

Récits et drames becketttiens : la jonction clausulaire

Étienne Fortin

Numéro 33, printemps 2003

Théâtre / Roman : rencontres du livre et de la scène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041524ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041524ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fortin, É. (2003). Récits et drames becketttiens : la jonction clausulaire. *L'Annuaire théâtral*, (33), 91–102. <https://doi.org/10.7202/041524ar>

Résumé de l'article

À travers son oeuvre dramatique et narrative, Samuel Beckett semble s'acharner à concrétiser une intention caractérisée par une dichotomie clausulaire : celle de la sollicitation et de la répulsion perpétuelles de la clausule. Au fil de la spatialisation qui se néantise, de la temporalité qui se distend, de la déshumanisation des créatures peuplant la totalité de l'oeuvre, de l'inertie de plus en plus grande, du discours qui tergiverse et revient sur lui-même et de l'organisation circulaire, les récits comme les drames becketttiens semblent progresser vers une clausule impossible. Par un art rigoureusement maîtrisé, par l'utilisation de procédés semblables et à travers deux genres littéraires distincts, Beckett met en place une intention qui transcende sa production : celle du désir de la fin, mais de sa trop grande crainte pour lui permettre d'arriver une fois pour toutes. Celle de ce qui apparaît comme une forme clausulaire nouvelle : la clausule asymptotique.

Étienne Fortin
Université du Québec à Montréal

Récits et drames beckettiens : la jonction clausulaire

Je songeai faiblement et sans regret au récit que j'avais failli faire, récit à l'image de ma vie, je veux dire sans le courage de finir ni la force de continuer.

Samuel BECKETT, « La fin », *Nouvelles et textes pour rien*

fois... c'est la bonne... finir... plus d'histoires... dormir... ça y est... presque... encore quelques... ne pas lâcher... [...] il s'agrippe... allons... allons...

Samuel BECKETT, « Cascando », *Comédie et actes divers*

Récit et drame : si loin, si proche

Pierre Larthomas, dans *Le langage dramatique*, place le roman dans les genres proprement écrits alors que le théâtre « appartient au seul genre, avec l'éloquence écrite, où l'écrit précède le dit » (1990 : 179). Il ajoute que celui-ci utilise un ensemble de procédés spécifiquement oraux, gestuels, auxquels le roman tente de trouver des équivalences. Pour Larthomas, l'écriture dramatique semble bien différente de l'écriture narrative. L'est-elle à ce point ? La tentation est grande de répondre à cette question en étudiant le travail d'un écrivain irlandais qui a écrit en anglais, puis en français, s'est traduit d'une langue à l'autre ; qui a écrit des récits, puis des pièces. Romancier ? Dramaturge ? Écrivain ? Samuel Beckett.

La clause : pour une analyse commune des drames et récits beckettien

Toute œuvre littéraire, toute œuvre dramatique, finit nécessairement par atteindre un dénouement, ne serait-ce qu'en raison des limites matérielles qui lui sont imposées. Quelle qu'elle soit, elle possède une fin qui n'est pas simplement physique : pour plusieurs écrivains, le statut même d'une œuvre réside dans un achèvement déjà inscrit dans le texte. Toute clôture possède donc sa fonction propre. L'œuvre peut également se présenter comme fragment traduisant l'impossibilité clôturale. Impossibilité liée aux limites de ce que permet une certaine existence temporelle, qui doit nécessairement se terminer, ou à la limite du langage, qui n'arrive jamais réellement à tout pouvoir dire. Il existe de nombreuses formes qui relèvent de ces diverses opérations clôturales : la circularité, le parallélisme, l'incomplétude, l'enchaînement, le rétrécissement, l'ouverture, la résolution, la restitution, pour ne nommer que les plus souvent employées.

La clause est une obsession constante dans les œuvres de Beckett ; la fin y est omniprésente et semble tout conditionner : espace, temps, créatures, discours, organisation, etc. Cette récurrence est la marque d'une intention que Beckett concrétise dans deux genres : le théâtre et le roman. Cette intention réside dans le fait qu'il s'acharne tout à la fois à solliciter et à repousser la clause. La dichotomie clausulaire devient ainsi le principe d'avènement de l'œuvre dramatique, comme de l'œuvre narrative. À la lecture de ses pièces, de ses romans ou de ses nouvelles, on serait tenté de définir la clause par l'incomplétude, la circularité ou le rétrécissement. Il ne faut pas trancher si vite, surtout parce que Beckett, par un art rigoureusement maîtrisé, fait presque toujours en sorte que la clause n'arrive jamais réellement. Ainsi dans *Fin de partie*, Beckett nous installe d'emblée dans une impasse, une situation limite puisque le premier mot prononcé dans la pièce est « fini¹ ». Le point final constitue l'avènement (Sinturel, 1984 : 169).

La clôture inatteignable devient en quelque sorte le moteur de son écriture, le schéma fondamental qui régit toute son œuvre. Celle-ci constitue une variation sur la clause. Partout ou presque, récits et pièces confondus, la fin est posée comme préalable et, malgré cela, Beckett s'acharne à continuer. La conséquence de cette omniprésence de la clôture est son absence. On n'atteint jamais le néant ; toujours « ça » continue. Les créatures-personnages sont presque mortes, mais sont incroyables. Le silence est de plus en plus envahissant, mais il reste quelques mots à dire. Les créatures sont recluses, le temps avance de moins en moins. Le discours tourne

1. Une affirmation identique pourrait être faite à propos d'*En attendant Godot*, puisque les premiers mots prononcés dans la pièce sont « Rien à faire ».

sur lui-même, ne cesse de faire référence à la fin. Même l'amaigrissement progressif des livres de Beckett semble témoigner matériellement de cette évolution. Il serait intéressant d'ajouter une forme clausulaire à celles précédemment mentionnées pour parler du travail de Samuel Beckett : la clause asymptotique.

Est-ce à dire que la clause et ses éléments constitutifs sont les mêmes dans les pièces et dans les récits ? Seul un survol des pièces et des romans permettra de constater dans quelle mesure Beckett, à travers l'espace, le temps, les créatures et le discours, entreprend de concrétiser la même intention, c'est-à-dire de solliciter mais aussi de repousser la clause, tous textes, tous genres confondus.

La spatialisation

L'espace semble se radicaliser au fil de l'œuvre en emprisonnant de plus en plus les créatures qui le peuplent. L'incarcération est présente, d'*Eleutheria* en passant par *Fin de partie*, jusqu'à *Oh les beaux jours* et *Comédie* ; de *Murphy* en passant par *Malone meurt*, jusqu'à *Comment c'est* et *Soubresauts*. L'espace beckettien oscille entre l'espace ouvert de l'errance et l'espace fermé de la retraite. Dans *Eleutheria*, Beckett précise qu'un plateau tournant représente deux endroits juxtaposés : la chambre de Victor et le salon de Krap. À force de tourner, au troisième acte, le salon s'effondre dans la fosse, de sorte qu'il ne reste que la chambre de Victor sur scène. Ici se confrontent espace ouvert (le salon) et espace clos (la chambre de Victor). C'est ce dernier que Beckett privilégiera dans *Fin de partie*, où la chambre aux deux étroites lucarnes qui laissent pénétrer une lumière grisâtre représente, pour Yves Sinturel, une sorte de mouvoir, pièce où la mort, fin ultime s'il en est, est attendue mais repoussée toujours par un pénultième hoquet (1984 : 174). Les créatures trouvent refuge dans cet espace clos, qui les protège d'un monde extérieur hostile. Hamm le confirme en disant : « Hors d'ici, c'est la mort » (Beckett, 1957 : 23). Les regards de Clov à travers les lucarnes font souvent référence au gris, à une lumière typiquement beckettienne qui laisse le néant extérieur s'infiltrer, ainsi qu'au vide du dehors où tout est zéro et mort. L'univers extérieur se dissout et, à l'intérieur, les objets fuient ; les créatures ne sortent pas de ce lieu maléfique, métaphorique, de leur incarceration. Même Clov, qui dit pourtant vouloir partir, n'en trouve jamais la force. L'enfermement spatial se radicalise de la même façon au fil des récits ; Molloy est enfermé dans la chambre où sa mère est morte et il n'en sort plus : « Quoi qu'il en soit, c'est moi qui ai sa chambre. Je couche dans son lit. Je fais dans son vase. J'ai pris sa place » (Beckett, 1951 : 7). Malone est également enfermé, couché sur le dos dans son lit, à demi-mort. Seul son bâton lui sert encore à explorer la chambre qui l'entoure, qu'il ne voit même plus. Le « je » de *L'innommable* ne sait plus qui il est, ni surtout où il est, ni dans quelle position il se trouve : « Mettons donc que je sois fixe quoique cela n'ait pas d'importance, que je

sois fixe ou que roulant je change sans cesse de place, dans les airs ou en contact avec d'autres surfaces, ou que tantôt je roule, tantôt m'arrête, puisque je ne sens rien » (Beckett, 1953 : 33). Il fait face à son propre souvenir en Mahood, l'homme-tronc qui ne peut plus bouger, qui deviendra ensuite Worm, le lombric, la larve.

Chez Beckett, on constate que même si les créatures ne sont pas toujours enfermées au sens littéral, entre quatre murs, elles errent, tournent en rond, s'attachent de façon maladive et obsessionnelle à leurs maigres possessions, rampent dans la boue, pour toujours finir emprisonnées dans leur univers. Il existe un rapport d'opposition entre l'espace ouvert et extérieur de l'errance redoutée, et l'espace fermé et intérieur de la retraite désirée. Que ce soit Murphy qui remonte dans sa soupente à plusieurs reprises afin de s'attacher tout seul à son *rocking-chair* à l'aide de sept écharpes et qui souhaiterait disparaître, ou Mercier et Camier qui vont et viennent, tournent en rond, se quittent, se retrouvent et finissent par se séparer, incapables de vivre avec l'autre ni sans lui, tous redoutent l'extérieur de l'errance difficile et interminable, et cherchent refuge dans une cellule qu'ils se créent ou dans laquelle ils sont tarabustés sans trop savoir pourquoi. C'est parfois par choix (Victor qui se retire consciemment du monde en anachorète famélique dans *Eleutheria* ; le « je » de « La fin » qui se retire dans son canot-tombeau), parfois par obligation (causée par les nombreuses infirmités dans *Malone meurt* ou dans *L'innommable*), parfois parce que c'est comme ça (dans *Comment c'est*, où la créature, un annélide, passe et repasse lentement dans la même boue, à raison de trente-huit mètres par an ; ou dans *Oh les beaux jours*, où Winnie est enterrée jusqu'à la taille, puis jusqu'au cou). Cette incarcération, cet emprisonnement forcent les créatures à s'immobiliser de plus en plus et ainsi à progresser de moins en moins. Ils les forcent également à un interminable soliloque, seule action encore possible dans cette réclusion. Comment la créature peut-elle arriver à clore son destin, quand elle n'a même plus la possibilité de sortir des lieux dans lesquels elle est confinée et ainsi d'exister réellement, sans uniquement s'en donner l'impression ?

La temporalité

La temporalité se radicalise elle aussi et finit par emprisonner les créatures. Elle apparaît à ce point étirée que toute progression vers l'avant, ou vers l'arrière, devient impossible. Cette temporalité « distendue² » maintient les créatures sur l'élastique indéfiniment tendu, mais jamais rompu, d'un présent qui s'éternise et qui ne trouve aucun débouché vers l'avenir ni aucun retour dans le passé. Dans les premières œuvres, tant narratives que dramatiques, le temps semble circuler encore, lentement toutefois, et les indications temporelles sont encore présentes, bien

2. Terme respectueusement emprunté à Stefano Genetti (1992 : 116-117).

que contradictoires et délibérément vagues. On ne peut passer sous silence le nombre incalculable de références au temps dans les pièces (peut-être davantage dans les premières que dans les suivantes, même si elles en comportent encore). Les indications didascaliques « Un temps. » et « Silence. » se répètent inlassablement dans *En attendant Godot*, *Fin de partie*, *Oh les beaux jours*. Dans *Comédie*, si ce sont surtout les personnages qui mentionnent que le temps passe ou qu'il y a silence, les didascalies, moins nombreuses, le font également. Dans *La dernière bande*, l'action se passe « Un soir, tard, d'ici quelques temps » (Beckett, 1959 : 7) et on y sent, à défaut d'une trace d'humour, une suspension ou une annulation temporelle. Dans les œuvres suivantes, ces notations deviendront plus éparses, diluées dans le soliloque envahissant de la créature. Le temps s'en trouve encore ralenti, au point d'être presque complètement arrêté. Pas tout à fait, cependant, ce qui permet sans doute aux créatures d'espérer la fin, malgré le fait que celle-ci semble de plus en plus hors de leur atteinte. Dans *Pas moi*, il ne subsiste aucune indication temporelle, mis à part une « pause » qui revient cinq fois et un « silence » qui revient deux fois. Si, dans cette pièce, l'urgence de dire se fait sentir plus que dans les pièces précédentes, l'enfermement radical de Bouche la condamne à déverser un torrent de paroles que même la mort n'interrompt pas, puisque sa voix ne cesse de dire. La prolifération didascalique, combinée au discours des personnages, a pour effet de ralentir le temps, presque jusqu'à son arrêt complet. Les créatures sont prisonnières de cette temporalité indéfiniment étirée, comme elles le sont de l'espace. Celles de « L'expulsé », du « Calmant » et de « La fin », par exemple, semblent emprisonnées dans l'éternel présent véhiculé par un narrateur qui raconte son histoire. Il n'y a pratiquement plus d'indications claires du temps qui passe. C'est « vers dix heures [ou] dix heures et demie » (Beckett, 1958 : 20), que la créature-narratrice de « L'expulsé » désire continuer à achever sa journée. Celle du « Calmant » n'arrive même plus à avoir l'heure juste.

Pardon monsieur, dis-je, en levant légèrement mon chapeau et en me soulevant d'un mouvement aussitôt réprimé, l'heure juste, par pitié ! Il me dit une heure, je ne sais plus laquelle, une heure qui n'expliquait rien, c'est tout ce que je sais, et qui ne me calma pas. Mais laquelle eût pu le faire (Beckett, 1958 : 60).

Et que dire de celle de « La fin » qui, couchée sur son lit, après avoir pris un calmant, convoque des souvenirs qui suivent une chronologie de plus en plus floue... Outre le fait que la temporalité est ralentie au point d'en être presque suspendue, les créatures elles-mêmes nient de plus en plus le temps et le déréalisent avec violence. Ces phénomènes sont amplifiés dans les récits qui suivent ces trois nouvelles, caractérisés par la perte de tous repères temporels et par la négation du temps : dans *Molloy*, en passant par *Malone meurt* et les récits suivants, on assiste à une immobilisation de plus en plus complète. Impossible de conclure ici à un éternel présent ni

à une remémoration quelconque du passé. Pratiquement plus de mots employés pour signaler le temps, pratiquement plus de mouvement. Nous sommes plongés au cœur de la fiction qui se dérègle au point qu'elle est confrontée à sa propre existence, à sa propre création : au centre de l'écriture qui se détraque, au milieu de ce temps inexistant, continu et interminable.

Les créatures

À travers son œuvre, Samuel Beckett présente plusieurs créatures, puis deux créatures, et enfin une seule (pour ce qu'il en reste). Elles possèdent plusieurs points communs : tôt dans l'œuvre elles ont de brefs éclairs de lucidité, de conscience de leur claustration ; elles semblent ensuite accepter cet état puisqu'elles n'en parlent plus ; elles finissent par ne plus en avoir du tout conscience et s'en contentent, par la force des choses. La pièce *Eleutheria*, texte trop peu souvent mis en relation avec les autres, semble présenter un premier état de la créature beckettienne. Car Victor Krap choisit délibérément, à la fin du troisième acte, de tourner le dos à l'humanité, de mener une vie recluse et retirée, une vie d'attente. Ce qui fait que Victor Krap apparaît comme l'ancêtre des créatures beckettiennes. À partir d'*En attendant Godot*, le libre arbitre disparaît. Dans cette pièce, l'emprisonnement se trouve davantage lié à l'impossibilité de faire autre chose que d'attendre Godot, et donc de sortir de ce lieu, de vivre, d'exister. Les nombreux « Allons-nous-en » et « On ne peut pas » en font foi. Le dialogue suivant montre bien à quel point Vladimir et Estragon sont prisonniers de leur condition et ne peuvent en sortir.

ESTRAGON (*mâche, avale*). — Je te demande si on est liés.

VLADIMIR. — Liés ?

ESTRAGON. — Li-és.

VLADIMIR. — Comment, liés ?

ESTRAGON. — Pieds et poings.

VLADIMIR. — Mais à qui ? Par qui ?

ESTRAGON. — À ton bonhomme.

VLADIMIR. — À Godot ? (Beckett, 1952 : 27)

Les deux protagonistes sont condamnés à une existence latente. Ils discutent pour passer le temps, pour meubler leur existence toujours un peu plus néantisée. Si dans *Godot*, les créatures accomplissent tout de même certaines actions, dans *Fin de partie*, l'immobilité frappe encore davantage. Les créatures sont confinées à la chambre. Elles n'entrent ni ne sortent plus de scène. C'est à peine si se soulève de temps en temps le couvercle d'une poubelle. Le seul qui bouge encore, Clov, devient une marionnette au service des trois agonisants qui l'entourent. Même si ce

dernier menace de quitter la pièce (dans tous les sens du terme) en disant systématiquement « je te quitte³ » (Beckett, 1957), il revient inlassablement, en un interminable mouvement de balancier. Le départ de Clov, comme celui de Vladimir et d'Estragon, serait le signal de la clause, mais comme ce départ n'a jamais lieu, la clause n'est jamais atteinte. Dans *Comédie*, l'emprisonnement est encore plus radical : les créatures ne bougent plus et ne se voient pratiquement plus. Leur enfermement dans trois jarres fait en sorte que physiquement, leur sortie est impossible. Placées en situation d'attente passive, elles en viennent à se mettre en doute elles-mêmes. C'est F2 qui lance : « Est-ce que tu m'écoutes ? Est-ce que quelqu'un m'écoute ? Est-ce que quelqu'un me regarde ? Est-ce que quelqu'un a le moindre souci de moi ? » (Beckett, 1972 : 25). Comme leur départ n'est pas envisageable, nous pouvons penser que la clause est ici encore mise en suspens, que son impossibilité conditionne les créatures en leur niant la possibilité d'avancer, d'exister et de s'éteindre. Les récits composant la trilogie (*Molloy*, *Malone meurt* et *L'innommable*) présentent un enfermement semblable. Beckett y montre la galerie d'humains qui perdent de plus en plus ce qui les « humanise » : leurs corps, leurs membres, leur tête... Les textes leur attribuent successivement un prénom possiblement dédoublé (Molloy/Moran), un prénom qui s'efface (Malone, au profit de Saposcat ou Sapo, de Macmann, puis de Moll), un nom commun (l'Innommable), puis enfin plus rien, c'est-à-dire un « je » non identifié. Le sujet devient un impersonnel vêtu de défroques, une créature anonyme éclopée, un lambeau de chair, un reste d'humain. Molloy est complètement infirme, enfermé dans la chambre de sa mère. La jambe de Moran finit par se raidir, comme celle de Molloy.

Ces deux créatures sont jetées dans une poursuite de l'autre en un parcours qui tourne sur lui-même. Impossible de conclure lequel précède l'autre, ni lequel se détache ou devient l'autre. Elles aboutissent à l'échec : Molloy ne retrouve pas sa mère, Moran ne retrouve pas Molloy. Dans *Malone meurt*, Malone seul, couché sur le dos dans son lit, occupe sa lente agonie à écrire quatre histoires dont on ne verra qu'une première esquisse. Il est enfermé dans son impossibilité de bouger, celle-là même que souhaitait Molloy. Le « je » qui parle dans *L'innommable* est encore plus radical. Il ne sait plus qui il est, il ne sait plus son nom, il ne sait plus où il est. Il n'a pas la moindre idée de la position dans laquelle il se trouve. Il semble ne pas voir ; enfin s'il voit, il se demande s'il ne s'agit pas d'une vision de l'intérieur, s'il peut encore voir l'extérieur. Condamné à s'imaginer lui-même, il finit par se voir comme une boule qui parle, comme un œuf (intéressante évocation presque carrollienne de l'anti-sujet) parfaitement lisse où seuls deux trous permettent d'éviter l'éclatement. Ce « je » cherche désespérément à être quelqu'un

3. Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 56, 59, 64, 66, 67, 79, 90, 106.

avant que « ça » ne s'arrête complètement. Il se réinvente lui-même en Mahood, l'homme-tronc, puis en Worm, le lombric. Deux créatures encore plus radicalement enfermées dans leur propre corps, incapables de se mouvoir, annonçant ainsi certaines des créatures de *L'image* et de *Comment c'est*, par exemple. Au fil de l'œuvre, la dépossession de ce « je » s'accuse, jusqu'à ce qu'il (ce « je ») se sépare de son propre corps et l'observe en retrait (c'est la personne du scribe, de l'observant, du voyeur...). Beckett semble s'acharner à rendre ses créatures, de plus en plus inadéquates et invalides, voire « invivables », et leur nie toute possibilité de sortie de ce tourbillon interminable et sans fin.

Le discours

Deux modalités discursives se dessinent dans l'œuvre afin de solliciter et de repousser la clausule. La première réside dans le fait que la fin se trouve au cœur du discours des créatures au point d'en devenir leur préoccupation essentielle, voire unique. La première réplique de *Fin de partie*, dite par Clov, en constitue un excellent exemple : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir » (Beckett, 1957 : 15). Dans *Comédie*, F1, F2 et H font moins directement appel à la fin qu'à l'arrêt et à l'extinction. Ils demandent systématiquement le « Silence et noir » (1972 : 31) et ils ont « Soif de noir à mourir » (p. 31). Si les références à la clausule sont moins explicites, elles n'en demeurent pas moins présentes. Dans les récits plus courts qui suivent la trilogie, la parole et le discours deviennent tellement haletants qu'ils mettent continuellement en abyme leur propre fiction, et nous plongent au cœur même de cet interminable tourbillon. La fin est encore plus improbable que dans les textes précédents, et toujours un peu plus au cœur du discours de la créature. Ces quelques passages tirés « D'un ouvrage abandonné » et d'« Assez » serviront d'exemples : « C'est la fin, et ce n'était pas la fin, et pourtant la fin ne peut plus être bien loin » (Beckett, 1967 : 21) ; « Mais à quoi bon continuer cette histoire, je ne sais pas, un jour je dois finir, pourquoi pas maintenant ? » (p. 17) ; « Un jour il me dit de le laisser. C'est le verbe qu'il employa. Il ne devait plus en avoir pour longtemps. Je ne sais pas si en disant cela il voulait que je le quitte ou seulement que je m'éloigne un instant. Je ne me suis pas posé la question » (p. 34). Même dans *Comment c'est*, le lombric annonce en incipit que ce texte est un pensum « qu'il a hâte d'achever pour avoir enfin droit au silence... à la paix... à la mort... » (Simon, 1983 : 246). Même chose dans les dramacules. Dans la première réplique du Récitant dans *Solo*, qui affirme que « Sa naissance fut sa perte » (Beckett, 1986 : 30), se lit en filigrane son souhait ou sa conscience clausulaire. De même L le lecteur, dans *Impromptu d'Ohio*, souhaite « Dans une ultime tentative de moins souffrir » (p. 61), quitter l'endroit où ils⁴ avaient été si longtemps ensemble et ainsi terminer la « triste histoire une dernière fois redite » (p. 66). Il conclut même en répétant qu'il « ne reste plus rien

à dire » (p. 67). Dans les deux versions de *Fragment de théâtre*, la clause irradie plus encore le discours des créatures. La réitération de répliques comme « Vous ne pouvez pas partir sans elles ? » (1978 : 29) ou « C'est bien ça, notre conclusion » (p. 39) vient confirmer la prégnance de cette première modalité.

La seconde modalité repose sur un amenuisement progressif du discours qui, à force de ressasser la fin et de la tourner dans tous les sens, se perd dans sa propre circularité. L'histoire racontée ne se distingue pratiquement plus de la fiction qui envahit le discours et le contamine. Ce discours n'arrive plus à se taire et se voit obligé de toujours se poursuivre. Cette voix, la voix beckettienne, n'a plus d'autre choix que de parler, que de dire sans cesse, en un va-et-vient acharné, en un perpétuel retour à son point d'origine. Ce sont tous les jeux de répétitions présents dans *En attendant Godot* (« ailes, cendres, feuilles », « délassement, distraction, délassément », etc.), auxquels jeux Beckett a ajouté des actions insignifiantes dans *Fin de partie* (« – À la lunette ? – Pas besoin de lunette. – Regarde-la à la lunette. – Je vais chercher la lunette. – Pas besoin de lunette ! – Je suis de retour avec la lunette »), ou ceux qui constituent l'essence de presque toutes les dramacules. Le discours ne devient alors qu'une action de plus, au même titre que toutes les autres, une action aussi insignifiante qu'une vaine tentative de faire arriver quelque chose, de faire passer le temps. Dans les derniers récits, le discours est hachuré, imprégné de la fin ; il tourne sur lui-même et demeure au même point. Comme le mentionne Alfred Simon, ces « derniers écrits de Beckett [...] disent d'un seul élan l'échec à tout dire et l'échec à ne rien dire. On dit toujours quelque chose » (Simon, 1983 : 273). Dans *Soubresauts*, on souhaite « à peine à peine de loin en loin oh finir. N'importe comment n'importe où. Temps et peine et soi-disant. Oh tout finir » (1989 : 28), souhait auquel fait écho, dans *Pour finir encore*, ce passage : « par elle qui sait une fin encore sous un ciel même noir sans nuages elle terre et ciel d'une fin dernière si jamais il devait y en avoir une s'il le fallait absolument » (1976 : 14) ; ou dans « Un soir », cet autre : « À cet endroit. Lente chute du crépuscule. Nuit sans lune ni étoiles. Tout cela a l'air de se tenir. Mais ne pas en dire davantage » (p. 48). Tous ces souhaits d'atteinte de l'inatteignable, de cette clause impossible, sont de plus en plus hachurés, vomis. Le discours s'effondre dans d'interminables répétitions concentriques, d'incessantes réminiscences de moins en moins réelles, de moins en moins vraies, qui n'appartiennent même plus à la créature. Le discours sombre donc, lui aussi, au même titre que cette créature, dans un état de psychose où dire est essentiel, quitte à ne rien dire en disant, et où la fin apparaît comme l'ultime réconfort, même si on s'entête à faire durer éternellement le moment précédant son arrivée. Ces deux modalités discursives font évidemment en sorte de ne jamais

4. « Ils » fait référence aux vagues présences qui ont jadis entouré L.

permettre à la clausule d'advenir. Elle demeure donc là où elle est, en marge d'un discours qui ne cesse de se dire, de se redire et de se dédire et, paradoxalement, qui conditionne l'organisation des textes, basée en très large part sur un principe de circonvolution répétitive. La circularité finit par enfermer l'écrit beckettien dans une vertigineuse tautologie qui interdit toute clausule.

À clausule absente, définition impossible ?

C'est la fin qui est le pire, non, c'est le commencement qui est le pire, puis le milieu, puis la fin, à la fin c'est la fin qui est le pire [...]

Samuel BECKETT, *L'innommable*

Mais qu'est-ce qu'elle attend à la fin, puisque c'est décidé, puisque c'est forcé, pour fermer sa grande gueule morte, encore une locution, d'avoir réuni toutes ses conneries peut-être, dans une cadence digne du reste.

Samuel BECKETT, *Nouvelles et textes pour rien*

L'étude de la clausule et de ses éléments constitutifs, dans l'œuvre dramatique et l'œuvre narrative de Samuel Beckett, a permis de cerner les points de jonction entre les récits et les drames beckettien. Beckett enferme ses créatures dans une écriture défectueuse et giratoire ; dans des espaces vastes de l'errance circulaire ou fermés de la retraite carcérale ; dans une temporalité indéfiniment étirée, voire « distendue » ; dans une peau qui ne leur appartient plus et de plus en plus gangrenée. Elles sont physiquement et mentalement invalides, au point où même leur voix quitte leur corps pour le regarder s'éteindre en retrait dans une lenteur excessive ; dans une inertie active ; dans un discours répétitif et circulaire et dans une organisation tautologique. Voilà la logique implacable à la fois intratextuelle, intertextuelle et métatextuelle par laquelle Beckett concrétiserait l'enjeu de son écriture : désirer mais repousser la clausule ; souhaiter mais craindre la clausule. S'entêter, donc, à l'interpeller, mais à ne jamais la faire advenir. C'est ce en quoi consiste la dichotomie clausulaire beckettienne ; c'est ce qu'on peut appeler la clausule asymptotique.

Il faut cependant noter que cette étude s'est uniquement attardée à l'écrit beckettien. Il faudrait encore l'ouvrir à la représentation ainsi qu'au texte de théâtre joué sur scène. D'autres questions pourraient alors être soulevées : celle des points de vue comparés du lecteur contraint de poursuivre la fiction jamais achevée des récits et du spectateur aux prises avec une représentation qui se termine dans une espèce d'arrêt de jeu, plutôt que dans une fin en soi ; ou, dans le même sens, entre le lecteur qui ferme les pages de *L'innommable*, par exemple, sur « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer » (1953 : 213) et le spectateur qui se voit obligé de partir après avoir été happé dans la ritournelle sans fin de Krapp qui laisse sa bande se « débobiner » à l'infini, sans plus bouger, sans partir, dans le noir

de plus en plus envahissant de la scène qui s'éteint... Ouvrir, donc, au problème de la mise en scène de la clause beckettienne. Autre impossibilité clausulaire, sans doute. Que disait Beckett ? Que la fin est dans le commencement et que pourtant il faut « simplement continuer, puisqu'il le faut, jusqu'à l'épuisement, non, pas de ça non plus, simplement continuer, sans l'illusion d'avoir commencé un jour, de pouvoir un jour conclure, mais c'est trop difficile, dépourvu de but, de ne pas se vouloir une fin [...] » (p. 163).

À travers son œuvre dramatique et narrative, Samuel Beckett semble s'acharner à concrétiser une intention caractérisée par une dichotomie clausulaire : celle de la sollicitation et de la répulsion perpétuelles de la clause. Au fil de la spatialisation qui se néantise, de la temporalité qui se distend, de la déshumanisation des créatures peuplant la totalité de l'œuvre, de l'inertie de plus en plus grande, du discours qui tergiverse et revient sur lui-même et de l'organisation circulaire, les récits comme les drames beckettien semblent progresser vers une clause impossible. Par un art rigoureusement maîtrisé, par l'utilisation de procédés semblables et à travers deux genres littéraires distincts, Beckett met en place une intention qui transcende sa production : celle du désir de la fin, mais de sa trop grande crainte pour lui permettre d'arriver une fois pour toutes. Celle de ce qui apparaît comme une forme clausulaire nouvelle : la clause asymptotique.

Within his narrative and dramatic works, Samuel Beckett strives to fulfill one sole conviction characterized by an ever-present dichotomy in his endings, on one hand aspiring to, and on the other repulsed by this very ending. Both his novels and plays seem to move towards an impossible but desirable conclusion. Numerous aspects contribute to this dichotomy. His creatures are imprisoned in time and space, offering no possible exit, nor memory of the past, nor vision of the future. These creatures disintegrate, swirl, spiral and ultimately find refuge outside their bodies, outside their own existence. Inertia consumes and short-circuits everything : action, dialogue, time, structure... Ideas equivocate and constantly repeat themselves forever plowing the same furrow, desired but doubted, wished for but rejected. His repetitive structure vacuums the reader in a never-ending circle. Using two very distinct literary genres, Samuel Beckett rigorously pursues a preoccupation that permeates all his work : an obsession with closure, but a paralysing fear of arriving there once and for all. This obsession can be visualised as a new form of ending that of non-intersecting, asymptote lines.

Étienne Fortin s'intéresse à l'œuvre de Samuel Beckett depuis plusieurs années. Parallèlement à l'enseignement de la littérature au collégial, il poursuit ses recherches et vient de terminer la rédaction d'un mémoire de maîtrise en théâtre intitulé « Soubresauts : adaptation dramatique du dernier récit de Samuel Beckett précédée d'une étude de la clause comme principe d'avènement de son œuvre », à l'Université du Québec à Montréal. Il approfondit actuellement ses recherches à l'occasion d'études doctorales sur Samuel Beckett. Cet article constitue sa première publication et s'inscrit dans le prolongement d'une communication donnée dans le cadre du colloque annuel des jeunes chercheurs de la Société québécoise d'études théâtrales.

Bibliographie

- BECKETT, Samuel (1951), *Molloy*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1952), *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1953), *L'innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1957), *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1958), *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1959), *La dernière bande* suivi de *Cendres*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel ([1967] 1972), *Têtes-mortes*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1972), *Comédie et actes divers*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel ([1976] 1991), *Pour finir encore et autre foirades*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1978), *Par* suivi de *Quatre esquisses*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1986), *Catastrophe et autres dramaticules*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- BECKETT, Samuel (1989), *Soubresauts*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- GENETTI, Stefano (1992), *Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett*, Fasano, Schena Editore.
- LARTHOMAS, Pierre (1990), *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France.
- SIMON, Alfred (1983), *Samuel Beckett*, Paris, Pierre Belfond.
- SINTUREL, Yves (1984), « *Fin de partie* – Le point final du début à la fin », *Le point final : actes du Colloque international de Clermont-Ferrand présentés par Alain Montandon*, Clermont-Ferrand, Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, nouvelle série, fascicule 20.