

## Enfances de Samuel Beckett

Frédérique Bernier

Number 9, Spring 2006

À la mémoire de Jacques Derrida

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/618ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

### ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Bernier, F. (2006). Enfances de Samuel Beckett. *Contre-jour*, (9), 25–38.

# Enfances de Samuel Beckett

---

Frédérique Bernier

*À l'occasion du centième anniversaire de Beckett  
et pour Antonin*

Nancy Huston n'a pas tort lorsqu'elle insiste, dans son dernier essai, 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'engendrement. L'essayiste oublie cependant ce que ses propres romans savent : 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.*

La coupure de l'ombilic langagier qui unit les vocables « moi » et « ici » à celui qui les dit constitue sans nul doute 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'autofondation, sans doute l'une des tendances les plus lourdes des 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. Comme le rappellent bien quelques-uns de leurs titres plus tardifs, *Textes pour rien*, *Têtes-mortes*, *Foirades* et autres *Soubresauts*, les livres de Beckett ne vivent eux-mêmes que de frôler sans cesse l'inexistence, tels les avortons et les êtres de plus en plus larvaires qu'ils mettent en scène, en congruence toujours croissante avec cet art indigent, d'une « stérilité authentique », dont parlait leur auteur dans ses *Trois dialogues* avec Georges Duthuit. Fidèle à cette 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 survie.

Dès *Bande et sarabande*, où se dit déjà la tentation, déterminante chez tous les sujets beckettien, d'un retour à l'espace utérin — « je voudrais tant être de retour à l'amnios, allongé dans le noir pour toujours » — ; 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 » et auquel il tente de revenir pour se greffer, tel un embryon, à la paroi du ventre maternel. C'est à partir de *Watt* que cette quête, celle du « cher point de convergence de ses trajets, en soi-même, avec soi-même », 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 » — 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 ». 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'autre ». Ainsi le langage de *Watt*, truffé des ellipses et des inversions les plus folles, préfigure-t-il la langue disloquée, hoquetante et répétitive des textes à venir (à partir de *Comment c'est*). Longuement décrit, ce langage à la limite du langage est pour le moment transcrit et « traduit » par le narrateur Sam, au profit d'un récit encore parfaitement structuré, tout juste troué de quelques points d'interrogation.

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, cher à Beckett et particulièrement exacerbé ici, prend notamment la forme de généalogies interminables, celles, par exemple, des

serviteurs de Knott dont les diverses générations sont constituées d'êtres toujours rigoureusement semblables. On retrouvera le même phénomène avec les Pim, Bem, Bom de *Comment c'est*, ces êtres à l'existence incertaine, sans cesse menacés de se confondre avec la boue originelle dont ils sont issus, et 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 de combler la 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 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.*

« 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. Ce livre fait de protubérances verbales, indécentement gonflé de ses séries et de ses chaînes d'êtres permutables, 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 ». 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 ».

Ce problème de la naissance mauvaise, désaccordée, qui semble condamner le livre 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, ira 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.

Thématisée explicitement dans les *Nouvelles*, qui débutent avec l'expulsion violente de la maison natale et s'achèvent sur la régression à un espace de type utérin, la question matricielle structure également *Molloy*, où la quête de la mère s'accompagne d'étranges phénomènes de dédoublement, de symbiose et de distorsion temporelle qui troublent la narration autant que les personnages. Foncièrement ambivalent, le rapport à la mère se dit aussi 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.*

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. La tentative de s'acheminer vers sa fin — « Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin » disent les premiers mots — est effectivement indissociable, dans ce livre, de la tentation de revivre sa vie à travers les personnages de l'histoire que Malone se raconte, entre deux inventaires de ses maigres avoirs. 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

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 ». Liant la culpabilité et l'empêchement de vivre à la vie même et, 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, le sujet s'attribuant 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.*

Cette petite créature à son image, c'est dans son histoire que Malone la fait exister, Sapo, Macmann et les autres « homuncules » se présentant comme des doubles à qui il donne l'être par sa bouche et qu'il élimine aussi à sa guise, au péril de sa propre existence suspendue à la parole. 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, dont les procédés sont sans cesse mis en scène) : « Ma mère ? C'est peut-être une histoire que j'ai entendue, de quelqu'un qui la trouvait bonne. » Le sujet parlant se coupe dès lors 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. Ce livre illustre de la manière la plus littérale qui soit le drame de l'impossibilité d'être d'une voix, qui est également celui de sa surpuissance. Figurant dès l'abord du livre, la formule « Dire je. Sans le penser » exprime en effet aussi bien la tragédie sournoisement cartésienne d'un Je aux prises avec le malin génie de la langue que l'espace de liberté, propre à tout être parlant, par lequel une telle chose que la littérature existe. Tout *L'innommable* tient au caractère infiniment réversible de ces deux facettes de la disjonction langagière réunies dans une seule instance vocale, infiniment diffractée. D'une part, donc, le pouvoir immense de faire dire « Je » à un autre, d'« inventer [...] une féerie, avec des têtes, des troncs, des bras, des jambes », 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 grande mascarade jubilatoire. D'autre part, la dépossession totale, la catastrophe identitaire, « Je » ne disant plus que l'absence de moi et la perte du monde, l'impossibilité d'être d'une voix qui se cherche vainement une consistance parmi des dépouilles, jusqu'à ne devenir finalement qu'une bouche reproduisant ce qu'elle reçoit par l'oreille, ne parlant que pour dire l'impossibilité de se taire, souhaitant la fin de son discours comme seul avènement possible tout en retardant toujours la venue du silence où se confondent la mort et l'origine : « Cependant j'ai peur, peur de ce que mes mots vont faire de moi ».

En « échafaudant des hypothèses qui s'écroulent les unes sur les autres », en ravalant tout énoncé au rang de pure énonciation, toute réalité à l'imagination — « Des organes, un dehors, c'est facile à imaginer, d'autres, un Dieu, c'est forcé, on les imagine » —, en épuisant les possibilités (logiques, formelles, énonciatives) auxquelles peut se prêter le récit, de

même qu'en réduisant le corps à sa plus simple expression — « Deux trous et moi au milieu, légèrement bouché » —, 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 ? Le mouvement par lequel la voix, en proie à l'obsession de ne pas « être dupe », tente de s'assurer elle-même, se retourne effectivement vite contre le corps. Soumis à la violence de la langue qui l'évoque, celui-ci est toujours plus décharné, plus diminué, comme s'il s'agissait, par le démembrement et la soustraction (la réduction au tronc, à une boule parlante, à l'intérieur d'une tête, le retour à l'état de spermatozoïde), d'accéder à un état toujours plus minimal du corps qui coïnciderait avec sa pure origine verbale. La réalité familiale, forcément exogène, nécessairement étrangère à la voix et forçant l'irruption du dehors, se trouve aussi chaque fois déniée dans le récit, la mère éradiquée 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 naître ».

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 et à assumer une filiation, une famille, une enfance, un espace domestique, avec le désir toujours tenace du retour « dans le bas-ventre de maman », 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 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. » 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. » 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 ? »

La difficulté et le paradoxe de la lutte de la voix contre le corps étranger qui l'usurpe, 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 où parler n'a toujours pour but que de faire taire sa voix, se superpose la lutte avec le double incarné qui vit à sa place dans son corps comme dans ses mots, brouillant les positions, abolissant (par une sorte d'invagination) les limites entre intériorité et extériorité : « dois-je supposer que je suis habité ? » ; « 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 ».

Apparaît ainsi dans le texte de *L'innommable* une forme particulièrement retorse d'auto-engendrement dans laquelle le « Je » se présente à la fois comme *enceinte* de lui-même et enfermé à l'intérieur de son propre corps comme dans un tombeau. On retrouvera cette incarnation monstrueuse du double en siamois invaginé 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 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 mourra, moi je ne mourrai 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 [...].*

Déjà si troublante en elle-même, cette usurpation au lieu de l'origine, où la mère est remplacée par le frère jumeau, où la victime est aussi le bourreau, où l'accession à la vie est indissociable de la mise à mort, se double de la transposition sur le plan textuel de ces phénomènes de scissiparité. Quelques pages plus loin dans les *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 nouvelle 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 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 :

*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.*

Reproduisant sur le plan de l'écriture les phénomènes de parasitage et d'intrication des corps, cette *foirade* révèle également comment, par l'image lointaine et subreptice, l'œuvre de Beckett 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, sans que ce soit pour sitôt les abolir, les figures originelles du père et de la mère. À ce point hantée 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 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 d'une incarnation quasi spectrale, chaque fois au bord de l'évanouissement, qui se donne véritablement dans les termes d'une résurrection puisqu'elle fait coïncider l'apparition avec l'anéantissement.

C'est au terme de la lente et implacable dégradation des corps, mimant le schéma sacrificiel, engagée dès les premiers livres de Beckett, 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 », qu'émergent en effet 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 céleste ». Ces « petites scènes » issues « de la vie dans la lumière » et qui s'éteignent « comme une lampe qu'on souffle » surgissent exemplairement de la boue originelle dans *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*

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 Carroll » ; 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 », 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 est difficilement détachable des socles que constituent les figures maternelle et paternelle. On le voit bien dans « 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 est plus évidente que jamais dans les œuvres tardives comme *Compagnie*, *Mal vu mal dit* et *Cap au pire*. Dans ces derniers livres parus au cours des années 1980, l'apparente abstraction beckettienne 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, parfois infiniment douce, parfois douloureuse. 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 :

*Levée la main de l'enfant pour atteindre la main qui l'étreint.  
Étreindre la vieille main qui étreint. Étreindre et être étreinte. Tant  
mal que mal s'en vont et jamais ne s'éloignent. Lentement sans pause  
tant mal que mal s'en vont et jamais ne s'éloignent. Vus de dos. Tous  
deux courbés. Unis par les mains étreintes étreignant. Tant mal que  
mal s'en vont comme un seul. Une seule ombre. Une autre ombre.  
(Cap au pire)*

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. La littérature révèle là sa puissance de résurrection et 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. Aussi ne puis-je détacher la survenance de ces images, toutes marquées par la blancheur et l'évanescence spectrale, de ce qui se

dit 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 » — émouvante 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 Beckett.

Même si c'est pour se transformer aussitôt en « corps tombal » (mais 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 aura finalement offert aux âmes d'enfants que redeviennent les lecteurs un lieu d'existence, un corps de texte, dès lors qu'elle aura consenti à révéler ce que cet étrange jeu de doubles qu'est la littérature doit à la complexité du rapport qui nous lie 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.



Dominic Lavoie