enfant est en train de bâtir un village
 C'est une ville, un comté
 Et qui sait
 Tantôt l'univers
 Il joue
 [...]
 Voilà ma boîte à jouets
 Pleine de mots pour faire de merveilleux enlacements [OE, 10]

Si le jeu d'alternance pronominal recoupe ici le ludisme et la puissance du poème qui se trouvent réfléchis à travers le jeu de l'enfant — être à la fois soi et l'autre, celui qui joue et celui qui contemple le jeu, mais aussi celui qui fait du jeu de l'autre le miroir du sien, tel est effectivement le privilège d'un sujet poétique qui se met en scène et en abyme, affirmant doublement, de ce fait, sa maîtrise de l'espace poétique —, ce dédoublement ou ce vacillement identitaire prendra des allures moins ludiques et positives dans les *Poèmes retrouvés* où l'enfant réapparaît. Là, ce sont justement les fondements du jeu (et du Je) poétique, soit l'orgueil et la démesure qui lui sont sous-jacents, qui se trouvent mis en cause. Les deux places mouvantes deviennent celles de l'accusé et de l'accusateur, sans qu'il soit jamais possible de fixer, d'identifier et de départager absolument le coupable et la victime. La faute littéraire rejoint par là le péché originel, comme c'est le cas dans l'œuvre de Baudelaire, et en particulier dans « L'Héautontimorouménos » — « Je suis la plaie et le couteau / Je suis le soufflet et la joue ! / Je suis les membres et la roue, / Et la victime et le bourreau⁸⁰ ! » —, qui expose à quel point le pécheur est le lieu de la réversibilité des rôles, le péché originel étant lui-même à la fois faute et châtement⁸¹.

J'ai signalé plus haut, au passage, l'étonnante partie de chasse mise en scène dans « À propos de cet enfant », où l'enfant se trouve dépeint sous des traits changeants et ambigus, passant d'une position d'imposture — étant celui à travers lequel les aspirations à l'absolu se sont trouvées dévoyées : « Il n'était peut-être pas fait pour le haut sacerdoce qu'on a cru / Il n'était peut-être qu'un enfant comme les autres / et haut seulement pour notre grande ombre » —, à la position de la proie

⁸⁰ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 57.

⁸¹ À ce sujet et sur la place du péché originel dans la modernité (ou l'antimodernité) littéraire, voir Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005, p. 88-110.

poursuivie par un sujet poétique (« on », « nous ») « à l'affût » et cherchant à le prendre au piège :

Il nous a menés ici comme un écureuil qui nous perd
à sa suite dans la forêt

Et notre attention et notre ruse s'est toute gâchée
à chercher obstinément dans les broussailles

[...]

Mais maintenant enterrons-le, au moins le cadre
avec l'image

Et toutes les tentatives de routes
que nous avons battues à sa poursuite

Et tous les pièges attrayants que nous avons tendus
pour le prendre. [OE, 171]

Entre une imposture dont on pourrait l'accuser et cette place de pauvre bête traquée, l'enfant semble être à la fois le représentant de la faute poétique et sa victime. Même ambivalence dans « Inventaire » où l'« on » regrette que l'enfant n'ait « pas eu le sort qu'il fallait », qu'il soit « venu au monde dans des conditions décevantes », ce qui renforce la position de la victime et démet la figure enfantine de sa puissance autotélique. Mais lorsque le poème propose, encore dans le registre de la prédation, que les « bêtes féroces / [...] l'eussent (peut-être) mangé en bas âge pour son plus grand bien » [OE, 177], la victime prend des allures sacrificielles. L'enterrement de l'enfant auquel convie « À propos de cet enfant » serait-il dès lors une sorte de rite propitiatoire ? L'enfant doit-il être sacrifié de façon à épargner ou à « laver les péchés » du véritable coupable qu'est le sujet poétique ? La position de double qu'occupe l'enfant prédispose sans doute mal à la fonction sacrificielle, puisque son identification trouble au sujet poétique risque bien de faire en sorte que ce dernier y laisse également sa peau. Le géniteur poétique de l'enfant peut-il se désolidariser de sa créature sans que la fonction même de la création s'en trouve accablée ?

L'enfant garnélien nous fait pénétrer au cœur de la problématique de l'auto-engendrement littéraire, lequel semble encore une fois devoir déboucher sur une autodestruction. Occupant à la fois la place du géniteur — de ces « parents trop faibles pleins de complaisances » dont parle « Nous avons trop pris garde » — et celle de l'engendré, de cet enfant « gâté et rendu terriblement capricieux » [OE, 196], le sujet poétique semble condamné à s'auto-dévorer. On pourrait dire : à « manger sa joie » [OE, 188], pour détourner un vers du poème « Et maintenant », aussi traversé par un « nous » ambigu⁸², chapeautant à la fois le coupable et la victime, le sujet et l'objet d'une trahison. Le « traître frère » dont il s'agit dans ce poème (et on se rappellera que l'expression « frère ennemi » s'applique au poème lui-même dans « Te voilà verbe » [OE, 158]) ajoute à l'intrication poétique du géniteur et de l'engendré le motif non moins trouble de la jumeauté.

Le mauvais double

On retrouvera chez le mauvais pauvre, figure prolongeant à plusieurs égards celle de l'enfant, cette même ambivalence propre au double — et au péché originel —, ce même brouillage entre culpabilité et victimisation. Aux deux premiers paragraphes du texte du journal, plutôt accablants, qui font du mauvais pauvre un rôdeur, un « imposteur » et un voleur potentiel, succèdent ainsi les passages sur le manque de contenance qui accentuent davantage le côté « pauvre » que le côté « mauvais » et qui forcent plutôt la pitié : « Chacun au fond, appréhende : “Est-ce qu'il va se dégonfler ?” Et lui-même est dans la pire angoisse, le souffle oppressé, tout tendu à

⁸² L'ambiguïté confine d'ailleurs à la torsion syntaxique dans ce vers fort étrange : « Parmi tous ceux qui nous sommes assis » [OE, 189], affirmant et questionnant tout à la fois une identité multiple, marquée par l'autre.

garder sa contenance, à ne pas perdre contenance. Dans ces conditions, l'existence est impossible pour tout le monde » [OE, 571].

Le mauvais pauvre, loin de pouvoir être accablé de sa convoitise, de son imposture et de sa pauvreté irrémédiable, en serait donc la première victime. Plus encore, loin de pouvoir être chassé comme cet « étranger » qu'il paraît être, le mauvais pauvre se trouverait irrémédiablement lié à ces riches autour desquels il rôde, à ce « tout le monde » qui partage dès lors une même impossible existence. « Il est vrai que les étrangers qui passent s'en vont à leur affaire alors que celui-ci, étant pauvre, n'a pas d'affaire où aller. » [OE, 571-572] De la précarité identitaire du mauvais pauvre, laquelle irait de pair avec une absence d'origine, d'appartenance, de chez-soi (ou, c'est mon hypothèse, au fait d'avoir voulu contenir sa propre origine, d'être finalement à soi-même sa seule « affaire »), seraient issues son « irréparabilité » et la nécessité de se donner une « contenance » d'emprunt :

« En somme, c'est cette imposture et cette manie de détournements de fonds ou plutôt d'apparences, à son profit (dont il ne tire aucun profit, il le sait bien) qui complique toute l'affaire. S'il pouvait être lui-même, on pourrait le supporter, l'admettre. » Et lui-même est de cet avis (le plus étrange dans cette affaire, c'est que tous y sont du même avis) mais c'est là la difficulté du problème : comment le pauvre pourrait-il être lui-même ? Comme il le fait remarquer, c'est de la contradiction dans les termes. Si le pauvre était quelque chose, avait une identité distinguée, il ne serait pas le pauvre [...]. [OE, 572]

En fait, l'impossibilité d'être soi-même du mauvais pauvre semble être contagieuse (« L'existence est impossible pour tout le monde ») et instaure un trouble identitaire qui se présente à la fois comme ce qu'il y a d'inadmissible collectivement et comme ce qui se trouverait partagé par tous (le « plus étrange » étant qu'au fond tout le monde s'entend, tous « sont du même avis »...), comme ce qu'il est impossible de

renvoyer à quelque chose de *distinct*. Par le mauvais pauvre, l'identité semble gangrenée en elle-même, par-delà les frontières, justement inassignables, de sa (non-) personne.

Ce trouble identitaire se répercute d'ailleurs sur le plan narratif, dont l'instance est pour le moins instable pronominalement et apparaît en proie au même vacillement, à la même porosité que celui dont elle parle, avec lequel elle se confond parfois. Il est singulier d'ailleurs que la substitution de la première personne à la troisième, donc l'abolition d'une frontière stricte entre l'un et l'autre, ait lieu pour la première fois au moment même où il est question d'un départ, d'une distance à prendre : « Et, comme dit le pauvre, ils ont raison, parfaitement. Il faut que je m'en aille. » [OE, 572] Ce vacillement qui se présente ici à la faveur du discours indirect libre s'accuse au paragraphe suivant, alors que les pronoms se succèdent de façon vertigineuse, passant de la troisième personne du singulier — « Il avait déjà eu l'idée des os, mais elle n'était sans doute pas pure » — à la première personne du pluriel et au « on » impersonnel — « ce masque qui ne cesse de nous trahir au moment où on s'y attend le moins » —, puis de la première personne du singulier — « J'ai droit d'avoir de la joie ; voyez, j'ai de la joie ! » à la deuxième personne du pluriel — « Mais quelqu'un vous rencontre [...] et vous regarde d'un air entendu, d'un air de ne pas y croire, à votre joie » — avant de revenir au pronom impersonnel : « On n'a pas besoin de justifier ses os » [OE, 572-573].

Je m'arrête à dessein sur cette question de la justification des os, de l'auto-justification qui conditionne la poétique du dépouillement de Garneau et qui mine en sous-main la figure du mauvais pauvre. S'agissant, avec le texte du mauvais pauvre, d'un morceau tiré du journal de l'auteur, il n'est sans doute pas étonnant de voir sans cesse ressurgir la première personne sous le déploiement apparemment anarchique des

autres pronoms. Construction fictive précaire, le mauvais pauvre laisserait transparaître à travers les trous de sa « besace percée », la figure de son auteur. Mauvais double, le mauvais pauvre, loin d'assurer à son hôte poétique une quelconque immortalité (quoique sur le plan de la fortune littéraire posthume, le mauvais pauvre constitue ironiquement une véritable réussite), le renverrait plutôt sans cesse à son insuffisance, à son inadéquation, à sa propre pauvreté, à son « désert ». Pourtant, la transposition imaginaire n'est certainement pas sans effet et le mauvais pauvre n'est pas Saint-Denys Garneau en personne — il est plutôt, justement, cette « non-personne » (ou cette *persona* : à la fois masque, personnage et absence, anonymat) poétique qui mine l'idée même d'identité.

Double prosaïque du sujet poétique, le mauvais pauvre est d'abord un personnage à travers lequel ce sujet se contemple, trouve à « se voir », pour reprendre l'expression associée à la définition du double chez Jean Paul. À cet égard, il n'est pas inintéressant de rappeler l'itinéraire du regard garnélien qui passe d'un voir tourné vers l'extériorité — celui qui se dit dès le titre de *Regards et jeux dans l'espace* —, et associé à la figure de l'enfant, à un regard qui se « referme progressivement sur lui-même », comme le dit bien Antoine Boisclair⁸³. Entre voir et se voir, le mauvais pauvre refera aussi le chemin, puisque le miroir qu'il tend au sujet poétique prend son départ dans un « regard en dessous » et des « yeux mauvais ». Mais l'avidité de ces yeux n'est peut-être que le résultat de ce qui se trouve relaté plus loin comme une mise à nu par le regard des autres :

⁸³ « Tandis que le regard de *Regards et jeux dans l'espace* "part en chasse" à la recherche de ses proies, il se referme progressivement sur lui-même dans les derniers poèmes, incapable d'abandon et contraint à l'immobilité : "Mes paupières en se levant ont laissé vides mes yeux [...]" » (Antoine Boisclair, *L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, op. cit., p. 97). Je renvoie à cette thèse pour cette question complexe et centrale du regard et de la vision chez Garneau, qui fait l'objet d'un développement substantiel à l'occasion d'une interrogation sur les rapports entre peinture et poésie. Voir en particulier les chapitres intitulés « Le regard est une lame à double tranchant » et « Là, entre l'œil et la paupière ».

Mais quelqu'un vous rencontre, peut-être seulement un passant sur la rue, et vous regarde d'un air entendu, d'un air de ne pas y croire, à votre joie (et il a raison). Sans doute une certaine inquiétude restait accrochée à vos yeux malgré tout le déploiement d'illumination que vous aviez répandu sur votre figure. Alors, votre sourire se fige, tremble, un muscle de votre joue s'agite, tressaille, se crispe, et votre face n'est plus qu'une grimace horrible, un lambeau immonde que vous voudriez arracher et jeter rageusement dans une ornière. Non, vous n'aviez pas de joie pour la peine d'en parler ; à peine un frisson insignifiant à quoi vous n'eussiez pas dû croire, à propos duquel surtout vous n'auriez pas dû en faire accroire. [OE, 573]

Dans ce jugement, on reconnaîtra la transposition du regard que portait Garneau sur son propre recueil publié. Ce recueil auquel, bien vite, comme le passant à la joie du mauvais pauvre, il ne croit plus et dont il ne cessera dans son journal de clamer la fausseté, le caractère emprunté⁸⁴. Se voir, au sens de l'auto-observation censurante qu'il prendra chez Garneau, est un processus intimement associé au jugement qui se trouve d'abord projeté dans le regard de l'autre, puis réapproprié au sein de sa propre vision. Ainsi, le retour sur soi de la vision consisterait chez Garneau à confisquer à l'autre son regard pour n'être plus vu que par soi, pour se constituer en seul juge de sa création, seul maître de sa propre mise à nu. Cette confiscation du regard et du jugement de l'autre fera bien sûr des ravages et prélude à la destruction, comme l'élabore Garneau lui-même dans un des passages qui préfigurent dans son journal le texte du mauvais pauvre :

Ainsi il se détruisait, et tout autour de lui. Il avait acquis, presque inconsciemment, par un mélange de scrupule, de dégoût de soi, et de morne clairvoyance, l'art de détruire jusqu'aux sentiments, jusqu'aux affections, qu'il

⁸⁴ Voir notamment ce passage, écrit à la suite de la parution de son livre : « Je ne craignais qu'une seule chose : non d'être méconnu, non d'être refusé, mais d'être découvert. C'est donc qu'il doit y avoir dans mon livre quelque chose de faux, quelque chose de malhonnête et de mensonger, une fourberie, une duperie, une imposture. » [OE, 496-497]

lui arrivait d'inspirer quand tout à coup la vie se concentrait en lui et qu'il devenait fascinant de cette poétique exaltation, de ce mortel frémissement, fugitif et insaisissable. [...] et ainsi il détruisait à mesure chez les autres même ce qu'il prenait d'eux. De sorte qu'il se dépossédait et les autres ensemble. [OE, 386]

Accompagnant ce passage d'un « voir » à un « se voir » informé par la crainte d'« être vu » ou « découvert », la constitution du personnage du mauvais pauvre dans le journal se situe dans le prolongement d'une série de passages qui semblent tous témoigner de la nécessité de mettre en fiction la faillite du sujet poétique — celle du « voir », précisément — à travers une imagerie qui tourne inlassablement autour de l'idée de destruction, celle-ci apparaissant autant comme une faute que comme une conséquence (plus ou moins expiatoire) et fonctionnant, encore une fois, selon une logique de la dépossession et de la porosité identitaire (visant à travers soi ce qui viendrait de l'autre). Ainsi se présentent l'« esquisse » autour du « destructeur », tout juste citée ; le passage intitulé « Analyse. Orgueil. L'orgueil chez les faibles hypersensibles⁸⁵ » ; le « projet pour un livre autour de l'idée de destruction » [OE, 489], les notes intitulées « Roman : imposteur » [OE, 490], de même que le fragment intitulé « L'image de la tête coupée ou plutôt l'impression » [OE, 561], qui viennent fictionnaliser (processus dont témoigne le passage du Je au Il) les tourments personnels que Garneau exprime à la première personne dans d'autres passages de son journal et dont le mauvais pauvre est certainement la transposition littéraire la plus achevée.

Par ce travail de transposition, Garneau crée un second double fictif du sujet créateur qui se trouve le représentant non plus de la toute-puissance créatrice (qu'elle soit valorisée ou dévalorisée à travers la figure de l'enfant), mais bien d'une

⁸⁵ Voir OE, 406-407 : « [...] il tombe dans un mépris de soi-même aussi excessif que son orgueil d'hier, conditionné par cet orgueil même. Alors il se détruit lui-même, se ronge de l'intérieur. »

conscience malheureuse qui tout à la fois met à distance, critique et détruit le principe même dont elle procède. Je dis : dont elle procède, car le mauvais pauvre, s'il n'a plus l'assurance de l'enfant et s'il trouve place dans le journal plutôt que dans un recueil de poème, n'en est pas moins lui-même une figure créée, issue de la même puissance de création. Avec le mauvais pauvre, cependant, la création est d'emblée pensée et posée sur le modèle dégradant du détournement et de l'imposture. Le mauvais pauvre est lui-même l'« identité d'emprunt » du sujet poétique que tout à la fois il démasque et redéguise. Miroir d'une conscience créatrice coupable, il ne peut en même temps qu'en redoubler la culpabilité.

Aux questions touchant à l'auto-engendrement (comment le sujet poétique peut-il se donner à lui-même ses propres fondements ?) se superposent donc encore celles visant l'auto-critique qui redouble son mouvement : dans quelle mesure la création peut-elle être elle-même porteuse de sa propre critique, de la loi à partir de laquelle elle condamne sa propre mimésis ? Autrement dit : comment faire le procès de l'orgueil poétique sans redoubler de suffisance ? La véritable faute ne réside-t-elle pas, comme semblait le laisser entendre un passage des *Textes pour rien* de Beckett, dans le procès de la création, à travers lequel celle-ci tente elle-même d'incarner la loi et le créateur d'occuper toutes les places, celles de l'accusé, de l'accusateur, du témoin, de l'avocat et du juge ? Dans son journal et sa correspondance, Saint-Denys Garneau insiste en plusieurs lieux sur ce danger qui serait pour lui inhérent à l'examen de conscience et qu'il conçoit ici, dans une lettre à Jean Le Moyne datée du mois d'août 1938, comme danger de l'auto-idolâtrie, du cercle fermé, de la volonté d'identité de soi à soi par la connaissance :

Comme toi, je pense que la conscience est le lieu de terribles et dangereuses tentations. [...] La conscience tue, mais aussi bien elle empêche de mourir. C'est le lieu où l'homme s'envisage lui-même, mais c'est aussi cette face qui

l'empêche de choisir en faveur de lui-même. C'est le lieu de la recherche de soi, mais c'est aussi le lieu de la recherche de Dieu. Ce qui est mauvais certes, c'est cet attardement à se chercher, puis à essayer de se comprendre, puis à se haïr ; le plaisir mauvais, étant haïssable (par le péché) de se savoir tel. C'est le plaisir du jugement ; plaisir illusoire puisque, comme tu dis, on ne se connaît jamais tout entier. Mais il y a ce méchant plaisir de se juger, de boucler la boucle, d'être identique à soi-même par la connaissance : une sorte de cercle fermé qui est comme une libre disposition de soi, une idolâtrie haineuse, une sorte de conformation de soi-même à l'idée qu'on en a par une appropriation du don créateur. [LA, 372]

« Tête-à-tête sombre et limpide / Qu'un cœur devenu son miroir⁸⁶ ! », écrit Baudelaire dans « L'irréremédiable ». Selon la même logique retorse (et pourtant très cohérente) qui condamne l'appropriation et transforme l'enfant en mauvais pauvre, l'autocritique s'est retournée elle-même en *hubris* — en « conscience dans le Mal⁸⁷ », dirait Baudelaire. C'est que, chez Saint-Denys Garneau comme chez Baudelaire, mais aussi chez Beckett, de quelque côté qu'on loge, de la jubilation créatrice ou de la mise à nu au nom de l'authenticité, c'est toujours la place de Dieu qui se trouve usurpée.

La spirale de l'auto-destruction garnélienne tient aussi au fait que l'exigence de sincérité, d'authenticité qui fonde la création moderne, et qui constitue chez Garneau la loi au nom de laquelle il se juge lui-même, est d'emblée piégée par la logique de la mimésis, qui est celle-là même du double, et en vertu de laquelle le propre n'apparaît jamais qu'à la faveur de l'impropre⁸⁸. Dès lors, le double ne peut que se retourner non seulement *sur* mais bien *contre* ce soi qui n'est jamais assez soi. Ainsi le mensonge

⁸⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 58.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 59.

⁸⁸ « Le paradoxe [du comédien de Diderot] énonce une loi d'impropriété, qui est la loi même de la mimésis : seul "l'homme sans qualités", l'être sans propriété ni spécificité, le sujet sans sujet (absent à lui-même, distrait de lui-même, privé de soi) est à même de présenter ou de produire en général. Platon, à sa manière, le savait très bien : le miméticien est la pire des engeances, parce qu'il n'est personne, pur masque ou pure hypocrisie, et comme tel inassignable », souligne Philippe Lacoue-Labarthe dans *L'imitation des Modernes*, op. cit., p. 27.

devient-il chez Garneau (selon une logique très proche de celle qui règne dans *L'innommable*) absolument indissociable de la quête de sincérité :

Or, la conscience en soi de ce manque d'authenticité nous détruit elle-même, c'est-à-dire sans l'intervention, malgré l'intervention de la volonté, en présence de l'authenticité. [OE, 544]

Le mensonge et le refus arrivent à tout manger pour ne plus laisser qu'une image exsangue qu'on sait fausse et qui n'a d'autre raison que de servir de soutien fictif au refus, lui réel. [...] Je suis placé au-delà de la sincérité : d'un côté ou de l'autre, je ne suis pas sincère. [LA, 265]

Ce mouvement d'autocensure répété, insistant toujours plus avant dans le journal et la correspondance, ce retournement du sujet sur et contre sa propre création, sur et contre lui-même, on s'est beaucoup affligé de le voir à l'œuvre chez Saint-Denys Garneau et on l'a, depuis Jean Le Moyne, inlassablement mis sur le compte d'un catholicisme malsain. Mais là où Dieu se met à « poursuivre⁸⁹ » Garneau plutôt que de lui offrir son pardon ou la grâce, il n'est peut-être plus que le truchement, le masque de cette exigence de nécessité et d'authenticité qui revient à vouloir trouver à même le moi ce qui échappe à sa propre puissance, ce qui le dépasse⁹⁰ — à commencer, bien sûr, par une instance pour le juger et juger de sa création, devant la loi. Le nom de Dieu ne dit alors, me semble-t-il, que l'échec du religieux à extirper Garneau de la logique infernale de l'authenticité et de l'auto-fondation moderne. Garneau ne s'y trompe pas lui-même quand il craint de céder à une sorte de monstre intérieur ou à une tentation diabolique par cette manie de l'auto-critique et du

⁸⁹ Voir notamment LA, 369.

⁹⁰ « Qu'est-ce que je cherche ? Quelle est cette attention fébrile, épuisante ? Je cherche moi-même. Je cherche moi-même et une vérité au-delà. » [OE, 407]

dédoulement⁹¹. Car, la loi de l'authenticité ne peut semble-t-il que culpabiliser et anéantir celui qui, pour se juger lui-même, doit se séparer de lui-même :

la sincérité du poète [...] consiste à ne pas dire n'importe quoi, mais cela seul qui est nécessaire. Moi est-ce que je sais nécessairement ce que je dis, est-ce que je suis nécessairement ce que j'en dis. Je me suis fouillé pour trouver de l'intéressant. Je ne suis, en fait, nécessairement pas grand chose. Si je n'écrivais pas, je n'aurais pas grand chose à dire. Il était plus nécessaire, plus vrai que je me taise, plutôt que d'écrire. [LA, 331-332]

Cette condamnation au mutisme dit bien à quel point, là même où il s'érige en une instance de type surmoïque et fait de la conscience créatrice le théâtre d'un procès, le double ne s'extirpe pas lui-même de la faute qu'il signale, du défaut d'unité et de corps dont il est chaque fois le témoin gênant⁹².

⁹¹ Voir notamment OE, 493-494 et tout le passage du 15 novembre 1935 intitulé « Moi, dédoublement » où le double en soi emprunte les atours du diable (à la fois serpent, fantôme et masque, et se trouve explicitement opposé à l'Autre divin, dont on attend la grâce : « Bonsoir moi-même, vieux moi-même tout remâché. Te revoici en face de moi, comme d'habitude, vieil ennemi, et tu me dis encore : "À nous deux." » ; « Quand je cède et que je me bats avec toi, c'est ridicule au possible. Tu as des souplesses de serpent ; tu es si mince que cela t'est facile, presque tout du vide. Mais quand j'ai constaté cela, ta parfaite insignifiance, et que, humilié, je me retourne et implore pour être débarrassé de ces fantômes, te voilà qui surgis, grimpé de je ne sais quels masques ; tu portes devant toi un grand voile opaque qui m'empêche de voir tes dimensions véritables et t'entoure comme d'un mystère. Car me connaissant, tu sais bien que c'est par là que tu m'attireras, que tu m'épuiseras, que tu détourneras à toi mon attention et me feras perdre un temps précieux, un élan précieux, par le mystère, l'attirance, la soif de l'inconnu. » [OE, 498-409]. Les derniers mots de ce passage peuvent par ailleurs être rapprochés du poème posthume « Le diable pour ma damnation ».

⁹² Freud fait effectivement du surmoi le lieu où les représentations du double peuvent acquérir, une fois le narcissisme primaire « surmonté », un « fond nouveau » : « L'idée du double ne disparaît en effet pas forcément avec le narcissisme primaire, car elle peut, au cours des développements successifs du *moi*, acquérir des contenus nouveaux. Dans le *moi* se développe peu à peu une instance particulière qui peut s'opposer au restant du *moi*, qui sert à s'observer et à se critiquer soi-même, qui accomplit un travail de censure psychique et se révèle à notre conscient sous le nom de "conscience morale". Dans le cas pathologique du délire d'introspection, cette instance est isolée, détachée du *moi*, perceptible au médecin. Le fait qu'une pareille instance existe et puisse traiter le restant du *moi* comme un objet, que l'homme, par conséquent, soit capable d'auto-observation, permet à la vieille représentation du double d'acquérir un fond nouveau et on lui attribue alors bien des choses, en premier lieu tout ce qui apparaît à la critique de soi-même comme appartenant au narcissisme surmonté du temps primitif. » (« L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) », *loc. cit.*, p. 186-187)

Faire corps

C'est de cette loi implacable qui amène le sujet créateur à s'autodétruire en retournant contre lui sa propre puissance, son propre regard, que paraissait dégagé le corps libre et plein de l'enfant, lequel, pour se présenter comme un double du sujet poétique, n'en fonctionnait pas moins comme un facteur d'unité, de plénitude, pour un temps, avant précisément que le retournement n'ait lieu. Par ailleurs, l'apparition du corps troué et décharné du mauvais pauvre constitue non seulement l'envers de celui, apparemment premier et originel, de l'enfant, mais il signe aussi le retour du motif du mauvais corps qui traversait déjà quelques poèmes de jeunesse, tel « Résignation » :

Je me suis résigné — Ma plainte serait vaine —
 À voir mon corps toujours s'affaïsser en chemin ;
 Je m'y suis résigné, car en voyant ma main
 J'ai compris quel sang pauvre en emplissait les veines.

Car j'ai aussi compris qu'il me faudrait traîner
 Jusqu'à la mort ce corps débile et qui défaille
 [...]

J'ai compris que son poids attaché à mon âme
 La retiendrait toujours dans ses élans divins :
 Je me suis résigné — Me plaindre serait vain —
 Et j'ai prié la mort de délivrer mon âme.

J'aurais voulu laisser sur le bord du chemin
 Ce fardeau que je porte en ascendant la côte
 Pour m'élancer, plus pur, vers la beauté plus haute
 — Je me suis résigné, car la mort c'est demain. [OE, 107-108]

Anticipant sur le poème posthume « Il y a certainement », dans lequel « c'est moi / Le mourant qui s'ajuste à moi » [OE, 172], ce texte de jeunesse révèle la présence, dès les premiers moments de l'écriture garnélienne, de la figure traditionnelle (plus platonicienne que proprement chrétienne, au demeurant) du corps comme boulet de l'âme, mauvais double (et déjà mauvais pauvre, « débile », « défaillant ») dont on attend la mort pour être délivré. Mais il s'avère que loin de se présenter comme une instance libératrice, la mort, au fur et à mesure qu'on avance dans l'œuvre de Garneau, se révélera tantôt comme une ennemie, force destructrice menaçante, tantôt comme une impossibilité (« Mourir ne finit rien, ne résout rien ; mourir laisse tout en suspens : Tout reste pareil, tout continue ailleurs de la même façon » [OE, 574], dit, avec des accents beckettien, le texte du mauvais pauvre). Le travail de la mort, travail d'effritement, d'effondrement interne qui traverse maints poèmes et qui vient, on l'a vu, contrarier en même temps qu'il le redouble le travail d'ascèse et d'épuration⁹³, s'affiche d'ailleurs dans « Cage d'oiseau », un des seuls poèmes du recueil publié, avec « Accompagnement », à thématiser le dédoublement : « L'oiseau dans ma cage d'os / C'est la mort qui fait son nid » [OE, 33].

Dans « Cage d'oiseau », comme ce sera le cas dans de nombreux poèmes posthumes, le dédoublement apparaît concomitant d'un défaut du corps et de la lutte menée, au sein de ce corps, entre la vie et la mort, entre présence et absence⁹⁴. Ce corps se présente en étant marqué du signe de la faiblesse, du trop peu (du squelette, de la cage d'os) et du trop, de la hantise, par cet oiseau qui est lui-même à la fois

⁹³ On l'a vu à travers l'analyse, au chapitre précédent, du couple de poèmes « Nous avons attendu de la douleur » et « Faible oripeau ».

⁹⁴ Je renvoie à cet égard aux poèmes suivants : « Ma solitude n'a pas été bonne » [OE, 168-170], cité au chapitre précédent ; « Et cependant dressé en nous » [170], « L'avenir nous met en retard » [183-184], « Et maintenant » [188-189] et « On n'avait pas fini ». Ce dernier poème thématise la poursuite par une ombre menaçante, à travers laquelle on reconnaîtra un des avatars les plus courants du double : « Notre ombre invisible est continue / Et ne nous quitte pas pour tomber derrière nous / sur le chemin / On la porte pendue aux épaules / Elle est obstinée à notre poursuite / Et dévore à mesure que nous avançons / La lumière de notre présence. » [196-197]

menace (« c'est la mort qui fait son nid) et « tenu captif ». Dans cette lutte intestine entre l'oiseau et le corps-cage — comme dans la lutte à la vie et à la mort avec le siamois invaginé des *Foirades* ou dans le rapport ambigu qui lie Pim au narrateur de *Comment c'est* chez Beckett —, les instances sont corporellement intriquées de telle manière que les places du bourreau et de la victime sont, encore une fois, indémêlables⁹⁵. Le corps est à tous égards impropre et inappropriable, *unheimlich*. Par ailleurs, si le corps est ici synonyme de dégradation, le dédoublement interne paraît aussi inquiéter la dualité traditionnelle entre âme et corps, entre une instance mortelle et une instance immortelle, puisque l'âme elle-même, à la lumière du dernier vers de « Cage d'oiseau » ne paraît pas s'en sortir indemne : « Il aura mon âme au bec ». La dévoration ne semble pas connaître de frein et paraît opérer selon une logique d'annihilation, de destruction sans reste, s'attaquant, tel « L'irréparable » baudelairien, non seulement au corps mais au principe même de la vie, à l'âme et au « cœur », à « La source du sang / Avec la vie dedans » [OE, 34]⁹⁶.

C'est de ce même défaut de corps (à la fois trop peu et trop ; débile et hanté) que se trouvera affligée la parole poétique dans les derniers poèmes, qui thématissent l'impossibilité, la faillite de cette parole. Je pense à « Allez-vous me quitter », « On dirait que sa voix », « Un poème a chantonné tout le jour » et même à « Monde irrémédiable désert » dans lesquels la voix semble ou bien fuir un corps incapable de la contenir (« Allez-vous me quitter vous toutes les voix » [OE, 155]), ou bien manquer elle-même de corps (« On dirait que sa voix est fêlée / [...] /, Le son n'emplît pas la forme » [164]) et faillir à remplir l'espace (« Cela casse et ne s'étend pas dans

⁹⁵ À ces deux places déjà mouvantes s'ajoute d'ailleurs une troisième instance introduite par le vocatif, qui vient brouiller encore davantage le partage : « Voudrait-il pas s'envoler / Est-ce vous qui le retiendrez / Est-ce moi / Qu'est-ce que c'est » [OE, 34].

⁹⁶ « L'irréparable ronge avec sa dent maudite / Notre âme, piteux monument, / Et souvent il attaque, ainsi que le termite, / Par la base le bâtiment. L'irréparable ronge avec sa dent maudite ! » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 41) On pourrait encore citer « L'héautontimorouménos » pour ce motif de la dévoration du cœur : « Je suis de mon cœur le vampire » (*ibidem*, p. 57).

l'air » ; « La voix ne porte pas » [164, 179]). La voix est ainsi affublée d'un mauvais corps (d'un corps fantomatique, évanescent, disparaissant), puis se retournera finalement — devenue franchement menaçante, mauvais double, spectre — contre le corps propre, celui du poème et du sujet poétique.

Mais avant que ne s'installe cette logique de la hantise et de la vampirisation par une voix impropre, inaccordable au corps, l'entreprise de Garneau, telle qu'elle apparaît dans *Regards et jeux dans l'espace*, coïncidera pourtant avec une valorisation du sensible, du corps, et se présentera comme une quête de la bonne incarnation du verbe.

Le phénomène poétique se passe à un joint difficile et équivoque de l'homme (équivoque pour les faibles). C'est un joint entre l'âme et la chair, entre l'esprit (diamant) et la sensibilité (chair malléable). Le poète est un être qui communie au monde ; communion de l'âme, mais par la sensibilité. Il devient en quelque sorte le dehors qu'il chante. Tantôt je dessine mal un arbre, lui étant extérieur. Tantôt je deviens l'arbre et je le dessine bien. Voyant les vagues sur la mer, je sens en moi quelque chose qui éclate et s'épanouit et je dis : la mer fleurit. [LA, 287]

L'apparition des motifs du double et du dédoublement chez Garneau semble signaler d'abord et avant tout la faillite de l'expression du verbe incarné, de la « sortie au dehors » de l'âme et de la parole que venaient figurer l'enfant et dont la logique imprègne encore le poème « Mon dessein ». L'« équivoque » et la faiblesse l'auront emporté — la mer ne « fleurit » plus. Comme l'enfant cède la place au double dégradé du mauvais pauvre, la voix en quête d'unité et d'harmonie, de continuité (celle entre le corps et le verbe, entre le dedans et le dehors, entre le sensible et l'intelligible) du poète de *Regards et jeux dans l'espace* se retourne en voix double et ennemie, celle qui traverse, dans les *Poèmes retrouvés*, « Te voilà verbe », « Parole sur ma lèvre » et « Au moment qu'on a fait la fleur » : « elle s'avance sur nous comme un cercle qui se

referme » [OE, 165]. Spatialisée, la voix est ici mauvais verbe, son incarnation (il s'agit bien de la « voix de la chair ») est mauvaise : plutôt que d'assurer l'identité, elle s'impose comme un en-trop, un corps mauvais.

Le double garnélien fait d'autant plus écho à celui de Jean Paul, dont il reprend de façon troublante certains motifs — celui du marcheur et des pas, notamment : « qui est-ce donc qui marche là-dessous avec moi ? », se demande Schoppe en regardant ses jambes dans un passage déjà cité de *Titan*⁹⁷ qu'« Accompagnement » vient prolonger étrangement—, qu'il est issu d'une quête d'adéquation entre le sensible et l'intelligible, ou, pour le dire dans un vocabulaire chrétien, d'une tentative de réconciliation du verbe et de la chair au sein même du sujet et du poème, donc d'une conception de la création dont les origines remontent au romantisme et à l'idéalisme allemand. À la suite de Karim Larose, Antoine Boisclair a bien mis en évidence cette filiation qui, pour être indirecte (transitant par Baudelaire, mais aussi par le personnalisme, et le néo-thomisme de Maritain), n'en est pas moins notable et essentielle pour comprendre l'ampleur des problématiques qui hantent la poétique garnélienne. Le projet de synthèse du spirituel et du mondain par l'art, qui anime Garneau et ses amis de *La Relève*, reconduit effectivement non seulement une volonté d'« harmonie » et de « participation » maritainienne, mais se trouve travaillé en sous-main par les principes des *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de Schiller, comme l'a élaboré Boisclair dans sa thèse :

La notion d'« absolu », au sens où l'entend Garneau, est héritée à la fois de la pensée catholique, de la tradition romantique et de Baudelaire. [...] L'« absolu » de Baudelaire, tout comme l'« absolu littéraire » des romantiques allemands, participe à certains égards d'un idéalisme platonique, mais tandis que Platon condamne l'artiste à ne pouvoir s'approcher du Beau que par une imitation

⁹⁷ Voir note 8.

d'imitation, la pensée romantique, celle d'Iéna autant que celle de Baudelaire, vise à abolir la distance qui nous sépare de l'Idée. C'est dans cette perspective que la notion de « participation » développée par le thomisme acquiert un sens important : si Garneau rejoint les principes de l'Esthétique transcendantale, ce n'est pas parce qu'il a fréquenté les œuvres de Schiller ou d'Hölderlin, mais bien parce qu'il souhaitait « se défaire du partage traditionnel du sensible et de l'intelligible »⁹⁸.

Or, c'est précisément cette quête d'unité, cette visée synthétique rattachant le poète à une lignée issue du romantisme allemand et rencontrant d'abord la caution catholique d'un Maritain pourtant peu favorable à l'esthétique romantique⁹⁹, qui semble s'être dégradée peu à peu en *hubris* aux yeux de Garneau. De façon comparable à celle de Jean Paul dans son rapport problématique au Moi fichtéen, l'œuvre de Garneau incarne en même temps qu'elle met à distance, à travers le dédoublement et le délabrement progressif, les prétentions du sujet moderne à s'incorporer l'absolu en étant lui-même, par le truchement de la création, le lieu de la synthèse. Dans l'esquisse du journal intitulée « Roman imposteur », réapparaît cette problématique, déjà citée plus haut, du « joint entre le physique et la métaphysique, entre la matière et l'esprit (silence de la matière devant l'esprit), entre le rationnel et l'irrationnel, entre l'être enfin (et l'âme alliée au corps) qui se noue dans le "moi", et le non-être » [OE, 490], jointure qui se présente comme le but de l'œuvre d'art, mais dont la réalisation semble ici précaire, voire impossible. Sans que le lien avec ce qui vient d'être posé soit vraiment explicite, suit dans le journal, toujours sous le même titre, un développement sur l'existence de deux types de roman :

Un qui prend comme toute la part de dissolution et aboutit à la mort. Il pose la question et apporte la réponse. Mais pour apporter cette réponse il simplifie le

⁹⁸ Antoine Boiscclair, *L'école du regard*, op. cit., p. 74.

⁹⁹ Son thomisme rejoint la visée synthétique de l'idéalisme : « L'art est avant tout d'ordre intellectuel, son action consiste à imprimer une idée dans une matière » (Jacques Maritain, *Art et scolastique*, Paris, L'art catholique, 1920, p. 17).

problème, l'accentue. L'autre pose la question et n'apporte pas encore la réponse définitive, laissant la complexité de la vie et la fin encore en suspens. Ici seront des notes indistinctement pour les deux, arrangeables ensuite. [OE, 491]

Si l'on peut se questionner sur l'émergence de la question du genre romanesque dans le journal de Garneau — le roman se présente-t-il un temps pour Garneau comme une forme qui devrait succéder au poème, prendre son relais dans la résolution de cette synthèse des sphères de l'existence ? —, ce passage, ainsi que les notes qui suivent, réitère le constat d'une impasse, celle d'un moi romanesque ou créateur qui tenterait d'offrir à partir de lui-même une « réponse », une « fin » qui devrait plutôt lui venir de l'extérieur, ce qui aurait pour résultat sa fin à lui : « Et il meurt au milieu d'un travail inutile, d'une syncope » [OE, 491]. Cet échec (celui du premier type de roman — il n'est significativement plus question du second...) se trouve thématized dans des termes (« avidité, besoin de puissance, égoïsme, orgueil ») maintes fois rencontrés et qui se rapportent tant au sujet garnélien qu'à l'artiste et à la création en général. En fait, il est frappant de constater que ces notes autour du genre romanesque décrivent une dérive qui paraît être autant le fait du personnage romanesque que celle de l'œuvre même ou de son auteur. On retrouve ici, comme dans le texte du mauvais pauvre, l'énonciation d'une faillite qui semble déborder les limites identitaires, comme si le Moi de la mimésis, d'avoir voulu incarner le sujet absolu, faire la synthèse entre sujet et objet, entre créateur et créature, outrepassant son *habitus*¹⁰⁰, était par suite voué à l'éclatement, à l'anéantissement : « Moyens d'exploitation cultivés disproportionnellement par rapport à la nature, fond naturel exploité. D'où déséquilibre grandissant jusqu'à l'assèchement complet. Et équivalence au néant. Simultanéité de l'"être" et du "non-être" » [OE, 491].

¹⁰⁰ Ainsi Maritain nomme-t-il, reprenant le vocabulaire scolastique, les dispositions particulières (dons attribués par Dieu) d'un sujet vis-à-vis de tel ou tel art, lesquelles fondent la possibilité de la rectitude infaillible de l'artiste : « car le mode de l'action suit la disposition de l'agent, et tel on est, telles choses on opère. » (*Art et scolastique*, op. cit., p. 21)

Par ce changement de signe affectant un projet — d'abord valorisé, puis empreint de négativité — de réconciliation des sphères du sensible et de l'intelligible à travers la création, Garneau me paraît soutenir des préoccupations qui, loin d'être strictement réductibles à une mauvaise conscience instillée par le catholicisme canadien-français, étaient déjà à l'œuvre chez certains romantiques allemands et en particulier chez Hölderlin. Telle que la présente Philippe Lacoue-Labarthe, l'œuvre hölderlinienne est effectivement elle-même traversée par le refus d'une mimésis portée par le désir spéculatif de l'infini et du divin, et aboutira au retournement de ce désir en assomption de la séparation et de la finitude. Ainsi Lacoue-Labarthe décrit-il le « double retournement » au fondement de la dernière pensée de Hölderlin :

l'excès même du spéculatif s'échange dans l'excès même de la soumission à la finitude (au retournement « catégorique » du divin venant correspondre la « volte-face », comme dit Beaufret de l'homme vers la terre, sa pieuse infidélité et sa longue errance « sous l'impensable » qui définissent au fond l'âge kantien auquel nous appartenons)¹⁰¹.

La soumission garnélienne à « l'esprit de pauvreté » me semble s'inscrire dans ce sillage qui réintroduit autrement, à même la modernité littéraire, l'idée de la faute que la notion de mimésis charrie depuis Platon, une faute qui ressortirait non plus de la mascarade, ou de la copie de copie, mais plutôt d'une nouvelle sorte d'imposture — laquelle réédite peut-être sur le terrain de l'art celle qui, d'après Harpham, menace la « mimésis ascétique » dont la tentation la plus insidieuse est de se substituer au modèle christique qu'on imite. L'imposture réside en effet dans ce désir créateur prétendant justement transcender la différence entre le créateur et la créature, désir « spéculatif » (au sens de l'idéalisme allemand) qui n'est autre que celui d'incarner l'absolu, d'être à soi-même la seule limite : « Processus contre-nature. Vouloir créer la

¹⁰¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation des Modernes*, op. cit., p. 65.

nature même, au lieu de partir de la nature donnée¹⁰² ». De cet *hubris* moderne prétendant faire de la *poiesis* l'équivalent de la *phusis*, et supposant « la transgression de la limite humaine, l'appropriation d'une position divine¹⁰³ », Garneau serait donc à la fois porteur et dénégateur, il en représenterait tout à la fois la conscience et la mauvaise conscience, sans que son œuvre ait véritablement pu négocier à partir de cette tension la relève dialectique complexe, cette « pieuse infidélité », dont l'œuvre hölderlinienne est exemplaire. La résolution du conflit n'aura pas lieu chez Garneau, le retournement de la conscience sur elle-même ne parvenant pas à excéder la faute, qu'elle redouble plutôt.

Se joue là toute l'ambiguïté de la modernité de Garneau¹⁰⁴, ambiguïté ou ambivalence qui le fait se rapporter tantôt au modèle classique (forme achevée, harmonieuse, « finie parfaitement » [OE, 336] dont l'alexandrin et la musique de Mozart, la peinture de Renoir seraient exemplaires), tantôt au modèle romantique

¹⁰² [OE, 498]. Dans *Art et scolastique*, Maritain rapporte l'interprétation scolastique de la mimésis aristotélicienne, qui, pour reconnaître à la mimésis un sens outrepassant la stricte reproduction, et faisant d'elle une véritable production — « La création artistique ne copie pas celle de Dieu, elle la continue » —, n'en assigne pas moins des limites à cette production qui doit précisément se fonder sur la nature (en tant que « dérivation de l'art divin ») et partir d'elle : « [L'art] est la faculté de produire, non pas sans doute *ex nihilo*, mais d'une matière préexistante, une créature nouvelle, un être original, capable d'émouvoir à son tour l'âme humaine. Cette créature nouvelle est le fruit d'un mariage spirituel, qui unit l'activité de l'artiste à la passivité d'une matière donnée. De là provient en l'artiste le sentiment de sa dignité particulière. Il est comme un associé de Dieu dans la facture des belles œuvres ; en développant les puissances mises en lui par le Créateur, — car "tout don parfait vient d'en haut, et descend du Père des lumières" — et en usant de la matière créée, il crée pour ainsi dire au second degré. » (Jacques Maritain, *op. cit.*, p. 89). Il y a de ce fait pour Maritain deux erreurs possibles en art : donner l'illusion de la nature (« mensonge » naturaliste s'installant en peinture avec la Renaissance) et, erreur de l'art moderne, oublier la nature, nier les « conditions premières », qui sont la nature et l'habitus, le don des arts donné par Dieu (voir *ibidem*, p. 77). Bien qu'il dise ne pas bien savoir situer son sentiment de culpabilité en regard de ce qu'il connaît du thomisme de Maritain, Garneau semble penser qu'il a lui-même franchi le pas séparant la mimésis convenable d'une mimésis orgueilleuse, oubliant le donné, s'appropriant le bien divin, le détournant. D'associé de Dieu, il serait devenu son rival, son voleur : « Les secrets qu'on a volés ne nous appartiennent pas. Le poète, tout ce qu'il donne, il l'exprime comme lui appartenant en propre. Et ce qu'il donne ainsi, s'il ne le possède pas en propre en effet, il le profane. Il est un imposteur. » [OE, 582]

¹⁰³ *L'imitation des Modernes*, *op. cit.*, p. 66.

¹⁰⁴ Proche en cela, comme le note Antoine Boiscclair, de l'antimodernité dont parle Antoine Compagnon et dont Baudelaire serait la figure tutélaire — Maritain, auteur d'*Antimoderne*, en est aussi un représentant, — et qui recouvre non pas un traditionalisme strictement opposé, mais une sorte de *double* ou de *doublure* de la modernité, travaillée par la résistance, la négativité : « L'antimoderne est le revers, le creux du moderne, son repli indispensable, sa réserve et sa ressource. » (*Les antimodernes*, *op. cit.*, p. 447)

(Beethoven, Cézanne, dont les œuvres sont valorisées comme élans tendus vers l'infini, vers une perfection lointaine et inaccessible¹⁰⁵). Ambiguïté lisible aussi dans la trajectoire d'une quête d'harmonie qui aboutit à un sujet et un vers brisés — « sont-ce, ces trous, les imperfections dont parle Baudelaire, et sans lesquelles il dit qu'une œuvre est impossible, inhumaine, inaccessible ? » [OE, 403], se demande-t-il à propos d'un des derniers quatuors de Beethoven (opus 130) qu'affectionnait aussi beaucoup Beckett¹⁰⁶. Vacillant entre les deux modèles, Garneau n'atteindra pas pour autant à la résolution dialectique entre classicisme et romantisme dont il trouve la formule chez Bernanos : « Il dit que l'œuvre d'art doit être une chose fermée, totale, parfaite, en le sens qu'entendaient les Grecs, mais qu'elle garde *la forme de l'élan*. » [OE, 329]

Tiré de ses notes éparses rassemblées sous le titre *Varia* dans les œuvres complètes, un passage comme le suivant en dit long sur la conscience qu'avait Garneau d'appartenir de plain-pied à une modernité ouverte par le romantisme et dont il caractérise justement les errances, miroir des siennes propres, en faisant référence à la problématique du double et du dédoublement :

En se retournant sur soi on est devenu double : celui qui agit et celui qui regarde.

On voile cette folie du dédoublement dont on trouve des exemples si poignants chez les romantiques. Plus on s'est replié sur soi-même, plus celui qui agit a

¹⁰⁵ « [...] l'œuvre romantique, ou la formule de l'infini qui charrie dans son flot tout un subconscient, tout un inexprimé auquel il est permis d'imprimer les fluctuations de son propre cœur. Mozart vs Beethoven » [OE, 336] ; « Tandis que Renoir trouve le monde en le chantant et que l'on sent, dans l'œuvre qui est offerte comme une parfaite concordance [...], une harmonie parfaite entre ce qui est à dire et ce qui est dit [...], chez Cézanne l'intention est lointaine ; ce que par-delà le spectacle et par le moyen du spectacle il tâche à rejoindre, cette réalité seconde est lointaine » [OE, 434-435]. Je renvoie une fois de plus à la thèse d'Antoine Boisclair (*L'école du regard*, op. cit., p. 98-106) à propos de l'importance du rapport à Cézanne dans l'acheminement de Garneau vers une poétique et une peinture du « contre-chant ».

¹⁰⁶ À propos cette fois non d'un de ces derniers quatuors mais d'une symphonie, Beckett s'arrête aussi, comme Garneau et à la même époque (en 1937), aux trous qui entament la trame sonore de l'œuvre beethovenienne, en faisant même un idéal à transposer sur le plan littéraire : « Y a-t-il une raison pour laquelle cette matérialité tellement arbitraire de la surface du mot ne pourrait pas être dissoute, comme par exemple la surface du son, mangée par de grands silences noirs dans la 7^e *Symphonie* de Beethoven, qui font que pendant des pages on ne peut rien percevoir d'autres qu'une allée de sons suspendus à des hauteurs vertigineuses reliant d'insondables abîmes de silence. » (Samuel Beckett, « Lettre à Axel Kaun », juillet 1937, traduite de l'allemand et citée dans Bruno Clément, *L'œuvre sans qualités*, op. cit., p. 239)

diminué, parce que la contemplation est opposée à l'action, de sorte qu'on est devenu simplement un être qui se regarde pâtir (dans le sens latin du mot). On est devenu une machine d'enregistrement doublée d'un analyste : c'est cela qui a fait un Marcel Proust. Alors, dans notre avidité de sensations, nous en avons demandé à la science, au monde, de fortes, qui puissent nous remuer, et nous donner quelque chose à étudier. Le monde nous en a donné, en effet, de l'énervement, des chocs, des émotions à coup de massue. Et nous nous sommes éveillés un jour avec une sensibilité éclopée, éperdue, épuisée, en désarroi, qui ne peut plus goûter aux choses simples. Il nous faut des brusqueries, de l'extraordinaire, du frappant, du cocasse. C'est toute la raison d'être de l'art moderne, du cinéma, du jazz. Il nous faut quelque chose d'extérieur, la véritable action est morte en nous, l'action que nous emplissions toute, qui nous requiert entier, où nous entrons tout et qui nous contente.

Voilà ce qu'est le mal du siècle, un vieux mal déjà, la contemplation fébrile et énervante de soi hermétique et la course à l'étourdissement pour s'oublier, à l'étourdissement dont on revient chaque fois plus profondément engouffré en soi¹⁰⁷.

C'est cette épuisante et moderne quête de soi, qui serait en même temps enfermement dans un soi dédoublé et ressenti comme insuffisant, que vient tenter d'ouvrir la foi garnélienne, *l'élan* vers Dieu posant un au-delà *de* (et *pour*) ce moi condamné tantôt à la réflexivité, tantôt à l'étourdissement¹⁰⁸.

¹⁰⁷ [OE, 747]. On pourrait rapprocher les remarques de Garneau sur la quête moderne des sensations-chocs de ce que dit Benjamin de l'expérience du choc chez Baudelaire, laquelle n'est pas sans lien avec une poétique du trou, des heurts et des imperfections qui sont la réponse poétique aux chocs de la vie moderne : « Ainsi Baudelaire a situé l'expérience de choc au cœur de son travail d'artiste. [...] Aux chocs, d'où qu'ils vinssent, Baudelaire a décidé d'opposer la parade de son être spirituel et physique. [...] L'expérience du choc est de celles qui furent déterminantes pour la facture de Baudelaire. Gide parle des intermittences entre image et idée et entre mot et chose, lieux par excellence de l'excitation poétique chez Baudelaire. Rivière a signalé que les vers de Baudelaire sont ébranlés par des heurts souterrains. On croirait alors qu'un mot s'effondre. » (Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 341-343)

¹⁰⁸ « Qu'est-ce que je cherche ? Quelle est cette attention fébrile, épuisante ? Je cherche moi-même. Je cherche moi-même et une vérité au-delà. Je cherche le point stable en moi sur quoi je pourrais édifier Dieu. Cela n'est pour lors que destruction ; mais j'ai confiance. Dieu peut-il se refuser à cette attention constante, à cette attente ? Il me semble que je vaux par cela seul. » [OE, 407]

Faire le désert

Cette logique garnélienne apparemment infernale et stérilisante, que Larose a baptisée « vol culturel » et qui associe la création à une spéculation frauduleuse, à un scandaleux détournement des fonds divins au profit de l'artiste (« Les secrets qu'on a volés ne nous appartiennent pas. Le poète, tout ce qu'il donne, il l'exprime comme lui appartenant en propre. Et ce qu'il donne ainsi, s'il ne le possède pas en propre en effet, il le profane. Il est un imposteur » [OE, 582]) ; cette conception qui s'oppose à l'art dans la mesure où celui-ci constitue un moyen de s'enrichir, de se parer des ressources divines, de posséder ce qui ne nous appartient pas, ne fait pas qu'expliquer le silence final de Saint-Denys Garneau, tel que le déplore également Serge Proulx¹⁰⁹. Loin de n'aboutir qu'au mutisme, elle est d'abord à l'origine de cette voix si unique (là même où l'altérité la hante) des poèmes posthumes, dont la modernité tient à ce qu'ils s'avancent au bord de leur impossibilité. Si ces poèmes et les proses du journal s'écrivent bel et bien à partir d'une sorte d'impasse et ne constituent pas un retournement, une résolution — l'esprit de pauvreté n'est jamais acquis, il reste un horizon douloureusement lointain —, il n'en demeure pas moins que la poétique qui s'élabore là est peut-être aussi salvatrice qu'elle est à première vue sans issue dès lors qu'elle offre au sujet moderne qu'est Garneau la possibilité de reconnaître finalement une limite hors de lui-même, une loi qui le soulage du poids d'être à lui-même sa seule vérité — son seul fonds :

ce plan auquel nous avons recours, où Dieu nous garde pour ainsi dire en réserve à nous-mêmes, c'est un sursis que nous nous accordons, une projection de

¹⁰⁹ « Commence alors la conversion du pécheur repentant et l'autodestruction de l'"imposteur". Une quête crucifiante de Dieu s'installe à demeure en l'âme de Garneau » signant sa « mort à la "Poésie". » (« La "Poésie" de Saint-Denys Garneau et la crise identitaire au Canada français », *Liberté*, vol. XLV, n° 1, février 2003, p. 101)

possibles où nous logeons nos forces de velléités jusqu'à ce qu'elles soient épuisées. C'est une demi-conscience du capital dont nous disposons et où nous pouvons puiser une certaine dose de renouvellement et, en cas de crise, de quoi recommencer à neuf notre existence. [OE, 593]

Rien n'est moins étranger à Garneau que ces crises, que les abîmes d'une intériorité sans fond et sans fonds sur lesquels débouche l'exigence de sincérité de l'autotélisme moderne. Dès lors, comme je le suggérais plus haut, c'est peut-être, plus que de ceux de la religion, des dangers et du caractère mortifère de cet autotélisme, de cette exigence d'être à soi-même son propre fondement, sa propre limite, que Garneau a été le « témoin privilégié », sinon la « victime » — puisque, comme le croyait Baudelaire, l'égocentrisme et l'auto-idôlatrie modernes ont toutes les chances de se renverser en une haine de soi suicidaire (enchaînement maintes fois ressassé chez Saint-Denys Garneau et auquel font précisément référence les dernières pages du journal sur le suicide de Mouchette)¹¹⁰. En regard de cette prétention à l'auto-fondation, insoutenable pour un sujet qui se reconnaît par ailleurs troué, ouvert sur le vide, la pensée du « vol culturel » et l'exigence d'une dédivination de l'art et de l'artiste qu'elle supporte constituent peut-être la planche de salut (planche particulièrement noueuse et râpeuse, il est vrai) de l'écriture garnélienne, dans la mesure où, au plus noir du tourment, elle réinscrit la nécessité de l'ouverture sur un Autre véritable à même ce système clos où l'autre n'est jamais qu'un double, et la possibilité d'une assomption de la pauvreté qui soulagerait le sujet de devoir se justifier devant lui-même.

¹¹⁰ « Je comprends ce soir ce que dit Baudelaire, que le suicide est le seul sacrement du stoïcisme (*Fusées* XV) : c'est-à-dire le désespoir d'une exaltation orgueilleuse qui institue le néant sa fin. » [OE, 510] ; « Toujours l'opposition entre deux termes : stoïcisme (anthropocentrisme, égocentrisme) et religion (théocentrisme, direction vers Dieu) que Baudelaire marque, à l'intérieur de laquelle il lutte, au milieu du désespoir, mais insatisfait du désespoir, sans trouver dans le désespoir une raison suffisante, une évidence suffisante, une réalité suffisante, une foi suffisante pour ne pas attendre, pour ne pas croire, attendre de croire. » [OE, 545]

Refuser à l'art sa prétention à occuper l'espace de l'absolu, du sacré, obligera en effet le poète à frayer dans les poèmes posthumes une voie qui, poussant la modernité d'un cran, rejoint une modernité de l'insuffisance et du heurt, une modernité inquiète et solitaire — qui prend le contre-pied de celle, assurée d'elle-même et de la souveraineté de ses productions à laquelle le recueil *Regards et jeux dans l'espace* est encore en partie redevable ; qui diffère aussi radicalement de la modernité de l'harmonie et de l'humilité inconsciente prônée par Maritain¹¹¹. Cette modernité désertée est tout à la fois celle de Hölderlin, de Baudelaire, et de Beckett¹¹². « Où est-ce qu'on reste / Qu'on demeure / Tout est en trous et en morceaux » [OE, 166].

C'est là, donc, dans ce pèlerinage de bouts d'os et de chemins cassés, là où l'exigence de verticalité menace toujours d'être rattrapée par un travail de la mort qui l'annihile et l'effrite, que le religieux et le moderne cessent peut-être de s'opposer, se croisant plutôt au désert qui est, on le sait, tout à la fois le lieu de l'alliance, du don, de la promesse et celui de la solitude, de la perte, de l'absence la plus sourde. Le motif du désert, mais aussi ceux de la prière et de l'image (idole ou icône) — où se nouent chaque fois l'esthétique moderne et le religieux — sont aussi des points de croisée avec l'œuvre beckettienne qu'envisagera la prochaine partie.

¹¹¹ Voir à ce sujet Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 59-60.

¹¹² Aussi peuplée par la foule que soit sa modernité, la poésie de Baudelaire n'en est pas moins également une poésie du désert, la « foule idolâtre » étant le symbole même d'un monde d'où l'Unique est absent, un monde de la chute et de l'« irrémédiable » au sein duquel le poète consent à « perdre son auréole » (voir Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », op. cit., p. 329-390).

Partie 3

Désert l'image

Peut-être la sainteté, depuis l'avènement du moderne, a-t-elle trouvé refuge (asile) dans l'art : dans l'acte de l'art.

Philippe Lacoue-Labarthe, *Pasolini, une improvisation*

Prière pour la prière

« Toute poésie est prière ». Ce n'est pas Garneau qui le dit. C'est Beckett qui l'écrit, en 1934, dans son commentaire sur le recueil de poèmes d'un ami, Thomas McGreevy : « All poetry, as discriminated from the various paradigms of prosody, is prayer ». C'est le jeune Beckett lui-même, auteur des proses salaces et blasphématoires de *More Pricks than Kicks* qui continue : « To the mind that has raised itself to the grace of humility "founded" — to quote from Mr McGreevy's *T. S. Eliot* — "not on misanthropy but on hope", prayer is no less (no more) than an act of recognition. » [DI, 68]

Mais que « reconnaît », en tant qu'acte, la prière — la poésie qui est prière ? De quelle sorte d'action de grâce s'agit-il ici, de la part de l'auteur de *Godot*, qui est aussi poète, faut-il le rappeler, des débuts (« Whoroscope ») jusqu'à la fin (*Comment dire*) ? Quelle portée donner à ces phrases dans une œuvre qui tendra de plus en plus à brouiller les frontières entre poésie et prose, et où l'on ne cesse de prier, en toutes circonstances et sur tous les tons — depuis la citation du Psaume 51 (« Lord have

mercy upon us¹ ») côtoyant coït et hémorroïdes dans « Sanies II » jusqu'à « Oh, tout finir », ultime parole de *Soubresauts* qui consonne avec la dernière phrase du Christ en croix : « Tout est fini » (Jean, 19, 30) ?

Si l'œuvre de Beckett propose une nouvelle Passion, comme plusieurs critiques l'ont déjà remarqué², si ses personnages tendent à l'imitation du Christ — se dépouillant de leur identité d'homme sans pour autant devenir divins au long d'un chemin de croix interminable —, c'est évidemment selon une voie fort peu orthodoxe. Pour autant, on l'a vu déjà, le rapport de Beckett au religieux et au référent chrétien est loin d'être réductible au blasphème (lequel étant, au demeurant, déjà un acte de parole complexe, et peut-être suprêmement religieux, comme toute profanation³). « Maudire Dieu ou le bénir » [CC, 62], dit le personnage larvaire de *Comment c'est*, qui présente là une alternative dont le texte de Beckett semble offrir une singulière synthèse, d'une main déniait l'existence de Dieu (« Mensonges que tout ça » [IN, 29], dit l'innommable) et de l'autre réinscrivant, comme ultime recours, la nécessaire adresse à un Autre absent : « Prière pour la prière quand tout fait défaut » [CC, 55]. L'œuvre de Beckett n'est-elle pas elle-même une sorte de prière redoublée et radicalement ambivalente, tout à la fois profanation et action de grâce, texte clos et parole adressée à un grand autre innommable dont l'absence n'a d'égale que son

¹ « Sanies II », dans *Collected Poems (1930-1978)*, London, John Calder, 1999, p. 20.

² Voir en particulier Evelyn Grossman, sur le passage de la Passion christique à la passion mélancolique pour la mère chez Beckett (*La défiguration*, op. cit., p. 63-65) et Mary Bryden (« Rats, Crosses and Pain », dans *Samuel Beckett and the Idea of God*, op. cit., p. 132-162). L'ouvrage de Bryden fait la synthèse des différents aspects du rapport au religieux chez Beckett et recense patiemment les allusions et les motifs tout au long de l'œuvre.

³ Laura Barge, dont le premier chapitre présente une excellente revue des différentes positions de la critique sur le rapport de l'œuvre de Beckett à la religion, le remarque à juste titre : « Beckett far surpasses insult and a surface irreverence in assigning to his heroes attitudes of malicious mockery and utter contempt for God. [...] Thus a consideration of critical assessments of Beckettian blasphemy and nihilism simply raises further questions. If Beckett can be said to "believe" in God at least to the extent that he blasphemes him, or as his hero blasphemes him, why is he so obsessed with the expression of blasphemy? » (« Beckett, God and their Critics », dans *God, the Quest, the Hero : Thematic Structures in Beckett's Fiction*, op. cit., p. 50-51).

omniprésence dans le discours⁴ ? « L'acte d'écrire, sans moi ni toi, sera précisément cette obstination à ne pas lâcher la troisième personne : le hors-discours, le tiers, le "il existe", l'anonyme, l'innommable Dieu, l'Autre⁵ », note Julia Kristeva dans un commentaire sur *Pas moi* qui se généralise bien à l'œuvre entière.

Prier et imiter le Christ, c'est le fait, chez Beckett, des personnages qui se décharnent et deviennent voix, comme s'ils reparcouraient à l'envers le chemin de l'incarnation⁶ — mais c'est peut-être aussi le fait des textes eux-mêmes, dès lors qu'ils prennent, à partir de *L'innommable*, la forme d'une litanie, d'une oraison s'adressant à ou témoignant d'un Dieu qui se serait absenté du Verbe, qui le laisserait troué, sans fondement, sans commencement ni fin. Or cette kénose, cet évidemment du langage n'a d'autre lieu, d'autre source, dans cette œuvre, que le langage lui-même dont le dépouillement peut apparaître comme une manifestation paradoxale de toute-puissance, la littérature se substituant à l'origine première dans le moment même où elle revêt les oripeaux de l'indigence. D'un certain point de vue, on peut considérer que les derniers livres de Beckett consacrent le triomphe du Verbe en littérature, là même où ils semblent le mettre en échec. Tel est le paradoxe de l'œuvre beckettienne : sa réussite et son hypermaîtrise tendent à se faire oublier, tant l'échec et la foirade ne cessent de se dire, prennent toute la place du discours. S'il est vrai, comme le veut Bruno Clément, qu'un discours de l'échec, de l'absence d'œuvre, interne aux textes de Beckett, masque un véritable ouvrage, une entreprise réglée au quart de tour sur le

⁴ Comme le remarque Mary Bryden, analysant *L'innommable*, d'un Dieu absent il est peut-être d'autant plus difficile de se débarrasser : « It is as if a God who were always in the shadows, always chary of self-revelation, is one who is more difficult to eradicate from the consciousness. » (*Samuel Beckett and the Idea of God*, op. cit., p. 74)

⁵ Julia Kristeva, « Le père, l'amour, l'exil », *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*, Paris, Éditions de l'Herne, « Le livre de poche/biblio essais », 1976, p. 262.

⁶ Je résume ici en une formule la lecture fort stimulante que présente Anne Élane Cliche dans « La figure du monde. Paul avec Beckett » (*Dire le livre*, op. cit., p. 33-61). J'y reviendrai.

plan rhétorique⁷, il n'en demeure pas moins que cette œuvre est traversée par un imaginaire de la faute qui travaille non seulement ses personnages, mais également ses structures, et qui ne paraît pas étranger au statut et au traitement réservés ici au langage — par l'œuvre comme dans l'œuvre. Car s'il faut distinguer entre le texte et sa voix, comme entre l'ouvrage et l'intrigue — celle-ci fût-elle, comme chez Beckett, strictement discursive —, ce qu'on appelle une poétique ne peut être pensé, me semble-t-il, que sur la bordure entre texte et hors-texte, là où ce qui se passe à l'intérieur de l'œuvre semble dire aussi la hantise qui lui tient lieu d'origine⁸.

Prier et imiter le Christ, c'est l'orthodoxie même et l'énoncé de base de la règle de vie monastique, mais c'est aussi un programme potentiellement sacrilège, comme l'entend bien le narrateur de *Premier amour* : « N'être que douleur, que cela simplifierait les choses ! Être tout-dolent ! Mais ce serait de la concurrence, et déloyale⁹ ! » Et s'il fallait, d'une certaine manière, prendre au sérieux le scrupule que formule cette boutade ? S'il éclairait l'une des obsessions du texte beckettien, le lieu d'où émane la faute qui le hante ? Redoublant la mimésis christique, la *concurrençant*, l'œuvre de Beckett la descelle de toute certitude quant au salut et rend peut-être plus lourd, de ce fait, le poids de la faute inconnue qui est tout à la fois sa source et son horizon. L'étrange loyauté du texte de Beckett au modèle chrétien qu'il ne cesse de pervertir tient peut-être à ce sens de la faute, lequel teinte dès le début la lecture par Beckett d'un des ouvrages fondateurs de l'ascétisme chrétien.

⁷ Voir *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, op. cit., p. 23-28.

⁸ Je renvoie ici au fameux *parergon* derridien, et à ce que disait déjà Derrida, à partir de Nietzsche, de l'œuvre, de ses bordures et de l'engendrement du texte dans « Politiques du nom propre. L'enseignement de Nietzsche », dans Claude Lévesque et Christie V. McDonald (dir.), *L'oreille de l'autre, otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 13-56.

⁹ Samuel Beckett, *Premier amour*, Paris, Minuit, 1970, p. 24.

Le texte « Humanistic Quietism » cité en ouverture, s'il se présente d'abord comme *reconnaissance* de l'œuvre poétique d'un ami, est aussi un commentaire indirect sur un autre livre que cet ami aurait voulu le voir adopter comme un guide spirituel, et auquel le titre oxymorique de Beckett fait allusion : l'œuvre du quiétiste Thomas a Kempis intitulée *L'imitation de Jésus-Christ*, que Beckett lit dès le début des années 1930, soit (je l'ai déjà signalé) à peu près à la même époque que Saint-Denys Garneau¹⁰. S'il n'adhère pas au livre de la même façon que Garneau — fortement impressionné, ce dernier revient constamment à ce texte pour le *pratiquer*¹¹ —, Beckett n'en a pas moins un rapport significatif et complexe à l'œuvre de Thomas a Kempis, rapport dont témoigne de manière allusive l'article sur Thomas McGreevy, puis de nombreuses citations et allusions disséminées dans son œuvre¹², et qui se trouve thématiqué plus explicitement dans des lettres personnelles que Beckett adressa à McGreevy.

D'emblée, le titre de l'article de 1934 sollicite la réflexion. La proposition qu'il contient, celle d'un quiétisme humaniste, en soi surprenante, énigmatique, sinon franchement contradictoire, comporte peut-être déjà en elle-même une indication quant au caractère incertain de l'adresse de la prière ou du poème-prière dont il est question dans ce texte. À quoi peut bien renvoyer, en effet, l'idée d'un quiétisme « humaniste », dès lors que le quiétisme, aboutissement du renouveau mystique du

¹⁰ « McGreevy vient d'exprimer à Beckett l'inquiétude que lui causent l'humeur sombre et le "cœur gargouillant" de son ami ; il l'engage à adopter un mode de vie inspiré de *L'imitation de Jésus-Christ* de Thomas a Kempis, propre dit-il à lui apporter la consolation par la pratique de "la bonté et [du] désintéressement". » (James Knowlson, *Beckett, op. cit.*, p. 244)

¹¹ En témoigne, notamment, ce passage daté de l'automne 1937 où la lecture rituelle s'accompagne d'une sensibilité proprement littéraire à la musique du texte : « Depuis deux jours, j'ai repris l'*Imitation* que je n'avais pas pratiquée depuis bien des mois. Ça a été un émerveillement renouvelé pour mon âme. Quelle magnificence de bonté et de beauté, de justesse et de passion, passion transfigurée qu'est la charité. Forces et beauté des images dans leur simplicité. Calme majestueux du ton dans la profondeur de la tendresse ; suavité ; et jusqu'au *tempo* haletant de certaines pages comme fondante d'extase. Analogie avec l'*Art de la fugue* de Bach. » [OE, 539]

¹² C.J. Ackerley en recense plusieurs dans « Samuel Beckett and Thomas a Kempis : The Roots of Quietism », *loc. cit.*, p. 82-83.

XVI^e siècle dont Thomas a Kempis est un des précurseurs, supporte précisément une exigence ascétique de dépouillement, tant intellectuel que matériel, de passivité, d'abandon de la volonté, d'annihilation de soi, bref un programme de déshumanisation¹³ qui s'oppose en tous points à l'humanisme traditionnel, fondé sur la positivité et la plénitude de la valeur humaine ?

C'est à cette étrange rencontre entre humanisme et quiétisme que renvoie pourtant la lecture beckettienne des poèmes de McGreevy dont la grâce — « the grace of humility » — trouverait son fondement « dans l'espérance et non dans la misanthropie ». Faut-il comprendre l'« humanisme » du titre en consonance avec ce refus de la misanthropie qui se trouverait reprochée implicitement à la tradition quiétiste et à l'ascétisme de Thomas a Kempis ? A-t-on ici en germe le programme d'un « quiétisme séculier¹⁴ » qui rendrait compte des orientations, à la fois radicalement ascétiques et directement inassimilables au christianisme, que développera l'œuvre ultérieure de Beckett ?

Si tel est le cas, il n'en demeure pas moins que le terme d'humanisme paraît lui-même, plus que celui de quiétisme, en porte-à-faux avec l'univers et le sujet en ruine auxquels aboutira l'œuvre de Beckett¹⁵. Pour qu'une lecture « humaniste » de Beckett soit possible, c'est à condition de faire subir à ce terme une torsion qui en modifie radicalement le sens, qui le déporte singulièrement du côté de la négativité. Pourtant ce mot comme ceux d'« espérance » (*hope*) et de « reconnaissance » (*act of recognition*), également si étonnants sous la plume du jeune Beckett, résistent ici au

¹³ Voir l'article « Quiétisme », dans *Dictionnaire de l'histoire du christianisme*, Paris, Albin Michel, « Encyclopaedia Universalis », 2000, p. 889-892.

¹⁴ L'expression « secular quietism » est de C. J. Ackrley (*loc. cit.*, p. 81).

¹⁵ Avec celui d'Alain Badiou (*Beckett. L'incroyable désir, op. cit.*), mais d'une tout autre manière, le livre de Thomas Trezise, *Into the Breach : Samuel Beckett and the Ends of Literature op. cit.*, s'inspirant des œuvres de Derrida, Bataille et Blanchot, est certainement l'une des démonstrations les plus élaborées de l'incompatibilité de l'œuvre de Beckett avec l'humanisme existentialiste et son sujet d'inspiration phénoménologique, à l'aune duquel on a beaucoup lu Beckett.

nihilisme auquel il est peut-être aussi un peu trop simple de rapporter cet auteur¹⁶. Ces mots disent quelque chose de la résistance beckettienne à la pure et simple négativité, viennent inscrire une brèche, une ouverture qui aurait pour lieu le poème ou l'œuvre comme prière. Plus encore, alors que l'accrochage de l'œuvre de Beckett à la tradition chrétienne se fait le plus souvent, dans la critique, à partir de cette négativité, de cette obscurité qui forme le cœur des écrits mystiques et apophasiques¹⁷, il est tout à fait singulier que Beckett semble prendre ici le parti de l'espoir et de la lumière (parlant, plus loin, de « self-absorption into light » [DI, 69]) contre ce que le quiétisme aurait de « misanthrope ». C'est ce reproche que Beckett formulera de façon encore plus explicite dans ses lettres à McGreevy, où il témoigne de sa difficulté à recevoir ce qui, dans *L'imitation*, dont de nombreux passages le séduisent pourtant, lui semble relever d'un « abject self-referring quietism¹⁸ ».

C'est le repli sur soi, l'autotélisme et la solitude de l'ascète que Beckett refuse finalement chez a Kempis, refus bien étrange dans la mesure où toute son œuvre semble elle-même tendre à cette auto-référentialité, au solipsisme, à la coupure d'avec la mondanité ordinaire dont les premiers personnages beckettien, tels Murphy ou Belacqua, portent d'emblée le désir. Je partage la lecture de C.J. Ackerley qui fait de

¹⁶ Comme l'écrit Lance St John Butler : « A positive christian interpretation is certainly unwarranted but there is far too much evidence of sympathy, innocence and yearning for the absolute negative for us to go to the opposite howling extreme. » (« "A Mythology with which I am perfectly familiar" : Samuel Beckett and the Absence of God », dans Robert Welch (dir.), *Irish Writers and Religion*, Gerrards Cross, Colyn Smythe, « Irish Literary Studies », 1992, p. 182)

¹⁷ Les références à cette tradition sont extrêmement nombreuses, formant un véritable *topos* dans la critique beckettienne. Je me contente de renvoyer ici à quelques articles et ouvrages parmi les plus récents : Marius Buning (« The "Via Negativa" and its first Stirrings in *Eleutheria* ») et B. Johansson (« Beckett and the Apophatic in selected shorter Texts »), dans *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 9, « Beckett and Religion / Beckett et la religion », 2000, p. 43-54 et 55-66 ; Charles Juliet (*Rencontres avec Samuel Beckett*, op. cit.) ; Mary Bryden (op. cit.) ; Jean Van der Hoeden (*Samuel Beckett et la question de Dieu*, Paris, Le Cerf, 1997) ; Shira Wolosky (« The Negative Way Negated : Samuel Beckett, Couter-Mystic », in *Language Mysticism : The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan*, Stanford, Stanford University Press, 1995, p. 90-135) ; L. St John Butler (loc. cit.) ; Laura Barge (op. cit.).

¹⁸ Lettre de Samuel Beckett à Thomas McGreevy (10 mars 1935), citée dans Mary Bryden, op. cit., p. 29.

ces résistances le lieu même de la rencontre avec *L'imitation de Jésus-Christ*¹⁹. Cet ouvrage tendrait en fait à Beckett un bien étrange miroir²⁰.

Beckett semble résister aux impulsions les plus marquantes de son œuvre à venir à travers l'ouvrage d'a Kempis et ce, dans les termes dont la tradition chrétienne se servira pour tenir à distance ce que ses tendances les plus ascétiques avaient de potentiellement menaçant. On reprochera en effet au quiétisme, considéré au 17^e siècle comme une hérésie, de mépriser l'humanité du Christ, d'annihiler complètement l'humain au profit d'une vision purement mystique du divin. Ce sont les idées de consubstantialité et d'incarnation, aussi fondatrices qu'ambiguës dans le christianisme (puisqu'elles élèvent la corporéité à la dignité de Dieu tout en donnant traditionnellement lieu au mépris le plus complet du corps) qui se trouvent alors en jeu. En fait, c'est l'histoire entière du christianisme (et de l'Occident, dirait Denis de Rougemont²¹) qui se trouve traversée par ces tensions entre ascétisme et « humanisme », entre annihilation et acceptation de la condition humaine, dont le corps est le support²².

¹⁹ « The feeling that emerges from this detailed response to the *Imitation* is almost reluctantly an acceptance of the way, that of the solitary sparrow, mapped out by Thomas. That he could not believe in it (*impossible est*) is no more a paradox than his feelings for the seventeenth century philosophers he loved but in whom he could not longer have faith. » (C.J. Ackerley, *loc. cit.*, p. 86)

²⁰ James Knowlson atteste de la dimension très subjective de cette proximité : « Dans sa réponse, Beckett reconnaît que si le texte de Thomas a Kempis lui est familier (il le cite en latin et en anglais, et le commente avec finesse), il a pour effet de conforter son désir de plonger délibérément en lui-même et de se couper des autres. » (*Beckett, op. cit.*, p. 244)

²¹ Voir *L'amour et l'occident*, Paris, France Loisirs, « La bibliothèque du XX^e siècle », 1989.

²² Comme l'élabore Joseph Moingt dans « Polymorphisme du corps du Christ » (*loc. cit.*, p. 78) : « Le statut reconnu au corps de l'homme est lié, en effet, jusque dans son ambiguïté, à celui du corps de Dieu : Que le fils de Dieu accepte de prendre un corps humain, voilà ce qui prouve la dignité dont celui-ci jouit aux yeux de Dieu, qui y contemple son image originelle ; mais que le corps du Christ ait dû passer par la souffrance, l'humiliation et la mort pour accéder à la gloire de Dieu, voilà qui indique le prix auquel le corps de l'homme devra acheter cette dignité, pour se racheter de sa bassesse native. Achat, rachat : le christianisme mettra longtemps à se débarrasser de ces catégories archaïques de la pensée religieuse, à supposer qu'il y soit parvenu. C'est à lui cependant que le corps doit d'être entré dans une histoire nouvelle. »

L'inimitable

Ces tensions travaillent de l'intérieur la voie ascétique elle-même (à travers laquelle le sujet et le corps se forgent en se niant, en se dénigrant, l'auto-crédation devenant indissociable de l'auto-négation), puisque son programme, celui de l'imitation du Christ se donne à la fois, je l'ai signalé, comme une voie à suivre et comme un interdit. Ne reposer que sur soi étant le privilège de Dieu, l'ascète qui croit être parvenu à imiter parfaitement le modèle christique s'en trouve donc en fait le plus éloigné et cède à la plus grave des tentations — celle de se hisser soi-même au statut divin²³. C'est là, et Saint-Denys Garneau l'a bien compris, que le mépris de l'humain dont est potentiellement porteur l'ascétisme peut se retourner paradoxalement en *hubris*, alors qu'il menace d'aboutir, tentation ultime dont l'ascète doit à tout moment se garder, à une monstrueuse identification avec Dieu lui-même. Ainsi retrouve-t-on, au sein même du christianisme, la problématique de la mimésis coupable rencontrée au chapitre précédent. Adressant à *L'imitation de Jésus-Christ* le reproche de mener à un « abject self-referring quietism », Beckett ne reformule-t-il pas aussi en quelque sorte cet interdit, celui du fantasme autotélique (seul Dieu a le privilège de ne reposer que sur soi, d'être à soi-même son propre modèle) dont l'ascétisme serait porteur ?

Il ne s'agit évidemment pas ici de faire de Beckett un auteur chrétien, édifiant²⁴. Si l'œuvre de Beckett résiste au christianisme, c'est justement (plusieurs commentateurs l'ont souligné, dont Ackerley) dans la mesure où il se présente comme un dogme, un savoir, une assurance. Mais il est significatif, et révélateur de

²³ Je renvoie encore, à ce sujet, à G. G. Harpham, *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*, op. cit., p. 59 : « Nietzsche's warning is here appropriate: "He who reaches his goal thereby surpasses it" — and thereby transgresses (*Beyond Good and Evil*). The inescapability of assent and resistance in temptation serves as a reminder that the final resistance has not been made, that it can never be made unless a man would pretend to a divinity greater even than Christ's. Through such a pretension, Paradise was lost in the first place. »

²⁴ Laura Barge recense quelques tentatives allant dans ce sens, dont celle de G. S. Fraser, un des premiers commentateurs d'*En attendant Godot*, notant à juste titre le manque à percevoir l'ironie qui caractérise ce genre de lectures (*God, the Quest, the Hero*, op. cit., p. 16-17).

l'empreinte profonde des schèmes chrétiens dans cette œuvre, que certaines résistances qui caractérisent son rapport à une tradition chrétienne particulière soient elles-mêmes compréhensibles dans les termes du christianisme²⁵. C'est, bien sûr, que par-delà le dogme, le christianisme est une pensée de l'articulation du spirituel et du corporel dont la richesse et la complexité — mais aussi, pourrait-on dire, la perversité et les possibilités de retournement — paraissent inépuisables. Démontrant la place fondatrice de l'impératif ascétique dans la culture occidentale, et jusque dans la critique littéraire et la philosophie contemporaines qui prétendent s'y opposer²⁶, l'ouvrage de Geoffrey Galt Harpham permet d'envisager le rapport tortueux au christianisme qu'entretiennent les œuvres de Beckett et de Garneau à partir de cette question à la fois très large et spécifique de la représentation, de la mimésis.

Issu de l'éthique des premiers chrétiens, l'ascétisme peut désigner selon Harpham tout acte d'auto-négation entrepris comme stratégie de gratification²⁷ et formerait de ce fait la base même de l'éthique et de la culture occidentales. Mais l'ascèse comme imitation du Christ peut aussi, d'après Harpham, être conçue sur un plan esthétique, comme rapport fondateur à la forme, comme condition de l'imitabilité et de la production symbolique :

Ascetism is not merely capable of assuming a multiplicity of forms; it is the form producing agent itself. Intriguingly, the task facing "believers" who would follow the "pattern" consists of the imitation of an original model whose

²⁵ On sait que Marcel Gauchet, à la suite de Weber, fait du christianisme la « religion de la sortie de la religion » (*Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985). Jacques Derrida a réfléchi pour sa part sur cette espèce d'auto-immunité du christianisme qui, en tant qu'il comprend lui-même l'« expérience de la mort de Dieu », parasite par avance tous les athéismes, logeant aujourd'hui au cœur du capitalisme techno-scientifique et de ce que Derrida appelle la « mondialatinisation » (*Foi et savoir* suivi de *Le Siècle et le Pardon*, Paris, Seuil, « Essais », 2000, p. 23).

²⁶ L'ouvrage d'Harpham présente tout un chapitre sur Foucault et sur l'héritage nietzschéen dans la philosophie et la critique littéraire contemporaines (« Philosophy and the Resistance to Ascetism », dans *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*, *op. cit.*, p. 201-236).

²⁷ Je traduis librement : « In the tight sense, ascetism is a product of early Christian ethics; in the loose sense it refers to any act of self-denial undertaken as a strategy of empowerment or gratification. » (G. Harpham, *ibidem*, p. xiii)

distinction lay in a programmatic self-abuse. Value inheres in the imitation of a man who insisted on his own worthlessness. And through this deference to a person whose life consisted of denigrating his life, one can not only conserve the past and give birth to the future, but can also anchor oneself in a community of imitation which both temporally and spatially exceeds the boundaries of the individual life. The means of situating the self in systems that exceed the self is the production of symbolic forms²⁸.

Que l'idéal ascétique les traverse et les constitue n'empêche pas de reconnaître que la culture et l'esthétique occidentales entrent constamment en tension avec cet idéal qui ne cesse en même temps de les miner, puisque, s'agissant d'imiter l'inimitable, il entretient une méfiance fondamentale à l'égard des formes et de la sensibilité. C'est le paradoxe et la puissance d'un modèle qui contient sa propre négation, que sa mise à distance se trouve toujours déjà incluse, donc déjouée. Le rapport problématique à la représentation qu'entretiennent les auteurs ici en cause, et, plus largement, tout un pan de l'art moderne (et postmoderne), apparaît ainsi largement redevable de cette ambivalence chrétienne, aussi originelle et structurelle que retorse, touchant la mise en forme, et en corps, de l'absolu²⁹.

²⁸ *Ibidem*, p. xiv.

²⁹ Harpham présente tout un développement sur le rapport entre l'ascèse et la catégorie du sublime, ainsi que sur les théories de Lyotard concernant l'irreprésentable dans l'art postmoderne (voir « A Passion of Representation » et « Ascetism and the Sublime », dans *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*, *ibidem*, p. 186-200). Pour Harpham, la notion d'ascèse est plus à même que celle de sublime de rendre compte d'un mouvement esthétique de résistance à la mimésis qui traverse toute l'histoire de l'art. Voir aussi à ce sujet Gérard-Georges Lemaire qui examine le rapport de l'œuvre du peintre contemporain Christian Jaccard avec l'iconoclasme chrétien, dans des termes (ceux d'une tension entre création et décréation) assez proches de ceux qui pourraient être utilisés pour parler de l'œuvre de Beckett : « Toute son énergie se concentre pour circonscrire un périmètre où la peinture ne se réalise pas plus qu'elle n'est détruite. Il s'insurge contre le pouvoir, essentiellement contre le pouvoir de séduction du tableau. Le double mouvement qu'il effectue est la création d'un espace abstrait, reposant sur le principe d'une fascination spéculaire, et sa ruine, qui est en même temps la mise à jour de ce qui la travaille souterrainement quand elle s'élabore. Ses menées font apparaître ainsi un art dégradé, qui n'a d'existence et de sens que dans cette corruption. Elles s'appuient sur une conception sacrilège de l'expérience esthétique, mais aucunement négatrice : une telle expérience est vécue dans son revers, sa transgression obligée, son ambiguïté. » (« Défigurations », *loc. cit.*, p. 132)

Par-delà la place du non-savoir, du non-pouvoir, de la négativité et de la solitude³⁰, c'est ce basculement incessant de la réussite en échec dans le rapport à la représentation qui m'apparaît constituer le plus essentiellement cette parenté, maintes fois relevée, de l'univers beckettien avec celui des mystiques de la *via negativa*, chez qui l'ascèse touche également au corps de la langue. À travers les diverses modalités de sa résistance à l'image, au dire et à la représentation (résistances particulièrement exacerbées dans des œuvres telles *Têtes-mortes*, *Mal vu mal dit* et *Cap au pire*), le dépouillement beckettien rejoue, redistribue, déplace les nœuds d'une mimésis chrétienne qui forme et déforme le corps et l'image, ceux du sujet et ceux de la langue : « The body again. Where none. Try again. Fail again. Better again. Still worse again. » [WH, 8]

Constituant un des gestes capitaux de l'ascèse, la prière, qui est à la fois appel et « mode d'assujettissement³¹ », est elle-même traversée par la tension constitutive de l'ascétisme. En ce qu'il expose tout à la fois la dignité du verbe (du Christ-Logos) et l'insuffisance du langage, l'exercice de la prière met d'emblée le langage à l'épreuve parce qu'il le mesure à l'ineffable et qu'il constitue une lutte incessante, un « combat intérieur » avec « les distractions de l'imagination, les représentations de l'esprit et les préoccupations de l'amour-propre³². » Rejeton imparfait du verbe divin qui l'inspire, la prière illustre à la fois l'impuissance et la toute-puissance de la voix humaine. Elle est par excellence le langage de l'entre-deux, occupant l'espace intermédiaire entre le mondain et le divin, aspirant à se faire entendre de Dieu tout en portant, à même sa matérialité, l'empreinte de la condition humaine. On se rappellera, à cet égard, les

³⁰ Marius Buning retrace ces aspects dans « The "Via Negativa" and its first Stirrings in *Eleutheria* », *loc. cit.*

³¹ Je reprends l'expression de Harpham (*op. cit.*, p. 41) qui l'emprunte lui-même à Foucault.

³² Chantal Quillet, « La prière chrétienne, de la Réforme au XX^e siècle. Présentation », dans Michel Meslin (dir.), *Quand les hommes parlent aux dieux. Histoire de la prière dans les civilisations*, Paris, Bayard, 2003, p. 489.

doléances de saint Augustin dont les *Confessions*, qui se donnent d'emblée comme une longue prière, une invocation, sont tout au long marquées par l'obsession des fondements et de la légitimité du langage :

Donne-moi, Seigneur, de savoir, de saisir quel est l'acte initial, invocation ou louange, connaissance ou invocation. Mais comment t'invoquer sans te connaître ? Sans connaître, on pourrait, en invoquant, prendre l'un pour l'autre. Faut-il donc plutôt t'invoquer pour te connaître ? Mais comment invoquer sans croire et comment croire sans quelqu'un pour annoncer ? Louera le Seigneur quiconque le cherche. Qui cherche, en effet, le trouvera et, trouvant, le louera. Puissé-je donc, t'invoquant, Seigneur, te chercher et, croyant en toi, t'invoquer, puisque tu nous as été annoncé [...]. Mais comment invoquerai-je mon Dieu, mon Dieu et Seigneur, puisque l'invoquer c'est, n'en doutons pas, l'appeler en moi ? Or, quelle place y a-t-il en moi où viendrait mon Dieu ? Où Dieu viendrait-il en moi, Dieu qui fit le ciel et la terre ? Dieu, mon Seigneur, est-il rien en moi pour te renfermer³³ ?

Adresse incertaine à un autre absent (mais ceci pourrait aussi être une définition de la littérature), la prière expose le langage dans sa dimension essentiellement vocative. N'ayant rien à dire que l'adresse elle-même (« la vraie prière, enfin, celle qui ne sollicite rien » [MM, 172], dit Malone), elle se situe par-delà ou en-deçà de l'idée ordinaire de communication. Mais c'est surtout en tant qu'elle bute, comme chez Augustin, sur la béance qui tient lieu d'origine au langage, en tant qu'elle descelle le sujet de sa propre identité dans la langue et de l'assurance de trouver en soi l'espace où accueillir la parole de celui auquel elle s'adresse — la parole de l'origine elle-même³⁴ —, que la forme errante de la prière rejoint la situation de parole

³³ Saint Augustin, *Confessions*, Paris, Pierre Horay, « Le livre de poche chrétien », 1947, p. 19-20. Je renvoie ici à l'article de David Houston Jones qui établit un parallèle entre Augustin et Beckett à partir du questionnement sur les sources et l'autorité de la narration : « "Que foutait Dieu avant la Création ?" Disabling Sources in Beckett and Augustine », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 9, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 185-198.

³⁴ « Tout vient de ce Verbe unique, de lui procède toute parole, il en est le principe, et c'est lui qui parle en dedans de nous. » (*L'imitation de Jésus-Christ*, op. cit., p. 15)

beckettienne. Celle, par exemple, de *L'innommable*, des *Textes pour rien*, de *Comment c'est*, de *Pas moi* ou encore de *All Strange Away*³⁵, œuvres dans lesquelles la prière est à la fois évoquée et performée par le texte lui-même et où chaque fois la parole est hantée par la question de la croyance : « Qu'est-ce que j'attends donc, pour le dire, de le croire ? » [TR, 75]

Par sa performativité, en tant qu'elle est *acte*, la prière rejoint aussi l'idéal textuel formulé très tôt par Samuel Beckett : « His writing is not about something; it is that something itself » [DI, 27], écrivait Beckett en 1929 à propos du *Work in Progress* de Joyce (qui allait devenir *Finnegans Wake*) dans « Dante... Bruno. Vico.. Joyce ». Louant la parfaite adéquation entre forme et contenu — « Here form is content, content is form » —, Beckett défend d'emblée chez Joyce une forme dont l'intelligibilité n'a rien à voir avec celle de la langue ordinaire et tient au fait de repousser les limites de la lisibilité : « You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read — or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. » [DI, 27] Et, plus loin dans le même article : « Here is the savage economy of hieroglyphics. Here words are not the polite contorsions of 20th century printer's ink. They are alive. » [DI, 28] En ce qu'elle travaille le langage par-delà les frontières des différentes langues, l'œuvre de Joyce incarne précisément cette tension vers l'incarnation de la parole, cette recherche d'une parole vive, vivante qui anime l'œuvre de Beckett, quoique tout autrement. Si la parole de Joyce semble se donner pour le Verbe lui-même (et ce, tout particulièrement

³⁵ Samuel Beckett, *All Strange Away*, Londres, John Calder, « Beckett Short No. 3 », 1999. Non traduit en français, ce texte de 1963 s'inscrit par sa structure et ses motifs dans la série des *Têtes-mortes*. Mary Bryden (*op. cit.*, p. 114) souligne le caractère essentiellement vocatif de ce texte et cite ce passage, récurrent dans le texte, qui prend explicitement la forme d'une prière (catholique) à la vierge : « Imagine other murmurs, Mother mother, Mother in heaven, Mother of God, God in heaven, combinations with Christ and Jesus, other proper names in great numbers » (*All Strange Away*, *op. cit.*, p. 24). Bryden signale d'ailleurs la fréquence des références catholiques, surtout dans les premières œuvres de Beckett, qui relèvent évidemment de son héritage irlandais (*op. cit.*, p. 49).

aux yeux du jeune disciple qu'est Beckett, mandaté avec quelques autres par le Maître de produire une glose officielle³⁶), l'œuvre de Beckett, n'étant pas dépourvue, on l'a vu, de cette dimension toute-puissante, est néanmoins plus proche de la prière en tant qu'elle expose d'abord l'errance d'une voix humaine naviguant entre faute et salut.

Cette intrication de la faute et du salut inhérente à la parole beckettienne se trouve illustrée de façon frappante par la dualité attachée au motif de la prière. Parfois franchement blasphématoire, parfois porteuse de ce qui semble un véritable appel, la profération de la prière hante les différents livres de Beckett et cristallise certaines de leurs tensions fondamentales.

Oraison éjaculatoire

Mary Bryden et Pascale Sardin soulignent bien toutes deux à quel point le foisonnement premier des références religieuses (et des prières) dans les premières œuvres se raréfie au fil des textes au profit d'une plus grande intériorisation de leurs enjeux³⁷. Les transposant sur le plan proprement esthétique, les *incorporant*, le texte de Beckett détourne ces motifs de leur tradition d'origine, qui demeure pourtant présente comme une trace. Il les dépouille surtout de leur autorité dogmatique tout en en exploitant l'extraordinaire puissance sémantique.

Il est frappant de constater, à travers la multitude des références ponctuelles au geste de prier chez Beckett, la récurrence de l'association de la prière avec l'éjaculation ou avec d'autres flux corporels : « Mais il voulait que tout soit entendu et

³⁶ Voir la présentation de Jacques Aubert à la traduction de « Dante...Bruno.Vico..Joyce », dans *Objet Beckett*, Marianne Alphant et Nathalie Léger (dir.), ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition « Samuel Beckett », Paris, Centre Pompidou/Imec éditeur, 2007, p. 1.

³⁷ Voir Mary Bryden, *op. cit.*, p. 102 et Pascale Sardin, « Beckett et la religion au travers du prisme de quelques textes auto-traduits », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 9, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 199.

jusques aux éjaculations et bribes de patenôtres qu'il lançait au sol fleuri » [TM, 38], raconte la narratrice à propos de son compagnon disparu dans *Assez* ; « secoué d'éjaculations, Jésus Jésus » [TR, 192-193], dit une voix des *Textes pour rien*. La référence à l'émission de sperme illustre évidemment de façon particulièrement vive l'aspect cru et grossier qui constitue une facette du traitement du religieux chez Beckett. Réapparaissant tout au long de l'œuvre, cette image semble cependant porteuse d'un sens qui va au-delà de la dimension blasphématoire, comme dans ce passage de *Malone meurt* :

La femme, s'arrêtant un instant entre deux courses, ou au milieu d'une, levait les bras au ciel pour les laisser retomber lourdement aussitôt, vaincue par l'exigence de leur grand poids. Puis elle leur imprimait, à chacun de son côté, des mouvements difficiles à décrire et dont la signification n'était pas très claire. [...] Ça tenait du geste étrange, à la fois coléreux et désarticulé, du bras secouant un torchon, ou un chiffon, par la fenêtre, pour en faire tomber la poussière. Les mains trépidaient, vides et molles, si vite qu'il semblait y en avoir quatre ou cinq au bout de chaque bras. En même temps elle proférait des questions furieuses et sans réponse, dans le genre de À quoi bon ? [...] La gorge — non, c'est la tête qui importe et les bras qu'elle appelle les premiers à son secours, qui se croisent, gesticulent, puis reprennent tristement le travail, soulevant les vieux objets inertes et les changeant de place, les rapprochant et les écartant les uns des autres. Mais cette pantomime et ces éjaculations n'étaient à l'intention d'aucun vivant. Car tous les jours et plusieurs fois par jour cela lui prenait, à la maison et aux champs. Alors elle ne se souciait pas de savoir si elle était seule ou non, si ce qu'elle était en train de faire était urgent ou pouvait attendre. Mais elle lâchait tout et se mettait à crier et à gesticuler, seule au monde sans doute et indifférente à ce qui se passait autour d'elle³⁸.

³⁸ [MM, 46-47]. Cette description peut rappeler à quelques égards celle du saint Antoine de Flaubert, usé, continuant de prier un Dieu dont il ne sent plus la présence : « À des heures réglées je quittais mon ouvrage ; et priant les deux bras étendus je sentais comme une fontaine de miséricorde qui s'épanchait du haut du ciel dans mon cœur. Elle est tarie, maintenant. Pourquoi ?... » (Gustave Flaubert, *La tentation de saint Antoine*, Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 32)

Avec ce *miserere* aussi poignant que grotesque, la figure de cette mère Louis anticipe sur l'apparition maternelle, priant aussi de façon désordonnée, dans *D'un ouvrage abandonné*³⁹. Flux de mots accompagnés de gestes apparemment dépourvus de sens (c'est également le cas du monologue de Lucky dans *Godot*, truffés de références théologiques), mais qui n'en sont pas moins *religieusement* décrits dans les moindres détails, la prière apparaît ici dans sa dimension proprement sensible, en tant qu'elle émane de ce corps humain lourd et imparfait, pétri par le travail, souffrant, dont le christianisme a fait, avec toute l'ambiguïté que j'ai souligné plus haut, le cœur de sa doctrine. Ramener la prière à sa dimension proprement corporelle (le « colique de *miserere* » désignait d'ailleurs au XVI^e siècle, selon le Petit Robert, une occlusion intestinale...), c'est donc encore faire de la prière une « lecture » qui, aussi antichrétienne qu'elle paraisse, n'en demeure pas moins marquée par le schème de l'incarnation, dont on a vu à quel point il structure toute l'œuvre de Beckett. Parler d'une prière éjaculatoire, même lorsqu'il s'agit de personnages féminins, c'est, au surplus, convoquer l'image du verbe fécondant, séminal.

Faire de la prière une émanation corporelle, au même titre que le sperme, l'urine ou les larmes, dont on sait plus ou moins bien contrôler l'effusion, contribue aussi à faire d'elle une nécessité vitale, de même — on ne sortira pas de l'ambivalence attachée au corps — qu'à mettre de l'avant le dressage corporel et verbal que le rituel constitue⁴⁰. L'apprentissage du rituel consiste en effet à inscrire dans le corps une

³⁹ Voir TM, 12 et 19 notamment.

⁴⁰ Le mot dressage rappelle délibérément l'univers de *Comment c'est*, dans lequel la prière tient une place capitale. Une des « images » de ce livre montre d'ailleurs une scène où l'enfant apprend les gestes et paroles de la prière auprès de la mère : « bref raide droit à genoux sur un coussin flottant dans une chemise de nuit les moins jointes à craquer je prie selon ses indications // ce n'est pas fini elle ferme les yeux et psalmodie une bribe du credo dit apostolique je fixe furtif ses lèvres // elle achève ses yeux se rallument je relève vite les miens et répète de travers » [CC, 23].

mécanique de parole et de gestes inculqués et impersonnels⁴¹ : « Une glaire, une prière, une leçon, un peu de chaque, une prière apprise à toutes fins utiles, avant la fin de l'âme, et qui affleure, tout de travers, dans la vieille bouche à bout de mots, dans la vieille tête qui n'écoute plus » [TR, 191-192], dit encore une voix des *Textes pour rien*. Prier, c'est donc, à plusieurs titres, être traversé par de l'autre.

Point sa voix

Transposant sur le plan scénique les enjeux engagés dans *L'innommable*, la pièce intitulée *Pas moi* illustre bien la place centrale qu'occupe la forme de la prière chez Beckett, par-delà son occurrence ponctuelle, et le rapport qu'entretient cette forme avec le traitement de la voix, du corps et de l'absence. À presque vingt ans d'intervalle⁴², passant d'une langue à une autre et de la page à la scène, une voix point qui s'articule encore autour de sa propre dénégation : cette voix n'est point la mienne, ce n'est pas moi qui parle. Là où *L'innommable* reconduisait le récit à la seule voix qui l'énonce, *Pas moi* ne garde du théâtre que le dispositif on ne peut plus minimal d'une bouche sans corps suspendue dans le noir et déversant un flot de paroles (ou un flux, d'ailleurs accompagné plus loin par celui, aussi incontrôlé, des larmes⁴³) désordonné : « la voilà qui ne peut arrêter... imaginez !.. ne peut arrêter le flot... et le cerveau plus qu'une prière... à la bouche pour qu'elle s'arrête. » [PM, 89] La réduction du corps du « personnage » (désigné par le seul nom de « Bouche » dans les

⁴¹ Sur l'importance des gestes de ritualité dans le théâtre de Beckett, je renvoie à Shimon Levy, « On and Offstage : Spiritual Performances in Beckett's Drama », dans *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 9, op. cit., p. 20-21.

⁴² Écrite d'abord en anglais sous le titre *Not I*, la pièce est montée pour la première fois à New York en 1972.

⁴³ « soudain humide... la paume humide... larmes vraisemblablement... siennes vraisemblablement... personne d'autres à perte de vue... aucun son... rien que des larmes... » [PM, 90]

didascalies) et la perte ou la dénégation d'identité redoublent encore ici une mise à nu de la représentation qui va de pair avec les idées de faute et d'expiation.

Dès le début, *Pas moi* nous plonge en effet dans un imaginaire de la faute, l'idée — « brusque illumination » — émergeant rapidement de la part de Bouche que « la voilà punie... en voie d'être punie de ses péchés... dont certains aussitôt... comme pour lui donner raison... défilent dans sa tête » [PM, 83]. Vite rejetée en raison de l'absence de toute douleur (mais c'est le propre de la Passion beckettienne d'être chaque fois aussi physiquement extrême qu'indolore), cette hypothèse sera néanmoins relayée par la scansion récurrente d'une prière pour que les mots cessent — « ... et tout le temps la prière... quelque part la prière... pour que tout s'arrête... et pas de réponse... ou pas entendue... trop faible » [PM, 94] — et par une scène de tribunal qui, comme c'était le cas dans *L'innommable* et les *Textes pour rien*, réitère l'idée d'une culpabilité dont l'absolution serait intimement liée à la parole : « ce jour au tribunal... qu'avait-elle à dire ?... coupable ou non coupable ? [...] quelque chose qu'il faut qu'elle dise, si c'était ça... » [PM, 92]

Bien sûr, cette question de la faute, qui se dit tantôt dans un vocabulaire religieux tantôt (comme dans le passage déjà analysé des *Textes pour rien*) dans des termes plus strictement juridiques, est encore une fois compliquée par les tonalités diverses à travers lesquelles elle s'exprime, à commencer par la dérision et l'ironie qui semblent vouloir désactiver sans retour la logique religieuse de l'expiation, de la réparation par le Verbe : « Mensonges que tout ça. Dieu et les hommes, le jour et la nature [...] lâchement, je les ai inventés » [IN, 29], disait l'innommable ; « dressée qu'elle avait été à croire... avec les autres abandonnés... en un Dieu... miséricordieux » [PM, 83], s'exclamera pour sa part Bouche, en riant, dans *Pas moi*.

Mais ces dénégations n'empêchent pas le schéma expiatoire de structurer encore une fois l'œuvre de part en part.

Redoublé par une situation scénique qui reconduit d'emblée le moi et le théâtre à leur plus simple expression, le récit à la troisième personne de cette Bouche qui point dans le noir oscille constamment lui-même entre aliénation et réparation : « — monde... mis au monde... ce monde... petit bout de rien... avant l'heure... » [PM, 82] C'est au caractère désaccordé, incomplet, avorté de cette naissance où le texte de la pièce prend lui-même son origine (une origine textuelle elle-même incomplète, sans majuscule et comme orpheline) que paraît répondre une autre scène originelle qui constitue à proprement parler le cœur du discours de Bouche. Il s'agit d'une scène se passant dans une prairie, sur laquelle Bouche reviendra constamment et qui se présente à la fois comme le lieu de la perte de soi, le moment originaire de cette transformation en une seule bouche déversant un flot de mots incompréhensibles, et comme ce qu'il faudrait dire. Tout se passe comme si le récit de cette scène contenait en lui-même la promesse d'une sorte de réparation, de renaissance : « Reprendre là... repartir de là... », ne cesse de répéter Bouche au sujet de cette scène où se jouent donc tout à la fois le cauchemar de la dépossession de soi par une parole étrangère et la possibilité, l'imminence toujours reportée d'une plénitude retrouvée à même le verbe : « rendue à la prairie... matin d'avril... visage dans l'herbe... seule au monde... avec les alouettes... reprendre là... repartir de — » [PM, 94], tels sont les derniers mots de la pièce. Bouche ne cesse de laisser affleurer la possibilité que la parole puisse réparer le désastre dont elle est en même temps la source en évoquant plusieurs fois ce matin d'où émane une étrange lumière et qui n'a pas lieu pour rien en avril, mois pascal, mois de la résurrection (et, plus anecdotiquement, mois de la naissance de

Beckett⁴⁴). C'est comme si la réparation de la disjonction entre le corps et la parole, entre une bouche et son histoire, ne pouvait avoir lieu que dans le récit inlassablement repris de l'origine de cette disjonction. Niant qu'il s'agisse d'elle, réaffirmant quatre fois l'écart entre Elle et Moi — « quoi ?... qui ?... non !... elle ! » —, réduisant son existence à n'être qu'un récit, qu'une fiction, Bouche n'en réactualise pas moins chaque fois dans son récit, avec cette petite scénette, la promesse d'une coïncidence, d'une présence restaurée qui déborde cette dénégation⁴⁵. Mais cette coïncidence n'est-elle qu'une promesse, n'a-t-elle pas lieu sur scène alors que cette seule bouche qui parle dans le noir vibre d'une présence qui n'a d'autre source que la dénégation de conventions théâtrales qui reposent précisément sur l'incarnation de la parole ? Avec la représentation de ce sujet crucifié entre ses éléments primaires (une bouche, une voix, quelques bribes d'une vie) le théâtre surgit lui-même de sa diminution à presque rien. Il a lieu à la faveur de cet écartèlement spectaculaire permettant l'instauration d'un contrepoint savamment orchestré entre la situation scénique et la situation racontée, entre ce qui se voit et ce qui se dit⁴⁶.

⁴⁴ Comme l'atteste solennellement le biographe James Knowlson (*op. cit.*, p. 29). « Samuel Barclay Beckett, l'un des plus grands écrivains du XX^e siècle, est né à Cooldrinagh, dans le village de Foxrock (comté de Dublin), un Vendredi saint 13 avril 1906. Cette date a fait couler beaucoup d'encre. [...] Ainsi la rumeur prétend-elle que Beckett a délibérément créé le mythe qui situe sa naissance un vendredi 13, et qui plus est un Vendredi saint — une date rêvée pour un homme aussi averti de l'histoire de la Pâque et qui vécut sa vie comme une Passion douloureuse. » Jane Walling, dans « "Dim whence unknown" Beckett and the Inner Logos » (*Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 9, *op. cit.*, p. 105-112), souligne pour sa part la récurrence du motif pascal et du Vendredi saint dans l'œuvre de Beckett, lequel se retrouve notamment, associé à la mort, dans l'incipit de *Malone meurt* (« 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 » [MM, 7]) et, associé cette fois-ci à la naissance, dans un passage qui télescope curieusement la crucifixion et la résurrection du Christ, dans *Compagnie* : « Tu vis le jour un jour de Pâques et maintenant. [...] Tu vis le jour le jour où le Seigneur mourut et maintenant [...] » [CO, 19].

⁴⁵ Ceci n'est pas sans rappeler *La dernière bande*, où la mise à distance de soi qui s'opère à travers l'écoute de la voix enregistrée est court-circuitée momentanément par la reprise, par bande interposée, de la description d'une scène d'amour dans une barque, scène à la luminosité toute particulière.

⁴⁶ Paul Lawley développe cette idée de façon fort éclairante : « The counterpoint between stage and text enacts the play's fundamental conflict : between the need to deny the imperfect self and to maintain, even in agony, a fictional other, and the wish for an oblivion which would come with the acknowledgment of the fragmented self » (« Counterpoint, Absence and the Medium in Beckett's *Not I* », *Modern Drama*, vol. XXVI, n° 4, Décembre 1983, p. 409).

Not I but Christ in me (Paul, *Galates*, 2, 20). Relevée d'abord par James Acheson⁴⁷, la référence biblique contenue dans le titre anglais de la pièce accuse le raccordement de la scène théâtrale beckettienne, dans sa double puissance de dépouillement et d'incarnation, avec celle, plutôt paradoxale, de la dépossession par la présence en soi du Christ. La pièce entière pourrait ainsi être lue à l'aune de cette référence comme une prière inversée, une prière à travers laquelle il serait demandé (à un Dieu absurdement muet) non pas d'accueillir mais plutôt d'être débarrassé de la présence envahissante du Verbe : « un instant de répit... rien qu'un instant... et pas de réponse... » [PM, 89] J'insiste sur l'ambiguïté, sur le caractère d'étrangeté de cette citation de Paul qui fait du Christ la figure originelle de ce fameux double intérieur qui hante l'œuvre de Beckett, et sur l'irrésolution fondamentale dont témoigne *Pas moi*, à la suite de *L'innommable*, en regard de la problématique de l'incarnation.

Le passage entier de l'« Épître aux Galates » duquel la pièce tient son titre fait entendre que vivre avec le Christ en soi, ce n'est pas seulement vivre la plénitude paradoxale de ne plus être seul en soi, mais c'est d'abord (ce dont Bouche est totalement préservée) vivre à travers sa propre chair, comme y invite *L'imitation de Jésus-Christ*, la douleur de la crucifixion d'un autre :

Avec le Christ, je suis un crucifié ; je vis, mais ce n'est plus moi, c'est Christ qui vit en moi. Car ma vie présente dans la chair, je la vis dans la foi au Fils de Dieu qui m'a aimé et s'est livré pour moi. Je ne rends pas inutile la grâce de Dieu ; car si, par la loi, on atteint la justice, c'est donc pour rien que Christ est mort. (Ga, 2, 20-21)

La foi et la fidélité chrétiennes selon Paul passent donc par le consentement à l'intériorisation d'une loi qui prend dès lors la forme d'une croix, mais aussi d'une voix en soi. On a vu, pourtant, à quel point deviendront problématiques dans la

⁴⁷ James Acheson, « Madness and Mysticism in Beckett's *Not I* », AUMLA, n° 55, mai 1981, p. 91-101.

tradition chrétienne cette imitation et cette intériorisation de la loi, dès lors qu'elles ouvrent la porte à l'*hubris* de se substituer soi-même au modèle, de se croire devenu le verbe divin. Aussi, là où Jane Walling, inspirée par le christianisme de Teilhard de Chardin, lit chez Beckett la réalisation de ce Logos intérieur (c'est-à-dire la pleine humanisation du verbe divin, rendue possible par la mise à mort du Christ) à travers la production imaginaire⁴⁸, il me paraît important d'insister, comme le fait Derval Tubridy, sur le statut toujours problématique, toujours irrésolu de la rencontre du verbe et de la chair, de la voix et du corps dans l'œuvre beckettienne⁴⁹. S'il est tentant de retracer dans le parcours de l'œuvre, comme le fait Walling (et James Acheson, dans une perspective plus jungienne), le récit d'une sorte de renaissance spirituelle, il faut se garder de la tentation de théologiser univoquement ce qui reste une appropriation foncièrement *problématisante* des schèmes religieux. Le Verbe n'a jamais tout à fait lieu chez Beckett, quoiqu'il soit toujours en passe d'arriver, sur le point d'advenir. C'est l'imminence de cette incarnation ou la nature fondamentalement indécidable de cette voix beckettienne oscillant entre désincarnation et incarnation, entre absence et présence, qu'il s'agit sans doute de préserver dans la lecture. Ainsi peut-on retrouver, à travers cette œuvre, l'étrangeté et l'ambiguïté des propositions chrétiennes — comme celle qui donne son titre à *Not I*, et qui n'est pas tronquée pour rien —, plutôt que de trouver dans ces dernières de quoi « résoudre » Beckett⁵⁰.

⁴⁸ « The activity of the imagination represents the activating and realising of the inner Logos, as we have seen, and it is in this inner activity that the true reality of the elusive Beckettian self resides. » (Jane Walling, *loc. cit.*, p. 116)

⁴⁹ Voir l'article de synthèse de Derval Tubridy, « Words pronouncing me alive : Beckett and Incarnation », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 9, p. 93-104.

⁵⁰ Je rejoins ici le point de vue de Garin Dowd qui s'oppose à la récupération de l'œuvre de Beckett par une théologie ou une spiritualité, fût-elle négative : « While it is true that Vladimir and Estragon are the two thieves on whom God has not yet passed judgment and that as such they are "poised between damnation and redemption" [...], to find, via negation and the deployment of the zero of negative theology, an affirmation of spiritual enlightenment is a move which cannot be made with complete impunity. » (« Figuring Zero in "The lost Ones" », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 9, *op. cit.*, p. 77)

Il faut d'ailleurs, comme Anne Élane Cliche nous y convie, apercevoir comment la voix beckettienne peut être lue également en tant qu'elle remonte en amont du christianisme et de son verbe fait chair pour réintégrer plutôt le corps de la lettre. Si le salut ne semble possible, chez Beckett, qu'à travers la répétition aussi inlassable qu'impossible du récit des origines perdues, c'est en vertu d'un rapport à la parole, à la lettre et à la loi qui réactive aussi des schèmes judaïques. C'est ce que développe Cliche dans un chapitre de *Dire le livre* à travers lequel elle déploie l'idée d'un Beckett inversant le geste de saint Paul. Ainsi parle-t-elle de cette œuvre comme d'un

Véritable évangile où l'on retrouve la logique de Paul — qui reprend le Livre pour y produire le Corps — mais inversée. Là où l'action de Paul, à des fins politiques et religieuses, veut assurer l'Événement dans le réel de l'Histoire et propose l'accomplissement et la fin de la Figure du monde comme Sens clair, définitif et dernier, Beckett propose la fin en tant qu'adieu à la figure (de style comme de sens), retour à la lettre, rétroversion de l'inachèvement dans l'achevé, futur éternel⁵¹.

Refusant l'accomplissement au profit d'un suspens indéfini, l'œuvre de Beckett serait *défiguration* en ce sens qu'elle remonterait à rebours du sens figuratif (celui que confère le Christ aux récits de l'Ancien Testament) pour mettre en scène la « dérive incessante de la lettre⁵² » dans le dire :

De là, le livre de Beckett n'est pas tant la mise en jeu du sens (mise en péril ou refus de signification) que l'événement de la lettre fait corps, de la voix rendue visible par ce littéral indépassable : littéral qui, on le comprend maintenant, n'est pas autre chose que le dépliement sinon l'articulation devenue « personnage ». Cela n'est pas sans rappeler la théophanie sinaïtique qui, bien avant le christianisme, formule une incarnation sans crucifixion ni calvaire. [...] La voix qui se fait corps ou chair, c'est tout simplement le texte, le livre, et c'est de ne

⁵¹ Anne Élane Cliche, « La figure du monde. Paul avec Beckett », dans *Dire le livre*, op. cit., p. 38.

⁵² *Ibidem*, p. 49.

pas perdre cette dimension vocale et « charnelle » de la lettre que le livre reste ouvert à l'avènement du « maintenant » dont la dimension subjective est désir. Ce n'est pas une présence ontologique ni transcendante qui là survient mais un présent d'exposition qui devient corps du dire⁵³.

Si l'œuvre beckettienne réussit en effet à faire du corps avec la voix, en retournant l'énonciation sur elle-même, en la relançant dans l'errance infinie de la lettre, il n'en demeure pas moins que cette énonciation ne cesse, au sein de l'œuvre, de se chercher désespérément un corps de chair, ce corps qu'il lui faut pour vivre, et surtout, comme le rappelle Malone, pour mourir. Beckett ne met pas complètement hors jeu la figuration chrétienne : le livre et le dire ne cessent chez lui d'être hantés par la Passion et le calvaire. La figure christique continue d'y être, ne serait-ce, toujours d'après Cliche, que pour être inlassablement *défigurée* : « Il y a bien chez Beckett quelque chose comme une suspension de la crucifixion, prolongation des "stations" jusqu'à l'informe de la décomposition⁵⁴. » Quoi qu'il en soit de l'assomption de la littéralité, on n'en a donc jamais fini, à l'intérieur des livres de Beckett, avec le corps et la figure, avec l'arrimage de la chair et du verbe dont les échos christiques plus ou moins explicites viennent sans cesse rappeler la nécessité, dont le texte vient sans cesse déjouer la possibilité.

Ainsi, plutôt que de constituer un strict retour à la lettre judaïque (ce qui, bien sûr, serait trop simple), je dirais, dans le prolongement des propositions d'Anne Élane Cliche, que les livres de Beckett télescopent le rapport entre le corps, la voix et la loi qu'instaure chacun des monothéismes. Ces livres font piétiner les schèmes religieux — tel l'expulsé sur son seuil — en les catapultant les uns sur les autres à la manière des hypothèses de l'innommable. C'est ainsi que l'imitation du Christ ne cesse de

⁵³ *Ibidem*, p. 52-53.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 58.

s'imposer comme une tâche d'autant plus impossible que l'interdit judaïque (et protestant) de la représentation reprend précisément du service à même l'injonction d'imiter — de là, peut-être, la prégnance paradoxale, dans les dernières œuvres, de ces images évanescentes, n'apparaissant qu'à même leur évanouissement. C'est à ce carrefour entre mimésis et défiguration, en étant attentive aussi bien aux figures esquissées par les textes qu'à leur lettre, que j'aimerais situer ce qui, chez Beckett, est retenu (de façon fuyante...) des schèmes du monothéisme, aussi bien juif que catholique ou protestant.

« Pourquoi pas la miséricorde et la foi ? »

C'est la question que pose Belacqua dans le premier roman de Beckett, *More Pricks than Kicks*⁵⁵, traduit en français sous le titre *Bande et sarabande* :

Why not piety and pity both, even down below? Why not mercy and Godliness together? A little mercy in the stress of sacrifice, a little mercy to rejoice against judgment. He thought of Jonah and the gourd and the pity of a jealous God on Nineveh⁵⁶.

Il faut savoir, pour mettre ce passage en perspective, qu'avant de devenir un personnage beckettien récurrent, faisant retour dans de nombreux textes, ne serait-ce que subrepticement, à la manière d'une silhouette⁵⁷, Belacqua est issu de l'univers de la *Divine comédie*. Luthier indolent attendant indéfiniment son jugement dans l'antipurgatoire (sorte de salle d'attente entre l'Enfer et le Purgatoire), Belacqua figure au Chant IV du *Purgatoire* dans un passage s'imposant comme fondamental pour

⁵⁵ D'après Jean-Pierre Ferrini, ce titre dans lequel on peut entendre une connotation sexuelle contiendrait encore une allusion à saint Paul : « Il est difficile de regimber [kick] contre l'aiguillon [pricks] », aurait dit le Christ à Paul sur le chemin de Damas (Acte des apôtres, 26, 12-15). (*Dante et Beckett*, Paris, Hermann, « Savoir : lettres », 2003, p. 33)

⁵⁶ Samuel Beckett, *More Pricks than Kicks*, op. cit., p. 21.

⁵⁷ Je me réfère à ce sujet à l'étude de Jean-Pierre Ferrini citée ci-dessus (*Dante et Beckett*, op. cit., p. 21-62).

toute l'œuvre de Beckett, marquée du début à la fin par l'œuvre de Dante. La scène a lieu près d'un grand rocher, au pied de la montagne du Purgatoire :

Nous nous y traînâmes ; des gens étaient là qui se tenaient à l'ombre de ce roc, dans des postures nonchalantes. Et l'un d'entre eux, qui me semblait las, était assis, embrassant ses genoux, et tenant entre eux son visage baissé. « Mon doux seigneur », dis-je, « jette les yeux sur cet homme-ci, à l'air plus indolent que si paresse était sa sœur. » Alors il se tourna vers nous et nous considéra, en levant les yeux le long de sa cuisse, et dit : « Va donc là-haut, toi qui est si vaillant. » [...] Ses gestes paresseux et ses brèves paroles me portèrent un peu à sourire ; puis je dis : « Belacqua, je ne te plaindrai plus désormais : mais, dis moi : pourquoi es-tu assis en ce lieu ? attends-tu une escorte ? ou bien as-tu repris ton ancienne habitude ? » Et lui : « O frère, monter là haut, qu'importe ? il ne me laisserait pas aller aux tourments, l'ange de Dieu qui siège sur le seuil. Le ciel doit d'abord tourner autant de fois autour de moi qu'il a fait dans ma vie, puisque j'ai retardé sans cesse les bons soupirs, à moins qu'une prière ne m'aide auparavant, venue d'un cœur qui vive dans la grâce. Que vaut une autre, que le ciel n'entend pas⁵⁸ ? »

Je reviendrai sur cette prière venue d'un tiers, et sur la grâce, terme aux connotations chrétiennes qui se superpose ici à celui, présent dès l'Ancien Testament, de miséricorde, qu'employait le Belacqua beckettien. Évoquant sous une forme humoristique mais insistante le « problème de la compassion⁵⁹ » chez Dante, le premier chapitre de *More Pricks than Kicks* (intitulé « Dante and the Lobster ») nous suggère d'examiner les termes du même « problème » dans le contexte de l'œuvre qui l'énonce : pourquoi pas la miséricorde chez Beckett ? Ce qui peut s'entendre au moins en deux sens : comme une interrogation (voire une protestation) vis-à-vis de son

⁵⁸ Dante, *La divine comédie. Le purgatoire*, édition bilingue, trad. par Jacqueline Risset, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 48-49.

⁵⁹ C'est un professeur d'italien qui propose à son élève Belacqua de faire, en guise de devoir, « un relevé des rares élans de compassion qu'éprouve Dante en Enfer. Un problème jadis très couru. » (*Bande et sarabande*, op. cit., p. 34). Ferrini précise que c'est le personnage de Virgile et non celui de Dante qui tend à manquer de compassion dans la *Divine comédie*, se moquant des élans de son protégé vis-à-vis des damnés. (*Dante et Beckett*, op. cit., p. 85)

absence ou comme le pari de la trouver là où on ne l'attend pas. Serait-ce dans l'attente ou dans l'ouverture que constitue la question elle-même ?

La miséricorde, celle qu'invoquait en riant Bouche, joignant encore dans la même énonciation l'appel et le déni — « croire... avec les autres abandonnés... en un Dieu... (*bref rire*) miséricordieux... » [PM, 83] —, fait en effet question en plusieurs endroits du texte beckettien, et au premier chef dans *En attendant Godot*, qui fait du théâtre lui-même un sorte d'antipurgatoire dantesque. Au cœur de cette pièce loge la thématique du salut miséricordieux, celui qu'a obtenu un des deux larrons entourant le Christ sur la croix :

Vladimir. — Un des larrons fut sauvé. (*Un temps.*) C'est un pourcentage honnête. (*Un temps.*) Gogo...

Estragon. — Quoi ?

Vladimir. — Si on se repentait⁶⁰ ?

Que cet échange se termine sur un grand éclat de rire n'y change rien. Pourquoi un larron est-il sauvé et l'autre damné ? Et pourquoi les évangiles ne présentent-ils pas tous la même version des faits à cet égard ? Ces questions tenaillent Vladimir, qui ne cesse d'y revenir jusqu'à la toute fin de la pièce, et contribuent, de même que les nombreuses autres références religieuses qu'elle contient, à l'aura messianique de la pièce, qui a fait couler beaucoup d'encre⁶¹. Ayant toujours résisté aux lectures théologiques de *Godot*, Beckett insistait plutôt, je l'ai déjà signalé, sur la question du lien : « Il n'y est question que de symbiose⁶². » Mais cette symbiose (dont Pozzo et Lucky offrent le pendant sadique) se trouve elle-même thématisée dans son fond

⁶⁰ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, dans *Théâtre I*, op. cit., p. 13.

⁶¹ Parmi les nombreuses autres références, citons celle-ci : « Vladimir. — Mais tu ne peux pas aller pieds nus. Estragon. — Jésus l'a fait. Vladimir. — Jésus ! Qu'est-ce que tu vas chercher là ! Tu ne vas tout de même pas te comparer à lui ? Estragon. — Toute ma vie je me suis comparé à lui. Vladimir. — Mais là-bas il faisait chaud ! Il faisait bon ! Estragon. — Oui. Et on crucifiait vite. » (*ibidem*, p. 77)

⁶² Beckett à Peter Woodthorpe, cité par James Knowlson, dans *Beckett*, op. cit., p. 533.

religieux lorsqu'Estragon s'interroge, convoquant implicitement l'étymologie *re-ligare* : « Je me demande si on est liés ? »

Vladimir. — Comment liés ?

Estragon. — Pieds et poings.

Vladimir. — Mais à qui ? Par qui ?

Estragon. — À ton bonhomme

Vladimir. — À Godot ? Liés à Godot ? Quelle idée ! Jamais de la vie ! (*Un temps.*) Pas encore⁶³.

En dépit de la dénégation de Vladimir (et de celle de Beckett...), la communauté que forment ces deux larrons ne tient-elle justement pas à cet horizon toujours fuyant — le « jamais plus » devenant « pas encore » — auquel Godot prête son nom, à ce temps messianique dont Beckett révèle les potentialités théâtrales, au même moment qu'il explore l'irrésolution fondamentale du dire dans *L'innommable* ? Le travail sur la forme, sur les structures de la représentation est ici encore indissociable de la reprise de schémas religieux qui, pour être déplacés par l'œuvre qui en joue, ne se trouvent pas pour autant vidés de leur sens et de leur force de questionnement initiaux. « It is the shape that matters », aurait dit Beckett, commentant le passage de saint Augustin sur les aléas de la grâce qui l'a inspiré : « Do not despair : one of the thieves was saved. Do not presume : one of the thieves was damned. "That sentence has a wonderful shape"⁶⁴ ». Que l'alternative du salut et de la damnation soit saisie chez Beckett dans ses potentialités formelles, c'est là ce qu'il y a précisément de *wonderful*. C'est dans la forme que réside le prodige, le miracle.

⁶³ *Ibidem*, p. 28. Mary Bryden voit chez Estragon et Vladimir les représentants de deux conceptions du Christ, l'une insistant sur sa nature divine, l'autre sur sa nature humaine : « In a sense, they might as haphazardly representing historical controversies in which an emphasis upon the manhood of Christ is opposed to an emphasis upon his divinity. » (*Samuel Beckett and the Idea of God*, op. cit., p. 111)

⁶⁴ Samuel Beckett à Ruby Cohn, cité par Rosemary Pountney dans *Theatre of Shadows. Samuel Beckett's Drama 1956-76*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1988, p. 11.

Aussi le pessimisme notoire de Beckett que relève, après plusieurs, Mary Bryden, et qui se nourrit d'innombrables références à l'univers sombre de l'Ancien Testament, avec son imaginaire de la chute, de la dégradation matérielle, de la poussière et de la boue⁶⁵, ne doit-il jamais être considéré comme la vérité définitive de l'œuvre sans que soit envisagé l'ensemble des formes à travers lesquelles cette œuvre se donne, formes qui, sans constituer en elles-mêmes un salut, supposent d'emblée un espace de jeu, une suspension des certitudes qui fait échec tant au nihilisme (*do not despair...*) qu'à la croyance dogmatique (*do not presume...*). N'est-ce pas au demeurant de la boue qu'émerge dans *Comment c'est* la prière aux damnés qu'attendait le Belacqua de Dante ?

prière pour la prière quand tout fait défaut quand je pense aux âmes au tourment
au vrai tourment aux vraies âmes qui n'y ont jamais droit au sommeil j'ai prié
une fois pour elles d'après une vieille vue elle a jauni [...] en ta clémence de
temps à autre qu'ils dorment les grands damnés ici des mots illisibles dans les
plis puis rêver peut-être du bon temps que leur valurent leurs errements pendant
ce temps les démons se reposeront dix secondes quinze secondes. [CC, 55-56]

Gardant la mémoire de la forme ancienne du psaume, la sauvant peut-être de l'illisibilité contemporaine, l'œuvre de Beckett préserve des schèmes de la grâce et de la miséricorde la structure d'ouverture, l'appel et le suspens : pourquoi pas la miséricorde et la foi — ne serait-ce qu'en rêve, en imagination, quelques secondes ?

⁶⁵ Mary Bryden relève en particulier, outre l'évidente présence de Job, la prégnance du Livre des Psaumes chez le dernier Beckett, la forme du *miserere* (« Aie pitié de moi mon Dieu, mon Dieu », Psaume 51) étant elle-même porteuse d'autant de désespoir que d'espoir. (voir *Samuel Beckett and the Idea of God*, op. cit., p. 102-118).

Une langue crucifiée

Le travail de la forme qui conserve ce suspens, ce jeu où logent toute la complexité et l'infinie richesse de l'œuvre de Beckett, va, on l'a assez dit, dans le sens d'une épuration, d'un dépouillement toujours plus grand. Ce dépouillement, selon la logique de la mimésis ascétique, est lui-même porteur tantôt de la faute ou de la damnation, tantôt de la grâce ou du salut. Or, cette entreprise de désertification de la langue, qui s'accompagne d'ailleurs, au moins pour un temps, d'une objectivation croissante de la narration et d'une sorte de fossilisation ou de minéralisation du sujet, n'ira peut-être jamais plus loin (sauf, plus tard, avec *Mal vu mal dit*, certainement le texte le plus abstrait de tout le corpus) que dans la suite que forment, en contrepoint du *Dépeupleur*, les trois dernières *Têtes-mortes* : *Imagination morte imaginez*, *Bing* et *Sans*.

« Nulle part trace de vie, dites-vous, pah, la belle affaire, imagination pas morte, si, bon, imagination morte imaginez » [TM, 51], dit la première phrase du premier de ces courts textes. Si l'imagination doit fonctionner ici par-delà sa mort, est-ce l'assèchement du texte qui soutient sa résurrection ? *Imagination morte imaginez* est dès le titre porteur d'une étrange tendance à l'injonction (« sortez », « rentrez », « frappez »), qui tranche avec un ton par ailleurs extrêmement objectif et surtout descriptif. Le texte de quelque sept pages consiste effectivement pour l'essentiel en une description très précise d'une rotonde d'un diamètre de quatre-vingts centimètres, séparée en deux demi-cercles dans chacun desquels loge un corps blanc. Tout est blanc dans ce lieu mesuré mathématiquement, au centimètre près. Les corps sont décrits minutieusement dans leur position (fœtale) et leur immobilité totale, sauf pour les yeux, d'un bleu pâle aigu qui « brusquement s'écarchillent et s'exposent béants bien au-delà des possibilités humaines » [TM, 56], témoignant seuls d'une forme de

vie. Mais ce sont les diverses variations de lumière et de température auxquelles sont soumis ces corps qui constituent la seule action, le seul véritable mouvement du texte. Le texte explore systématiquement, donc épuise, selon un procédé courant depuis *Watt*, toutes les possibilités de chutes et de montées de température et de luminosité, du blanc avec chaleur extrême, au gris puis au noir avec une température descendant jusqu'à zéro degré, selon différents rythmes et intensités « variables à l'infini ».

On retrouvera un univers semblable, à la fois désertique et utérin, dans *Bing*, où un seul corps subsiste dans un espace où dominent également le blanc, la lumière et la chaleur. La phrase est ici encore plus elliptique, réduite presque entièrement à l'énumération d'éléments, poursuivant, en l'accentuant, le rythme anacoluthique et parataxique déjà observé dans *Comment c'est*. On ressent d'ailleurs, au fur et à mesure de la lecture, le même effet quasi hypnotique, la progression du texte étant marquée par la répétition périodique des mêmes membres de phrases, le ressassement et l'ajout par glissement de nouveaux éléments qui déroulent lentement un semblant de trame. Ici, la description du corps immobile qui sue sous la lumière et la chaleur — et dont la position ressemble moins à celle d'un fœtus qu'à certaines représentations du Christ en croix : « Mains pendues ouvertes creux face pieds blancs talons joints angle droit » — alterne avec une phrase répétitive qui paraît être ou bien un commentaire méta-narratif de ce texte en effet quasi indéchiffrable, ou bien la description de signes sur le bord de l'effacement apparaissant quelque part (on pensera notamment aux inscriptions gravées sur le corps de Pim dans *Comment c'est*) dans cet espace : « Traces fouillis signes sans sens gris pâle presque blanc sur blanc » [TM, 61].

L'apparition d'une image accompagnant le son « bing » (proche de « Pim », ce vocable est peut-être un nom, le nom de quelqu'un qu'on appelle ou qu'on évoque) complexifie encore la partition textuelle en la dotant d'une profondeur temporelle, de

la mémoire de quelque chose ou de quelqu'un : « Bing jadis à peine peut-être un sens une nature une seconde presque jamais bleu et blanc au vent ça de mémoire plus jamais » [TM, 66]. Apparition subreptice — image — depuis disparue, mais qui n'en continue pas moins d'advenir, ne serait-ce qu'à travers son évocation.

Sans paraît présenter le dernier état de cette série de trois textes énigmatiques. Ces textes partagent avec *Le dépeupleur* (avec lequel ils sont regroupés, sous le titre *Residua*, dans l'édition anglaise) la désubjectivation de la voix narrative et des corps décrits. Par le détachement du ton et l'éloignement de la voix, *Le dépeupleur* est certainement le texte qui se démarque le plus du style antérieur de Beckett, caractérisé par le retournement d'une voix narrative cherchant à coïncider avec elle-même. Peuplé d'innombrables êtres, certains occupés à une quête frénétique, marchant, grimpant, d'autres immobiles, l'univers du *Dépeupleur* constitue peut-être le premier état de la rotonde d'*Imagination morte imaginez*, où le dépeuplement aurait effectivement eu lieu. Au demeurant beaucoup plus long (une cinquantaine de pages), *Le dépeupleur* présente, de façon à la fois précise (dans ses calculs mathématiques) et lacunaire, un espace plus élaboré et aux connotations plus évidemment dantesques. Le cylindre et ses différents couloirs peuplés d'êtres errants, ou grimpants, ou fixes, ont effectivement souvent été comparés aux cercles de l'enfer ou au Purgatoire⁶⁶. Mais on peut penser aussi, à cause des variations de chaleur et d'intensité, et de la présence d'un « halètement » qui « agite » le cylindre [DÉ, 7], à un intérieur organique, qu'il s'agisse, encore une fois, de la matrice utérine ou de l'intérieur d'une tête. Les trois zones qui formaient le « cabinet mental » de Murphy, « grande sphère creuse fermée hermétiquement à l'univers extérieur » [MU, 81], ne sont effectivement pas sans

⁶⁶ Voir notamment Jean-Pierre Ferrini (*Dante et Beckett, op. cit.*, 48-57) et Antoinette Weber-Caffish qui rapproche l'univers et les figures habitant le *Dépeupleur* des représentations des damnés dantesques par le peintre William Blake notamment (*Chacun son dépeupleur*, Paris, Minuit, 1994, p. 84-91).

rappeler les divisions du cylindre, qui coïncident aussi avec des degrés d'activité. Ces deux motifs, on a d'ailleurs vu qu'ils fonctionnent ensemble chez Beckett, représentant tous deux, au même moment, l'origine — de la vie, de l'imaginaire, et du texte — et l'enfermement ou le solipsisme⁶⁷.

Si le lieu parfaitement clos et rond du *Dépeupleur* renvoie par beaucoup d'aspects à celui d'*Imagination morte imaginez*, les repères spatiaux se brouillent dans *Bing*, où il n'y a plus que des murs blancs, et deviennent encore plus minimaux et instables dans *Sans*. Ainsi a-t-on affaire, dans cet ensemble de textes, à un monde qui semble se désencombrer et s'épuiser (ou se *défigurer*) progressivement, jusqu'à ne présenter, dans *Sans*, que quelques ruines éparses dans un désert à l'horizon incertain : « Lointains sans fin terre ciel confondus pas un bruit rien qui bouge⁶⁸ ». Les repères manquent dans *Sans*, dont le seul titre annonce bien l'univers *privatif* dans lequel ce texte nous plonge. Cela est d'autant plus le cas qu'à la différence du *Dépeupleur* qui laissait la langue syntaxiquement intacte et dont la narration descriptive restait très lisse⁶⁹, les trois courts textes des *Têtes-mortes* se caractérisent

⁶⁷ La monade leibnizienne n'est d'ailleurs pas absente de l'horizon de référence du *Dépeupleur*. Weber-Caflisch (*op. cit.*, p. 37-47) énumère d'autres lieux que peut évoquer l'espace clos, cependant plus virtuel qu'allégorique, selon elle, du *Dépeupleur* : un hôpital psychiatrique (écho de celui où séjourna Murphy), une ruche, l'intérieur du Panthéon de Rome, la Bourse, les tombeaux et prisons de Piranèse, ou encore un camp de concentration, et plus particulièrement celui de Buna où séjourna Primo Levi, que ce dernier comparait lui-même à l'Enfer de Dante et dont le livre est évoqué dans le texte de Beckett par la répétition de la phrase « Si c'est un homme ».

⁶⁸ [TM, 69]. Il est fascinant de constater que *Watt*, composé vingt ans plus tôt, contenait déjà les germes de ce paysage. Dans les dernières pages de ce roman, où prend place un étrange « Addenda » recueillant quelques éléments qui se sont vus « exilés du corps de l'ouvrage », se trouve en effet ce passage qui anticipe de façon notable sur l'univers désertique de « Sans ». Ce monde est qualifié ici de « paysage d'âme » : « Dans le désert, sous le ciel, différenciés par Watt comme étant l'un au-dessous, l'autre au-dessus, de Watt. Que devant lui, derrière lui, tout autour de lui, il y eût autre chose, ni désert ni ciel, Watt n'en éprouvait pas la sensation. À vrai dire, ciel et désert étaient de la même couleur sombre, ce qui n'a rien d'étonnant. Watt lui aussi, comme de juste, était de la même couleur sombre. [...] Par moments, on aurait dit une sombre absence de couleur, ou un sombre mélange de toutes les couleurs, un blanc sombre. [...] La source de la faible lumière répandue sur cette scène est inconnue. D'autres particularités de ce paysage d'âme : La température était douce. Au-dessous de Watt le désert se soulevait et retombait. Tout était silencieux. Au-dessus de Watt le ciel retombait et se soulevait. Watt était rivé sur place. » [WA, 262]

⁶⁹ L'apparente neutralité de la voix narrative du *Dépeupleur*, qui rappelle celle de l'énonciation scientifique, est cependant compliquée, selon Weber-Caflisch, par une fictionalisation de l'énonciation

par une atteinte portée à la voix qui décrit, marquée par un assèchement et un démembrement syntaxique croissants (les verbes disparaissent presque complètement dans *Bing* et *Sans*) et surtout par la systématisation d'un procédé de composition qui relève à plusieurs égards du domaine musical.

Sans est constitué de petites cellules de textes égrenées comme un chapelet au fil des pages, de façon à la fois rigoureusement méthodique et aléatoire. Dans « Samuel Beckett, mathématicien et poète », Édith Fournier offre une analyse précieuse de la structure de l'œuvre et distingue six grandes propositions qui se donnent à lire, dans le texte, à travers six « familles » de phrases, regroupant chacune dix phrases⁷⁰. Fournier relève que les soixante phrases ainsi formées se trouvent disséminées à travers les douze premiers paragraphes de telle sorte que chaque phrase d'une même famille, n'apparaissant qu'une seule fois, ne se trouve jamais à côté d'une autre phrase de la même famille dans un même paragraphe. Dans les douze paragraphes suivants, soit jusqu'à la fin du texte, les mêmes phrases sont reprises telles quelles une deuxième fois, mais dans un autre ordre, et sans exclure la contiguïté. La structure de ce texte s'avère ainsi minutieusement contrôlée tout en faisant une part importante au hasard, comme l'aurait révélé Beckett lui-même à sa première biographe, Ruby Cohn :

Beckett wrote each of these sixty sentences on a separate piece of paper, mixed them all in a container, and then drew them out in random order twice. This became the order of the hundred twenty sentences in *Sans*. Beckett then wrote the number 3 on four separate pieces of paper, the number 4 on six pieces of paper, the number 5 on four pieces, the number 6 on six pieces, and the number 7 on four pieces of paper. Again drawing randomly, he ordered the sentences

dont la source reste parfaitement non localisable : « Le cylindre est la fiction que produit cette énonciation fictionnelle. » (*Chacun son dépeupleur*, op. cit., p. 52) On ne sort donc pas de la mise en abyme de la voix : c'est d'abord une voix inassignable qui a lieu dans *Le dépeupleur*, quoique ce soit ici selon des modalités très différentes de celles de *L'innommable* et de *Compagnie*.

⁷⁰ Édith Fournier, « Samuel Beckett mathématicien et poète », *Critique*, n° 519-520, août-septembre 1990, p. 660-662.

into paragraphs according to the number drawn, finally totalling one hundred twenty⁷¹.

Rosemary Pountney rapproche pertinemment cette méthode alliant le calcul mathématique et l'intervention du hasard des techniques aléatoires de composition qu'ont explorées des musiciens comme John Cage⁷². Mais le caractère répétitif de ces petites cellules textuelles, à l'intérieur desquelles un nombre très restreint d'éléments reviennent de façon lancinante, avec chaque fois d'infimes variations, ressortit peut-être encore davantage à l'esprit des pièces minimalistes de compositeurs comme Philip Glass (qui a d'ailleurs composé un quatuor à cordes s'inspirant de la structure de *Compagnie*) ou Steve Reich. On pourrait aussi convoquer, pour l'exploration systématique des variations à l'intérieur de ces petites cellules, les fugues de Bach. Quoi qu'il en soit de la possibilité d'établir un parallèle très serré avec les méthodes et les œuvres de l'un ou l'autre compositeur, la référence musicale me semble valide ici en tant qu'elle permet globalement de signaler que Beckett s'affranchit, avec un texte tel *Sans*, d'un ordonnancement strictement syntaxique et sémantique des éléments textuels au profit d'une organisation rythmique et sonore à l'intérieur de laquelle, par ailleurs, le hasard intervient, tel un coup de dés, de façon significative. Une tension se trouve ainsi créée entre le caractère rigoureusement contrôlé et mathématique de certains aspects du texte et l'intervention de l'aléatoire, qui vient en quelque sorte déjouer l'emprise (l'intentionnalité, aurait dit Cage) de l'auteur, du créateur sur sa création.

Avec *Sans*, qui épuise les variations infimes de ses éléments à travers ses différentes familles de phrases et qui soumet la structure du texte à un ordre que le hasard pourrait indéfiniment changer, c'est le texte lui-même qui se trouve pour ainsi

⁷¹ Ruby Cohn rapportant les propos de Beckett, citée dans Rosemary Pountney, *Theatre of Shadows : Samuel Beckett's Drama 1956-76*, op. cit., p. 16.

⁷² *Idem*.

dire soumis à la logique exhaustive à l'aune de laquelle Molloy faisait circuler ses pierres à sucer d'une poche à l'autre dans un fameux passage (courant sur huit pages !) du roman éponyme, la même logique selon laquelle Murphy relevait les cent vingt différentes façons possibles de manger ses petits gâteaux⁷³ et le narrateur de *Watt* dénombrait, parmi des dizaines d'autres séries, les membres de la difforme famille Lynch. On aurait pu croire que l'application à la structure même du texte de ce type de mathématiques, présentes dès le début de l'œuvre de Beckett et étudié brillamment par Deleuze dans « L'épuisé », aurait eu pour effet de soumettre la création tout entière à un esprit de totalisation maniaque auquel rien ne saurait échapper. Or, c'est au contraire l'immaîtrisable et l'infini qui s'introduisent ici au sein de l'implacable machine beckettienne de l'exhaustivité⁷⁴. Le dépouillement syntaxique et sémantique, la réduction de l'univers du texte à quelques motifs signifiants, leur répétition avec des variations infimes permet paradoxalement à cette œuvre, qui n'a plus rien de grotesque, d'évoquer comme nulle autre l'idée même d'infini, voire de sublime. Par ailleurs, l'infini n'est pas ici qu'un effet de structure, comme c'est le cas dans une œuvre purement formelle et sans paroles comme la pièce pour la télévision intitulée *Quad*, par exemple⁷⁵. Si le texte de *Sans* apparaît virtuellement recomposable à l'infini, donc ouvert à même sa systémativité, il m'apparaît être davantage que « an

⁷³ Voir MO, 92-100 et MU, 73.

⁷⁴ Cioran s'est dit « envoûté » par le néologisme *Lessness* qui forme le titre anglais et aurait cherché, sans succès, avec Beckett, un équivalent français à même de rendre compte de ce « mélange de privation et d'infini » qui émane du texte (« Quelques rencontres », dans *Cahiers de l'Herne. Samuel Beckett*, Paris, L'Herne, « Le livre de poche/biblio essais », 1976, p. 47).

⁷⁵ Dans cette pièce plus chorégraphique que théâtrale écrite en 1980 et réalisée par Beckett lui-même en 1981 pour la télévision allemande Süddeutscher Rundfunk, quatre interprètes parcourent de façon ininterrompue un carré, chacun suivant son trajet personnel, de telle façon que tous les trajets possibles entre les différents points du carré (les quatre coins et le milieu) soient épuisés par chacun des interprètes, d'abord seuls, puis en duo, en trio, en quatuor, la série étant ensuite reprises en intégrant des variations sur le plan sonore (avec des percussions), de l'éclairage, des couleurs de costume, des bruits de pas. Des dramacules comme *Quoi où* et *Va-et-vient* sont construites selon un principe semblable d'exhaustion des possibles et de substitution des places.

elegantly formalized bricolage⁷⁶ », dans la mesure où il est aussi traversé par des tensions thématiques qui recourent cette polarité entre clôture et ouverture, entre l'enfermement dans un univers réduit, répétitif et la brèche par où s'introduisent le dehors et le temps — les « lointains sans fin ».

L'effondrement d'un refuge [...] et la situation qui s'ensuit pour le réfugié. La ruine, l'abandon, le désert, l'oubli, le passé et le futur niés, affirmés : telles sont les catégories formellement identifiables au travers desquelles l'écriture s'insinue, dans un désordre d'abord, puis dans l'autre⁷⁷.

Énumérées ici par Beckett, ces quelques catégories sont très précisément celles que l'on retrouve au sein des six « familles » de phrases isolées par Fournier. Dans un premier ensemble de phrases apparaît un paysage désertique et gris où se confondent la terre et le ciel. La description de ce « décor » que campait la phrase déjà citée, est, comme le reste, sujette à de petites variantes : « Ciel gris sans nuage pas un bruit rien qui bouge terre sable gris cendre. » [TM, 70] Une deuxième série de phrases introduit dans ce premier décor les ruines effondrées de ce qui fut, semble-t-il, un « vrai » refuge : « Ruines répandues confondues avec le sable gris cendre vrai refuge » [TM, 69]. Une troisième série se caractérise par la présence d'un « petit corps cœur battant seul debout », d'abord parfaitement immobile, très abstraitement et minimalement décrit, comme si on avait affaire à un dessin à peine esquissé : « face grise traits fente et petits trous deux bleu pâle » [TM, 69]. Une quatrième famille de phrases évoque un cube blanc et lumineux qui paraît désigner le refuge avant son effondrement et qui rappelle l'espace confiné de *Bing* : « Cube tout lumière blancheur rase faces sans trace aucun souvenir » [TM, 69]. Dans une autre série encore, une voix s'acharne à nier comme « chimère » l'existence du temps et de tout espace autre que celui du premier

⁷⁶ Philip H. Solomon, « Purgatory unpurged : Time, Space, and Language in "Lessness" », *Journal of Beckett Studies*, n° 6, automne 1980, p. 72.

⁷⁷ Samuel Beckett, quatrième de couverture de *Lessness* (version anglaise de *Sans*), citée par James Knowlson, dans *Beckett, op. cit.*, p. 713.

désert : « Ne fut jamais qu'air gris sans temps rien qui bouge pas un souffle. » [TM, 75] Cette dénégation semble viser autant le temps passé du refuge que le futur qui tente par ailleurs de s'imposer à travers un sixième et dernier ensemble de phrases où le mouvement s'immisce, le bleu du ciel alternant avec la pluie, la malédiction avec la bénédiction : « Il maudira Dieu comme au temps béni face au ciel ouvert l'averse passagère » [TM, 69] ; « Il revivra le temps d'un pas il refera jour et nuit sur lui les lointains. » [TM, 71]

Les accents quasi eschatologiques et mystiques de cette dernière famille de phrases, par laquelle se trouve mise en scène, de façon furtive, une sorte de résurrection du sujet, du temps et du mouvement, présentent un contraste très fort avec l'univers statique et desséché des ruines et du désert. Cet ensemble constitue de fait l'un des pôles de tension du texte, auquel s'oppose principalement la voix négatrice, qui refuse non seulement l'existence du temps au profit d'une grise éternité (Édith Fournier relève que « cette négation absolue du temps [...] est ici plus absolue que jamais dans l'œuvre de Beckett⁷⁸ »), mais dont l'acharnement vise aussi les instances du rêve et de l'imagination qui seraient au principe même du mouvement, du passage : « Jamais que rêve jours et nuits faits de rêves d'autres nuits jours meilleurs » [TM, 75] ; « Jamais qu'imaginé le bleu dit en poésie céleste qu'en imagination folle » [TM, 76].

Nouvelle forme du procès fait à l'imagination et à la représentation au sein même de l'œuvre de Beckett, cette voix qui clôt le texte — « Chimère l'aurore qui dissipe les chimères et l'autre dite brune » [TM, 77] — n'a pas pour autant le dernier mot, en vertu de la dynamique que crée la structure aléatoire du texte. Le passage d'une « chimère » à l'autre est en effet la source d'un mouvement perpétuel qui contre

⁷⁸ Édith Fournier, *loc. cit.*, p. 666.

l'effacement, la dissipation progressive des traces et des signes (de vie, de grammaire) dont ce texte est par ailleurs affecté. Espace de tension entre la grisaille d'un désert infini, la blancheur d'un refuge également hors du temps, et le bleu d'un ciel (faisant écho au bleu des yeux) d'où viennent à la fois le salut et la damnation, *Sans* oppose aussi, comme le relèvent Fournier et Solomon, la verticalité du corps, le « petit cœur battant » et la marche obstinée dans le sable à la ruine, à la pétrification et à la désubjection que font régner les phrases nominales. Ce sont ces tensions elles-mêmes qui font vivre le texte, qui créent la déhiscence (l'épanorthose, dirait Bruno Clément⁷⁹) de laquelle sort, malgré tout, l'image : « Pleuvra sur lui comme au temps béni du bleu la nuée passagère » [TM, 74].

« bleu et blanc du ciel un moment encore matin d'avril sous la boue c'est fini c'est fait ça s'éteint j'ai eu l'image » [CC, 48], disait la voix exhalant de la boue dans *Comment c'est*. Le passage de la boue au désert qu'effectuent les dernières *Têtes-mortes* n'empêche pas le retour des images, ces petites scénettes souvent associées au blanc, au bleu, au ciel, et dont la vivacité pascalienne (le matin d'avril de *Comment c'est* rappelant celui de *Pas moi*) tranche toujours, depuis les *Textes pour rien*, avec la dévastation du milieu et du sujet dont elles émergent. Ces petites scènes faites de quelques traits, quelques couleurs, d'une présence, d'un léger frémissement, sont chaque fois dépositaires de restes (*residua*) dont la qualité première semble d'être paradoxalement inépuisables dans leur ténuité. Ces restes sont ceux de la vie tout autant que ceux de l'imaginaire dans une œuvre qui les malmène singulièrement tous deux.

⁷⁹ Je rappelle la définition de cette figure, déjà évoquée : « L'épanorthose, qui n'est pas un couple, mais dont la fonction est précisément de mettre en rapport les deux termes possibles d'une vérité qui ne rencontrera jamais d'expression plus adéquate que le mouvement qu'elle crée entre eux [...] ; elle est peut-être, justement parce qu'elle est une figure, c'est-à-dire une forme, et qu'elle peut à ce titre recevoir tous les contenus, ce qui donne à l'œuvre beckettienne son mouvement essentiel. » (*L'œuvre sans qualités*, op. cit., p. 423)

La prégnance de ces images, l'impression qu'elle sont aussi tenaces que fugitives est due non seulement à leur plasticité particulière — « une belle image belle je veux dire par le mouvement la couleur les couleurs bleu et blanc des nuages au vent » [CC, 41-42] —, mais aussi à leur récurrence dans l'œuvre, à la reprise d'un texte à l'autre de petits motifs qui constituent ou accompagnent ces images et qui forment un réseau aussi complexe que cohérent. Ainsi, dans *Pour finir encore*, qui recompose, quelques années plus tard, un univers fort semblable à celui de *Sans*, retrouve-t-on de nouveau un petit corps gris, le ciel, le sable et la ruine d'un refuge : « Mêlés à la poussière vont s'enlisant les débris du refuge dont bon nombre déjà n'émergent qu'à peine » [PF, 10]. Qualifié de « ruine mère⁸⁰ », le motif du refuge, comme tous les lieux clos beckettien, accuse dans *Pour finir encore* son caractère matriciel, utérin. Faisant précisément de la mère une ruine, cette expression capitale condense le caractère ambivalent du rapport au maternel dans une œuvre qui rejoue sans cesse la scène de son origine et de sa désintégration. C'est d'ailleurs encore dans une ruine que trouve refuge le souvenir de la dramacule *Cette fois*, la ruine se confondant ici avec le souvenir d'enfance qu'il s'agit de sauver du désastre, de la liquidation pleine et entière à laquelle une des voix du texte semble le vouer : « ah tais-toi tous liquidés belle lurette cette fois où tu es retourné cette dernière fois voir si elle était là toujours la ruine où enfant tu te cachais » ; « la ruine où jamais nul ne venait où enfant tu te cachais guettais le moment de te défiler et courais t'y cacher à longueur de journée sur une pierre au milieu des orties avec ton livre d'images⁸¹ ».

S'il est le lieu utérin où l'on se cache, enfant, pour regarder des images, le refuge se confond aussi avec la tête qui garde tant bien que mal la mémoire de ces

⁸⁰ « Tout premier changement enfin un fragment se détache de la ruine mère et d'une chute lente creuse la poussière à peine » [PF, 11].

⁸¹ Samuel Beckett, *Catastrophe et autres dramacules*, Paris, Minuit, 1986, p. 11, 12.

images, qui les produit ou reproduit. Le rapport qu'entretient le motif du refuge ou de l'abri avec la tête, et plus particulièrement avec le crâne, comme lieu premier et dernier de l'imaginaire, sera thématiqué de façon explicite dans *Pour finir encore* (mais aussi dans le poème « hors crâne seul dedans » [PO, 25], anticipant lui-même sur *Soubresauts*) : « Crâne donc pour finir seul dans le noir le vide sans cou ni traits seule la boîte lieu dernier dans le noir le vide. Lieu des restes où jadis dans le noir de loin en loin luisait un reste » [PF, 7]. En sa qualité d'os, de reste corporel, le crâne est bien ici un « lieu dernier » explicitement « funéraire » (*tête-morte* ; « crâne abri dernier » [PO, 25]). Il n'en demeure pas moins que ce crâne est aussi le lieu de naissance d'une imagerie qui se trouve ici plus développée, moins squelettique que dans *Sans*. Transportant une civière, deux nains blancs font en effet leur apparition dans la poussière de *Pour finir encore*, traversant le texte tels des spectres : « Nains blancheur lointaine venue de nulle part immobile dans l'air gris là où poussière seule possible » [PF, 11]. Semblant justement sortie, avec ces nains, d'un album pour enfants, l'image se développe sur quelques pages, prend davantage ses aises (c'est le cas, de façon générale, dans le recueil des *Foirades*, moins aride que les *Têtes-mortes*), tout en se trouvant toujours exposée dans sa précarité, étant toujours en passe de disparaître : « et là soudain ou peu à peu où poussière seule possible cette blancheur à déchiffrer. Reste à imaginer s'il peut la voir l'expulsé dernier parmi ses ruines si jamais il pourra la voir et si oui y croire. » [PF, 11] Y croire. Croire ou non à ces images, susciter ou refuser ces restes imaginaires (ou restes « à imaginer »), ces apparitions spectrales qui émergent du vide, de la boue, du sable ou de la poussière, c'est bien un des enjeux du texte beckettien qui, depuis les *Textes pour rien*, au théâtre, au cinéma et même à la télévision, comme dans la prose et les poèmes, présente une lutte constante avec l'image. Or, cette lutte n'est pas sans évoquer, dès lors surtout qu'elle a, littéralement

et métaphoriquement, lieu dans le désert, dans ce « dernier désert à traverser » [PF, 11], le destin de saint Antoine, un des premiers anachorètes, celui qu'on appelle parfois le « père des moines » et dont la vie, mise en récit au IV^e siècle par Athanase d'Alexandrie avant de l'être par Flaubert, consista précisément à lutter, du fond du désert égyptien où il s'est retiré, contre l'image, contre ces visions fantasmagoriques à travers lesquelles le diable tente de le faire succomber et que la vie ascétique a pour effet paradoxal de faire proliférer.

Et, tout à coup, passent au milieu de l'air, d'abord une flaque d'eau, ensuite une prostituée, le coin d'un temple, une figure de soldat, un char avec deux chevaux blancs, qui se cabrent. Ces images arrivent brusquement, par secousses, se détachant sur la nuit comme des peintures d'écarlate sur de l'ébène. Leur mouvement s'accélère. Elles défilent d'une façon vertigineuse. D'autres fois, elles s'arrêtent et pâlisent par degrés, se fondent ; ou bien, elles s'envolent, et immédiatement d'autres arrivent. Antoine ferme ses paupières. Elles se multiplient, l'entourent, l'assiègent⁸².

Si l'image beckettienne n'a rien de vraiment diabolique et ne présente pas ce caractère spectaculaire et pléthorique, ce débordement sensoriel extraordinaire, infiniment mouvant, que l'on retrouve dans l'imagerie d'Antoine telle qu'elle se présente chez Athanase puis de façon encore plus fantastique et grouillante chez Flaubert (le diable et ses démons prenant des formes diverses : enfant noir, femmes dénudées, bêtes sauvages, délices de la table, amis, faux prophètes, pour ne nommer que quelques-unes de ses métamorphoses), il n'en demeure pas moins qu'elle apparaît aussi à la faveur du désert, d'une entreprise de désertification, d'ascèse textuelle, et qu'elle a comme qualité première d'être refusée, combattue, comme si elle constituait aussi, sur le plan littéraire, une *tentation* : « ce n'est pas une personne, il n'y a

⁸² Gustave Flaubert, *La tentation de saint Antoine*, op. cit., p. 45-46.

personne [...] non, c'est du roman, encore du roman, seule la voix est, bruisant et laissant des traces ». [TR, 202]

C'est, en effet, après *L'innommable*, après que la littérature s'est départie de tout le confort narratif habituel, celui que procure une intrigue, un personnage, un monde reconnaissable, après qu'elle a définitivement quitté la mondanité romanesque au profit d'un univers de plus en plus réduit et aride, où ne subsistent que quelques traces, que l'image survient chez Beckett, dans les *Textes pour rien* d'abord, puis de façon plus évidente dans *Comment c'est* où le mot d'« image » s'impose. Tout se passe donc comme si la déprivation textuelle reproduisait les mêmes conditions hallucinatoires que l'isolement et la violence physique de l'ascèse corporelle auxquels s'est astreint saint Antoine. Car on peut croire que c'est précisément de s'être retiré absolument du monde et de soumettre, par le jeûne notamment, son corps au manque qui fait d'Antoine un être en proie aux images qui l'assaillent⁸³.

Il est du reste frappant que le personnage de la nouvelle *La fin*, dont le parcours est celui d'une lente désagrégation du corps et de l'être anticipant sur le destin que Beckett fera subir à la voix narrative elle-même, aboutisse dans un canot qui rappelle singulièrement le tombeau de Pharaon dans lequel, avant de s'enfoncer dans le désert d'Égypte comme il sera le tout premier à le faire, Antoine s'est enfermé pour un temps. Dans ce canot trouvé au fond d'une remise, avatar du tombeau-utérus-crâne beckettien, le personnage de *La fin* a lui-même des visions⁸⁴, son embarcation partant doucement à la dérive à travers une série d'images hallucinatoires dont l'étrange douceur anticipe sur la scène de la barque formant le cœur de *La dernière bande*

⁸³ Jacques Maître s'est intéressé à ce rapport entre visions mystiques et anorexie dans *Anorexies religieuses, anorexie mentale. Essai de psychanalyse sociohistorique. De Marie de l'Incarnation à Simone Weil*, Paris, Cerf, 2000.

⁸⁴ « Je savais que c'étaient des images, puisqu'il faisait nuit et que j'étais seul dans mon canot. Que cela pouvait-il être d'autre ? J'étais donc dans mon canot et je glissais sur les eaux. Je n'avais pas à ramer, le reflux m'emportait. » [NO, 109]

(« Nous dérivions parmi les roseaux et la barque s'est coincée⁸⁵ ») et qui se trouve aussi singulièrement proche de ce passage de Flaubert :

Antoine, les yeux toujours fermés, jouit de son inaction ; et il étale ses membres sur la natte. Elle lui semble douce, de plus en plus, — si bien qu'elle se rembourre, elle se hausse, elle devient un lit, le lit, une chaloupe ; de l'eau clapote contre ses flancs. [...] Il est étendu au fond de la barque, un aviron, à l'arrière, traîne dans l'eau. De temps en temps un souffle tiède arrive, et les roseaux minces s'entrechoquent. Le murmure des petites vagues diminue. Un assoupissement le prend. Il songe qu'il est un solitaire d'Égypte⁸⁶.

Que Beckett se soit ou non inspiré de ce passage de *La tentation de saint Antoine* de Flaubert, il n'en demeure pas moins que, chez lui comme chez le saint, la réduction de la vie à son espace et à son expression minimales se trouve au principe de la production de ces images oniriques qui tantôt bercent, tantôt menacent, dans lesquelles les restes de la vie désirante viennent se loger, et qui naissent donc du geste même qui prétend y soustraire.

D'ailleurs, les images qui se présentent à l'ascète ne sont pas forcément mauvaises. Si elles sont le plus souvent diaboliques, les apparitions peuvent aussi être saintes, comme en témoigne cette fois un passage de la *Vie d'Antoine* d'Athanase d'Alexandrie⁸⁷. Elles peuvent se présenter pour sortir salutairement l'ascète de l'orgueilleuse folie de son isolement (de cet « abject self-referring quietism⁸⁸ » dont parlait la lettre à McGreevy). Il faut donc savoir discerner, parmi les images,

⁸⁵ Samuel Beckett, *La dernière bande*, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁶ Gustave Flaubert, *La tentation de saint Antoine*, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁷ « *Lorsqu'une apparition se produit, interrogeons-là d'abord. Pour ne pas les craindre, vous avez aussi à votre disposition ce critère. Lorsqu'une apparition se produit, qu'on ne succombe pas à la crainte mais qu'on commence par l'interroger avec courage sur sa nature : "Qui es-tu, d'où viens-tu ?" 2. Si c'est une vision de saints, ils te rassureront et changeront ta crainte en joie. 3. Mais si c'est une vision diabolique, aussitôt elle s'affaiblit en voyant un esprit affermi.* » (*Vie d'Antoine*, *op. cit.*, p. 253)

⁸⁸ Lettre de Samuel Beckett à Thomas McGreevy (10 mars 1935), citée dans Mary Bryden, *op. cit.*, p. 29.

l'apparition idolâtre dont il faut se garder de la sainte apparition par laquelle la grâce fait signe.

De pauvres images

Émergeant d'une imagination désertée, sacrifiée, l'image est tout au long de l'œuvre de Beckett le lieu d'une résistance qui est au fondement même de sa poétique. Résistance au double sens qu'elle est ce à quoi l'œuvre résiste — « Assez, assez les images » [NO, 109] —, et ce qui, néanmoins, reste, demeure et fait qu'il y a œuvre, création : « Ne rien voir du tout, non, c'est trop » [NO, 107], dit encore le même personnage de *La fin*. L'image est l'endroit où revient, en dernier lieu, chez Beckett, quelque chose de la figure (d'une forme, qu'elle soit narrative ou poétique, cherchant à exprimer une vie, à la faire advenir et voir), une fois qu'elle a été défigurée⁸⁹. Une fois déplacée, dégagée du monde — « il était peut-être temps que l'objet se retirât, par ci par là, du monde dit visible », écrivait Beckett au sujet de la peinture des Van Velde⁹⁰ — et réduite au minimum de sa représentation, l'image apparaît dans sa *dérobade*, pour reprendre un terme de *Peintres de l'empêchement*⁹¹, mais elle est aussi ce qui persiste.

⁸⁹ Evelyn Grossman définit d'ailleurs la défiguration comme le « mouvement incessant d'une négation qui à la fois dissout la forme et l'œuvre, la déplace, la met en suspens, l'anime... en un mot, la fait vivre. » (*La défiguration*, op. cit., p. 17) Andrew Renton analyse sur un plan plus linguistique ce mouvement incessant entre figuration et défiguration chez Beckett : « Perhaps in Beckett we witness the closest anyone has come within a literary language to eradicating the figural, but we know that the language retains its charge precisely because it figures despite itself. In addition to that ultimate obligation to express (or to figuration), there is an obligation to resist that expression throughout the work, disfiguring, as it were, the self-troping of the text. This anti-figuration is a figuration in itself. » (Andrew Renton, « Disabled Figures : from the *Residua* to *Stirrings still* », dans John Pilling (dir.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 168)

⁹⁰ Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1990, p. 30.

⁹¹ « Car que reste-t-il de représentable si l'essence de l'objet est de se dérober à la représentation ? Il reste à représenter les conditions de cette dérobade. » (*ibidem*, p. 56)

S'intéressant très spécifiquement à la question des images chez Beckett, l'ouvrage de Jean-Paul Gavard-Perret intitulé *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett* retrace leur destin dans toute l'œuvre, en s'intéressant plus spécialement aux derniers textes en prose, aux derniers poèmes et aux pièces pour la télévision. Prolongeant la lecture que présentait Deleuze dans « L'épuisé », se référant également à la notion deleuzienne d'image-temps, Gavard-Perret considère l'imaginaire beckettien en tant que créateur « de lieux d'écart et d'écartement » :

C'est là que se dénoue le langage : les mots s'écartent, non pour plonger sur un autre langage, vers un autre champ de vision, mais pour forer un trou où l'image s'engloutit. Beckett rejoint ainsi une des essences majeures de l'image. Car les images passent. Avant même qu'elles ne paraissent, leur mort prochaine les travaille du dedans⁹².

Si les images beckettiennes arrivent à figurer la finitude, la disparition au travers du concert de ces voix qui n'en finissent plus de tarir, il n'en demeure pas moins qu'elles ont une qualité positive d'apparition et qu'elles sont aussi, dans leur spectralité, paradoxalement tenaces. L'image n'a pas lieu une fois pour toutes, chez Beckett, comme ce qui permettrait d'en finir pour de bon. Comme l'élabore cette fois Georges Didi-Huberman commentant également Deleuze, il n'y a pas d'image pure : « toujours elle *adhère* à quelque chose dans l'histoire et, donc, ne se dissipe pas purement et simplement, mais *survit* sous une autre forme, comme vestige, reste, lacune, symptôme, hantise, mémoire inconsciente⁹³. »

C'est en ce sens que je signalais, au dernier chapitre, la prégnance des figures paternelle et maternelle, qui sont certainement — et pas par hasard, s'agissant

⁹² Jean-Paul Gavard-Perret, *L'imaginaire paradoxal ou La création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Paris, Lettres modernes Minard, « Bibliothèque Circé », 2001, p. 9 et 212.

⁹³ Georges Didi-Huberman, « Q comme Quad », dans *Objet Beckett, op. cit.*, p. 125.

d'origine et de création —, parmi les restes privilégiés de l'imagerie beckettienne, de *Comment c'est* à *Wortsward Ho* : « ensuite une autre image encore une déjà la troisième peut-être elles cesseront bientôt c'est moi en entier et le visage de ma mère je le vois d'en dessous il ne ressemble à rien » [CC, 22] ; « Levant les yeux au ciel d'azur et ensuite au visage de ta mère tu romps le silence en lui demandant s'il n'est pas en réalité beaucoup plus éloigné. Le ciel s'entend. Le ciel d'azur. » [CO, 12] C'est cette « impureté » des images, le fait qu'elles conservent « *malgré tout* quelque chose de l'image passée, une mémoire de ce qui a été invoqué puis révoqué dans l'image⁹⁴ » ; le fait qu'elles fonctionnent comme des traces⁹⁵ ; qu'elles rappellent quelqu'un tout en ne ressemblant à rien, qu'elles contiennent à la fois la familiarité du visage maternel et le mystère lointain d'un ciel d'azur, qui semble faire en sorte qu'elles font encore et encore retour. Cette « fécondité immanente » de l'épuisement, pour emprunter une fois de plus les mots de Didi-Huberman, est bien l'espèce de miracle qu'opère l'imaginaire paradoxal, aussi matriciel que dissipateur, de Beckett.

Les tout derniers textes de proses, *Mal vu mal dit*, *Wortsward Ho* et *Soubresauts*, sont entièrement construits autour de cette tension entre invocation et révocation, entre apparition et disparition de l'image qui structure également les pièces pour la télévision *Trio du fantôme*, *Nacht und Träume* et ... *que nuages...*, toutes trois hantées par des présences spectrales et oniriques, que les textes ont aussi le pouvoir de donner à voir, comme l'écran ou comme la toile des Van Velde : « Forcer l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même

⁹⁴ *Ibidem*, p. 126.

⁹⁵ Je renvoie ici à l'analyse que Stéphane Inkel fait de la figure de la mère dans *Mal vu mal dit*, texte dans lequel l'image se présente d'une façon plus abstraite, sous la forme justement de traces à retrouver tant bien que mal dans la voix : « Dans *Mal vu mal dit*, ce sont [...] les images de la vieille femme qui conduisent la narration, apparaissant et disparaissant à l'œil qui les scrute à leur propre gré, ce qui en fait moins des objets pour l'instance d'énonciation que des sujets qui lui résistent, les formes incarnées d'une mémoire que le sujet voudrait bien, cette fois, pouvoir s'approprier le temps nécessaire pour les dire, c'est-à-dire les expulser. » (*Les fantômes et la voix*, op. cit., p. 262-263)

devienne chose, non pas simple conscience de limite, mais une chose qu'on peut voir et faire voir⁹⁶ », écrivait déjà Beckett dans *Le monde et le pantalon*, où on peut lire en filigrane ce qui deviendra sa propre poétique de l'image. S'il s'agit semble-t-il d'abord et avant tout, dans *Wortsward Ho*, d'épuiser le réel et l'être au moyen des mots, la puissance dissipatrice du langage n'est à l'œuvre pour autant seulement que toute chose est d'abord appelée, convoquée, priée, pour ainsi dire, d'apparaître une dernière fois sous la forme de l'image⁹⁷ :

Say child gone. As good as gone. From the void. From the stare. Void then not that much more? Say old man gone. Old woman gone. As good as gone. Void then not that much more again? No. Void most when almost. Worst when almost. Less then? All shades as good as done. If then not that much more than that much less then? Less worse then? Enough. A pox on void. Unomoreable unlessable unworseable evermost almost void. [WH, 42-43]

L'image, qu'il s'agisse de l'enfant, du vieil homme, de la vieille femme, est cet « almost », ce *presque* qui a lieu dans le vide, malgré tout (« Nothing to show a child and yet a child » [WH, 44]), malgré tous les efforts de la faire disparaître. Elle est le lieu de l'échec de cette voix, échec d'une disparition totale qui est paradoxalement la seule façon de réussir puisqu'elle est la seule façon dont la voix peut se maintenir dans sa tâche de dépouillement. Le mot d'ordre du texte et du titre *Worstward Ho* est de minimiser (« at most mere minimum. Meremost minimum » [WH, 9]), d'amoindrir toujours plus, d'échouer toujours plus, toujours mieux (« Fail again. Fail better » [WH, 6]) — c'est-à-dire de se garder de la réussite d'une représentation qui s'oublierait pour telle —, au profit de l'absence, du vide. Mais il n'en faut pas moins, semble-t-il, résister également à l'attrait dévorant (*gnawing*) d'une disparition

⁹⁶ Samuel Beckett, *Le monde et le pantalon*, op. cit., p. 41.

⁹⁷ Cette invocation est particulièrement explicite dans ... *que nuages*... où le mot « sanctuaire » renforce par ailleurs l'aura mystique de l'apparition : « Puis, recroquevillé là, dans mon petit sanctuaire, dans le noir, où personne ne pouvait me voir, je commençais à la supplier, elle, d'apparaître, de m'apparaître. » (*Quad et autres pièces pour la télévision*, op. cit., p. 43)

complète : « Gnawing to be gone. Less no good. Worse no good. Only one good. Gone. Gone for good. Till then gnaw on. All gnaw on. To be gone. » [WH, 41-42]

L'image, aussi minime qu'elle devienne, reste néanmoins, ou plutôt revient. À sa manière, elle *tient compagnie*, pour reprendre une autre formule très beckettienne⁹⁸. Aussi imaginaire et fabulatoire soit-elle, elle est, comme l'analysait Deleuze, le lieu d'un écart dans le discours par lequel fait irruption la vision du monde comme dehors : « Blanks for when words gone. Then all seen as only then » [WH, 40]. Elle est ainsi ce qui permet à la voix, et au texte de Beckett, de ne pas se refermer complètement sur eux-mêmes. Entre disparition et apparition, l'image beckettienne est le point d'aboutissement sans résolution d'une ascèse esthétique qui conduit l'être non pas à la disparition, mais au seuil de l'apparaître et du disparaître. Or, cet apparaître-disparaître, encore décrit de l'extérieur dans *Worstward Ho*, devient, dans *Soubresauts*, le mode d'être du sujet lui-même, dès lors que les images ne se présentent plus à lui du dehors, mais qu'il est capté dans le mouvement d'une sorte de devenir-image :

Une nuit donc ou un jour assis à sa table la tête sur les mains il se vit se lever et partir. D'abord se lever sans plus accroché à la table. Puis se rasseoir. Puis se lever à nouveau accroché à la table à nouveau. Puis partir. Commencer à partir. Pieds invisibles commencer à partir. À pas si lents que seul en faisait foi le changement de place. Comme lorsqu'il disparaissait le temps d'apparaître plus tard à nouveau à une nouvelle place. Puis disparaissant à nouveau le temps d'apparaître plus tard à nouveau à une nouvelle place à nouveau. Ainsi allait disparaissant le temps chaque fois d'apparaître plus tard à nouveau à une nouvelle place à nouveau. Nouvelle place à l'intérieur du lieu où assis à sa table la tête sur les mains. [SO, 9]

⁹⁸ Stéphane Inkel parle de l'image et de la possibilité d'un nouvel « être-en-compagnie » (*Les fantômes et la voix*, op. cit., p. 290).

L'œuvre de Beckett nous a habitués à la folie du dédoublement (« se voir »), mais nulle part ailleurs peut-être le devenir-image de l'instance imaginaire ne réussit à faire coïncider comme ici la mise à plat des bases de la représentation (l'écrivain assis, accroché à sa table ; la tête d'où partent les images) et l'enchantement, la fantasmagorie. Tout en étant acharné à mettre toujours plus à nu ses propres rouages, à se démystifier, le texte beckettien n'en renoue pas moins, encore une fois, avec certaines visions mystiques, celle, par exemple, à travers laquelle l'ascète saint Antoine s'apparaît, ayant lui-même fait l'objet d'une captation dans l'image :

Une fois, sur le point de manger, il s'était mis debout pour prier vers la neuvième heure. Il se sentit alors lui-même ravi en esprit. Chose étonnante, debout, il se voyait lui-même comme sorti de lui-même et comme conduit à travers l'air par certains personnages⁹⁹.

Si le régime ascétique de la littérature conduit à un imaginaire squelettique (« Say bones. No bones but say bones » [WH, 8]), l'image n'en conserve donc pas moins chez Beckett comme pour saint Antoine sa puissance d'enchantement, de *ravissement*. Pour ténue et évanescence qu'elle soit, l'image garde effectivement (Beckett, en cela, est resté joycien) quelque chose d'épiphanique, une luminosité, un caractère « céleste¹⁰⁰ », de même qu'une plasticité proprement iconographique où dominant, depuis *Comment c'est*, on l'a vu, le bleu et le blanc (les couleurs du ciel, celles qu'on associe aussi à la vierge). Par là, les apparitions beckettiennes se présentent à la manière de corps glorieux. C'est le cas depuis *D'un ouvrage abandonné*, où la mère apparaît à la fenêtre « blanche et si mince qu'elle laissait passer mon regard », ouvrant la porte à d'autres énigmatiques apparitions — « des créatures délicieuses, blanches pour la plupart » [TM, 16] — qui ne cesseront jusqu'à

⁹⁹ Athanase d'Alexandrie, *Vie d'Antoine*, op. cit., p. 305.

¹⁰⁰ Dans un passage déjà cité de « L'épuisé », Deleuze parle d'accéder par l'image « à l'indéfini comme à l'état céleste » (op. cit., p. 71).

Soubresauts, où la voix atteint la lumière du dehors et se voit comme ressuscitée dans un corps devenu image. C'est vrai également du côté du théâtre de Beckett, qui tend vers la fin à spectraliser les corps pour mieux représenter une certaine « immatérialité animée » qui passe notamment dans le souffle¹⁰¹.

Point ultime d'aboutissement de l'incarnation chrétienne, le corps glorieux constitue l'exact équivalent en miroir du premier schème, répondant à la chute dans le corps par la « levée du corps ». Ce corps transfiguré, paré de blanc et d'or, qui réalise à la fois la transparence et l'adéquation ultime de la chair et de l'âme, de l'organe et du verbe, ne se laisse cependant appréhender qu'à l'instant même de sa disparition, et pour autant, justement, qu'il disparaît, se dérobe¹⁰². Même si elle ne vise pas à représenter le divin, la poétique de l'image de Beckett emprunte à l'icône la qualité qui consiste précisément à rendre sensible le mode d'apparition disparaissante propre au corps glorieux¹⁰³. L'image beckettienne n'est icône que dans la mesure où elle reproduit de l'image sainte l'écart qui donne à l'être qu'elle présente une qualité d'absence lui permettant de décoller de lui-même, de s'excéder en tant qu'image, dans l'image.

¹⁰¹ Je traduis ici l'expression de Katherine M. Gray qui met en évidence, dans les dernières pièces de Beckett (*Pas*, *Souffle*, *Catastrophe*, *Cette fois*, *Solo*, *Berceuse* et *Impromptu d'Ohio*), l'épuisement des diverses modalités corporelles au profit de semblables apparitions épiphaniques : « In Beckett's most extreme experiments, the body's performative movement intensifies the focused energy of the actor's material body to the point at which we become aware of the animated immateriality » ; « Many of the plays explore the question of what is "there" when the body is not, in intensifying the performance of the body, evoking its material energy, and then taking away the object body, leaving its ephemeral animation in the space just long enough for the audience to experience what may or may not be there. » (« Troubling the Body : Toward a Theory of Beckett's Use of the Human Body Onstage », *Journal of Beckett Studies*, vol. 5, n° 1-2, 1996, p. 1 et 10)

¹⁰² Je m'inspire ici de l'analyse que présente Jean-Luc Nancy de la scène entre le Christ ressuscité et Marie-Madeleine, marquée par la fameuse parole que le philosophe reprend en titre : *Noli me tangere*. *Essai sur la levée du corps*, op. cit., p. 29-30 : « La "résurrection" est la surrection, le surgissement de l'indisponible, de l'autre et du disparaissant dans le corps même et comme le corps. Ce n'est pas un tour de magie, c'en est le contraire : le corps mort reste mort et c'est lui qui fait le "vide" du tombeau, mais le corps que plus tard la théologie nommera "glorieux" (c'est-à-dire brillant de l'éclat de l'invisible) révèle que ce vide est bien l'évidement de la présence. »

¹⁰³ En cela, la réduction beckettienne rejoint dans une certaine mesure celle de Giacometti, qui visait, telle que la décrit Bonnefoy à « exhumers des aspects visibles l'invisible de la présence. » (Yves Bonnefoy, *Alberto Giacometti*, Paris, Assouline, « Mémoire de l'art », 1998, p. 18)

Ainsi peut-être l'œuvre de Beckett parvient-elle à résoudre le *double bind* de la mimésis ascétique — « imagination morte imaginez » en est la formule —, à continuer à imaginer tout en vidant l'image, poétique ou romanesque, de sa prétention (idolâtre ou diabolique ?) à la présence. Au bout de l'entreprise imaginaire de dépouillement de l'imaginaire qu'est l'œuvre de Beckett, l'image n'apparaît vraie, vibrante de présence et de vie à même sa ténuité, que dans la mesure où elle se donne explicitement pour une image, d'où le vacillement ontologique qui la constitue, d'où l'étrange régime de croyance incroyante auquel elle donne lieu, tant de la part du lecteur que de la voix qui l'évoque. Corps glorieux émanant d'un imaginaire émacié, l'image en tant qu'image se présente comme cela par quoi, malgré tout, quelque chose de la vie est redonné dans l'œuvre et par l'œuvre¹⁰⁴. S'agit-il là de la grâce dont parlait Beckett lorsqu'il écrivait que toute poésie est prière ; cette grâce dont Belacqua attend qu'elle porte là-haut la prière d'un tiers ?

« Il se chercha du réconfort en songeant à qui le soir venu se hâte vers le couchant afin d'obtenir une meilleure vue sur Vénus et n'y trouva aucun » [SO, 18], dit la voix de *Soubresauts*. Vénus, l'étoile du Berger qui illumine les premières pages du Purgatoire de Dante¹⁰⁵ et luit depuis longtemps, ainsi que le chariot de la grande Ourse, dans le ciel beckettien, ne réconforte pas non plus la vieille dame à genoux dans *Mal vu mal dit*. Et pourtant, l'étoile marque le texte de son retour dès l'incipit — « De sa couche elle voit se lever Vénus. Encore. De sa couche elle voit se lever Vénus suivie du soleil » [MV, 7] — et transforme encore la scène en icône : « La

¹⁰⁴ Ainsi Jean-Michel Rabaté parle-t-il de la spectralité et des apparitions dans l'œuvre de Beckett comme d'un « pur supplément » : « The apparition introduces a pure supplement, brings a wonderful and unexpected gift to a lonely character who has mastered the various combinations of irrational numbers, or the different uses of the Nothing. » (« Beckett's Ghosts and Fluxions », *loc. cit.*, p. 38)

¹⁰⁵ « Douce couleur de saphir oriental qui s'accueillait dans le serein aspect de l'air, pur jusqu'au premier tour, recommença délice à mes regards dès que je sortis de l'air mort qui m'avait assombri le visage et le cœur. La belle planète qui invite à aimer faisait sourire tout l'Orient en voilant les Poissons qui l'escortaient. » (Dante, *Le purgatoire*, op. cit., p. 17) Au sujet de cette étoile chez les deux auteurs, je renvoie à Jean-Pierre Ferrini, *Dante et Beckett*, op. cit., p. 129-133.

voilà donc comme changée en pierre face à la nuit. Seuls tranchent sur le noir le blanc des cheveux et celui un peu bleuté du visage et des mains. » [MV, 8] S'il est vrai que rien ne reconforte ni ne sauve miraculeusement et définitivement dans cet univers, que « les pleurs, les soupirs, les plaintes continuent¹⁰⁶ », comme le signale Jean-Pierre Ferrini, c'est, me semble-t-il, que la grâce ne réside pas chez Beckett sur le plan de la subjectivité, ne loge pas dans les émotions de ses personnages en loques ou pétrifiés. La grâce, si elle y est, ne serait-ce que sous la forme d'un *pourquoi pas*, d'un malgré tout — *and yet* —, advient plutôt sur le plan de la forme là où elle se risque à l'informe, dans l'intermittence, dans le suspens, dans l'écart que ménage un langage dès lors qu'il se trouve troué par l'image, comme la nuit beckettienne est trouée, depuis les débuts, vaille que vaille, par la lumière de quelques étoiles, quelques phares :

His feet dangled over the canal and he [Belacqua] saw, lurching across the remote hump of Leeson Street bridge, trams like hiccups-o'-the-whisp. Distant lights on a dirty night, how he loved them, the dirty low-church Protestant. [MP, 73]

La raillerie et la saleté qui continuent à imprégner l'univers de Beckett bien après *More Pricks than Kicks* n'annulent pas la prégnance poétique de ces feux follets hoquetant dans le noir de la nuit. Par la persistance de ces motifs ténus dans la nuit et le gris qui la dominent, on peut penser que l'œuvre de Beckett recueille effectivement quelque chose de l'esprit austère et néanmoins espérant de la culture protestante, minoritaire en Irlande, dans laquelle il baigna enfant. Une situation de minoritaire qui ne l'empêchera pas, bien au contraire, de récupérer aussi dans son œuvre un imaginaire et des gestes rituels marqués par la culture catholique (les prières à la vierge, notamment). Comme le signale Mary Bryden, les sombres lumières

¹⁰⁶ Dante et Beckett, *op. cit.*, p. 133.

beckettiennes peuvent être rapprochées également, comme tant d'autres aspects, de l'imagerie mystique d'un saint Jean de la Croix : « As St John of the Cross, the luminous tenebrist, wrote in his *Ascent of Mount Carmel* : "However dark a night may be, something can always be seen; but in true darkness nothing can be seen"¹⁰⁷. » Beckett est-il pour autant un « mystique athée », comme le propose Bryden, reprenant une expression de Jean Claude Bologne, dans la conclusion de *Samuel Beckett and the Idea of God* ? Sans être fausse, la formule me paraît peu éclairante, l'intérêt me semblant moins de situer l'auteur lui-même en regard de la religion et de la croyance que de cerner la manière dont une œuvre dispose des divers aspects d'un héritage religieux, en l'occurrence chrétien, le détournant et le transposant sur le plan esthétique, lui donnant dès lors une autre vie, une existence poétique, à mi-chemin entre l'imaginaire et sa désaffection.

Par la présence que lui cède une voix se tenant toujours à la frontière du refus et de la fascination, du retrait et de l'enchantement, de l'annihilation et de l'illumination, l'image beckettienne recueille les tensions constitutives d'une mise à nu de l'imaginaire, créant une sorte de clignotement de l'être qui se rapproche de celui d'autres étoiles, celles qui surplombent le désert garnélien lorsqu'il ne sombre pas dans le noir total.

Enterrer l'image

« Mais maintenant enterrons-le, au moins le cadre / avec l'image », dit le poème posthume « À propos de cet enfant » [OE, 171]. On a vu plus tôt comment l'enfant garnélien, double de plus en plus ambigu de la figure du poète, changeait progressivement de signe au fil de l'œuvre pour devenir le représentant de l'*hubris*

¹⁰⁷ Mary Bryden, *Samuel Beckett and the Idea of God*, op. cit., p. 163.

littéraire, de la prétention du poète à se saisir de l'absolu et même à occuper, en détournant ses fonds, la place du divin Créateur. Celui dont « les yeux sont grands pour tout prendre » dans « Nous ne sommes pas des comptables » [OE, 12] se transforme progressivement en image à enterrer, alors que le regard devient de plus en plus irrémédiablement associé, on l'a vu aussi, à l'avidité. Avec cette figure de l'enfant, c'est le destin même des images et du visible chez Garneau qui bascule, c'est-à-dire la possibilité que le regard puisse être synonyme de jeu, de légèreté et de découverte de l'espace, comme le voulait le titre du recueil de Garneau. Plus encore, cette bascule dans le rapport au visible, au regard et à l'image, entraîne avec elle tout le rapport au religieux et me semble constituer un des nœuds où se tisse la rencontre entre modernité poétique et héritage chrétien dans cette œuvre.

Le sort de l'enfant dans les textes posthumes, sort apparemment terrible si on en fait une figure d'innocence, recouvre exemplairement, je l'ai dit déjà, le thème de l'idole et de l'idolâtrie, omniprésent dans le journal de Garneau, et directement associé, par le biais de la référence au Baudelaire de « Mon cœur mis à nu », à un dévoiement de l'adoration dans la création, à un détournement de l'élan vers le Créateur au profit de la créature¹⁰⁸. S'agissant avec l'enfant d'un personnage qui en vient à illustrer pour une bonne part tout le côté brillant et ensorceleur d'une envie de possession à laquelle ne suffit même pas, selon un autre poème encore, « l'offrande de

¹⁰⁸ « Je comprends aussi quand Baudelaire dit que "l'homme est un animal adorateur". N'est-ce pas cela que j'ai ressenti toute ma vie, ce besoin d'adoration, cette propension à l'adoration, mais si contrariée, si mêlée de toutes les impuretés de l'opportunisme et de l'impuissance, de l'amour-propre et du besoin de possession (tous instincts égoïstes) que c'est un dessein presque imperceptible dans un fouillis d'intentions ? [...] n'ai-je pas peu à peu fait dévier cette propension en un besoin de possession, à force de concessions, de lâchetés, à mesure que grandissaient le dépit et l'avidité désespérée [...]. Tous ces moyens au début qui étaient des moyens pour adorer, des lieux pour adorer : l'art, l'amour, à force d'instinct égoïste et d'une inacceptation de ma pauvreté, et selon la suggestion de l'esprit du mensonge et prince de la stérilité, ils sont devenus moyens et instruments pour posséder, et augmentant mon dépit et mon avidité à mesure qu'ils m'entraînaient et me liaient et m'engageaient davantage dans cette voie de la possession, de l'esprit de richesse. » [OE, 511]

la terre¹⁰⁹ », on ne doit pas s'étonner qu'il faille pour finir l'« enterrer ». « Enterrons-le avec son cadre et tout », est-il écrit plus précisément, c'est-à-dire avec le cadre qui sied à ce qui se donne essentiellement comme une image, comme un « portrait » qui rapproche trompeusement l'absolu, qui le fait « fléchir » et se « pencher vers lui », pour reprendre cette fois les mots du poème « Les enfants¹¹⁰ ».

Toute notre âme s'est perdue à l'affût
 de son passage (qui nous a) perdus
 Nous croyions découvrir le monde nouveau
 à la lumière de ses yeux
 Nous avons cru qu'il allait nous ramener
 au paradis perdu
 Mais maintenant enterrons-le, au moins le cadre
 avec l'image. [OE, 171]

C'est bien une idole au sens où l'entend Jean-Luc Marion qu'on enterre là, c'est-à-dire une figure par la médiation de laquelle l'absolu se voudrait visible, accessible, à la portée, sinon de la main, du moins de l'imagination et du regard : « L'idole doit fixer le divin distant et diffus, et nous assurer de sa présence, de sa puissance, de sa disponibilité¹¹¹. » À partir de cet enterrement, c'est peut-être, plus encore qu'un strict refus de l'image, le glissement d'une image-idole à une image-icône qu'il faudrait cerner chez Saint-Denys Garneau, ce glissement de l'image s'opérant selon un mouvement déjà décrit par Yvon Rivard :

Il n'y a chez Saint-Denys Garneau aucune fascination de l'image. Au contraire, c'est l'absence de toute image qui le sollicite, ce mouvement irréversible en vertu duquel l'image cesse de représenter les choses, en accélère la dissolution et nous les restitue dans le présent absolu de leur apparition¹¹².

¹⁰⁹ « Je veux bien croire qu'il fut un ange / Mais la terre que nous lui avons offerte n'est pas suffisante », disent en effet les derniers vers de « Nous avons trop pris garde » [OE, 196].

¹¹⁰ « Les enfants / Ah ! Les petits monstres // Ils vous ont sauté dessus / Comme ils grimpent après les trembles / Pour les fléchir / Et les faire pencher sur eux » [OE, 13].

¹¹¹ Jean-Luc Marion, *L'idole et la distance*, Paris, Grasset, coll. « Le livre de poche », 1977, p. 20.

¹¹² Yvon Rivard, « Qui a tué Saint-Denys Garneau », dans *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1993, p. 110.

C'est le passage d'une figure visible, brillante et emblématique, richement parée de tout ce qu'elle symbolise, à une icône ouvrant un tout autre régime du signe, de la visibilité et de la présence, qu'il me semble effectivement possible de dégager de l'œuvre de Saint-Denys Garneau, m'inspirant pour ma part, fort librement du reste, et sans en impliquer tous les développements philosophiques (au croisement de la phénoménologie et de la théologie), de la distinction entre l'idole et l'icône telle qu'elle est présentée par Jean-Luc Marion dans *L'idole et la distance*. Figure paradoxale d'une théophanie négative à travers laquelle le divin ne se laisse appréhender que comme béance, comme gouffre, dans l'infini de sa distance et dans son invisibilité irréductible, l'icône est pensée par Marion comme figure de l'écart :

L'icône recèle et décèle ce sur quoi elle repose : écart en elle du divin et de son visage. Visibilité de l'invisible, visibilité où l'invisible se donne à voir comme tel, l'icône renforce l'une par l'autre. L'écart qui les rassemble dans leur irréductibilité même constitue, à la fin, le fonds de l'icône. La *distance* qu'il ne s'agit surtout plus d'abolir, mais de reconnaître, devient le motif de la vision, au double sens d'un motif : une motivation, et un thème figuratif¹¹³.

Cet écart au sein de la figure et du visible sépare radicalement l'icône de l'idole, dont l'image viendrait non pas personnifier, comme on a tendance à le croire, mais plutôt « fixer », « apprivoiser » et « familiariser » le divin, dans un mouvement strictement inverse de l'écartèlement iconique, rendant ce divin disponible à la vue, faisant de lui quelque chose d'assuré sinon de rassurant, une présence qui répond strictement à la mesure de la visée de l'homme¹¹⁴.

¹¹³ Jean-Luc Marion, *L'idole et la distance*, op. cit., p. 23.

¹¹⁴ « L'idole nous fixe le divin à demeure, pour un commerce où l'humain enserre, de part et d'autre, le divin. Le propre de l'idole tient donc en ceci : le divin s'y fixe, à partir de l'expérience qu'en fait l'homme qui, prenant appui sur sa médiation, tente d'attirer la bienveillance et la protection de ce qui y paraît comme dieu. L'idole ne suppose pas la supercherie du prêtre ni la stupidité de la foule [...]. Elle se caractérise seulement par la soumission du dieu aux conditions humaines de l'expérience du divin [...]. L'idolâtrie donne sa vraie dignité au culte de la personnalité — celle d'une figure familière, apprivoisée (donc terroriste sans danger) du divin. » (*ibidem*, p. 20-21)

Il m'apparaît que cette différence de l'icône et de l'idole donne à envisager une autre face du religieux dans son rapport à l'image et que cette face où se conjoignent le visible et l'invisible permet d'éclairer comment une partie de la modernité esthétique, hantée, comme Garneau, par l'interdit de représentation et un certain iconoclasme, peut en arriver à réconcilier la visibilité de l'œuvre, et dans l'œuvre, avec le refus du spectacle¹¹⁵. Issue d'une phénoménologie chrétienne, la distinction de Marion rejoint par ailleurs à plusieurs égards l'opposition lévinassienne entre le sacré et le saint, vers laquelle faisait déjà signe la lecture de Garneau que présentait Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*, le critique soulignant « le refus que cette poésie oppose au sacré et au mythologique, son choix pour la responsabilité éthique, pour la "sainteté" dont Emmanuel Lévinas nous rappelle qu'elle est, dans la tradition judéo-chrétienne, synonyme de séparation (d'avec une part de soi-même, d'avec la communauté spontanée, d'avec la nature)¹¹⁶ ». Cet arrachement et ce consentement à la distance à partir desquels Lévinas définit la sainteté recourent en effet l'écartèlement iconique décrit par Marion, comme se recourent l'opposition de l'icône à l'idole et celle de la sainteté à la sacralité, cette dernière étant associée par Lévinas à la magie, à la sorcellerie, aux rites païens qui, impudiques, rapprochent le divin, le rendent tout entier apparent, clair : « La sorcellerie [et le sacré dont elle procède], c'est la curiosité qui se manifeste là où il faut baisser les yeux, l'indiscrétion à l'égard

¹¹⁵ « L'iconoclasie diffuse qui est l'une des constantes de l'art moderne et qui a été revendiquée par de nombreux groupes d'avant-garde a adopté des formes divergentes et souvent contradictoires. Mais, dans la plupart des cas, elle demeure l'instrument de l'esprit du nouveau. » (Gérard-Georges Lemaire, « Défigurations », dans *L'interdit de la représentation*, op. cit., p. 129) Evelyn Grossman parle aussi des textes d'Artaud, de Beckett et de Michaux en tant qu'ils mettent en œuvre un « nouvel iconoclasme », le terme désignant plus spécifiquement chez elle un refus de la fixation du corps et de l'identité dans l'image (*La défiguration*, op. cit., quatrième de couverture).

¹¹⁶ Pierre Nepveu, « La prose du poème », dans *L'écologie du réel*, op. cit., p. 28.

du Divin, l'insensibilité au mystère, la clarté projetée sur ce dont l'approche demande de la pudeur¹¹⁷ ».

L'intérêt de la distinction de Marion par rapport à celle, talmudique, de Lévinas, me paraît résider dans le fait qu'elle transpose le couple religieux retrait/présence ou invisibilité/visibilité sur le plan de l'image, au sein même du rapport au visible et à la représentation, mais aussi qu'elle tente de penser ces oppositions de l'intérieur même du christianisme (comme le fait aussi Jean-Luc Nancy qui propose pour sa part de distinguer entre foi et croyance¹¹⁸), au sein donc d'une conception religieuse où, à la différence de la pureté du monothéisme judaïque, l'incarnation vient compliquer l'idée de transcendance. L'icône serait-elle, paradoxalement, un reliquat visible du judaïsme, donc du refus de l'image, au sein même d'un christianisme ayant tranché en faveur des images ? Elle permet, à tout le moins, me semble-t-il, d'éclairer les retournements internes au parcours du poète Saint-Denys Garneau, dont les tergiversations *imaginaires* sont pétries des tensions chrétiennes.

Ce passage de l'idole vers l'icône qu'il s'agit d'éclairer dans l'œuvre garnélienne permet de rendre justice à la complexité d'un parcours en prenant au sérieux le témoignage des écrits intimes, avec les tourments qu'ils expriment en regard du caractère idolâtre de la création poétique, et surtout en restant concrètement au plus près des figures et motifs les plus essentiels de cette poésie : la figure de l'enfant, mais aussi les motifs du désert, du voyage et de la distance, de même que ceux de l'étoile, de la lumière et de la lanterne, avec lesquels pointe peut-être la possibilité d'un nouveau mode d'apparition de l'image dans le poème de Garneau.

¹¹⁷ Emmanuel Lévinas, *Du sacré au saint. Cinq nouvelles lectures talmudiques*, Paris, Minuit, « Critique », 1977, p. 96..

¹¹⁸ Cette distinction de Nancy creuse encore la distance entre présence et absence et rapproche la foi de l'athéisme en la tirant du côté du consentement à l'absence, à l'absence de preuve et de parousie. Voir *La décloison. Déconstruction du christianisme*, 1, op. cit., p. 221.

La tentation du visible

Comme chez Beckett, le couplage garnélien d'une problématique de l'image avec le motif du désert n'est évidemment pas fortuit et fait encore se rencontrer la littérature et l'exigence ascétique telle que la vie de saint Antoine l'a exemplarisée. Chez Garneau comme chez Beckett, l'image, pour advenir comme petite épiphanie, pour être *sainte*, doit aussi passer par un processus d'épuisement, traverser le désert. Là où Garneau s'écarte de l'itinéraire beckettien, étrangement indolore et sans affect, c'est dans la persistance du désespoir et de la douleur :

Et comme il a négligé le seul moyen, la ligne verticale, il erre horizontalement et ne trouve rien que le désespoir (si terne que cela soit, c'est ce que c'est) et pour occupation à ce désespoir, ou plutôt comme dernier retranchement où il reste vivable, à cause de l'espèce de mouvement interne qu'on y établit, qu'on y maintient, la Figure, cette réponse qu'il fait à cette douleur, par sa forme, par une forme qu'il essaye d'en faire, durant quoi il aura vaguement l'illusion de lui rendre justice. [OE, 577]

Essayer de créer une forme ou une figure à partir de la douleur, en épousant la douleur du Christ (car c'est bien d'elle dont il est question dans ce passage), c'est poser on ne peut plus directement, et dans des termes proprement esthétiques, la problématique de la mimésis ascétique en exposant ce qu'elle recèle de double contrainte, à la fois parce que la douleur est par excellence l'informe, et parce que l'appropriation de la souffrance du Christ est toujours passible de se transformer en auto-idolâtrie¹¹⁹. Épouser la douleur, traverser le désert, épuiser son être et celui du

¹¹⁹ « Il a voulu lui rendre justice pour sa part, s'y engager pour sa part, à cette douleur-là, là, là. Idolâtrie sans doute, et recherche au-delà de ce qui nous est donné [...]. Ce n'est pas à soi mais au Christ qu'il appartient de la prendre complètement avec lui et de s'y engager éternellement. » [OE, 576]

poème est non seulement éprouvant mais susceptible, on l'a vu déjà au sujet de la pauvreté, de devenir complaisance.

Mot clé des poèmes posthumes de Garneau¹²⁰, le désert est un lieu de passage et d'errance dont l'horizontalité et l'aridité répondent en creux à la verticalité et à la plénitude qu'on y cherche. Traditionnellement, il constitue aussi un espace paradoxal, contradictoire puisqu'il est aussi bien le lieu de l'épreuve, de l'Exode ou de la tentation, que celui de la grâce, de la révélation et des théophanies (Moïse) : « Je te conduirai au désert et parlerai à ton cœur » dit Yahwé au peuple d'Israël¹²¹. Cette ambiguïté, ce balancement entre absence et présence, entre négativité et positivité, sécheresse et pureté, structure d'ailleurs tout le poème « Monde irrémédiable désert », dont la tonalité demeure ambiguë. Quoique la cassure et la coupure semblent en effet « irrémédiables », avec « la distance infranchissable », les « ponts rompus / chemins perdus », l'« ombre des absents », « la voix qui ne porte pas », quelque chose d'un élan subsiste pourtant — « vais-je m'élancer sur ce fil incertain » —, ainsi que le début d'une présence, qui surgirait peut-être de la cassure elle-même : « Le commencement de toutes présences / Le premier pas de toute compagnie / Gît cassé dans ma main » [OE, 178-179]. Incertaines, ces présences peuvent cependant aussi bien être des mirages : « Dans le bas du ciel, cent visages / Impossibles à voir » [OE, 178], ou les visions hallucinées de l'ermite en proie à la tentation de voir. Le statut de l'image et de la figure (à entendre ici au sens large de ce qui *se donne à voir* dans le

¹²⁰ Pour ne citer que quelques passages : « On a décidé de faire la nuit / Pour une petite étoile problématique / A-t-on le droit de faire la nuit / Nuit sur le monde et sur notre cœur / Pour une étincelle / Luira-t-elle / Dans le ciel immense désert » [OE, 27] ; « Ah ! dans quel désert faut-il qu'on s'en aille / Pour mourir de soi-même tranquillement » (« C'est eux qui m'ont tué » [164]) ; « Mes paupières en se levant ont laissé vide mes yeux / Laissé mes yeux ouverts dans une grande solitude / [...] / Ils ne rapportent rien pour peupler mes yeux déserts » (« Mes paupières en se levant » [OE, 168]) ; « C'est moi que j'ai déserté / C'est mon âme qui fait cette promenade cruelle / Toute nue au froid désert » (« Ma solitude n'a pas été bonne » [OE, 169]) ; « Souvenirs sans port d'attache / Trouvent le port déserté / Un grand lieu vide sans vaisseaux » (« Des navires bercés » [OE, 173]).

¹²¹ Osée, 2, 9, cité par Régis Debray dans *Dieu, un itinéraire. Matériaux pour l'histoire de l'Éternel en Occident*, Paris, Odile Jacob, « Le champ médiologique », p. 59.

poème) reste ambigu jusqu'à la fin dans ce poème et dans l'œuvre de Garneau en général, balançant entre promesse de salut et perdition. Du fond du désert garnélien comme dans l'Égypte d'Antoine, l'icône n'est pas plus facile à discerner de l'idole que la voix de Dieu de celle du diable qui le singe, comme l'écrivait Martin Buber dans *Eclipse of God*¹²².

Avant de devenir la scène où s'ébattront démons et saints devant les yeux ébahis d'Antoine, le désert est dans les Évangiles le lieu d'un épisode où le Christ lui-même est mis à l'épreuve par le diable, l'enjeu de cette scène originelle de toute tentation touchant de près la question des conditions d'apparition du divin. Ce à quoi Jésus devra résister, après avoir jeûné quarante jours et quarante nuits, c'est en effet à la tentation du miracle, de la gloire et de la grandeur dont le diable voudrait qu'ils soient l'apanage obligé du fils de Dieu — tentation qui consiste en fait à exiger du fils des marques « visibles » de sa filiation, à tirer Dieu du côté de la visibilité, du spectaculaire. On remarquera d'ailleurs que c'est en se reportant sans cesse — aveuglément, pourrait-on dire — à la lettre biblique (« Il est écrit... ») et à sa loi symbolique que Jésus, qui reste en cela très Juif, résiste au tentateur qui voudrait le tirer du côté de l'image et de l'imaginaire :

Alors Jésus fut conduit par l'Esprit au désert, pour être tenté par le diable. Après avoir jeûné quarante jours et quarante nuits, il finit par avoir faim. Le tentateur s'approcha et lui dit : « Si tu es le Fils de Dieu, ordonne que ces pierres deviennent des pains. » Mais il répliqua : « Il est écrit : *Ce n'est pas seulement de pain que l'homme vivra, mais de toute parole sortant de la bouche de Dieu.* » Alors le diable l'emmène à la Ville Sainte, le place sur le faîte du Temple et lui dit : « Si tu es le Fils de Dieu, jette-toi en bas, car il est écrit : *Il donnera pour toi des ordres à ses anges et ils te porteront sur leurs mains pour t'éviter de heurter*

¹²² « The question of question which takes precedence over every other is: Are you really addressed by the Absolute or by one of his apes? », cité dans G. G. Harpham, *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*, op. cit., p. 50.

du pied quelque pierre. » Jésus lui dit : « Il est aussi écrit : *Tu ne mettras pas à l'épreuve le Seigneur ton Dieu.* » Le diable l'emmène encore sur une très haute montagne ; il lui montre tous les royaumes du monde avec leur gloire et lui dit : « Tout cela je te le donnerai, si tu te prosternes et m'adores. » Alors Jésus lui dit : « Retires-toi, Satan ! Car il est écrit : *Le Seigneur ton Dieu tu adoreras et c'est à lui seul que tu rendras un culte.* » Alors le Diable le laisse, et voici que des anges s'approchèrent, et ils le servaient. (Matthieu, 4, 1-11)

Que l'enjeu de la tentation ait à voir avec la visibilité, avec ce qui peut être saisi du mystère divin et contenu, conservé de lui dans le regard, cela traverse de part en part et structure l'œuvre de Garneau, qui n'est peut-être pas si étrangère à la fascination de l'image que le laissait entendre Rivard, mais qui, rongée par elle, refusera de plus en plus farouchement cette fascination. La visibilité et l'avidité à voir constituent selon Garneau le véritable piège, et cela se révèle de façon particulièrement saisissante dans un poème comme « Le diable, pour ma damnation » dans lequel le sujet se damne, perd littéralement sa vie et son âme à attendre la levée d'un rideau qu'entrouvre périodiquement le diable pour lui faire voir « Ce qui est de l'autre côté / Et aiguise[r], et mettre en branle / La curiosité, / Cette soif qui noya Ève notre mère dans le péché » [OE, 186]. Mais plus encore que de la curiosité ou de la soif de savoir, c'est bien de vision et de spectacle qu'il s'agit dans cette version garnélienne de la scène du péché originel, le rideau de scène s'entrouvrant sur « La fascination de la nuit / La splendeur du jour éternel » ; « Le chœur des oiseaux et des fées / L'harmonie universelle / De ces couleurs et de ces chants » [OE, 186] et le diable hilare « se jouant » ainsi d'une pulsion scopique aussi irrésistible qu'indissociable de l'idolâtrie :

Voilà que les maudits rideaux
S'écartent,
Laissent apercevoir
Encore le jour, encore la nuit,

Et laissent s'échapper le chant, une maladie commencée, une
aurore qui s'avance à peine

Une lumière qui s'en vient

Un beau contour qui se précise une danse esquissée. [OE, 187]

S'il faut résister à la lumière, au chant, à l'avancée de l'aurore, au beau contour, à l'esquisse d'une danse (et même à cette étrange « maladie commencée »), c'est à l'image poétique elle-même, aux différentes formes et figures qu'elle prenait justement à travers *Regards et jeux dans l'espace*, qu'il faut du coup renoncer, comme si cette poésie se révélait l'objet non seulement d'un détournement de fonds divin, mais, faute à la fois concomitante et plus grave peut-être, d'un pacte avec le diable. L'œuvre littéraire moderne n'a-t-elle pas souvent été thématisée en ce sens (notamment chez Baudelaire, où on entend cette collusion dans le seul titre des *Fleurs du mal* et chez Mallarmé, s'exclamant : « Si le moderne allait nuire à l'Éternel ! ») ? L'artiste moderne serait-il forcément une réplique de Faust, comme le voulait le compositeur Adrian Leverkühn dans *Le docteur Faustus* :

J'avois bien un cerveau prompt et des dons miséricordieusement accordés d'en haut, que j'eusse pu utiliser dans l'honneur et en toute humilité, mais je ne le sentois que trop, nous sommes au temps où il est devenu impossible d'accomplir une œuvre par des voies vertueuses régulières, en se servant de moyens licites. L'art est désormais devenu impraticable sans l'aide de Satan et le feu infernal sous le chaudron... Oui oui, chers compaings, l'art est à un point mort, et devenu trop lourd, se raille lui-même d'estre devenu trop lourd et la pauvre créature de Dieu ne sçait plus à quel saint se vouer dans sa détresse, et sans doute est-ce la faute dès temps. Que si pourtant quelqu'un convie le diable à estre son hôte, pour sortir de cette stagnation et arriver à percer, celui-là engage son âme et prend le fardeau de la faute de l'époque sur sa propre nuque, en sorte qu'il est damné¹²³.

¹²³ Thomas Mann, *Le docteur Faustus. La vie du compositeur Adrian Leverkühn racontée par un ami*, traduit de l'allemand par Louise Servicen, Paris, Albin Michel, « Le livre de poche biblio », 1950, p. 652-653.

Outre le contexte de la Seconde Guerre mondiale qui précipite la faillite de la « belle œuvre », d'une certaine façon de concevoir l'art et la culture, la différence de Saint-Denys Garneau à Thomas Mann, mais aussi à Mallarmé ou à Baudelaire, est évidemment l'absence complète d'ironie et de jouissance dans le péché de la part du premier, qui œuvrera de toutes ses maigres forces, et sans pour autant se sentir délester du fardeau de la faute sur sa nuque, à résister à la tentation, à cette sorte de pacte avec le diable qu'est peut-être effectivement toute grande œuvre lorsqu'elle s'élève sur le fond d'une dissonance, d'une discordance, d'une insoutenable « lourdeur » (ou d'un « gâchis », pour reprendre le mot de Beckett) que doit accommoder la forme.

Sur le modèle du Christ au désert qui résiste au Tentateur en renonçant (au moins à ce moment-là) à rendre visible la puissance de Dieu — en renonçant justement, selon Harpham, à la forme, alors même qu'il est l'incarnation¹²⁴ — pour se contenter de n'être plus qu'un Dieu démun, un Dieu qui se vide volontairement de la splendeur de sa divinité et de son pouvoir (ce Dieu de la kénose que valorise tant Simone Weil¹²⁵), l'écriture de Garneau me paraît s'acheminer vers une poétique du retrait qui, en parallèle avec la retraite de plus en plus érémitique de l'auteur dans le manoir familial¹²⁶, prend dans son œuvre posthume la double forme d'une renonciation à un absolu visible, accessible, et d'un refus de l'image poétique en tant qu'elle présenterait un spectacle indissociable de l'élan vers cet absolu. À rebours de

¹²⁴ « Christ must resist the tendency to form; he must remain infinite and inchoate, free from all objectifications of his being, all commodification of desire — we might say he must remain in parable and resist all metonymy. In other words, the ethical project of self-externalization is Christ's degradation; and the impossible fantasy of an unconditioned desire is Christ's true essence, his divinity. Indeed, the divinity of Christ is more forcibly inscribed in the fact that he can be tempted to form. The ascetic is caught in the middle. Defining his self and honoring the Christ within, the ascetic is subject to both temptations, his life on earth "one long trial". » (Geoffrey Galt Harpham, *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*, op. cit., p. 57)

¹²⁵ « Renoncement. Imitation du renoncement de Dieu dans la création. Dieu renonce — en un sens — à être tout. Nous devons renoncer à être quelque chose. » (Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, op. cit., p. 82)

¹²⁶ Sur le passage, après 1937, de l'écriture publique à une « configuration épistolaire » de l'écriture qui ne cesse de répéter la nécessité de son effacement, voir Michel Biron, *L'absence du maître*, op. cit., p. 68-76.

l'attitude conquérante et de l'occupation de la spatialité inhérente à l'idée de jeu (celle-ci étant clairement associée au diable dans le dernier poème cité), cette poétique de re-distanciation et d'éloignement prend l'exact contre-pied du programme contenu dans le titre du recueil publié — « Il me semble bien que, au fond, le jeu est fini pour moi », écrira d'ailleurs Garneau dans son journal vers le mois d'octobre 1937, « maintenant il me faut m'engager, et jusqu'aux os » [OE, 539] — et n'est peut-être pas moins moderne, quoique maigre et moins flamboyante, que la voie faustienne. Repoussant la tentation du diable, le pacte qui permettrait la grande œuvre, elle prend un autre risque, celui d'être tenté de s'épuiser, de disparaître entièrement dans l'informe.

Figures d'une absence

J'ai déjà relevé tous ces passages où le regard, au lieu d'être célébré tel qu'il l'est dans « Spectacle de la danse » et « Rivière de mes yeux », est déprécié et même condamné, comme dans « Le diable pour ma damnation », en raison de l'avidité dont il est le signe et de la distance qu'il tend à abolir¹²⁷. Le regard devient en effet chez Garneau indissociable de l'abolition de la distance, de ce « chemin trop parcouru », de cette surface « Du globe tout mesuré inspecté arpenté vieux sentier / tout battu » [OE, 26], de ce « chemin trop court » auquel le poème « Autrefois » oppose déjà la nécessité non pas de nouvelles passerelles, de nouveaux « élans » vers l'Au-delà, mais au contraire d'une distance recreusée, de l'inscription d'un éloignement, sans lequel il n'est plus d'Au-delà, à même le « réduit », l'espace infime, mais infiniment divisible, fissible et fissurable du poème. Le trou, la fissure, la cassure, toujours opposés à la

¹²⁷ Paul Chamberland fait référence à ces passages et les met aussi en rapport avec la mise à mort de l'enfant, mais c'est pour les tirer finalement, et étrangement, du côté d'une épreuve initiatique dionysiaque à laquelle Garneau aurait échoué en sombrant du côté d'un regard auto-dépréciateur et mortifère (voir « Un lecteur au regard oblique », dans *Saint-Denys Garneau et La Relève*, *op. cit.*, p. 99-113).

prétention de la « mesure », sont des manières de réinscrire « des évocations d'autres mondes », comme il est dit dans « Poids et mesures », en éloignant de nous une perfection qui ne pourra alors se lire qu'en creux, selon une poétique d'inspiration très baudelairienne qu'a bien éclairée Michel Biron¹²⁸.

La nécessité de « s'en retourner à contre-courant de notre mirage » [OE, 174], de réintroduire de l'inabordable et surtout de l'incommensurable dans cette terre cadastrée, « plate comme une grande table » [OE, 183], se lira encore dans des poèmes comme « L'avenir nous met en retard », « Bout du monde », « Le bleu du ciel », « Autre Icare » et « Je regarde en ce moment », où le voyage, motif poétique par excellence, n'est plus synonyme de conquête, mais d'errance :

Et c'est à ce moment aussi que j'ai vu fuir
 Un bateau fantôme à deux mats déserts
 Que les oiseaux n'ont pas vu, n'ont pas reconnu
 Alors il reste dans le ciel sur la mer
 Un tournoiement d'oiseaux sans port d'attache. [OE, 176]

À l'instar de ce bateau fantôme et de ces oiseaux qui constituent depuis « Cage d'oiseau » une autre figure aussi ambiguë que privilégiée de cette poésie, le poème de Garneau semble ainsi devoir consentir non seulement à la distance mais aussi à demeurer comme suspendu entre ciel et mer, « sans port d'attache ». Ce motif de la distanciation et du renoncement à la conquête spatiale de l'absolu ouvre donc une brèche, une césure dans la poésie de Garneau¹²⁹.

¹²⁸ « Or du texte social au poème, le mot “fissure” change de valeur ou, du moins, il s'y ajoute la valeur de l'ouverture [...]. Le monde étant fermé, à l'instar de la “maison fermée” qui donne son titre à l'un des poèmes du recueil [...], la moindre fissure apparaît comme une chance de salut, la seule chance de salut. Le poème moderne, contemporain, n'a d'autre fonction que de découvrir de telles fissures.[...] Le poète n'a pas à s'élever à la hauteur de cette tâche comme s'il fallait être “absolument moderne” : sa modernité doit tout à Baudelaire et rien à Rimbaud. C'est faute d'être “l'homme classique” [...] qu'il peut et doit se résigner à saisir la “clarté qui s'échappe / Par les fissures du temps” » (Michel Biron, « Les fissures du poème », dans *Saint-Denys Garneau et La Relève*, op. cit., p. 22-23)

¹²⁹ « La mélodie a chassé la césure au bout du vers / Où elle tombe en l'espace de papier blanc / Comme le vent culbutait le navire au bout du monde / Du temps que la terre était plate et finissait là » [OE,134],

La césure dont je veux parler ici est celle par laquelle le religieux se trouve doublement couplé à l'absence, puisque la figure de Dieu, invisible à proprement parler dans le recueil publié (nul recours à la terminologie chrétienne traditionnelle dans *Regards et jeux dans l'espace*, comme on l'a souvent fait remarquer¹³⁰), ne se manifeste dans les poèmes posthumes (avec l'apparition des motifs du péché et du pardon dans « Ma maison », de la miséricorde dans « Lassitude », de la prière dans « Mains », de la tentation et du diable dans « Le diable pour ma damnation », quelques apparitions furtives de la Sainte Vierge, de Jésus-Christ et du Saint-Esprit dans l'équivoque « On n'avait pas fini ») qu'à partir du moment où cette œuvre renonce à la contenir, à en être dépositaire, à se penser elle-même comme visée du divin. À partir du moment donc où elle entre pleinement dans son désert.

Parmi les quelques poèmes retrouvés qui contiennent des motifs chrétiens, deux font explicitement référence à la crucifixion en empruntant encore le schéma de l'imitation du Christ mais d'une façon qui, comme c'était le cas dans le doublet « Nous avons attendu de la douleur » et « Faible oripeau » analysé dans la première partie, vide ce schéma de toute solidité, de tout arrimage certain à une vérité religieuse. Boiteuse, l'image dit ici son propre manque de contenance, sa propre tendance à ne pas tenir :

Et je prierai ta grâce de me crucifier
 Et de clouer mes pieds à ta montagne sainte
 Pour qu'ils ne courent pas sur les routes fermées
 Les routes qui s'en vont vertigineusement
 De toi [OE, 188]

dit un poème de jeunesse qui entrevoyait déjà la collusion poétique du bout du monde et de la chute du vers, toujours si abrupte et prosaïque chez ce poète.

¹³⁰ Ce qui n'a pas empêché les lectures chrétiennes du recueil, dont celle, récente, que présente le mémoire de maîtrise de Stéphane Boucher qui fait du poème garnélien le lieu d'une rencontre effective avec Dieu tout en signalant bien les déplacements inusités opérés par la poésie de Garneau en regard du symbolisme religieux traditionnel (*La dimension religieuse de Regards et jeux dans l'espace d'Hector de Saint-Denys Garneau, op. cit.*).

Déjà entravée par le prosaïsme et la découpe du vers garnélien, par la bizarrerie de ces pieds courant les routes qui font écho aux pas perdus piétinant dans le vide de « L'avenir nous met en retard », l'imagerie de la crucifixion et des stigmates se trouve détournée encore plus résolument dans « Quitte le monticule ». Ici c'est l'intériorisation de la croix, son inscription littérale, à même la chair du cœur¹³¹, qui se trouve décrite de façon encore fort étrange : « Et la grappe du cœur enfin désespéré / Où pourra maintenant s'incruster cette croix / À la place du glaive acide du dépit / À l'endroit pratiqué par le couteau fixé / [...] / C'est ainsi que la croix sera faite en ton cœur / Et la tête et les bras et les pieds qui dépassent / Avec le Christ dessus et nos minces douleurs » [OE, 200-201]. Or, non seulement ce Christ débordant de la croix dérange-t-il l'image traditionnelle — comme si le corps chez Garneau, fût-ce celui du Christ, était toujours trop encombrant —, mais l'entreprise de mortification, loin d'aboutir à quelque gratification laisse plutôt le pèlerin « sans espoir » et irrémédiablement seul dans ses os et sa pauvreté :

Ramène ton manteau, pèlerin sans espoir
 Ramène ton manteau contre tes os
 Rabats tes bras épars de bonheurs désertés

Ramène le manteau de ta pauvreté contre tes os
 Et la grappe séchée de ton cœur pour noyau
 Laisse un autre à présent en attendre la peau

Quitte le monticule impossible au milieu
 D'un pays dérisoire et dont tu fis le lieu

¹³¹ « Mets-moi comme un cachet sur ton cœur, comme un cachet sur ton bras parce que l'amour est fort comme la mort », dit l'Époux à l'Épouse dans le *Cantique des cantiques*. La transposition christologique de ce passage aurait servi de base, chez les religieuses du XVII^e siècle notamment, à de nombreuses pratiques de scarification (gravures du nom du Christ dans la chair, auxquelles je me suis déjà référée pour *Comment c'est*) et de mortification (voir Jacques Le Brun, « À corps perdu. Les biographies spirituelles féminines du XVII^e siècle », dans *Corps des dieux*, op. cit., p. 558).

De l'affût au secret à surprendre de nuit

Au secret d'un mirage où désarter l'ennui. [OE, 201]

Que le poème se termine sur ce mirage secret a de quoi dérouter. Avec cette question de l'« affût », d'un secret qu'on tente de surprendre en étant aux aguets comme on l'était dans « Le diable pour ma damnation » — rappelons-nous aussi de l'usage du mot « affût » dans « À propos de cet enfant » : « Toute notre âme s'est perdue à l'affût / de son passage (qui nous a) perdus » [OE, 171] —, est-ce le Christ en croix lui-même qui est devenu mirage dans le désert ? Et pourquoi s'agit-il, dès le premier vers, de « quitter le monticule », qualifié d'« impossible » ? Faut-il entendre ici une critique de l'appropriation de la position christique, le monticule « impossible » renvoyant au Golgotha ; le manteau à « ramener » contre les os signant l'échec de l'ascèse ? Si l'on ne peut décider fermement du sens à donner à ce poème, dont les vers semblent se contredire et tiennent mal ensemble, oscillant entre identification au Christ et solitude irrémédiable, on ne peut que prendre acte du caractère problématique de ces images désertées.

Les poèmes posthumes renouent donc effectivement avec une imagerie chrétienne qui était absente de *Regards et jeux dans l'espace*, mais ils le font en vidant ces images de l'évidence, de la force de présence et d'assurance qu'elles contiennent traditionnellement. Un même détournement frappant d'incertitude l'imagerie chrétienne a lieu dans le poème « On n'avait pas fini », dont j'ai déjà cité quelques vers au premier chapitre. On y retrouve cette invocation à la fois mécanique et étrangement prosaïque de la Trinité — « Et l'on a demandé à Dieu le Père et Jésus-Christ / Et au Saint-Esprit qui est la Troisième Personne / On leur a demandé d'ouvrir un peu le Paradis / De se pencher et de regarder / Voir s'ils reconnaissaient un peu le monde » [OE, 198]. Mais surtout, tout au long du poème, l'évocation du salut se trouve inquiétée par une tonalité et un vocabulaire ambigus, les « yeux du bon Dieu »

censés laver « toutes les choses de la terre », étant associés à la dernière strophe à des « filets », à « un piège », à une sorte de traque sournoise (« aux troussees », « par-derrière ») qui rappellent les traits attachés à l'enfant-idole et à son regard :

Mais voilà que sont venus ceux qu'on attendait
 Voilà qu'ils sont venus avec leur âme du bon Dieu
 Leurs yeux du bon Dieu
 Qu'ils sont venus avec les filets de leurs mains
 Le piège merveilleux de leurs yeux pour filets
 Ils sont venus par-derrière le temps et l'ombre
 Aux troussees de l'ombre et du temps
 Ils ont tout ramassé ce qu'on avait laissé tomber. [OE, 199]

Étrange chute faisant de ces figures messianiques des ramasseurs de restes tombés (l'on songe ici au mauvais pauvre). « Ceux qu'on attendait » seraient-ils encore de faux dieux, des idoles au regard trompeur dont il faudrait se détourner, détourner son propre regard ? Ici encore, rien ne permet de l'affirmer avec assurance. À travers le détournement poétique des figures chrétiennes traditionnelles, Garneau opère une sorte de kénose des images qui les vide de leur évidence, par laquelle ce qui devait soutenir la présence aboutit à l'absence, à l'éloignement infini ou à une incertitude foncière quant à la nature de la présence en cause, la recherche de la grâce et du salut se confondant ainsi tantôt avec la possibilité de tomber dans un « piège merveilleux », tantôt avec une désagrégation de l'être.

L'image poétique elle-même se désagrège de plus en plus chez Garneau, se vide de son pouvoir lyrique. Alors qu'elle était encore soutenue par un réseau métaphorique cohérent, celui du jeu et de l'enfant, celui de la nature aussi, *dans Regards et jeux dans l'espace*, l'image s'impose plutôt dans les poèmes posthumes à la manière d'une hantise, d'une obsession, à travers les nombreuses répétitions de

mots qui usent et épuisent tout autant qu'elles imposent les motifs récurrents (le désert, le trou, le pas, l'ombre, les yeux, la dévoration). La manière lancinante dont se présente le motif de l'os — « Quand on est réduit à ses os / Assis sur ses os / couché en ses os / avec la nuit devant soi » [OE, 173] — est un des meilleurs exemples de cet évidemment de l'image qui tient aussi à la fin abrupte des vers de Garneau, au rythme bégayant, à des tournures et des expressions prosaïques qui brisent sans cesse l'élan poétique. Pierre Nepveu a magistralement démontré comment ces divers éléments, qui gênent le lyrisme et la plénitude des images en introduisant la prose au sein du poème de Garneau (irruption d'un lexique familier, interruptions, tâtonnements, narrativité, dialogisme, ironie), vont de pair avec un rapport contrarié à la transcendance et à la négativité :

Le prosaïsme de Garneau participe (esthétiquement) de la contradiction d'une pensée qui croit encore de toutes ses forces à l'unité, à l'harmonie, à la transcendance, à la vérité, mais qui ne parvient plus à en trouver le fondement et se met à errer en quête d'une solution impossible. Son prosaïsme (et ce que l'on a vu comme son "échec") commence là où il refuse de magnifier cette négativité, ou de proposer des mythes de rechange à celui proposé par la religion, une religion qu'il ne parvient d'ailleurs plus à vivre comme mythologie ou porte de salut, mais précisément comme expérience-limite du négatif : le mal, la perte, le « trou dans notre monde »¹³².

On a bien dit comment l'œuvre de Garneau, par les fissures et les trous qu'elle cultive, excède tant le néo-thomisme et le personnalisme chers à *La Relève* que le catholicisme sclérosé d'une Église dont ces mouvances progressistes faisaient la critique¹³³. Si Saint-Denys Garneau partagea avec ses camarades du temps un certain idéal d'harmonie et d'unité (qui transparaît dans maintes pages du journal, dans ses

¹³² Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 36-37.

¹³³ Voir à ce sujet les contributions de Michel Biron, André Brochu et Yvan Cloutier dans *Saint-Denys Garneau et La Relève*, op. cit.

premiers essais comme « L'art spiritualiste », dans les premiers poèmes des *Regards et jeux dans l'espace*), l'œuvre du poète laissera entendre, on l'a souligné, une musique autrement « dissonante¹³⁴ ». Elle mettra effectivement en scène un sujet autrement problématique dans son manque de contenance, dans son évidemment irréparable et avec son regard « par en dessous » que celui, bien plein et lisse, que veut recouvrir la notion de « personne ». Recueillant en elle diverses strates et positions religieuses, superposant une rigueur ascétique rappelant le jansénisme au néo-thomisme et au personnalisme les plus souples (on pensera par exemple aux pages du journal où Mauriac se voit lui-même reprocher son « obsession du mal », son « pessimisme excessif » [OE, 337], et Chateaubriant son refus de la matière, son incompréhension de « la condition humaine de l'esprit » [OE, 263]), l'œuvre de Saint-Denys Garneau met effectivement en échec toute « solution » religieuse, mais elle me paraît surtout s'acheminer, dans les gestes, les inflexions et les motifs mêmes où on a lu tantôt un désaveu de sa foi tantôt un égarement dans un catholicisme aliéné, vers une poétique du religieux dont le poète était peut-être un des seuls, dans le Québec de l'époque, à porter l'exigence.

Cette poétique tient son caractère inédit du fait d'être traversée par la nécessité de consentir, de plus en plus, et jusqu'à la limite où croyance et athéisme ne sont plus séparés que par la lueur problématique d'une petite étincelle, à l'éloignement, à la distance infinie du divin, à sa pleine et entière dépersonnalisation ; à son devenir *personne*. Ce qu'il reste du divin dans cette poésie revêt dès lors les apparences de ces lumières incertaines, petites épiphanies se balançant dans le lointain et qui laissent le sujet suspendu dangereusement entre ciel et terre :

¹³⁴ « Garneau est notre premier écrivain de la dissonance », écrit Philippe Haeck « il a su que le je est une formule vide, le je n'existe pas, ce n'est qu'une forme qu'on travaille », « L'apprentissage de Saint-Denys Garneau », *Voix et images*, vol. XIII, n° 1, automne 1987, p. 121.

Qu'est-ce que je machine à ce fil pendu
 À ce fil une étoile à la lumière
 Vais-je mourir là pendu
 Ou mourir un noyé fatigué de l'épave [OE, 157]

Consentir au risque de « faire la nuit » pour une seule « étoile problématique » [OE, 27] comme y songeait déjà « Faction », pour cette étoile « qui se balan[ce] sans prendre garde / au bout d'un fil trop ténu de lumière » [OE, 10], pour toutes ces « vieilles lanternes » [OE, 160] qui éclairent de façon bien peu sûre l'œuvre de Saint-Denys Garneau depuis *Regards et jeux dans l'espace*, c'est faire perdurer poétiquement le religieux dans le moderne, les faire se rejoindre, se frôler à la mesure de l'éloignement du divin qui en constitue la source commune.

« Quand même Dieu n'existerait pas, la Religion serait encore Sainte et Divine » ; « Si la religion disparaissait du monde, c'est dans le cœur d'un athée qu'on la retrouverait¹³⁵ », écrit Baudelaire dans ses journaux intimes. Loin d'entrer en contradiction avec elle, ces phrases expriment peut-être une vérité essentielle de la modernité par cette manière qu'elles ont de projeter la religion dans la distance, de la faire perdurer infiniment par-delà son extinction apparente. Dans cette façon de brouiller le partage strict entre athéisme et sainteté, de lier la dignité de la croyance à l'absence de Dieu, la survie du divin à sa fuite hors du monde, réside sans doute le plus sûrement, en effet, cette intrication du religieux et du moderne — ce nœud où ce qu'il y a de profondément religieux est en même temps ce qu'il y a de profondément moderne, de plus authentiquement en phase avec les enjeux de la modernité critique telle que la pense par exemple Octavio Paz¹³⁶. Traversée par les tensions inhérentes au

¹³⁵ Charles Baudelaire, « Fusées » et « Pensées diverses », dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 389 et 426.

¹³⁶ Pour Octavio Paz, la modernité poétique inaugurée par les romantiques se caractérise, je l'ai noté dans l'introduction, comme « passion critique ». Le rapport à la religion — « Négation de la religion : Passion de la religion », écrit Paz — est exemplaire de cette ambivalence foncière et illustre bien qu'on

christianisme dans son rapport au corps et à l'image, la poétique anti-idolâtre (il faudrait pouvoir dire idoloclaste et non iconoclaste) de Garneau doit ainsi sa modernité à un mouvement strictement inverse de l'historisation de la foi, du parti pris pour l'immanence et du rapprochement, opéré par le laïc, entre le divin et le mondain, qui ont fait du néo-thomisme et surtout du personnalisme des courants convergents avec la modernité sociale¹³⁷.

Loin de donner des assises à la croyance, la fidélité qui persiste dans l'icône garnélienne ne subsiste qu'au prix d'un écartèlement de l'être et d'une extrême précarité. Rien ne dit mieux que le poème posthume intitulé « Figures à nos yeux » à quel point la lumière qui en émane est toujours à deux doigts de s'éteindre :

Figures à nos yeux

Figures surgies

À peine

Et qui ne quittez pas encore l'ombre

Quel désir vous attire

À percer l'ombre

Et quelle ombre vous retire

Évanescences à nos yeux

Figures balancées

Aux confins du visible et qui surgissez

En un jeu de vous voiler et vous dévoiler

Vous venez mourir ici sur le bord

d'un sourire imaginaire

Et nous envelopper dans la chaleur de votre

gravité

ne prend la pleine mesure de l'ébranlement moderne qu'à voir perdurer cela qu'il met en cause. Voir à cet égard les pages sur la « mort de Dieu » comme thème religieux chez Hölderlin, Jean Paul et Nerval dans « Les enfants du limon » (*Point de convergence*, op. cit., p. 61-82).

¹³⁷ Sur ces courants, je renvoie aux travaux d'André-J. Bélanger (*Ruptures et constantes. Quatre idéologies du Québec en éclatement* : La Relève, la JEC, Cité libre, Parti pris, Montréal, Hurtubise/HMH, 1977) ainsi qu'à ceux, plus récents, de E.-Martin Meunier et Jean-Philippe Warren (« L'horizon "personnaliste" de la révolution tranquille », *Société*, n° 20-21, été 1999, p. 347-448).

Balancement entre l'apparence et l'adieu

Vous nous quittez et vos yeux n'auront pas regardé

Mais nous serons tombés dedans comme dans la nuit. [OE, 167-168]

Ce poème méconnu me paraît un des plus lumineux exemples de cette poétique de l'icône à laquelle parvient, malgré tout, Saint-Denys Garneau, quand il offre le visible du poème à la trouée de visages qui l'aveuglent. Ce que l'on peut appeler l'icône garnélienne et qui se montre ici et là dans quelques poèmes, n'est, pas plus que l'image beckettienne, une image sainte traditionnelle. Elle peut cependant être lue comme la transposition esthétique de la sainteté comme séparation, comme partance, l'accomplissement du désencombrement de l'image poétique jusqu'au point où ce qui constituait l'élan et l'origine de cette poésie, qui prend son départ dans les jeux du regard, se tient, telles les apparitions beckettiennes, sur le seuil de sa disparition — « entre l'apparence et l'adieu ».

Si l'on peut dire que l'œuvre de Beckett accomplit jusqu'au bout et de façon archi-systématique le mouvement ascétique de sa « défiguration¹³⁸ » pour ne préserver dans l'image ponctuelle que quelques restes vivaces des figures narratives matricielles, lesquelles se trouvent chez Beckett fugacement rédimés, mais sur un plan formel qui ne conserve du schéma religieux qu'une mémoire essentiellement poétique, l'œuvre de Garneau se tient pour sa part à la limite de la défiguration, n'avancant dans cette voie que malgré elle, contre le rêve d'harmonie et de réconciliation qui l'a si longtemps portée, et sans jamais renoncer à récupérer un jour ce rêve sur un autre

¹³⁸ J'entends ici le terme non seulement dans le sens plus spécifique que lui accorde Anne Élane Cliche (celui d'un mouvement à rebours de la « figuration » chrétienne), mais dans le sens plus large que lui donne Evelyne Grossman d'un mouvement esthétique qui affecte les formes et les images, « d'une force de déstabilisation qui affecte la figure, en bouleverse les contours stratifiés, et la rend à cette paradoxale énergie qu'Artaud aurait pu nommer avec Edgar Poe [...] la *mort vivante* » (*La défiguration*, op. cit., p. 18).

plan. Ce n'est en effet que dans les toutes dernières années, alors qu'il a cessé d'écrire des poèmes et même son journal, que Garneau abandonne le rêve d'unité et d'équilibre auquel il a longtemps continué malgré tout, « sans appui », « entre deux bonds » et à travers toutes sortes de tiraillements, à être attaché¹³⁹. Mais ce renoncement à une unité qu'il conçoit dès lors comme un artifice, ce consentement à la réalité dysphorique, écartelée et morcelée qui était bien celle dont prenait acte sa poésie, n'ont lieu que pour autant qu'ils sont compensés par l'espoir de récupérer authentiquement une unité, non pas dans les formes poétiques, mais ailleurs, dans une autre vie, un au-delà où persisterait son être, comme le fait entendre cet extrait d'une lettre à Robert Élie datée d'avril 1940 :

J'éprouve un manque de continuité. Une succession de moments, de lieux divers impossibles à soutenir ni à relier. À tel point qu'on se demande à certains moments si aucun n'est justifié. Cela aussi, je laisse passer. L'unité que voulut mon adolescence était un rêve, un préjugé ou plutôt un désir, quelque chose de prématuré, de mal ajusté à la réalité. Unité artificielle. Une architecture arbitraire, toujours trop de hâte, d'avidité. À cause sans doute de la fragilité. L'unité se fait vers l'extérieur et non par l'intérieur. Et si ma vie est trop saccagée, j'y renonce, à l'harmonie, à voir l'unité faite ou son ombre, son évocation, pourvu que je subsiste, je veux dire que je sois capable du ciel. [LA, 439]

Entre l'acquiescement à l'écart, à la déchirure, à la discontinuité, et la nostalgie du visible et de la présence, l'écriture et l'être de Garneau balancent jusqu'au bout comme entre deux mondes, l'un visible l'autre invisible, et ce balancement même est peut-être ce qui, dans les catégories de Jean-François Lyotard, fait sa modernité. Selon

¹³⁹ Je renvoie de nouveau ici aux passages sur les couples Mozart/Beethoven [OE, 336] et Renoir/Cézanne qui témoignent bien de la persistance contrariée du modèle classique chez Garneau : « Tandis que Renoir trouve le monde en le chantant et que l'on sent, dans l'œuvre qui est offerte comme une parfaite concordance [...], une harmonie parfaite entre ce qui est à dire et ce qui est dit [...], chez Cézanne l'intention est lointaine ; ce que par-delà le spectacle et par le moyen du spectacle il tâche à rejoindre, cette réalité seconde est lointaine » [OE, 434-435].

Lyotard, en effet, la modernité et la postmodernité sont toutes deux caractérisées par le rapport à l'« imprésentable » et au « retrait du réel », la seconde se distinguant de la première par l'abandon de la nostalgie et le refus d'une consolation par les formes :

Voici donc le différend : l'esthétique moderne est une esthétique du sublime, mais nostalgique ; elle permet que l'imprésentable soit allégué seulement comme un contenu absent, mais la forme continue à offrir au lecteur ou au regardeur, grâce à sa consistance reconnaissable, matière à consolation et à plaisir. [...] Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même ; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible ; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable¹⁴⁰.

La particularité réside ici dans le fait que la nostalgie ne s'accompagne pas chez Garneau d'une consolation par les formes — ou si peu, le temps « d'un sourire imaginaire » —, puisque de ces « bonnes formes » le prive un vœu de pauvreté doublant une privation culturelle native. La forme parfaite, associée au classicisme, il en relie effectivement lui-même l'impossible assimilation, dans un passage se référant à Ramuz, à la culture mineure à laquelle il appartient¹⁴¹. La grâce et la consolation,

¹⁴⁰ Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? », *op. cit.*, p. 366-367.

¹⁴¹ C'est bien ici de la position d'écriture du mineur dans une langue majeure qu'il est question dans ce texte retrouvé (datant probablement d'août 1936), où il s'agit d'être « français d'une façon particulière » qui interdit d'hériter directement du génie classique, de se sentir à l'aise dans ses formes et ses règles : « On ne fait vraiment usage que de ce qu'on comprend et dans la mesure où on le comprend. Et souvent ce n'est pas en en faisant usage qu'on le comprend mais en étant au contraire privé de cet usage. Ainsi, je crois mieux comprendre le vers classique depuis que je ne l'emploie plus. [...] Est-ce que par une discipline personnelle j'arriverai à rejoindre les formes classiques dont vous dites qu'elles sont seules conformes au génie de la langue ? Sans doute, si j'arrive à reconnaître ce génie, à le comprendre, à le vivre. Mais ceci est affaire de culture et non plus de création. Et je ne crois pas qu'il me serait salutaire d'attendre, pour créer, de posséder assez l'instrument classique pour le pouvoir employer sincèrement, d'une façon vivante, le remplissant inadéquatement. [...] Vous le voyez, j'exprime ici un point de vue sans apporter de conclusion. J'ai même quelques remords, et je me demande si j'ai bien le droit de poser ces questions sans y répondre, c'est-à-dire m'y engager vitalement par la conviction et sans y être autorisé par une culture assez complète de ce dont je parle, c'est-à-dire que tout ceci serait encore impressionniste. J'agrandis ainsi le débat de façon qu'il ne me regarde plus et me dépasse complètement quand c'est à propos de moi qu'il fut amorcé : et je sais que

chez Garneau, n'habitent pas le poème, « ne rempli[ssent] par la forme », pour paraphraser le poème « On dirait que sa voix ». Elles ne peuvent avoir lieu qu'ailleurs, dans un au-delà renvoyé en dehors de l'œuvre, alors que chez Beckett elle n'a précisément d'autre lieu que poétique, dans l'image ponctuelle que construit une voix, dans un espace et un temps autre, liminal, spectral, inventé et œuvré par le texte, par-delà toute nostalgie. Force est de constater le paradoxe que les traces d'une rédemption esthétique persistent dans l'œuvre de Beckett davantage que dans celle de Garneau qui la réclamait tant. Mais il s'agit chez Beckett d'une rédemption en mineur, à même les restes, et surtout proprement *poétique*, interne à l'œuvre et à ses pauvres formes, ayant consommé le détournement créateur que l'œuvre de Garneau n'a fait qu'amorcer.

Saint-Denys Garneau s'est demandé toute sa courte existence de créateur comment une œuvre pouvait être prière¹⁴². Était-ce par la perfection de la forme, ou au contraire à travers les trous laissant présager l'infini ? Entre impossible richesse et mauvaise pauvreté, entre la tentation de la forme pleine et celle de l'informe, prier,

je ne suis pas de grande importance et isolé par là même. Et ces questions, quant à moi, ne se posent peut-être pas d'une façon très exigeante. Aussi, je les envisage d'une façon générale. Par rapport à Claudel, par exemple. Et par rapport à quelque grand poète qui naîtrait ici et qui serait français de race, mais français d'une façon particulière, et non pas classique comme fut Racine, mais avec autre chose à dire et le besoin pour les dire d'une autre forme. Son œuvre n'aurait peut-être pas alors la même pérennité, elle ne contiendrait peut-être qu'un apport, faute de les pouvoir exprimer adéquatement, ou devons-nous modifier le moyen d'expression. Est-ce que toutes les ressources naturelles de la langue sont définies dans les formes classiques et ne reste-t-il rien là à inventer ? Et quand Claudel parle, n'est-ce pas qu'il nous révèle quelque chose qui était là inclus et raciné, et qui surgit avec lui qu'on n'avait pas entendu avant lui ? N'a-t-il pas un poids aux mots qui est loin de celui de Racine, mais poids français quand même ? Le poids des pas paysans et des syllabes paysannes ? Le problème consiste à établir jusqu'à quel point ce rapport est nécessaire et dans quelle hiérarchie on peut envisager les deux facteurs, le subjectif qui consiste en la rigueur intérieure, la pleine possession de l'être poétique, et l'objectif ou forme extérieure, œuvre faisant partie d'un ensemble culturel dont la règle est le génie de la langue. Je ne me cache pas jusqu'à quel point le problème est complexe, et à ce moment où je veux l'aborder, je sens mon esprit assez mal assuré. Toutefois je me risque à définir certains points de vue d'où je l'envisage. [...] Le classicisme : affaire de culture et non de création. Affaire d'être et non de faire. [...] Ces idées ne sont pas originales. La plupart me viennent d'une réflexion sur une *Lettre à Bernard Grasset* de C.-F. Ramuz, publiée en tête de *Salutation paysanne*, et où cet écrivain si sympathique pose son "cas" et le cas de son pays, la Savoie, de la façon savoureuse qui est la sienne, lente et appuyée, avec un réalisme tout appuyé sur l'être. » [OE, 733-735].

¹⁴² Voir notamment le long développement autour de *L'art de la fugue* de Bach, dans les *Lettres à ses amis* [LA, 250-252].

pas plus qu'écrire, n'est jamais allé de soi pour lui. Aurait-il été soulagé, comme il l'était parfois à l'idée de la « Communion des saints », de savoir sa poésie en communion d'esprit avec une autre œuvre-prière ?

Grande consolation (outre son exigence) de la Communion des Saints. Savoir, quand on n'a pas l'habitude de la prière, ou qu'on se trouve dans une sécheresse complète, que la prière qu'on n'arrive à réciter que verbalement, sans lui donner son sens, voir son sens et l'offrir, est portée par d'autres à la perfection. [OE, 535]

« Because poems are prayers, of Dives and Lazarus one flesh », écrivait Beckett dans une lettre à Thomas McGreevy en 1935¹⁴³. La rencontre *en une seule chair* de Dive et de Lazare, c'est celle du riche et du pauvre de la parabole (Luc, 16, 19-31) qui voient leurs positions inversées dans le séjour des morts, le riche Dive, soumis à la torture des flammes, ayant dès lors besoin du secours (quelques gouttes d'eau au bout d'un doigt) du pauvre Lazare qu'accompagnent désormais les anges et qui se trouve séparé de Dive par un abîme. Le renversement, par-delà la mort, de la richesse en pauvreté et de la pauvreté en richesse constitue un des fondements du christianisme. Intériorisant ce chiasme, le préservant comme forme tout en en brouillant la temporalité, Beckett en fera l'une des trames de son œuvre, dans laquelle viennent effectivement coïncider, à la manière des êtres scissipares qu'il a su créer, la poésie et la prière, le secours et la demande, l'invention d'une nouvelle espèce de vie « increvable » (pour reprendre encore le mot d'Alain Badiou) et un univers où règne la plus implacable sécheresse. Un Dive-Lazare irlandais fait ainsi écho, sans le savoir, aux pauvres prières d'un Lazare-Dive canadien-français, de l'autre côté de l'abîme.

¹⁴³ Lettre à Thomas McGreevy du 8 septembre 1935, citée par Mary Bryden dans *Samuel Beckett and the Idea of God*, op. cit., p. 7 : « Beckett was to pursue the same idea in a letter to MacGreevy in 1935, where he refers to "the depths where demand and supply coincide, and the prayer is the god. Yes, prayer rather than poem, in order to be quite clear, because poems are prayers, of Dives and Lazarus one flesh". »

Promesse de pauvre

Les instants de déprise et de grâce apparaissent surtout dans les derniers textes de Beckett, comme si la durée de cette œuvre — contrairement à ce qui se passe dans le cas de Garneau chez qui la figure a à peine le temps de ressortir de l'ombre — avait permis au cauchemar de la dépossession de déboucher sur des moments d'une prégnance et d'une luminosité presque miraculeuse, l'œuvre accomplissant là sa fonction de poème-prière, faisant advenir de l'être là où il n'y avait plus rien. Le passage furtif d'une étoile problématique ou de quelques visages se tenant, à la manière d'une icône, dans l'imminence de leur disparition ne suffit pas à sauver le sujet garnélien, douloureusement pris dans ses figures de verbe aliéné, d'identité extorquée, d'irréversible absence au monde alors que les récits de Beckett, des *Textes pour rien* à *Soubresauts*, parviennent à nous faire sortir, ne serait-ce que ponctuellement, le temps d'une respiration, de l'implacable tourment de la voix coupée d'elle-même. Ces moments de trêve, d'épiphanie, ont lieu, on l'a vu, à partir des « histoires », des « fables », puis des « images » qui surgissent de la boue ou du sable pour éclairer de leur grâce flottante un discours qui tend encore cependant à s'auto-anéantir. En marge de ces apparitions qui deviendront de plus en plus fantomatiques, menacent en effet toujours de resurgir chez Beckett les spectres du mensonge, de l'histoire inventée par l'autre pour mieux duper, de la mauvaise image, et ce à même le récit, la scène, l'image qui sauve. Toujours au bord du presque vide se balancent aussi les images beckettienne : « All shades as good as gone. [...] A pox on void. Unmoreable unlesable unworseable evermost almost void. » [WH, 42-43]

Comme le dépouillement, pourtant seule voie de salut chez Saint-Denys Garneau, débouche sur une destruction à laquelle ne survit que peu de choses — « une

étoile / encore qui n'est pas sûre / Qui sera peut-être une étoile filante / Ou bien le faux éclair d'une illusion / Dans la caverne que creusent en nous / Nos avides prunelles » [OE, 27] —, le langage et l'image sont chez Beckett, une fois *désertés*, le lieu des plus lumineuses résurrections tout en demeurant aussi celui des plus vives désillusions, des plus sourdes disparitions. Rien de plus fragile, chez ces deux auteurs de l'indigence, que la chair des mots qui donnent vie à un être. Rien de plus précaire que la croyance déposée dans une langue. Mais le destin de la littérature tient-il à autre chose qu'à cette chaîne infinie d'incarnations et de désincarnations, de personnages de chair et d'os et de corps glorieux qu'elle ne cesse de faire apparaître sans jamais parvenir à ajuster une fois pour toutes les mots et les corps ? C'est que ce serait vraiment la mort, la fin de toutes les histoires, de tous les poèmes.

La voix seule dit le propre, mais il n'est de voix qu'altérée par ce qui lui donne la parole, irrémédiablement. La nudité de la voix, nous exposant corps et âme à l'être, sans retour, frappe depuis toujours et pour toujours d'impossibilité la transparence, l'adéquation, la plénitude, la perfection, la parousie. Devancée, défaite, elle l'est en elle-même, et c'est là ce qui la fait, en toute parole, promettre, promettre ce qu'elle ne peut tenir¹⁴⁴.

Que la littérature n'est autre que cette promesse de pauvre, Beckett et Saint-Denys Garneau nous le rappellent, à n'en plus finir — l'un doublant l'autre là où la voix se joue de l'origine.

¹⁴⁴ Jean-Louis Chrétien, *La voix nue. Phénoménologie de la promesse*, Paris, Minuit, « Philosophie », 1990, p. 7.



Conclusion

Faute de langue

Dernier texte écrit par Beckett, paru en fac-similé en mai 1989, quelques mois avant sa mort, le poème « Comment dire » est l'illustration éclatante — brillant de cet éclat obscur des étoiles lointaines — de la réussite beckettienne, réussite qui repose précisément sur la mise en échec des fondements de la réussite poétique. Bégayant, ce poème demeure tout entier au seuil d'un *donner à voir*, fait de ce seuil le lieu même du poème, la littérature coïncidant là plus que jamais avec la définition borgésienne du fait esthétique comme « imminence d'une révélation qui ne se produit pas¹ ». J'en cite ici la seconde moitié :

folie que de vouloir croire entrevoir quoi —
quoi —
comment dire —
et où —
que de vouloir croire entrevoir quoi où —
où —
comment dire —
là —
là-bas —
loin là là-bas —
à peine —
loin là là-bas à peine quoi —

¹ « La musique, les états de félicité, la mythologie, les visages travaillés par le temps, certains crépuscules et certains lieux veulent nous dire quelque chose, ou nous l'ont dit, et nous n'aurions pas dû le laisser perdre, ou sont sur le point de le dire ; cette imminence d'une révélation, qui ne se produit pas, est peut-être le fait esthétique. » (J.L. Borges, *Enquêtes*, cité par Maurice Blanchot dans *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, op. cit., p. 102)

entrevoir —

croire entrevoir —

vouloir croire entrevoir —

loin là là-bas à peine quoi —

folie que d'y vouloir croire entrevoir quoi —

quoi —

comment dire —

comment dire [PO, 27]

Scellant l'adéquation parfaite entre le dit et le dire dans la représentation même de leur inadéquation, de leur faillite à donner à voir, et même à entrevoir, ce poème (auquel il est difficile de ne pas accorder une valeur testamentaire) fait de cette faillite même un séjour, le lieu d'un *entrebâillement* habitable pour la littérature, pour peu, bien sûr, que l'on se contente de peu et que l'on accorde au désir de voir la possibilité de se retourner sur lui-même et de consentir — à rebours de la scène garnélienne du poème « Le diable pour ma damnation » — à renoncer au spectacle de l'image.

Ici, en effet, l'image n'est pas seulement réduite, comme dans *Comment c'est*, *Compagnie* et toutes les dernières œuvres de Beckett, à apparaître de façon évanescence, fantomatique ; elle a proprement disparu, elle se confond avec sa disparition, ce qui n'empêche pas le poème d'exister encore dans le sillage de cette dérobade, d'en prolonger à l'infini, par l'accumulation tendue des verbes et des sonorités (« vouloir croire entrevoir quoi »), la fuite dans l'« à peine », dans le lointain, « loin là là-bas ». Dernier lieu, dernière loque d'une inlassable dislocation de la représentation, ce poème orchestre, par delà peut-être les limites du modernisme et du postmodernisme, la rencontre du sublime (au sens du rapport à l'infigurable, à

l'imprésentable dont parle Lyotard²) et de la catastrophe poétique. Qu'est-ce que cette « folie » qui se fait entendre dès le bégaiement initial (« folie — / folie que de — / que de — / comment dire — / folie que de ce — » [PO, 26]) sinon la double contrainte à la source de l'œuvre, cette tension irrésolue, irrésolvable entre le désir d'image et son refus. C'est la folie d'un « imaginaire paradoxal³ » liquidant ses propres ressources pour mieux laisser affleurer son squelette, ses os de mots.

Beckett, dont la production en vers, pour être marginale en regard de la prose, n'en couvre pas moins l'étendue de son parcours d'écriture, n'a pas publié pour rien son premier recueil de poésie sous le titre *Echo's Bones*. Par la référence mythologique à la nymphe Écho, non seulement condamnée à répéter les dernières syllabes des mots que l'on prononce, mais aussi, je l'ai rappelé, réduite à ses os après avoir été rejetée par le dédaigneux Narcisse, ce titre fait déjà entendre à quel point la voix n'aura de cesse, chez cet auteur, de se heurter à l'os, mais aussi — à l'inverse précisément de ce Narcisse collant à lui-même, s'abîmant dans l'identité de son image — à sa propre altérité. Plus de cinquante ans après *Echo's Bones* (recueil où plane l'ombre de Dante et à travers lequel les morts tantôt prient et tantôt « lâchent des vents⁴ »), le poème « Comment dire », si maigre soit-il, garde la trace de cet autre qui occupe la voix avec ses tirets et ses suspens qui miment une sorte de dialogue de sourds.

d'où

la voix qui dit

vis

d'une autre vie

² Voir Jean-François Lyotard, « Réponse à la question : qu'est-ce que le postmoderne ? », *loc. cit.*, p. 365-367.

³ Je reprends l'expression du titre de Jean-Paul Gavard-Perret (*L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, *op. cit.*) qui en a bien relevé les principaux enjeux.

⁴ Je paraphrase ici la traduction d'un vers du poème éponyme par Édith Fournier (*Les os d'Écho et autres précipités*, *op. cit.*, p. 42).

« Mots survivants / de la vie / encore un moment / tenez-lui compagnie » [PO, 44]. Ces deux courtes « mirlitonades » beckettiennes qu'on peut entendre encore comme des petites prières disent bien la foi que leur auteur semble avoir conservée, malgré tout, dans les mots — « j'ai l'amour du mot, les mots ont été mes seules amours, quelques-uns », disait le personnage de *D'un ouvrage abandonné* [TM, 27] —, alors même qu'il s'est appliqué toute sa vie à les écarteler, l'écart devenant le lieu même de leur survie, du renouvellement de leur capacité à donner vie — une autre vie.

Si l'œuvre de Samuel Beckett exploite et épuise magistralement les potentialités esthétiques d'une ascèse littéraire qui n'est peut-être qu'inaugurée chez Saint-Denys Garneau, doit-on dire pour autant que Beckett a réussi là où Garneau serait demeuré dans l'échec, atterré par un écartèlement mortifère et acculé à s'abîmer, pour finir, dans le mutisme ? Cette idée d'échec que l'on a sans cesse associée à Garneau (de Jean Le Moyne à Paul Chamberland⁵), que l'on retrouve encore chez quelques lecteurs contemporains, me semble loin d'aller de soi et me paraît surtout résulter d'un rabattement trop rapide et univoque du journal sur les poèmes.

L'idée d'échec est bien sûr inspirée des propres jugements de Garneau sur sa poésie, qu'il a très tôt condamnée, et peut-être tout particulièrement du vocabulaire catholique dont sont empreints certains de ces jugements. Mais depuis quand laisse-t-on à l'auteur le soin d'avoir le dernier mot sur son œuvre, ce qui revient à considérer

⁵ « Et paradoxalement, c'est au prix de cette déficience que son témoignage est si complet, si irrécusable : en achevant un injuste dépouillement, les tragiques déviations de sa pensée finalement retournée contre son identité même manifestent l'étendue de l'aliénation dont nous sommes sans cesse menacés. Saint-Denys Garneau devient exemplaire en se niant. » (Jean Le Moyne, « Saint-Denys Garneau, témoin de son temps », *Convergences*, op. cit., p. 238) « Plus troublant encore, l'inachèvement de la poésie de Saint-Denys Garneau, comme si la lettre elle-même absorbait pour le signifier le travail d'érosion : il n'y a pas seulement poésie de l'échec mais échec de la poésie, d'où, sans doute en partie, l'impression pénible qu'en suscite la lecture. » (Paul Chamberland, *Parti pris anthropologique*, cité par P. Nepveu dans *L'écologie du réel*, op. cit., p. 74)

que rien d'elle ne lui échapperait ? S'il est une œuvre dont le parcours fulgurant ne pouvait que laisser son auteur en reste, c'est bien celle de Garneau, dont on a bien vu qu'elle le dépasse, notamment dans le déplacement qu'elle opère par rapport aux schèmes religieux dont le traitement poétique hétérodoxe et problématique diffère considérablement de leur emploi, plus univoque, dans le journal (mais faut-il redire qu'à l'intérieur même du journal, et au premier chef dans des morceaux comme le « Mauvais pauvre », quelque chose de la poétique et de la fiction opère et n'est pas plus réductible au document, au témoignage). Pourtant, une phrase comme « On peut apporter à dire, à écrire, etc. une intempérance plus coupable que celle de la chair » [OE, 556] crée un malaise persistant chez les lecteurs, et jusque chez Gilles Marcotte qui se sent tenu, encore en 1994, de dégager l'œuvre de « ce fatras vieux-catholique qui occupe une grande partie du texte » ; « Il y a là, oui, disons-le, une quantité considérable de niaiserie, c'est-à-dire de discours anémique, entravé par l'imaginaire de la faute⁶ », ajoute Marcotte. Or, s'il faut effectivement ne pas laisser de tels passages recouvrir l'œuvre au point de la considérer nous-mêmes comme un échec, ne faut-il pas saisir aussi (et Marcotte le laisse bien entendre dans la suite de son texte) comment l'œuvre de Garneau ne devient l'œuvre qu'elle est que dans la mesure même où elle s'édifie, s'enlève, s'arrache justement à partir de ce fond-là, sur cet « imaginaire de la faute » qui n'est au demeurant pas dépourvu de pertinence ni de « force », pour reprendre le mot du titre de Marcotte, et qui est un des terreaux les plus fertiles de la modernité, de Hölderlin à Kafka et Beckett ?

L'idée d'échec est aussi déduite du fait que Garneau a cessé d'écrire, qu'il s'agit de son œuvre comme *d'un ouvrage abandonné*, pour reprendre le titre de Beckett. Mais où prend-on que la cessation de l'écriture (on songe bien sûr tout de suite à

⁶ Gilles Marcotte, « Force de Saint-Denys Garneau », *loc. cit.*, p. 43.

Rimbaud) invaliderait l'œuvre qui la précède ? Que Garneau ait peint plus longtemps qu'il n'a écrit de la poésie, qu'il ait aussi parlé de sa peinture dans des termes lumineux, confiants, bien davantage empreints de l'idée de réussite artistique que ceux qu'il aura jamais pour sa poésie, n'élève certainement pas sa pratique picturale au-dessus de sa poésie⁷. Trop souvent envisagée en regard de la poétique des premiers poèmes de Garneau, poétique du jeu et de la conquête à laquelle il a effectivement dû renoncer, cette question de l'échec se dissout d'elle-même dès lors qu'on considère que ce qu'il y a de plus intéressant dans cette œuvre réside précisément dans le fait qu'elle s'est très vite avancée sur un terrain poétique qui court-circuite l'idée même de réussite. Yvon Rivard l'a bien dit déjà, en établissant une filiation entre le mauvais pauvre et l'« art de la défaite » d'Aquin, mais aussi avec l'œuvre de Jacques Brault dans « L'héritage de la pauvreté⁸ » : il s'agit justement de créer tout en refusant le succès, le pouvoir, l'éloquence, l'enrichissement poétique, tout ce qui investit le poète d'un pouvoir démiurgique.

S'il ne me semble donc pas juste de parler, à la suite de tant d'autres, de l'échec poétique de Garneau, puisque ses poèmes accèdent à leur « grandeur » là même et à partir du moment où ils se la refusent⁹, il n'en est pas moins vrai que quelque chose dans cette œuvre est demeuré empêché, entravé, inachevé, sans que cet empêchement ou cet inachèvement, cette négativité pour le dire en un mot, ait eu l'occasion, comme

⁷ Relatant une de ses expériences de peinture à l'automne 1936, Saint-Denys Garneau la décrit dans des termes qui font de l'artiste (en accord avec la conception thomiste et aristotélicienne) une figure d'adjuvant divin, le peintre se présentant là comme second créateur, garant d'une nouvelle incarnation : « Voici donc ce paysage occasionnel devenu perfection, comme réalisable, de ma vision. Ce paysage est maintenant informé par ma vision et ma vision jusqu'à un certain point déterminée par ce paysage. C'est-à-dire que, créateur de seconde main, j'informe une âme donnée (et non choisie) un corps donné et choisi. » [OE, 473] Ces termes sont ici parfaitement assumés, alors que cette position se retournera précisément contre lui sur le terrain de la poésie, comme on peut le lire seulement quelques mois plus tard dans son journal.

⁸ Voir « L'héritage de la pauvreté », dans *Personne n'est une île*, op. cit., p. 138-141.

⁹ « La résistance de Garneau à la mélodie accrocheuse, son prosaïsme parfois lourd et gênant est, me semble-t-il, le signe le plus sûr de sa grandeur et explique sa situation à la fois indispensable et tendue par rapport à la tradition québécoise moderne. » (Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 28)

ce sera le cas chez Beckett, d'accéder pleinement chez lui au statut de poétique. Cela reste chez Garneau de l'ordre d'une « poétique en creux », comme l'écrit François Dumont¹⁰. Demeure chez lui, persistante, l'idée d'une faute que le dépouillement poétique n'aurait pas réussi à transformer, non pas précisément à « laver », mais à transfigurer en la travaillant, en la creusant. La vigoureuse bascule que Beckett fait subir à la littérature à partir de la trilogie, dès lors qu'il s'engage, après cette fameuse nuit d'illumination transposée dans *La dernière bande*, dans la voie de l'obscur, du toujours moindre, du pire est restée chez Garneau au stade du vacillement. Ce qui est déjà beaucoup, dans le contexte du Québec des années 1930 où la seule pratique du vers libre n'allait pas de soi¹¹ — et ce qui suffit à ne pas parler d'échec comme si l'on restait sourd au déraillement de cette logique.

En ce sens, et en regard de l'entreprise beckettienne dont les dimensions et la portée permettent de mettre l'œuvre de Garneau en perspective, on peut dire que cette dernière a non pas échoué mais qu'elle s'est échouée, qu'elle s'est arrêtée, non sans y avoir séjourné, sur le seuil d'une autre poétique. Un texte comme « L'avenir nous met en retard » me semble une des plus singulières illustrations du fait que cette poésie littéralement *piétine* — et dans ce piétinement se trouve paradoxalement sa force — au bord d'une poétique de l'empêchement comme au bord d'un abîme.

On se perd pas à pas
 On perd ses pas un à un
 On se perd dans ses pas
 Ce qui s'appelle des pas perdus

[...]

¹⁰ Voir « La prose de Saint-Denys Garneau : une poétique en creux », *Études françaises*, vol. XXIX, n° 3, p. 60-61.

¹¹ Voir à ce sujet Jacques Blais, « Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité », dans Y. Lamonde et E. Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, IQRC, 1986, p. 31-35.

Les pas perdus tombent sous soi dans le vide
 et l'on croit qu'on ne va plus les rencontrer
 On croit que le pas perdu c'est donné une fois
 pour toutes perdu une fois pour toutes
 Mais c'est une bien drôle de semence
 Et qui a sa loi
 Ils se placent en cercle et vous regardent avec ironie
 Prisonnier des pas perdus [OE, 183-184]

Entre la perte, la traque (encore associée au regard) et l'ironie qui court aussi sous les pieds libres du vers, ce poème au ton inassignable se tient comme un funambule, suspendu au-dessus d'un vide qu'il jauge et qui apparaît — le mot « loi » n'y est pas pour rien — tantôt comme liberté (don ou « semence »), tantôt comme piège ou transgression fautive. Le poème lui-même resserre progressivement son étau sur le sujet poétique. Aurait-il fallu, pour éviter le piège, non pas battre en retraite, retourner sur la terre ferme « plate comme une grande table » [OE, 183], mais consentir à perdre pied, à choir encore davantage dans la langue ?

pas à pas
 nulle part
 nul seul
 ne sait comment
 petits pas
 nulle part
 obstinément [PO, 43]

Là où Beckett va obstinément « nul seul ne sait comment », Garneau s'aventure hasardeusement, « sans appui » comme l'annonce son fameux poème liminaire, « par bonds » et retranchements. Là où Beckett ne se prive d'aucune privation, ne se préserve d'aucune ruine, jusqu'à la perte quasi totale de l'être et de la syntaxe, Garneau

appréhende son désert *faute de langue*, c'est-à-dire en un lieu où sa propre pratique de la privation et du manque menace sans cesse de basculer dans la faute.

Les critiques de Garneau qui ont insisté sur la modernité de sa langue poétique n'ont cessé de revenir sur le prosaïsme et les maladresses (Nepveu), la discontinuité, l'irrégularité (Riser), les boiteries et claudications (Lemaire), les glissements et les érosions dans la langue et son rythme (Filteau)¹². En somme, sur ces fautes de langue, donc, que le poème garnélien accueille comme un « trou dans *son* monde », avec toute l'ambiguïté que le mot « trou » a pris dans cette poésie, épousant les tours, détours et retournements de la pauvreté. Si Garneau consent à perdre la poésie, à la laisser choir comme l'auréole baudelairienne — ce qui ne l'empêchera pas, lui, de « se rompre les os¹³ » —, ce n'est jamais que sur un mode infiniment problématique et trouble, de façon à la fois irrémédiable et irrésolue.

Comme le fait entendre le passage de son journal cité dans la longue note de la fin du chapitre précédent, Garneau n'est ni aveugle ni sourd à ce que sa situation de minoritaire lui ménage comme inconfort sur le plan des formes. Il situe sa propre pratique du vers en regard de cette difficulté (impossibilité ?) à hériter de la perfection de la forme classique, et veut entrevoir la possibilité d'une autre langue d'écriture, la possibilité d'être « français d'une façon particulière, et non pas classique comme fut Racine, mais avec d'autres choses à dire et le besoin pour les dire d'une autre

¹² Voir Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 31-36 ; Georges Riser, *Conjonction et disjonction dans la poésie de Saint-Denys Garneau. Étude du fonctionnement des phénomènes de cohésion et de rupture dans les textes poétiques*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984 ; Michel Lemaire, « Métrique et prosaïsme dans la poésie de Saint-Denys Garneau », *Voix et images*, vol. XX, n° 1, automne 1994, p. 73-84 ; Claude Filteau, *Poétiques de la modernité 1895-1948*, Montréal, l'Hexagone, « Essais littéraires », 1994, p. 254-275.

¹³ « Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os », répond le poète à celui qui s'étonne de le voir en « mauvais lieu » (Charles Baudelaire, « Perte d'auréole », *Petits poèmes en prose*, dans *Œuvres complètes*, op. cit., p. 205-206).

forme » ; « Est-ce que toutes les ressources naturelles de la langue sont définies dans les formes classiques et ne reste-t-il rien là à inventer ? », persiste-t-il à demander [OE, 734]. S'il fait donc, dans cet extrait de lettre de 1936, le pari de la « rigueur intérieure » contre la « forme extérieure », de la « création » contre la « culture », il n'empêche que Garneau ne cessera d'être poursuivi dans son entreprise poétique par le sentiment d'une faute. Une faute que l'on peut entendre aussi bien dans ses résonances linguistiques et culturelles (faute ou privation de langue) que dans sa dimension morale et religieuse (faute liée au fait même d'être dans la langue et d'y créer). Quelque chose là d'une pauvreté culturelle native résiste peut-être à sa relève poétique dans les termes du dépouillement, de l'assomption d'une pauvreté créatrice, et vient redoubler vertigineusement à la fois la double contrainte de l'ascèse chrétienne (imiter et ne pas imiter le Christ) et les tourments de la mimésis moderne (produire à partir de sa propre impropriété¹⁴). La difficulté tient peut-être en une formule toute simple, avec laquelle on retrouve les interrogations posées en fin d'introduction : comment devenir pauvre, devenir « mineur » dans la langue, lorsqu'on l'est déjà ? « Il ne suffit pas de naître pauvre, encore faut-il le devenir », écrit Yvon Rivard¹⁵. Mais comment désirer, dans l'art, l'impropriété dans laquelle, culturellement, on patauge déjà ? Comment et pourquoi le pauvre renoncerait-il entièrement au désir de richesse ? Il semble que ce renoncement ne puisse jamais avoir lieu une fois pour toutes et qu'il est le lieu d'une lutte constante. Antoine dans le désert n'a jamais cessé de lutter contre les images. Et

¹⁴ « pour tout faire, tout imiter — pour tout (re)présenter ou tout (re)produire, au sens le plus fort —, il faut n'être *rien* par soi-même, n'avoir rien en *propre*, sinon une "égale inaptitude" à toutes sortes de choses, de rôles, de caractères, de fonctions, de personnages, etc. Le paradoxe énonce une *loi d'impropriété*, qui est la loi même de la mimésis : seul "l'homme sans qualités", l'être sans propriété ni spécificité, le sujet sans sujet (absent à lui-même, distrait de lui-même, privé de soi) est à même de présenter ou de produire en général. » (Philippe Lacoue-Labarthe, *L'imitation des Modernes*, *op. cit.*, p. 27)

¹⁵ « L'héritage de la pauvreté », *loc. cit.*, p. 135.

c'est dans les images elles-mêmes, à même leur traitement et une certaine manière de les maltraiter, que s'inscrivent dans la littérature les traces de cette lutte.

Ces images sont faites de mots qui doivent être extirpés de l'engluement dans les formes déjà fabriquées de la langue et de la culture, qu'elles soient grandes ou petites, maîtrisées ou non. À cet égard, un autre passage du journal articule une réflexion plutôt étonnante et énigmatique. Sous le titre « Mot et culture », Garneau associe l'usage de certaines catégories de mots à l'état d'une culture :

On peut faire un rapport, dans quelle mesure ?, entre le mot substantif et le degré de plénitude, de stabilité d'une culture, soit personnelle, soit humaniste.

Le verbe est un mot en devenir de substantif. Et l'on peut dire que le substantif est le verbe par excellence. C'est en lui qu'un passage trouve l'éternité de sa présence. Comme toute forme changeante est à la recherche de son moment immobile, où l'agitation de son mouvement trouve le repos d'une parfaite solution en soi-même.

L'adjectif est une dissolution du substantif, la recherche alentour d'un équilibre qu'il ne trouve pas en lui-même.

L'adjectif est signe d'un isolement, d'un manque de perfection dans l'équilibre de deux substantifs. Et c'est d'une façon rétrograde qu'il recherche sa transformation en substantif.

Les civilisations vieilles ramènent les adjectifs à être substantifs. [OE, 487]

Une ambiguïté révélatrice surgit dans ce texte, à travers lequel l'adjectif semble, à la manière d'un personnage dans un petit roman d'apprentissage, investi des qualités (ou plutôt des défauts et défaillances) que partagent les figures du mauvais pauvre et de l'enfant-poète : forme changeante, agitée, dissolue, cherchant son équilibre, l'adjectif se retrouve face au substantif en position désirante, de manque à combler : « L'adjectif est un signe d'un isolement, d'un manque de perfection dans l'équilibre de deux substantifs. Et c'est d'une façon rétrograde qu'il recherche sa transformation en substantif. » Ici réside l'ambiguïté : cette perfection du substantif, et cette nécessité

pour le « pauvre » adjectif d'accéder, tel un parvenu, à la richesse de ce substantif, « verbe par excellence », toute la logique qui semble gouverner les premiers paragraphes, donc, bascule avec le mot « rétrograde », que complète la dernière phrase : « Les civilisations vieilles ramènent les adjectifs à être des substantifs ». À la lumière de cette chute, de ces quelques mots (« rétrograde » et « vieilles ») l'adjectif, de mot imparfait, esseulé, semble accéder soudain à un statut désirable, être investi en fin de compte d'une modernité et d'une jeunesse, d'une sorte de chance et de positivité accordées au mineur en regard de ces « civilisations vieilles » qui voudraient le forcer à rentrer dans le giron de la substantivation. D'ailleurs, la démarche et la langue poétique de Garneau ne se situent-elles pas précisément sous le signe de ce « déséquilibre », de cet « isolement », de cette instabilité et de cette « imperfection » attribués ici à la catégorie de l'adjectif ? Il n'en demeure pas moins qu'il faut pour cela épouser une certaine négativité, mettre en péril la « dignité de la parole » à laquelle aspirait le « Monologue » [OE, 291], renoncer à ce passage par lequel on « trouve l'éternité de sa présence », pour reprendre les termes de « Mot et culture » dont les premiers paragraphes semblent effectivement valoriser cette plénitude. Entre le consentement à la pauvreté, à la défaillance du devenir, et le souhait d'une richesse, d'une pleine présence, un double discours (déterritorialisant/reterritorialisant, pourrait-on dire en empruntant les termes de Deleuze et Guattari) traverse la prose de Garneau comme une déchirure — cette déchirure dans laquelle s'installera de plus en plus inconfortablement le poème.

Reprenant certains éléments du « Monologue fantaisiste sur le mot » qui parlait aussi de ce « rapport très étroit entre le mot et la culture » [OE, 289], ce petit texte accuse l'instabilité de la position de Garneau quant à la possibilité et au désir d'accéder à la possession, à l'« équilibre » et à la plénitude linguistique, à la « substance »

associés dans les deux textes à la culture humaniste européenne. « J'ai entendu l'appel des mots, j'ai senti la terrible exigence des mots qui ont soif de substance. Il m'a fallu les combler, les nourrir de moi-même », dit d'entrée de jeu le « Monologue » [OE, 289]. J'ai déjà soulevé l'équivoque dont est porteuse cette image qui fait des mots des sortes de vampires inquiétants, terribles, menaçant de laisser le poète exsangue, et ce, aux toutes premières lignes d'un texte qui veut pourtant louer au contraire la puissance du poète, sa capacité à redonner vie, à réinjecter leur « substance » aux mots « assassinés » par leur usage ordinaire. On sait à quel point la poésie de Garneau illustrera et restera davantage fidèle à cette étrange image de dévoration qu'aux développements ultérieurs du texte dont le vœu de puissance et l'assurance créatrice auront tendance à se retourner contre le sujet poétique.

Ces passages, leurs images et leur vocabulaire équivoques, là même où il s'agit des mots et de leur usage dans la culture et dans la poésie, me paraissent éclairer ce *piétinement* garnélien dont je parlais tout à l'heure, cette façon de se tenir poétiquement en suspens au bord de l'abîme. Le passage de la « mauvaise » pauvreté à la « bonne » pauvreté, au sens d'une pauvreté entièrement assumée dans la création, dans une poétique, n'aura jamais véritablement lieu chez Garneau. Et pourtant, de façon manifeste, nulle autre avenue n'était possible pour lui que cette voie de l'ascèse et du désert qu'il ne cesse d'évoquer dans son journal, dans des termes tantôt franchement religieux tantôt plus poétiques. Mais le poème restera chez lui porteur d'un désir coupable d'accéder à la richesse, de détourner les fonds, et c'est ce qui fera, me semble-t-il, que Garneau se détournera de la poésie au profit d'une pauvreté accomplie plutôt dans le retrait érémitique, à travers les gestes de sa vie simple et solitaire dans le manoir familial à Sainte-Catherine. Est-ce d'avoir fait partie d'une culture minoritaire, d'avoir été porteur de ce rapport à la fois empêché et désirant à une

grande culture, une grande langue, au « verbe par excellence », qui laissa Garneau au seuil de cette pauvreté poétique et du « devenir-mineur », qui l'empêcha de pouvoir s'engager vraiment jusqu'au bout du côté de la faute de langue, jusqu'à traverser cette faute et en recueillir la grâce créatrice paradoxale qui anima jusqu'à la fin les livres de Beckett ? Invérifiable, cette hypothèse (qui nous renvoie au fameux chiasme hölderlinien : on ne peut imiter, faire de l'art qu'à partir de ce qui nous est naturellement impropre ; le propre est ce qu'on échoue à produire) me paraît au moins plus intéressante que celle qui tient la culture catholique de son époque pour responsable de son mutisme final.

La faute, on l'a vu, traverse aussi l'œuvre de Beckett, sous une même forme intriquée, tout à la fois faute linguistique et péché créateur : « tout ici est faute, on ne sait pas pourquoi, on ne sait pas de qui, on ne sait pas envers qui, quelqu'un dit on, c'est la faute des pronoms » [IN, 195], dit l'innommable perdu dans les méandres d'une fiction langagière dont il est à la fois le demiurge et le crucifié. Toutes les médiations et les procédés de distanciation à l'œuvre dans l'ensemble des textes beckettien et qui rendent le rapport au vocabulaire et à l'héritage chrétiens infiniment complexe n'annulent pas la prégnance de cette idée de faute, de ce péché qui adhère au processus de création, processus qui ne cesse de se donner lui-même en représentation et en pâture à travers les mises en abyme et dédoublements vertigineux d'une voix qui se délabre progressivement. La différence entre les œuvres de Garneau et de Beckett réside peut-être moins dans le degré d'importance qu'y ont les schèmes chrétiens que dans la possibilité qu'a eue le dernier d'assumer entièrement leur détournement poétique, d'en faire le lieu d'une nouvelle mimésis moderne dont la « loi d'impropriété » (imiter l'inimitable, créer à partir de rien, d'un sujet vide et troué) trouverait dans l'ascèse et la kénose les bases de sa sublimation.

Que Beckett ait donné à cette mimésis ascétique moderne ses lettres de noblesse, qu'il ait pu pousser jusqu'au bout cette logique du pire qui répond à la pauvreté par plus de pauvreté encore, au moindre par la nullité, tout en tirant de cette ascèse une œuvre qui n'a vraiment rien d'exsangue, cela tient-il au fait que son rapport à la culture a d'abord pris la forme d'un réservoir plein qu'il s'est employé à faire déborder dans la pléthore des références (il n'y a qu'à lire le poème « Whoroscope », truffé d'allusions savantes, pour prendre la mesure de ce rapport) et non, comme Garneau, d'une maigre besace qui fuit ? Tout Irlandais qu'il fût, au moins de naissance (mais aussi peut-être parce que la littérature irlandaise est malgré tout, on l'a dit, une littérature de maîtres), Beckett a été, au même titre que Joyce, l'héritier légitime de la grande culture majoritaire de l'Europe humaniste, et c'est d'en avoir d'abord hérité qui lui a permis, sans doute, de travailler à la liquider à partir de ses fondements mêmes, obligeant après lui la littérature, tant française qu'anglaise, à composer avec cette liquidation. Garneau, de son côté, peine depuis les débuts avec ses bouts de vers, ses lambeaux de poèmes, son « sang pauvre¹⁶ ». Et s'il a pensé un temps pouvoir thésauriser sur les plans spirituel et culturel — « Ah ! la vie du chrétien est une vie véritable, une vie de luttes pour conserver ce qu'on a et pour augmenter son patrimoine ! » ; « J'emmagine donc, je thésaurise, en attendant le moment de la production. De tout cela qui passe je sens que demeure en moi, que choit en mon subconscient naturellement, ce qui est selon moi, ce qui est apte à m'enrichir et dont je pourrai faire quelque chose » [LA, 39, 78] — le nouveau riche s'est bien vite transformé chez lui en mauvais pauvre, en usurpateur de substance : « Les secrets qu'on a volés ne nous appartiennent pas [...] on n'a pas le droit de jouer par les mots de ce qui ne comporte

¹⁶ « Je me suis résigné. — Ma plainte serait vaine — / À voir mon corps toujours s'affaïsser en chemin ; / Je m'y suis résigné, car en voyant ma main / J'ai compris quel sang pauvre en emplissait les veines », dit le poème de jeunesse « Résignation » [OE, 107].

pas en nous de substance profonde » [OE, 582]. Le mauvais pauvre est celui qui ne peut contenir ni la richesse des autres ni sa propre pauvreté.

Il n'en demeure pas moins que Garneau a réussi malgré tout à faire œuvre pendant quelques années et à léguer, à partir d'elle, quelque chose de son empêchement même. Après un long « purgatoire », Garneau a eu des héritiers, ces légataires de ce qu'Yvon Rivard appelle « l'héritage de la pauvreté », toute cette lignée d'auteurs québécois, d'Anne Hébert à Jacques Brault, en passant par Aquin (d'une façon un peu paradoxale, par la dépense vertigineuse et « l'art de la défaite ») et par Miron, lignée qui fait œuvre, selon Rivard, à partir d'une double perte : la perte de la France et la perte de l'Amérique, en creusant, en aggravant la perte. Des écrivains qui travaillent leurs « images de pauvre » contre et à partir de cette « pauvreté natale » : « avec les maigres mots frileux de mes héritages / avec la pauvreté natale de ma pensée rocheuse », écrit Miron¹⁷.

À la liste de Rivard, on pourrait ajouter Ducharme, dont *L'hiver de force* met en scène une spectaculaire récupération romanesque de l'ascèse sous la forme du désœuvrement le plus irrécupérable, mais aussi, chez les plus contemporains et à travers d'autres formes, d'autres styles, le cinéma de Bernard Émond (*La neuvaine*) et les essais des écrivains-philosophes Robert Hébert (*Dépouilles*) et Michel Morin (*Désert*). Évoquée et rêvée par Rivard jusque dans son roman *Le siècle de Jeanne* — « je n'allais quand même pas saboter cette soirée en leur annonçant le retour de Marie de l'Incarnation et la libération du pays par l'accroissement de sa pauvreté spirituelle, vieilles idées, très russes dirait Clara, dont je n'arrivais pas à me

¹⁷ Gaston Miron, « La pauvreté anthropos » et « Dans les lointains... », dans *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Prix de la revue *Études françaises* », 1970, p. 76 et 77. Au sujet du motif de la pauvreté chez Miron, voir Michel Biron, « La pauvreté Anthropos », dans *Écrire la pauvreté*, op. cit., p. 367-375.

défaire¹⁸ » — cet « héritage de la pauvreté » reste cependant équivoque, malaisé à assumer chez les auteurs mêmes qu'il marque. Est-ce aussi en raison de ses résonances chrétiennes que cette idée dont on *ne se défait pas* passe si difficilement ?

Dans *Intérieurs du Nouveau Monde*, Pierre Nepveu mettait ensemble ses lectures de Marie de l'Incarnation, de Saint-Denys Garneau, d'Emily Dickinson et de William Carlos Williams, notamment, à partir d'une certaine expérience américaine du dénuement, de la dépossession¹⁹. Dans cet esprit, il me semble que l'« héritage de la pauvreté » reste encore à penser et à analyser, avec ses impasses et ses contradictions autant que dans ses potentialités, du point de vue d'une réactivation ou d'un détournement proprement moderne et esthétique des motifs chrétiens à travers la littérature québécoise, ce qui loin de rabattre celle-ci sur les « voix » de Maria et les « coureurs des bois » de Desrochers, permettrait d'envisager ses croisements possibles avec des auteurs et penseurs modernes de l'austérité et de l'ascèse (ceux que Paul Auster appellent aussi les artistes de la faim) tels Kafka, Dickinson, Hamsun, Weil, Beckett, Cioran, Blanchot, Michaux, Jacques Dupin ou Seamus Heaney. Mais la littérature québécoise peut-elle encore aujourd'hui se penser comme une littérature de pauvres, avec la possibilité de symboliser la dimension de résistance, économique et politique, de cette pauvreté, ou s'intègre-t-elle maintenant à un imaginaire normalisé et mondialisé de nouveaux riches ? Je n'ai pas les moyens de répondre à cette question.

C'était le pari de cette thèse — pari peut-être monstrueux, faustien ou frankensteinien — que de proposer, dans son petit laboratoire, quelques essais de croisements et de greffes. Le geste de lire conjointement Samuel Beckett et Saint-

¹⁸ Yvon Rivard, *Le siècle de Jeanne*, Montréal, Boréal, 2005, p. 115.

¹⁹ Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1998.

Denys Garneau, d'en faire tout au long de cette thèse d'étranges doubles, des sortes de jumeaux siamois partageant la même langue hoquetante, le même squelette, se phagocytant l'un et l'autre, constitue peut-être une faute de lecture, une faute de goût ou une défaillance critique qui tiendrait elle-même du *mineur*, d'une posture liminaire peu soucieuse des hiérarchies et des frontières, bousculant les histoires littéraires, trouvant son bien un peu partout, fourrant ses trouvailles dans sa besace, ne tenant pas sa place et occupant la littérature « en squatter²⁰ ». Je me résous, avec Malone, à faire ce drôle d'inventaire et, me délestant des scrupules de Garneau, à détourner des fonds, à m'emparer de ces lots symboliques qui nous sont, de toute manière, toujours impropres : « Je sens que je fais une faute énorme. Ça ne fait rien. »

²⁰ Je reprends l'expression de la « Lettre à des amis inconnus » de Jacques Brault : « Compter pour peu dans la hiérarchie des importants, c'est ne pas être dans l'obligation de jouer un rôle. Ne pas avoir de place définie évite d'apprendre à la tenir. Et le reste à l'avenant. Donc, notre culture, selon l'ancienne étymologie, nous est une manière inaliénable d'habiter ce monde en squatters. » (*La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, 1989, p. 19)

Quelques sections de cette thèse ont fait l'objet, dans une version antérieure, de publications en revue ou dans des ouvrages collectifs :

« Figures d'une absence. Poétique de l'icône chez Saint-Denys Garneau », dans G. Michaud et E. Nardout-Lafarge (dir.), *Constructions de la modernité au Québec*, Actes du colloque international tenu à Montréal les 6, 7 et 8 novembre 2003, Montréal, Lanctôt éditeur, 2004, p. 106-120.

« Enfances de Samuel Beckett », *Contre-jour*, n° 9, printemps 2006, p. 25-37.

« La chair des pauvres », dans H. Jacques, K. Larose et S. Santini (dir.), *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Québec, Nota Bene, « Convergences n° 39 », 2007, p. 207-231.



BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

A) Corpus des œuvres à l'étude

Œuvres de Saint-Denys Garneau

Lettres à ses amis, Montréal, HMH, « Constantes », 1967.

Œuvres, édition critique préparée par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque des lettres québécoises », 1971.

Œuvres en prose, édition critique établie par Giselle Huot, Montréal, Fides, 1995.

Poèmes et proses (1925-1940). Avec des inédits, Choix et présentation de Giselle Huot, Montréal, Éditions de l'Outarde, « Geai bleu », 2001.

Œuvres de Samuel Beckett

Récit [en ordre de rédaction]

More Pricks than Kicks, New York, Grove Press, 1972 [1934].

Bande et sarabande, trad. par Édith Fournier, Paris, Minuit, 1994.

Murphy, Paris, Minuit, 1965 [1938].

Watt, Paris, Minuit, 1968 [1944].

Premier amour, Paris, Minuit, 1970 [1945].

Mercier et Camier, Paris, Minuit, 1970 [1946].

Molloy, Paris, Minuit, 1951.

Malone meurt, Paris, Minuit, 1951.

L'innommable, Paris, Minuit, 1953.

Nouvelles et Textes pour rien, Paris, Minuit, 1955.

Comment c'est, Paris, Minuit, 1961.

Le dépeupleur, Paris, Minuit, 1971.

Têtes-mortes (D'un ouvrage abandonné, Assez, Imagination morte imaginez, Bing, Sans), Paris, Minuit, 1972.

All Strange Away, London, John Calder, « Beckett Shorts no. 3, 1999 [1976].

Pour finir encore et autres foirades, Paris, Minuit, 1976.

Compagnie, Paris, Minuit, 1980.

Mal vu mal dit, Paris, Minuit, 1981.

Worstward Ho, London, John Calder, « Beckett Shorts no. 4 », 1999 [1983].

Cap au pire, Paris, Minuit, 1991.

Soubresauts, Paris, Minuit, 1989.

Poésie (corpus secondaire)

Les os d'Écho et autres précipités, trad. par Édith Fournier, Paris, Minuit, 2002 [1928-1935].

Collected Poems (1930-1978), Londres, John Calder, 1986.

Poèmes suivi de mirlitonades, Paris, Minuit, 1992 [1937-1989].

Théâtre, cinéma, radio et télévision (corpus secondaire)

Théâtre I. En attendant Godot. Fin de partie. Actes sans paroles I et II, Paris, Minuit, 1971 [1952, 1957].

Tous ceux qui tombent, Paris, Minuit, 1957.

La dernière bande suivi de Cendres, Paris, Minuit, 1959.

Oh les beaux jours suivi de Pas moi, Paris, Minuit, 1963, 1974.

Comédie et actes divers (Va et vient, Cascando, Paroles et musique, Dis Joe, Actes sans paroles II, Film, Souffle), Paris, Minuit, 1972.

Pas, suivi de *Fragments de théâtre I et II, Pochade radiophonique, Esquisse radiophonique*, Paris, Minuit, 1978.

Catastrophe et autres dramaticules (Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où), Paris, Minuit, 1982.

Quad et autres pièces pour la télévision (suivi de L'épuisé, par Gilles Deleuze), Paris, Minuit, 1992.

Essais et proses diverses (corpus secondaire)

Disjecta. Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment, Londres, John Calder, 1983 [1929-1967].

Proust, Paris, Minuit, 1990 [1931].

Le monde et le pantalon suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1989 [1948].

Trois dialogues, trad. par l'auteur et par Édith Fournier, Paris, Minuit, 1998 [1949].

B) Corpus critique

Ouvrages et articles sur l'œuvre de Saint-Denys Garneau

BÉLANGER, Paul (dir.), *Saint-Denys Garneau. La clef de lumière*, Montréal, Le Noroît, « Chemins de traverse », 2004.

BIRON, Michel, « Saint-Denys Garneau : la scène du poème », dans *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2000, p. 47-97.

_____, « Les fissures du poème », dans B. Melançon et P. Popovic (dir.), *Saint-Denys Garneau et La Relève*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 1995, p. 11-24.

BOISCLAIR, Antoine, *L'école du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon*, thèse de doctorat, [Montréal], Université McGill, 2006.

BOUCHER, Stéphane, *La dimension religieuse de Regards et jeux dans l'espace d'Hector de Saint-Denys Garneau*, mémoire de maîtrise, [Montréal], Université de Montréal, 2003.

BOURNEUF, Roland, *Saint-Denys Garneau et ses lectures européennes*, Québec, Les Presses de l'université Laval, « Vie des lettres canadiennes », 1969.

BRAULT, Jacques, « Saint-Denys Garneau, réduit au silence », dans *Archives des lettres canadiennes*, tome IV : *La poésie canadienne-française*, Fides, 1969, p. 323-331.

_____, « Préface », dans Saint-Denys Garneau, *Poèmes choisis*, Saint-Hippolyte, Le Noroît, 1993, p. 7-20.

_____, « Saint-Denys Garneau 1968 », dans *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1994, p. 137-142.

CHAMBERLAND, Paul, « Un lecteur au regard oblique », dans B. Melançon et P. Popovic (dir.), *Saint-Denys Garneau et La Relève*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 1995, p. 99-113.

CHARRON, François, *L'obsession du mal. De Saint-Denys Garneau et la crise identitaire au Canada français. Essai biographique*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001.

CLOUTIER, Yvan, « De quelques usages québécois de Maritain : la génération de La Relève », dans B. Melançon et P. Popovic (dir.), *Saint-Denys Garneau et La Relève*, Montréal, Fides, « Nouvelles études québécoises », 1995, p. 59-79.

DUMONT, François, « La prose de Saint-Denys Garneau : une poétique en creux », *Études françaises*, vol. XXIX, n° 3, hiver 1993, p. 51-61.

FILTEAU, Claude, *Poétiques de la modernité 1895-1948*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1994, p. 254-275.

GAGNÉ, Sylvain, *Les figures du poète Saint-Denys Garneau dans le discours critique de 1937 à 1993*, thèse de doctorat, [Montréal], Université de Montréal, 1997.

GIGUÈRE, Andrée-Anne, *Essai et apprentissage : étude des textes en prose publiés par Saint-Denys Garneau entre 1927 et 1938*, mémoire de maîtrise, [Sainte-Foy], Université Laval, 2004.

GODIN, Gérald, « De Saint-Nini Garneau à la Nouvelle-Orléans », *Cité libre*, février 1964, p. 15-16.

HAECK, Philippe, « L'apprentissage de Saint-Denys Garneau », *Voix et images*, vol. XIII, n° 1, automne 1987, p. 115-122.

HÉBERT, François, « Le peintre Saint-Denys Garneau », *Liberté*, vol. XL, n° 4, août 1998, p. 4-24.

LAROSE, Jean, « Vers le mauvais pauvre », dans *L'amour du pauvre*, Montréal, Boréal, « Compact », 1998, p. 203-247.

LAROSE, Karim, « Travers de la modernité: don, culture et spéculation chez Saint-Denys Garneau », *Québec Studies*, vol. 32, automne 2001 / hiver 2002, p. 105-117.

_____, « Saint-Denys Garneau et le vol culturel », *Études françaises*, vol. 37, n° 3, 2001, p. 147-163.

_____, *Investir l'histoire : le temps chez Saint-Denys Garneau*, mémoire de maîtrise, [Montréal], Université de Montréal, 1998.

LEMAIRE, Michel, « Métrique et prosaïsme dans la poésie de Saint-Denys Garneau », *Voix et images*, vol. XX, n° 1, automne 1994, p. 73-84.

LE MOYNE, Jean, « Saint-Denys Garneau, témoin de son temps », dans *Convergences*, Montréal, HMH, « Constantes », 1961, p. 219-241.

MARCOTTE, Gilles, « Pauvreté d'Hector de Saint-Denys Garneau », dans G. Routhier et J.-P. Warren (dir.), *Les visages de la foi. Figures marquantes du catholicisme québécois*, Fides, 2003, p. 107-120.

_____, « Force de Saint-Denys Garneau », *Voix et images*, vol. XX, n° 1, automne 1994, p. 41-49.

MELANÇON, Robert, « Notes de relecture de Saint-Denys Garneau », dans Paul Bélanger (dir.), *Saint-Denys Garneau. La clef de lumière*, Montréal, Le Noroît, « Chemins de traverse », 2004, p. 51-61.

_____, « Lire cette pratique... Lecture de "Un bon coup de guillotine" de Saint-Denys Garneau », *Voix et images*, vol. XXIV, n° 2, hiver 1999, p. 289-300.

NEPVEU, Pierre, « Paysages du sujet », dans *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1998, p. 157-177.

_____, « la prose du poème » et « Un trou dans notre monde », dans *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, « Compact », 1999 [1988], p. 25-42 et 63-77.

OUELLET, Pierre, « Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint-Denys Garneau », *Voix et images*, vol. XX, n° 1, automne 1994, p. 50-61.

PAQUIN, Jacques, « "Un bon coup de guillotine pour accentuer les distances" : l'ironie chez Saint-Denys Garneau », *Tangence*, vol. LIII, 1996, p. 47-57.

POPOVIC, Pierre, « Saint-Denys Garneau, celui qui s'écrit », *Études françaises*, vol. XXX, n° 2, p. 111-122.

PROULX, Serge, « La "Poésie" de Saint-Denys Garneau et la crise identitaire au Canada français », *Liberté*, vol. XLV, n° 1, février 2003, p. 89-102.

RIVARD, Yvon, « L'héritage de la pauvreté », dans *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 2006, p. 130-141.

_____, « Saint-Denys Garneau parmi nous », dans *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 2006, p. 79-89.

_____, « Qui a tué Saint-Denys Garneau ? », dans *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1993, p. 99-111.

RISER, Georges, *Conjonction et disjonction dans la poésie de Saint-Denys Garneau. Étude du fonctionnement des phénomènes de cohésion et de rupture dans les textes poétiques*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1984.

Ouvrages et articles sur l'œuvre de Samuel Beckett

ACHESON, James, « Madness and Mysticism in Beckett's *Not I* », *AUMLA*, n° 55, mai 1981, p. 91-101.

ACKERLEY, C.J., « Samuel Beckett and the Bible : A guide », *Journal of Beckett Studies*, vol. IX, n° 1, 1999, p. 53-125.

_____, « Samuel Beckett and Thomas a Kempis : The Roots of Quietism », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, n° 9, Mary Bryden, Lance St John Butler (dir.), « Beckett and Religion / Beckett et la religion », Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 2000, p. 81-92.

ANZIEU, Didier, *Beckett*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1998.

_____, *Créer, détruire*, Paris, Dunod, 1996.

BADIOU, Alain, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette, « Coup double », 1995.

_____, « L'écriture du générique : Samuel Beckett », dans *Conditions*, Paris, Seuil, 1992, p. 329-366.

BALDWIN, Hélène, *Samuel Beckett's Real Silence*, University Park, Pennsylvania State UP, 1981.

BARGE, Laura Inez Deavenport, *God, the Quest, the Hero : Thematic Structures in Beckett's Fiction*, Chapel Hill, University of North Carolina, Dept of Romance language, 1988.

BARTH, John, « The Literature of Exhaustion », *The Atlantic*, vol. CCXX, n° 2, août 1967, p. 29-34.

BERNAL, Olga, « Le glissement hors du langage », dans *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*, Paris, l'Herne, « Le livre de poche », 1976, p. 213-225.

_____, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969.

BERNARD, Michel, *Samuel Beckett et son sujet. Une apparition évanouissante*, Paris, L'Harmattan, « Psychanalyse et civilisations », 1996.

BEN-ZVI, Linda (dir.), *Women in Beckett*, Urbana, University of Illinois Press, 1990.

BERSANI, Leo et Ulysse DUTOIT, *Arts of Impoverishment : Beckett, Rothko, Resnais*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

BLANCHOT, Maurice, « Où maintenant ? Qui maintenant ? », dans *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, « Idées », 1959, p. 308-317.

BRYDEN, Mary, *Samuel Beckett and the Idea of God*, Londres/ New York, Macmillan's Press/ St Martin's Press, 1998.

BUNING, Marius, « The "Via Negativa" and its first Stirrings in *Eleutheria* », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, n° 9, M. Bryden et L. St John Butler (dir.), « Beckett and Religion / Beckett et la religion », Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 43-54.

BUTLER, Lance St. John, « "A Mythology with which I am perfectly familiar" : Samuel Beckett and the Absence of God », dans R. Welsh (dir.), *Irish Writers and Religion*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1992, p. 169-184.

CASANOVA, Pascale, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, « Fiction et Cie », 1997.

CIORAN, E. M., « Quelques rencontres », dans *Cahiers de l'Herne. Samuel Beckett*, Paris, L'Herne, « Le livre de poche », 1976, p. 45-52.

CLÉMENT, Bruno, *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, « Poétique », 1994.

CLICHE, Anne Élane, « La figure du monde. Paul avec Beckett » et « La vérité est dans la jarre. Rab et Rabbi Isaac Louria avec Beckett », dans *Dire le livre*, Montréal, XYZ éditeur, « Théorie et littérature », 1998, p. 33-61 et 205-215.

DELEUZE, Gilles, « L'épuisé », dans Samuel Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 56-106.

DEPUSSÉ, Marie, *Beckett corps à corps*, Paris, Hermann, « Lectures », 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges, « Q comme Quad », dans M. Alphant et N. Léger (dir.), *Objet Beckett*, ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition « Samuel Beckett », Paris, Centre Pompidou/Imec éditeur, 2007, p. 114-127.

DOWD, Garin, « Figuring Zero in "The lost Ones" », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 9, Mary Bryden, Lance St John Butler (dir.), « Beckett and Religion / Beckett et la religion », 2000, p. 67-80.

EHRARD, Peter, *Anatomie de Samuel Beckett*, Basle et Stuttgart, Birkhäuser Verlag, 1976.

ENGELBERTS, Matthijs, *Défis du récit scénique. Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève, Droz, 2001.

FERRINI, Jean-Pierre, *Dante et Beckett*, Paris, Hermann, « Savoir : lettres », 2003.

FITCH, Brian T., *Beckett and Babel : An Investigation into the Status of the Bilingual Work*, Toronto, University of Toronto Press, 1988.

FOURNIER, Édith, « Samuel Beckett mathématicien et poète », *Critique*, vol. XLVI, n° 519-520, août-septembre 1990, p. 660-669.

FRÉMON, Jean, « Samuel Beckett dans les petits souliers de James Joyce », dans Marianne Alphant et Nathalie Léger (dir.), *Objet Beckett*, ouvrage réalisé à l'occasion de l'exposition « Samuel Beckett », Paris, Centre Pompidou/Imec éditeur, 2007, p. 81-92.

GAVARD-PERRET, Jean-Paul, *L'imaginaire paradoxal ou la création absolue dans les œuvres dernières de Samuel Beckett*, Paris, Lettres modernes Minard, « Bibliothèque Circé », 2001.

GRAY, Katherine, M., « Troubling the Body : Toward a Theory of Beckett's Use of the Human Body Onstage », *Journal of Beckett Studies*, vol. 5, n^{os} 1-2, 1996, p. 1-17.

GROSSMAN, Évelyne, *La défiguration. Artaud-Beckett-Michaux*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2004.

HARRINGTON, John P., *The Irish Beckett*, Syracuse, Syracuse University Press, 1991.

HOUSTON JONES, David, « "Que foutait Dieu avant la Création ?" Disabling Sources in Beckett and Augustine », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, n^o 9, M. Bryden et L. St. John Butler (dir.), « Beckett and Religion / Beckett et la religion », Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 185-198.

HUSTON, Nancy, « Le rôle vagi : Samuel Beckett », dans *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes sud/Leméac, 2004, p. 71-91.

INKEL, Stéphane, *Les fantômes et la voix. Politique de l'énonciation et langue maternelle chez Samuel Beckett et Réjean Ducharme*, thèse de doctorat, [Montréal], Université du Québec à Montréal, 2005.

JOHANSSON, Birgitta, « Beckett and the Apophatic in selected shorter Texts », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, n^o 9, M. Bryden et L. St. John Butler (dir.), « Beckett and Religion / Beckett et la religion », Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 55-66.

JULIET, Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett*, Paris, P.O.L., 1999.

JUBINVILLE, Isabelle, *Les corps impossibles : sculptures de Giacometti, personnages de Beckett*, mémoire de maîtrise, [Montréal], UQAM, 2003.

KNOWLSON, James, *Beckett*, trad. par O. Bonis, Arles, Actes Sud/Solin, 1999.

_____, « Pour une vraie biographie de Beckett », *Critique*, n^{os} 519-520, août-septembre 1990, p. 654-659.

KRISTEVA, Julia, « Le père, l'amour, l'exil », dans *Cahier de l'Herne. Samuel Beckett*, Paris, L'Herne, « Le livre de poche », 1976, p. 256-268.

LAWLEY, Paul, « The Difficult Birth : an Image of Utterance in Beckett », dans R. J. Davies et L. St. J. Butler (dir.), « *Make sense who may* » : *Essays on Samuel Beckett*.

Later Works, Gerrards Cross, Colin Smythe, « Irish Literary Studies 30 », 1988, p. 1-10.

_____, « Counterpoint, Absence and the Medium in Beckett's *Not I* », *Modern Drama*, Vol. XXVI, n° 4, décembre 1983, p. 407-414.

LEVY, Shimon, « On and Offstage : Spiritual Performances in Beckett's Drama », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 9, M. Bryden et L. St. John Butler (dir.), « Beckett and Religion / Beckett et la religion », Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 17-30.

MAYS, J.C.C., « Les racines irlandaises du jeune Beckett », dans J.-M. Rabaté (dir.), *Beckett avant Beckett. Essais sur le jeune Beckett (1930-1945)*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1984, p. 11-26.

OPPENHEIM, Lois, *The Painted Word. Samuel Beckett's Dialogue with Art*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000.

PATTIE, David, *The Complete Critical Guide to Samuel Beckett*, London, Routledge, 2000.

PELLETIER, Sylvain, *Glose du silence : état présent de la critique du langage chez Samuel Beckett*, mémoire de maîtrise, [Montréal], Université de Montréal, 1993.

PILLING, John (dir.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

POUNTNEY, Rosemary, *Theatre of Shadows. Samuel Beckett's Drama 1956-1976*, Gerrards Cross, Colin Smythe, 1988.

RABATÉ, Dominique, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.

RABATÉ, Étienne, « Watt à l'ombre de Plume — l'écriture du désœuvrement », dans J.-M. Rabaté (dir.), *Beckett avant Beckett. Essais sur le jeune Beckett (1930-1945)*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1984, p. 173-185.

RABATÉ, Jean-Michel, « Beckett's Ghosts and Fluxions », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, n° 5, 1996, p. 23-40.

RENTON, Andrew, « Disabled Figures : from the *Residua* to *Stirrings still* », dans John Pilling (dir.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 167-183.

RILEY, Charles A., *The Saints of Modern Art : the Ascetic Ideal in contemporary Painting, Sculpture, Architecture, Music, Dance, Literature and Philosophy*, Hanover / Londres, University Press of New England, 1998.

SARDIN-DAMESTOY, Pascale, *Samuel Beckett auto-traducteur ou l'art de l'« empêchement »*, Arras, Artois Presses, 2002.

SARDIN, Pascale, « Beckett et la religion au travers du prisme de quelques textes auto-traduits », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 9, M. Bryden et L. St. John Butler (dir.), « Beckett and Religion / Beckett et la religion », Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000, p. 199-206.

SHEEHAN, Paul, « Births for Nothing : Beckett's Ontology of Parturition », dans S. E. Gontarski et A. Uhlmann (dir.), *Beckett after Beckett*, University Press of Florida, 2006, p. 177-186.

SHENKER, Israel, « Moody Man of Letters », *New York Times*, 6 mai 1956, section 2, p. 3.

SIMON, Alfred, *Samuel Beckett*, Paris, Belfond, 1983.

SOLOMON, Philip H., « Purgatory unpurged : Time, Space and Language in "Lessness" », *Journal of Beckett Studies*, n° 6, automne 1980, p. 63-72.

TREZISE, Thomas, *Into the Breach : Samuel Beckett and the Ends of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

TUBRIDY, Derval, « Words pronouncing me alive : Beckett and Incarnation », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 9, M. Bryden et L. St John Butler (dir.), « Beckett and Religion / Beckett et la religion », Atlanta, Rodopi, 2000, p. 93-104.

VAN DER HOEDEN, Jean, *Samuel Beckett et la question de Dieu*, Paris, Le Cerf, 1997.

WALLING, Jane, « "Dim whence Unknown" Beckett and the Inner Logos », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 9, M. Bryden, L. St John Butler (dir.), « Beckett and Religion / Beckett et la religion », Atlanta, Rodopi, 2000, p. 105-117.

WEBER-CAFLISH, Antoinette, *Chacun son dépeupleur. Sur Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1994.

WOLOSKY, Shira, « The Negative Way Negated : Samuel Beckett, Counter-Mystic », dans *Language Mysticism : The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan*, Stanford, Stanford University Press, 1995, p. 90-135.

C) Autres ouvrages critiques et théoriques

AGAMBEN, Giorgio, *Profanations*, trad. par M. Rueff, Paris, Rivages, 2005.

AUSTER, Paul, *L'art de la faim*, trad. par C. Le Bœuf, Arles, Actes Sud, 1992.

BADIOU, Alain, *Le siècle*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », 2005.

BÉLANGER, André-J., *Ruptures et constantes. Quatre idéologies du Québec en éclatement : La Relève, la JEC, Cité libre, Parti Pris*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977.

BENJAMIN, Walter, « Expérience et pauvreté », trad. par P. Rusch, *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2000, p. 364-372.

BENJAMIN, Walter, « Sur quelques thèmes baudelairiens », trad. par P. Rusch, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 2000, p. 341-343.

BERSANI, Leo, « The Subject of Power », *Diacritics*, vol. VII, n° 3, septembre 1977, p. 2-21.

BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2000.

_____ et Pierre POPOVIC (dir.), « Avant-propos », dans *Écrire la pauvreté* (Actes du VI^e colloque international de sociocritique, Université de Montréal, Septembre 1993), Toronto, Gref, « Dont actes n° 17 », 1996, p. v-vii.

_____, « La pauvreté Anthropos », dans *Écrire la pauvreté* (Actes du VI^e colloque international de sociocritique, Université de Montréal, Septembre 1993), Toronto, Gref, « Dont actes n° 17 », 1996, p. 367-375.

BLAIS, Jacques, « Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité », dans Y. Lamonde et E. Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, IQRC, 1986, p. 17-36.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1955.

_____, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1959.

_____, « L'Infini et l'infini », dans *Henri Michaux ou le refus de l'enfermement*, Tours, Farrago, 1999, p. 69-103.

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

BONNEFOY, Yves, *Alberto Giacometti*, Paris, Assouline, « Mémoire de l'art », 1998.

BRUNEL, Pierre et Yves CHEVREL, *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

CASANOVA, Pascale, « Nouvelles considérations sur les littératures dites mineures », *Littératures classiques*, n° 31, automne 1997, p. 233-247.

CHRÉTIEN, Jean-Louis, *La voix nue. Phénoménologie de la promesse*, Paris, Minuit, « Philosophie », 1990.

CHITRIT, Armelle, « Les pauvres de Rilke », dans M. Biron et P. Popovic (dir.), *Écrire la pauvreté* (Actes du VI^e colloque international de sociocritique, Université de Montréal, Septembre 1993), Toronto, Gref, « Dont actes n° 17 », 1996, p. 225-238.

COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 2005.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975.

_____, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DERRIDA, Jacques, *Foi et savoir*, Paris, Seuil, « Points/essais », 2000.

_____, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Galilée, 1996.

_____, « Politiques du nom propre. L'enseignement de Nietzsche », dans C. Lévesque et C.V. McDonald (dir.), *L'oreille de l'autre, otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 13-56.

GUENANCIA, Pierre, « L'identité », dans D. Kambouchner (dir.), *Notions de philosophie*, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1995, p. 563-635.

HELMREICH, Christian, *Jean Paul et le métier littéraire. Théorie et pratique du roman à la fin du XVIIIe siècle allemand*, Tusson, Du Lérot éditeur, « Transferts », 1999.

KUSHNER, Eva, *The Living Prism. Itineraries in Comparative Literature*, Montréal/Toronto, McGill/Queen's University Press, 2001.

LAROSE, Karim, « Major and Minor : Crossed Perspectives », *Substance*, vol. XXXI, n° 1, 2002, p. 36-47.

LACOE-LABARTHE, Philippe, *Pasolini, une improvisation (D'une sainteté)*, Bordeaux, William Blake & Co., « La pharmacie de Platon », 1995.

_____, *L'imitation des modernes (Typographies 2)*, Paris, Galilée, 1986.

_____ et Jean-Luc NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.

LEMAIRE, Gérard-Georges, « Défigurations », dans A. et J.-J. Rassial (dir.), *L'interdit de la représentation. Colloque de Montpellier 1981*, Paris, Seuil, 1984, p. 129-139.

LEROUX, Georges, *Partita pour Glenn Gould. Musique et forme de vie*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2007.

LYOTARD, Jean-François, « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? », *Critique*, vol. 38, n° 419, avril 1982, p. 357-372.

MEUNIER, E.-Martin et Jean-Philippe WARREN, « L'horizon "personnaliste" de la révolution tranquille », *Société*, n^{os} 20-21, été 1999, p. 347-448.

NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du nouveau monde*, Montréal, Boréal, « Papiers collés », 1998.

PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, « Bibliothèque canadienne-française », 2001.

PAZ, Octavio, *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, trad. par R. Munier, Paris, Gallimard, 1976.

PLATON, *La République*, trad. par R. Baccou, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.

RABATÉ, Étienne, « Watt à l'ombre de Plume — l'écriture du désœuvrement », dans J.-M. Rabaté (dir.), *Beckett avant Beckett. Essais sur les premières œuvres*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, « Accents », 1984, p. 173-185.

RANCIÈRE, Jacques, (entrevue avec David Rabouin), « Deleuze accomplit le destin de l'esthétique », *Magazine littéraire*, dossier « L'effet Deleuze », n^o 406, février 2002, p. 38-40.

_____, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 1998.

ROBIN, Régine, « À propos de la notion kafkaïenne de "littérature mineure" : quelques questions posées à la littérature québécoise », dans *Autrement, le Québec : conférences 1988-1989*, Montréal, Département d'études françaises de l'Université de Montréal, « Paragraphes », n^o 65, 1989, p. 5-14.

TRILLING, Jacques, *James Joyce ou l'écriture matricide*, Belfort, Circé, 2001.

D) Judéo-christianisme (tradition et théorie)

ATHANASE D'ALEXANDRIE, *Vie d'Antoine*, Paris, Le Cerf, 1994.

BAILLY, Jean-Christophe. *Adieu. Essai sur la mort des dieux*, Paris, L'Aube, « Monde en cours », 1993.

COLL., *Dictionnaire de l'histoire du christianisme*, Paris, Albin Michel, « Encyclopaedia Universalis », 2000.

DEBRAY, Régis, *Dieu, un itinéraire. Matériaux pour l'histoire de l'Éternel en Occident*, Paris, Odile Jacob, « Le champ médiologique », 2001.

DE CERTEAU, Michel, *La fable mystique, I. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982.

FERRY, Luc et Marcel GAUCHET, *Le religieux après la religion*, Paris, Grasset, « Nouveau collège de philosophie », 2004.

GAUCHET, Marcel, *Le désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion*, Paris, Gallimard, 1985.

HARPHAM, Geoffrey Galt, *The Ascetic Imperative in Culture and Criticism*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1987.

KEMPIS, Thomas a, *L'imitation de Jésus-Christ*, trad. par F. de Lamennais, Paris, Seuil, 1961.

LE BRUN, Jacques, « À corps perdu. Les biographies spirituelles féminines du XVII^e siècle », dans C. Malamoud et J.-P. Vernant (dir.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, « Folio/histoire », 1986, p. 556-563.

LÉVINAS, Emmanuel, *Dieu, la mort et le temps*, Paris, Le livre de poche, « Essais », 1993.

_____, *Du sacré au saint. Cinq nouvelles lectures talmudiques*, Paris, Minuit, « Critique », 1977.

MAÎTRE, Jacques, *Anorexies religieuses, anorexie mentale. Essai de psychanalyse sociohistorique*, Paris, Cerf, 2000.

MARION, Jean-Luc, *L'idole et la distance*, Paris, Grasset, 1977.

MARITAIN, Jacques, *Art et scolastique*, Paris, Librairie de l'art catholique, 1947.

MESLIN, Michel (dir.), *Quand les hommes parlent aux dieux. Histoire de la prière dans les civilisations*, Paris, Bayard, 2003.

MOINGT, Joseph, « Polymorphisme du corps du Christ », dans C. Malamoud et J.-P. Vernant (dir.), *Corps des dieux*, Paris, Gallimard, « Folio/histoire », 1986, p. 59-82.

NANCY, Jean-Luc, *La déclosion (Déconstruction du christianisme, 1)*, Paris, Galilée, « La philosophie en effet », 2005.

_____, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, « Le rayon des curiosités », 2003.

ROUGEMONT, Denis (de), *L'amour et l'occident*, Paris, Plon, 1972.

SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, Pierre Horay, « Le livre de poche chrétien », 1947.

WEBER, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Flammarion, « Champs », 2000.

WEIL, Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris, Plon, « Agora », 1988.

ZIZEK, Slavoj, *La marionnette et le nain. Le christianisme entre perversion et subversion*, trad. par J.-P. Ricard et J.-L. Schlegel, Paris, Seuil, « La couleur des idées », 2006.

E) Psychanalyse et ouvrages sur le double

ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.

COATES, Paul, *The Double and the Other*, New York, St. Martin's Press, 1988.

CROOK, Eugene J. (dir.), *Fearful Symmetry : Doubles and Doubling in Literature and Film*, Selected Papers from the 5th Annual Florida State University Conference on Literature and Film, Tallahassee (Fla.), University Presses of Florida, 1982.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) », trad. par M. Bonaparte et E. Marty, dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1945, p. 163-210.

_____, *Le rêve et son interprétation*, trad. par H. Legros, Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1925.

_____, « Au-delà du principe de plaisir », trad. par S. Jankélévitch, dans *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1967, p. 7-82.

LACAN, Jacques, *Le séminaire*, livre X, *L'angoisse*, Paris, Seuil, « Champ freudien », 2004.

_____, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, « Points », 1966, p. 89-97.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1988.

RANK, Otto, *Don Juan et Le double*, Paris, Payot, 1973 [1914].

ROGERS, Robert, *A Psychoanalytical Study of The Double in Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1970.

TROUBETZKOY, Wladimir, *L'ombre et la différence. Le Double en Europe*, Paris, PUF, « littératures européennes », 1996.

VASSE, Denis, *L'ombilic et la voix. Deux enfants en analyse*, Paris, Seuil, « Points/essais », 1974.

F) Autres œuvres littéraires citées

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1980.

BEAULIEU, Victor-Lévy, *James Joyce, l'Irlande, le Québec, les mots. Essai hilare*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 2006.

BRAULT, Jacques, *La poussière du chemin*, Montréal, Boréal, 1989.

DANTE, *La divine comédie. Le purgatoire*, édition bilingue, trad. par J. Risset, Paris, GF-Flammarion, 1992.

FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, choix et présentation de B. Masson, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1998.

_____, *La tentation de saint Antoine*, Paris, GF-Flammarion, 1967.

HÉBERT, Anne, *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal, Boréal, « Compact », 1992.

JOYCE, James, *Ulysses*, Oxford, Oxford University Press, « Oxford's World Classics », 1998.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Prix de la revue études françaises », 1970.

MANN, Thomas, *Le docteur Faustus. La vie du compositeur Adrian Leverkühn racontée par un ami*, trad. par L. Servicen, Paris, Albin Michel, « Le livre de poche biblio », 1950.

MICHAUX, Henri, *Émergences-résurgences*, Paris, Flammarion, « Champs »/Genève; Skira, « Les sentiers de la création », 1972.

OVIDE, *Les métamorphoses*, trad. par Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1928.

RILKE, Rainer Maria, *Les carnets de Malte Laurids Brigge*, trad. par Claude Porcell, Paris, GF-Flammarion, 1995.

RIVARD, Yvon, *Le siècle de Jeanne*, Montréal, Boréal, 2005.