

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

CARLA MÜLLER

**MÉMOIRES D'UNE ATTENTE INACHEVÉE:
LE TEMPS DANS MALONE MEURT, L'INNOMMABLE ET EN
ATTENDANT GODOT DE SAMUEL BECKETT**

Porto Alegre

2001

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO(CIP)

BIBLIOTECÁRIOS RESPONSÁVEIS: Eliane Maria Severo Gonçalves

CRB-10/796

Maria Lizete Gomes Mendes

CRB-10/950

M000M

Muller, Carla

Mémoires d'une attente inachevée : le temps dans Malone meurt, L'Innommable et En attendant Godot de Samuel Beckett / Carla Muller. – Porto Alegre : 2002.

116 f.

Dissertação (Mestrado em Literatura Francesas e Francófonas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras. Porto Alegre, BR-RS, 2002.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva.

1. Leitura. 2. Tempo em Malone meurt. 3. Tempo em L'Innommable. 4. Tempo em En attendant Godot. 5. Beckett, Samuel : Malone Meurt : Crítica e interpretação. 6. Beckett, Samuel : L'Innommable : Crítica e interpretação. 7. Beckett, Samuel : En attendant Godot : Crítica e interpretação. 8. Teatro do absurdo. 9. Intertextualidade. I. Título.

CDD

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CARLA MÜLLER

**MÉMOIRES D'UNE ATTENTE INACHEVÉE:
LE TEMPS DANS *MALONE MEURT, L'INNOMMABLE* ET *EN ATTENDANT
GODOT* DE SAMUEL BECKETT**

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração de Literaturas Francesa e Francófonas.

Orientadora: Profa. Dra. MARIA LUIZA BERWANGER DA SILVA

Porto Alegre
2001

À Marcelo
qui m'a appris
l'amour pour le
théâtre

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva, agradeço por ter compartilhado seu tempo, conhecimento e amizade no período de orientação deste trabalho, bem como, durante meus estágios na monitoria do francês. E não foi senão pela sua valorosa contribuição, que o meu fazer literário desenvolveu-se movido tão somente pelo desejo de continuar.

A CAPES, pela concessão da bolsa de estudos que possibilitou a execução desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e aos funcionários Canísio e Márcia.

A todos os meus Professores do Setor de Francês desta Universidade, especialmente às professoras Patrícia Chittoni Ramos, Rosa Oliveira Graça e Regina Bimbi Lima.

Aos meus caros colegas e amigos que desejo nomear: Sérgio Israel Levemfous, Francisca Brasileiro Heraud, Anápio Taborda Mendes Celestino (*in memorian*), Marie-Hélène Paret Passos, Dominique Boxus, Ale (*in memorian*), Vivi, Sílvia e Marília.

A bibliotecária Eliane Gonçalves pela presteza e minúcia dispensadas na revisão deste trabalho.

A professora Graça Nunes pela bibliografia preciosa sobre Samuel Beckett que me foi gentilmente confiada.

A Marie-Hélène, por sua ajuda inestimável.

A toda a minha família pelo amor e estímulo para prosseguir sempre o meu caminho das letras.

À família Kozorosky Almeida pelo feliz encontro e apoio.

Ao Marcelo, pelo carinho e companheirismo durante este tempo que insiste em tornar-se memória.

RÉSUMÉ

Mon mémoire consiste à développer le rapport établi entre le texte et le lecteur dans le processus de lecture littéraire comme productivité, considérée comme un ensemble comprenant le producteur du texte et son lecteur. La lecture, vue comme "jeu" dont le retour du différent ne dédaigne pas la tradition de la lecture amène le lecteur à produire un texte multiple, pluriel. Le texte est le même et un autre à la fois. Cette étude comprend trois textes singuliers de l'œuvre de Samuel Beckett: *Malone meurt*, *L'Innommable* et *En attendant Godot*. Tout ce qui est assimilé, de même que réfuté par Beckett, est mis en scène au cours de ce travail. Comme voie d'accès à la composition de l'écriture beckettienne il a été nécessaire de suivre les traces de la mémoire de lecture de l'auteur pour arriver à une conclusion d'après ma lecture des trois textes choisis. Pour cela, j'ai rencontré, chez Proust, l'idée du lecteur "libre" et "indépendant" sauvegardée par Beckett. Suivant les traces de la tradition, il a été possible de développer une mémoire de lecture vue comme une répétition vers un aboutissement imprévu. Balzac, est la première référence de la lecture beckettienne. Ainsi, la composition de la mémoire chez Beckett n'a pu s'achever qu'à l'articulation des études textuelles vues comme "production" et dont les images répétitives fournies par les trois textes de Samuel Beckett assurent la continuité, la productivité de lecture dont cette mémoire devient, inévitablement, mémoire du texte.

MOTS CLÉS : lecture littéraire, texte pluriel, le temps, mémoire du texte, le jeu de lecture, productivité.

RESUMO

Minha dissertação consiste em desenvolver a relação estabelecida entre o texto e o leitor no processo de leitura literária como produtividade, considerada como um conjunto, compreendendo o produtor do texto e seu leitor. A leitura vista como “jogo”, em que o retorno do diferente não desdenha a tradição da leitura, conduz o leitor à produzir um texto múltiplo, plural. O texto é o mesmo e um outro ao mesmo tempo. Este estudo compreende três textos singulares da obra de Samuel Beckett: *Malone meurt*, *L’Innommable* e *En attendant Godot*. Tudo o que é assimilado, assim como refutado por Beckett, é convidado a entrar em cena no decorrer deste trabalho. Como via de acesso para a composição da escritura beckettiana, foi necessário seguir os passos da memória de leitura do autor para chegar a uma conclusão, segundo minha própria leitura, a partir da leitura dos três textos escolhidos. Por isso, reencontrei em Proust, a idéia do leitor “livre” e “independente” mantido por Beckett. Seguindo os traços da tradição, foi possível desenvolver uma memória de leitura como uma repetição, conduzindo a um resultado imprevisto. Balzac é a primeira referência da leitura beckettiana. O autor é trabalhado como fonte principal da leitura beckettiana. Assim, a composição da memória em Beckett não pode ser recuperada senão na articulação dos estudos textuais como “produção” e, cujas imagens repetitivas fornecidas pelos três textos de Samuel Beckett asseguram a continuidade, a produtividade de leitura, em que, esta memória, torna-se inevitavelmente, memória do texto.

PALAVRAS-CHAVE : leitura literária, texto plural, tempo, memória do texto, jogo de leitura, produtividade.

SOMMAIRE

AGRADECIMENTOS

RÉSUMÉ

RESUMO

1 INTRODUCTION	11
1.1 L'Intertextualité et son "effet d'association"	14
1.2 Traces de la lecture littéraire	20
1.3 Samuel Beckett: le mage de mots <i>Innommable(s)</i>/infinis.....	28
1.4 Samuel Beckett et la littérature française	33
1.4.1 Le théâtre	38
1.4.2 Le théâtre de tradition.....	38
1.4.3 Le théâtre de l'absurde	41
1.5 Les traces proustiennes	46
2 MALONE MEURT: L'IMAGE EN MOSAÏQUE.....	52
3 L'INNOMMABLE: LE "JE" ET SES MULTIPLES	69
REPRÉSENTATIONS	
4 EN ATTENDANT GODOT: À LA RECHERCHE D'UNE MÉMOIRE	
DE LECTURE	80
5 CONCLUSIONS.....	98
BIBLIOGRAPHIE.....	111

APPENDICES	116
APPENDICE A - MALONE MEURT: L'IMAGÉRIE EN MOSAÏQUE	116
APPENDICE B – L'INNOMMABLE: LE "JE" ET SES MULTIPLES REPRÉSENTATIONS	117
APPENDICE C - EN ATTENDANT GODOT: À LA RECHERCHE D'UNE MÉMOIRE DE LECTURE	118
APPENDICE D – LES BASES THÉORIQUES-PRATIQUES	119

1 INTRODUCTION

Je me demande quel sera mon dernier mot, écrit, les autres s'envolent, au lieu de rester. e ne le saurai jamais. (Samuel Beckett)¹

Dire. Nommer. Répéter. Ainsi circule la représentation de la lecture dans l'univers textuel progressivement soit à travers les mots, soit à travers le silence, soit à travers les images. Donc le rapport établi entre le texte et le lecteur s'achemine vers un processus de lecture comme production. Il faut accentuer que cette étude ne se destine à développer la lecture ni du côté herméneutique, ni du côté philosophique, ni de l'esthétique de la réception, ni du côté théâtral, car son engagement n'est que dans la lecture littéraire comme "production", comme "multiplicité", comme construction textuelle.

Cette démarche a un but: celui de la construction du texte, qui cherche des points de repère, des indices comme les images et les références dans chaque texte lu. Pour cela, le corpus est constitué de : *Malone meurt* , *L'Innommable* et *En attendant Godot*. Alors que *Malone meurt* célèbre la parole et que *L'Innommable* l'occulte, *En attendant Godot* pratique l'éclatement de cette parole poétique par l'attente vue comme voie d'accès à l'espace littéraire configuré par le

¹ BECKETT, Samuel. **Malone meurt**. Paris: Minuit, 1951. p.124

territoire du lecteur, ces textes suggèrent plusieurs images en commun, proportionnant maintes voies de lecture pour la construction textuelle. C'est dans cette optique, et à la place d'un lecteur, que les images textuelles ont été soulignées, comme le temps, le silence, la mémoire, les plus représentatives de cet espace destiné au lecteur.

D'abord, le temps apparaît comme le lien des trois histoires étudiées. L'auteur spécifie le temps présent et le temps passé à travers le jeu de temps observé à chaque texte coulant vers l'énigme du silence. Deuxièmement, le silence est présent dans les interstices des textes comme dans le processus de demi-conscience des personnages (récurrence du sommeil). Ensuite, la mémoire joue avec le présent et le passé des personnages. Ainsi le lecteur est invité, lui aussi, à participer à la mémoire de l'écriture en tant que producteur d'un nouveau texte en contenant les référents de la tradition littéraire.

La mémoire de la lecture étant reprise, deux sources théoriques s'ouvrent : d'un côté, Jean-Paul Sartre et Roland Barthes² qui forment le cadre des critiques-écrivains, de l'autre, Marcel Proust et Italo Calvino qui composent le cadre des écrivains-critiques.

Dans ce sens, je me suis servie d'un parcours de mémoire de la lecture littéraire qui examine la présence de Balzac, de Proust et de Calvino chez Beckett pour arriver à ce que la lecture du Nouveau Théâtre de Samuel Beckett m'a fait percevoir : le dire à travers le non dit.

² Par rapport l'importance de l'écriture, Sartre souligne quelques aspects concernant la mémoire de lecture (p. 22). Déjà selon Barthes, ce sujet est souligné à la page 63 et 64.

Ainsi je mets en valeur le rôle du texte littéraire comme texte "ouvert", "inachevé", basé sur la définition d'intertextualité de Leyla Perrone- Moisés et sur le processus de lecture selon Roland Barthes³.

Quelques concepts de lecture littéraire, d'après le critique Bertrand Gervais, configurent la lecture comme processus "d'intériorisation du lecteur", c'est-à-dire comme l'intensification des signes à laquelle doit être associée une *illisibilité résiduelle*. Selon ce critique, pour réussir un bon résultat de lecture, il faut d'abord élaborer une hypothèse de lecture, qui sera utilisée comme outil de l'interprétation. Ainsi le lecteur aboutira à un succès au cours de sa lecture, puisque le texte deviendra "lisible", "transparent".⁴

Cette partie concerne aussi un panorama général du parcours de l'auteur, de sa contribution à la littérature française ainsi que son rôle dans le théâtre de l'absurde.

Dans le premier chapitre, quelques aspects de *Malone meurt* présentent l'écriture appelée "mosaïque"⁵, dont la production textuelle est basée sur la théorie barthésienne. Le deuxième chapitre présente l'analyse de *L'Innommable* dont le fil

³ Cette référence concernant la lecture, le lecteur et la mémoire sera citée le long des chapitres pour éclaircir et définir ma réception des textes de Beckett, ce parcours voulant donc, configurer mon exercice comme lecteur de cet auteur de théâtre.

⁴GERVAIS, Bertrand. Au seuil de l'interprétation. In: _____. **Lecture littéraire et explorations en littérature américaine**. Montréal: XYZ, 1997. p. 51-54. Bertrand Gervais part du principe que l'interprétation est, avant tout, une activité sémiotique, qu'il se permet de décomposer en deux : d'une part, l'interprétation comme un acte sémiotique, de l'autre comme une action complexe entre l'interprétation et la compréhension. Pour l'interprétation, l'auteur signale *toute manipulation de signes*, ou de *quelque chose en tant que signe (une marque, une image ou tout autre objet)*. Basée sur la tradition herméneutique, surtout sur Paul Ricoeur, la compréhension a toujours été associée à l'interprétation, les *deux conçues comme les traces différentes d'une même réalité*. Interpréter c'est comprendre, dit Gervais. Et il va plus loin : "la primauté de la lecture, comme structure fondamentale, repose sur une fusion complète de la compréhension et de l'interprétation.

⁵Le terme "mosaïque" a été appliqué dans mon mémoire selon le point de vu de Julia Kristeva dans son étude intitulée **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974., pour développer ma pensée sur l'écriture beckettienne.

conducteur est le temps, dans lequel la question est de savoir si la lecture sera capable de saisir ce temps. Dans le troisième chapitre, l'image de l'attente, du silence et du temps est très soulignée dans *En attendant Godot*, principalement basé sur la "mémoire involontaire" déjà développée par Proust. La conclusion présente un essai de réflexion sur la lecture compréhensive de Samuel Beckett. Pour cela, il est nécessaire de revenir à Barthes, aux jeux de mots produits dans le texte, soit par les images, soit par la voix, soit par le dialogue établi entre eux.

1.1 L'Intertextualité et son "effet d'association"

Le livre. Objet de rare contemplation. La création est là, dès la première page, dès le premier espace vide. L'auteur se trouve dans une place singulière, il a le rôle d'extérioriser de nouvelles idées, de créer des histoires inusitées que son complice et partenaire - le lecteur - essayera de dédoubler dans la page à venir, peuplée de mots qui "s'envolent" au fur et à mesure que le temps s'écoule dont plusieurs chemins se fondent et s'ouvrent à la fois. Ainsi le livre offre diverses possibilités à chaque lecteur de dénuder son "moi". Et ces possibilités l'accompagneront au cours du dévoilement du texte,⁶

Le texte lui-même n'existe pas seul. Ce que l'on appelle "association" relationnée à d'autres idées, à d'autres images, à d'autres significations suscitées par les textes chez le lecteur, a pour objectif de renvoyer son objet d'étude - la lecture - au concept "d'intertextualité". L'espace de la lecture est tissé au fur et à

⁶ Par rapport à la ponctuation dans quelques paragraphes de ce mémoire, on peut dire que je me suis restée "séduite" par le style beckettien d'écrire en mosaïque.

mesure que l'on passe de la lecture aux images, produites par le texte. Ainsi on peut dire que l'acte de lire n'est lié qu'à l'idée de passage provisoire car, en lisant on *module*, on *impose* une certaine *attitude*, une certaine *posture* au texte et, par conséquent, le texte est "vif". Cet ensemble porte en soi son signe et sa trace à la fois.⁷

Écrire une œuvre implique, avant tout, l'acte de lire d'autres œuvres littéraires, ainsi que lire la réalité comme l'œuvre. Cependant, l'acte de lire est antérieur à l'acte d'écrire. Le texte littéraire est donc considéré comme texte "ouvert", "inachevé".

D'après Leyla Perrone-Moysés⁸⁹, la première condition de l'intertextualité c'est que les œuvres se donnent comme inachevées, elles doivent permettre et solliciter une poursuite. "L'intertextualité est cette intégration produite à l'intérieur d'un seul texte", poursuit-elle, "ainsi qu'une notion qui indique la façon dont un texte lit l'histoire et comment il y est inséré."

Par ailleurs, selon son étude singulière intitulée *Littérature comparée, intertexte et anthropophagie*¹⁰: "l'étude intertextuelle consiste à examiner la façon dont se réalise la production d'un texte, les procès de rapt, d'absorption et d'intégration d'éléments étrangers qui président à sa constitution." Leyla Perrone-Moysés affirme aussi qu'il est essentiel une "réflexion contextuelle" de ce procès,

⁷BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.86.

⁸ANTUNES, Nara Maia. Seleção ou totalidade. In : **Jogo de espelhos** : Borges e a teoria da literatura. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. Cap. 2, p. 51-54.

⁹ ANTUNES, Nara Maia. A literatura voltada sobre si mesma. In : **Jogo de espelhos** : Borges e a teoria da literatura. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. Cap. 3, p. 55-57.

¹⁰ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Littérature comparée, intertexte et anthropophagie. In: PETERSON, Michel; BERND, Zilá (Org.). **Confluences littéraires: Brésil – Québec: les bases d'une comparaison**. Québec: Balzac, 1992. p. 177-187. On rencontre ici une étude détaillée sur les 150

puisque dans la théorie de l'intertextualité, les "sources" cessent de captiver, de brancher par elles-mêmes. Repérer les sources "n'est que le point de départ pour l'examen de la manière dont elles ont été transformées produisant une signification nouvelle."

On peut encore nommer le concept de texte de "productivité", de "permutation" de textes, "d'intertextualité" selon le point de vue de Kristeva¹¹. "Les textes engendrent des textes", poursuit-elle: "tout texte s'est construit, s'est forgé comme une mosaïque de citations; tout texte est absorption et transformation d'un autre texte."

En fait, il faut se poser une question: "quel est le rôle de l'écrivain? Invente-t-il? Crée-t-il? Produit-il? Représente-t-il ou exprime-t-il? "Selon Leyla Perrone-Moisés¹²:

l'écrivain engendre tout à la fois, car les mots invention (l'œuvre d'art-invention circonscrite dans le temps qui est remplacée par une autre plus moderne au fur et à mesure que le temps passe), création (le savoir-faire artistique utilisé aussi pour désigner le texte), production, représentation (la mimesis d'Aristote) et expression doivent être revues, réexaminées et surtout exploitées parce que ces mots nous aident au fur et à mesure de la proximité du savoir dont nous cherchons les limitations.

Et cela vient avec la pratique de la lecture. L'acte de lire n'est qu'un apprentissage d'attention, de sensibilité, d'invention. Le lecteur doit procéder à sa création à partir de l'ouverture offerte par l'auteur. Ainsi on appelle "l'œuvre littéraire la construction du réel et elle est aussi une invitation au dépassement."¹³

ans de la littérature comparée dont l'auteur reprend, entre autres, le concept d'intertextualité proposé par Bakhtin nommé par Julia Kristeva d'*intertextualité*.

¹¹ MIRAGLIA, Anne. Lecture, écriture et intertextualité dans Volkswagen Blues. In : _____. **Voix et images littérature québécoise**. Montréal: UQAM, 1989. p. 51-57. Miraglia reprend le point de vue de Julia Kristeva sur le texte comme "productivité".

¹² PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In : _____. **Flores da escrivantina-ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 100-110.

¹³ Ibid., p. 100-110

Dans ce sens, on introduit la position de Stanley Fisch, d'après Antoine Compagnon ¹⁴, car, une fois plus, la compétence du lecteur qui sait reconnaître les stratégies du texte est en jeu. Le texte présente des difficultés au cours de sa lecture qui doivent "être résolues et non seulement expérimentées par le lecteur", souligne l'auteur.

Ces difficultés ne sont pas antérieures à la lecture et indépendantes d'elle, mais elles résultent surtout de nos actes de lecture et de nos stratégies interprétatives: la forme de l'expérience du lecteur, les unités formelles, et la structure de l'intention sont une seule et même chose, elles se manifestent simultanément, et la question de la priorité et de l'indépendance ne se pose donc pas. [...] ¹⁵

Par conséquent, cette conception de "multiplicité", de "mosaïque", ce jeu de déchiffrement constant proposé par l'écrivain au moment où il produit son œuvre, a comme "désir", comme "présage" de réaliser toutes les combinaisons possibles entre les textes, en invitant le lecteur à dévoiler sa propre vérité "à partir de la vérité proportionnée par la narrative des possibles. Enfin, qui sommes-nous, qui est chacun de nous sinon qu'une combinatoire d'expériences, d'informations, de lectures, d'imaginations ?" ¹⁶

Te voici donc prêt à attaquer les premières lignes de la première page. Tu t'attends à retrouver l'accent reconnaissable entre tous de l'auteur. Non. Tu ne les retrouves pas. Et puis tu poursuis ta lecture, et tu t'aperçois que le livre se laisse lire indépendamment de ce que tu attendais de l'auteur. C'est le livre en soi qu'attise ta curiosité, et, à tout prendre, tu préfères, qu'il en soit ainsi. Te retrouver devant quelque chose dont tu ne sais pas encore bien ce que c'est. ¹⁷

Lire, déchiffrer, assimiler, prendre connaissance, interpréter. Voilà quelques éléments pertinents qui touchent chaque lecteur devant son livre et le pousse à "continuer", soit par de questions dites inhérentes au cercle littéraire comme

¹⁴ COMPAGNON, Antoine. Stanley Fisch. In: _____. **Le démon de la théorie**: littérature et sens commun. Paris: Seuil, 1998. p. 172.

¹⁵ COMPAGNON, Antoine. Le lecteur. In: _____. **Le démon de la théorie**: littérature et sens commun. Paris: Seuil, 1998. p. 172.

¹⁶ CALVINO, Italo. Multiplicidade. In: _____. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 115-138.

¹⁷ CALVINO, Italo. **Si par une nuit d'hiver un voyageur**. Paris: Seuil, 1981. p.15.

certains points soulignés par Italo Calvino¹⁸: la production, la traduction, la distribution, l'édition et la réception, parfois ignorés à travers le "jeu de possibles" explicité par le processus intertextuel. La lecture reprend son but: celui de dévoiler les mystères de la page suivante. Alors, le lecteur-écrivain se trouve assujéti à cette circularité infinie d'interprétations à chaque nouveau processus de lecture, ou bien de relecture d'une œuvre.

Or, ce jeu n'a été réalisé que par un ensemble: narrateur, lecteur, personnage – avant même la conception du livre. Ce "jeu", il aurait été circonscrit dans le blanc de la page, dans l'espace délimité, dont les infinies imbrications de nouvelles idées, sillonnées par une ironie salutaire, ont amené le lecteur à créer son propre univers en y demeurant.

Multiplicité, mosaïque, intertextualité. Ces trois concepts convergent vers une seule dénomination: la récréation à partir de la relecture.

Comme Calvino, Samuel Beckett, invite également son lecteur à participer à ce labyrinthe de formes, le roman, le théâtre, le monologue¹⁹, au chaos, ce désordre appelé lecture, dont lequel il est, peut-être presque impossible de trouver un chemin, une orientation à travers un questionnement clef: "est-ce qu'il serait nécessaire que toute l'histoire ait un début et une fin?"²⁰

Mais, lors de la conception d'une histoire littéraire, on observe que les événements sur la page amènent parfois son public récepteur (la critique, surtout) à concéder tous les crédits, toutes les gloires de l'écriture à l'habilité de l'auteur.

¹⁸ CALVINO, Italo. **Si par une nuit d'hiver un voyageur**. Paris: Seuil, 1981.

¹⁹ Percevoir le long de ce mémoire, que la répétition des mots théâtre, roman et monologue ne soulignent que des plusieurs choix de Samuel Beckett en tant qu'auteur. Peut-être, dans une prochaine opportunité, la question des genres littéraire sera développée.

Selon Roland Barthes²¹, “L’ Auteur [...] est toujours conçu comme le passé de son propre livre”, c’est-à-dire “le livre et l’auteur se placent d’eux-mêmes sur une même ligne. [...] l’Auteur est censé *nourrir* le livre car, le livre, est son prédécesseur. L’Auteur vit, pense et souffre pour son œuvre” (soulignée par l’auteur).

Percevoir un autre élément tellement significatif de ce processus de l’écriture puisque ce “composite qui est neutre”, qui est aussi “destruction de toute voix, de toute origine” amène à quelqu’un, poursuit Barthes, “qui entend chaque mot dans sa duplicité et entend de plus la surdité même des personnages qui parlent devant lui”: le lecteur. Ainsi se développe “l’être total de l’écriture, puisqu’un texte est fait d’écritures multiples”, originaire de maintes cultures, dont dialoguent les unes avec les autres.

Toutefois il y a “un lieu où cette multiplicité se rassemble”. Ce “lieu n’est pas l’auteur mais le lecteur, le lecteur comme espace où s’inscrivent toutes les citations dont est faite une écriture”, souligne Barthes.

1.2 Traces de la lecture littéraire

²⁰ CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: li  oes americanas. S  o Paulo: Companhia das Letras, 1990.

²¹ BARTHES, Roland. La mort de l’auteur. In: _____. **Essais critiques IV** : le bruissement de la langue. Paris: Seuil, 1984. p. 61-67.

Depuis longtemps, se dégagent des concepts à propos de la lecture littéraire qui se présentent souvent comme une hypothèse qui consisterait à la partager avec d'autres lecteurs.

Nonobstant, pour se constituer, la lecture littéraire doit rester singulière. Donc il est nécessaire de prouver la validité et les résultats qu'elle permettrait d'obtenir. On peut considérer, encore, que la lecture littéraire est "l'irruption du nouveau" dans une "lecture du texte"; elle n'est que "l'intégration entre la compréhension et l'interprétation du texte," du fait d'être liée à la "pratique de la lecture."²²

D'après l'analyse de Bertrand Gervais, réfléchir à propos de l'interprétation est assurer que le monde déterminé n'est plus transparent, mais, opaque. Un monde qui ne se laisse pas décrire comme un phénomène simple et certain. Mais, il demande à être traduit, expliqué, éclairci, différencié. Un monde que "l'on n'aperçoit jamais de manière directe, mais à travers la voie des filtres que sont le langage, nos croyances et préconcepts."²³

De ce fait, "l'acte de lire est intimement lié à la lecture littéraire" car, cela implique "l'expérience de lecture du texte et l'intégration à la fois." Ainsi cela n'est que "l'intégration entre comprendre et interpréter."²⁴ Voilà le noyau dans la transition entre les deux, d'où il surgit la lecture littéraire.

Quant à l'interprétation du texte, il est nécessaire une réactualisation du lecteur pour bien y réfléchir, car cela signifie réévaluer les formes de l'objectivité et de la scientificité. "Réfléchir sur l'interprétation c'est aussi poser au monde qui n'est plus

²²GERVAIS, Bertrand. Au seuil de l'interprétation. In: _____. **Lecture littéraire et explorations en littérature américaine**. Montréal: XYZ, 1997. p.47-75.

²³GERVAIS, Bertrand. Lectures: tensions et régies. **Poétique**, Paris, n. 89, p. 105-125, 1992.

²⁴GERVAIS, Bertrand. Au seuil de l'interprétation. In: _____. **Lecture littéraire et explorations en littérature américaine**. Montréal: XYZ, 1997. p. 47-75. L'auteur reprend cette notion d'interprétation de Paul Ricoeur, "Qu'est-ce qu'un texte ? ", (Du texte à l'action, p. 143)

transparent mais opaque; un monde qui demande d'être traduit, d'être expliqué, éclairci, démêlé."²⁵ Compte tenu de son parcours de vie, le lecteur a besoin de lecture, de parfaire son regard devant les difficultés imposées par le texte. Cela fait présupposer qu'il doit mettre en jeu quelques "filtres" pour en réussir au langage, ses préjugés et ses préconceptions", souligne-t-il.

Il n'a été qu'à travers les images textuelles et les "filtres" étudiés dans ce parcours de lecture que la participation du lecteur a été modulée. Pour accomplir son rôle en tant que joueur et jouisseur de sa propre lecture, le lecteur a forgé sa participation à travers l'hypothèse d'une relation établie entre lui et son texte. Ceci par la voie de la production littéraire comme "désir", comme "multiplicité" vers la construction textuelle. Dans cette analyse, c'est la poétique du jeu beckettien qui conduit au principe de lecture: le dire, le nommer, le répéter.

Chaque texte du *corpus* pourra être inséré, dans le concept ci-dessus dont les trois voies possibles, le théâtre, le roman et le monologue, demandent d'être "traduits", "éclaircis", car ils sont, notamment "différenciés" et similaires à la fois.²⁶ D'après *La quête du présent* d'Octavio Paz²⁷ "les littératures qui possèdent un *caractère*, un ensemble de traits ne se définissent pas par un *caractère* quelconque, insaisissable", puisque cela est dû à une "société d'œuvres uniques, unies par des relations d'opposition et d'affinité."

²⁵ Ibid., p. 51

²⁶ GERVAIS, Bertrand. Lectures: tensions et régies. **Poétique**, Paris, n. 89, p. 105-125, 1992. Les trois récits travaillés par Samuel Beckett se *différencient* et sont *similaires* à la fois parce qu'ils font partie de l'ensemble appelé par Bertrand Gervais une "hypothèse des tensions de lecture", puisqu'il conçoit la lecture littéraire comme une relecture. Cette approche du texte n'est pas une "première lecture", mais "lecture-en-progression". Elle est, poursuit-il, une "relecture", une «investigation des facteurs qui ont pu jouer un rôle lors de la situation de lecture première.» La lecture est vue comme une situation d'apprentissage. En fait, elle est "cette impulsion que permet de passer d'une lecture-en-progression à une lecture-en-compréhension."

²⁷ PAZ, Octavio. **La quête du présent**. Paris: Gallimard, 1991. p. 13.

Au profit de cette affinité, il y a d'abord *Malone meurt*, dont la narrative présentera la voix du "je" ainsi qu'un différentiel inusité: l'écriture mosaïque. Elle forme une composition entrecoupée de trous, d'espaces à remplir au prochain paragraphe laissé exprès par l'auteur, ayant peut-être l'intention de susciter, chez le lecteur, quelques interrogations sur le destin du récit. Puis, *L'Innommable* reprendra les voix du discours (la voix du silence), et il lancera quelques hypothèses, tissées par le fil conducteur du temps, dont une seulement sera élue.

***En attendant Godot* demandera une lecture vers le silence entremêlé aux dialogues. Ce silence a une double tâche: les dialogues véhiculent la vérité tout en renvoyant à une autre vérité parallèle, également valable.**

Par rapport à la lecture, il est important de remarquer quelques aspects observés par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature?* principalement dans *Pourquoi écrire?*²⁸. Dans ce texte, Sartre souligne surtout l'importance d'écrire sur un sujet commun pour celui qui écrit comme pour celui qui

²⁸ SARTRE, Jean-Paul. Pourquoi écrire?. In: _____. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris: Gallimard, 1978. p. 49-83. Dans ce sens, les deux écrivains, Sartre et Beckett, ont le même point de vue à

lit. D'après l'auteur, il faut être engagé dans une époque, dans un sujet, dans l'histoire. "Ecriture et lecture", poursuit-il, "sont les deux faces d'un même fait d'histoire et la liberté à laquelle l'écrivain nous convoie, ce n'est pas une pure conscience abstraite d'être libre. Elle se conquiert dans une situation historique; chaque livre propose une libération concrète à partir d'une aliénation particulière."

"L'opération d'écrire", disait-il, "comporte une quasi-lecture implicite qui rend la vraie lecture impossible, puisque l'écrivain ne prévoit ce qu'il va écrire ni ne conjecture: il projette, il arrive souvent à l'inspiration. L'effort conjugué de l'auteur et du lecteur ", poursuit-il, "fera surgir l'objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit." En ce qui concerne le lecteur, Sartre dit

qu'il a "la conscience de dévoiler et de créer à la fois", c'est-à-dire de "dévoiler en créant, de créer par dévoilement."

Quelles sont donc les circonstances qui ont uni l'œuvre sartrienne à son siècle? D'après le point de vue de Germaine Bree²⁹ sur ce sujet, elles sont "variées, personnelles, historiques, purement intellectuelles, ou politiques, morales, sociales et esthétiques", ajoute Bree. "Tout événement est en attente de son langage, et c'est pourquoi la littérature ne peut vivre que d'événements." Mais elle est à jamais incapable de les capter complètement dans les "filets sémantiques et dans la cohérence d'une œuvre faite de mots". Telle doit être la production littéraire qui, presque toujours est au nom des principes de

moment de cette "libération concrète" promue par la lecture.

²⁹ BREE, Germaine; MOROT-SIR, Edouard. **Littérature française: du surréalisme à la critique.** Paris: Arthaud, 1990. p. 373-388.

l'universalité: "du vrai et de l'indépendance de l'art, cache la logique événementielle qui l'anime."

L'écrivain doit alors être conscient qu'il n'écrira jamais que des "œuvres de circonstance".

"La littérature", poursuit Bree,

n'est pas condamnée au journalisme d'information et de faits divers ou au dirigisme d'une imprimerie nationale. L'œuvre, marquée par la circonstance, doit être une œuvre de critique linguistique, car elle met en place le langage que l'événement requiert; elle est théorie et pratique linguistique; elle est conscience de l'insertion linguistique dans le jeu des relations humaines. La poétique sartrienne de l'ironie n'est pas seulement le jeu entre le caché et le révélé. Elle est la peur et le refus du parfait.³⁰

L'un, Sartre, et l'autre, Beckett, souligne Bree, ont été des "combattants du langage." Ils ont poursuivi, "sur des voies parallèles, une expérience radicale qui ne fini pas avec eux. C'est en ce sens qu'ils sont exemplaires de notre modernité³¹," car elle "se retourne sur elle-même

³⁰ Ibid., p. 378

³¹ Le mot "modernité" est employé dans ce récit d'après Baudelaire, dont le sens est parti de la déconstruction de la tradition sans l'éliminer. Ce concept sera repris au troisième chapitre concernant au *canon* par Octavio Paz.

**et explore les sources de ses propres valeurs
révolutionnaires.’’³²**

**D'une part, on a l'acte d'écrire vu par Sartre
comme "un acte concret dont l'objet littéraire
n'existe qu'en mouvement vers la lecture ". (La
lecture telle qu'elle "semble la synthèse de la
perception et la création en posant à la fois
l'essentialité du sujet et celle de l'objet."). De
l'autre, il y a le silence qui n'est que "le but tissé
par l'auteur, puisque son silence est subjectif et
antérieur au langage", c'est-à-dire il est "l'absence
de mots, le silence indifférencié et vécu de
l'inspiration, que la parole particularisera ensuite,
au lieu que le silence produit par le lecteur est un
objet:**

**Ecriture et lecture sont les deux faces d'un même fait
d'histoire et la liberté à laquelle l'écrivain nous convie,
ce n'est pas une pure conscience abstraite d'être libre.**

³²BREE, Germaine ; MOROT-SIR, Edouard. **Littérature française: du surréalisme à la critique.**
Paris: Arthaud, 1990. p. 382.

**[...] elle se conjure dans une situation historique;
chaque livre propose une libération concrète à partir
d'une aliénation particulière.³³**

Percevoir qu'à partir des considérations sartriennes sur la lecture, l'auteur et le lecteur ont une voie fertile a été ouverte pour des générations à venir. En suivant ses pas, Samuel Beckett a vraiment été l'un des écrivains qui a su se servir de cette théorie et l'a bien transportée à son propre style en créant à travers la littérature une nouvelle relecture du réel littéraire : l'absurde.³⁴

Beckett apporte à son lecteur deux voies à la communauté lectrice. Non seulement l'auteur est pour une lecture partagée avec le lecteur, mais aussi son regard tourne vers une lecture dite commerciale entre le lecteur et son auteur. Par contre, Sartre propose la démystification de son public à travers le rétablissement du langage dans sa dignité par le biais de la liberté. Donc le parcours tissé par les auteurs dits *intertextuels* comme Proust et Barthes³⁵, Sartre ne travaillant pas pour une littérature recréée, transformée, ont ouvert une fenêtre aux générations futures dont l'image créée par chaque lecteur sera toujours liée aux "sensations présentes et passés" d'après un regard Autre que chaque œuvre visitée pourra proportionner. Selon cette magie des images, déjà mentionnée auparavant³⁶, il est corroboré que les associations de lecture ne sont possibles que par la multiplicité des lectures pendant le processus de production littéraire. Or, de cette fenêtre il ne fera partie que le "mage des mots" : Samuel Beckett.

De ce fait, les trois productions littéraires présenteront la similarité du texte

en ce qui concerne le jeu du temps et du silence. Dans chaque œuvre lue, le silence se laissera conduire par le temps. Le temps qui ne cesse de s'écouler

³³ SARTRE, Jean-Paul. Pour qui écrit-on?. In: _____. **Qu'est-ce que la littérature?**. Paris: Gallimard, 1978. p. 98-108.

³⁴ D'après Martin Esslin, le théâtre de l'absurde est un théâtre de situation, par opposition au théâtre d'enchaînements. Ce théâtre se sert d'un langage basé dans la conformation des images concrètes au lieu de se servir des arguments ou même des phrases discursives.

³⁵ Le cadre des écrivains-critiques et des critiques écrivains est référé à la page 10.

³⁶ A la page 28, je tisse une comparaison de l'auteur avec un *mage* des mots, puisqu'il a su percevoir les pas de la tradition chez Balzac, laquelle était susceptible à un changement, à une transformation du langage à travers la poésie sous forme de roman. Je me rapporte ici à *En attendant Godot*.

devant son lecteur, s'acheminera dès le début vers l'énigme d'une mémoire du
silence

FIGURE 1 – Samuel Beckett
SOURCE: BERSANI et al., 1970. p. 47

1.3 Samuel Beckett: le mage de mots *Innommable(s)/infinis*

Comme la lecture est une écriture au second niveau, l'écriture, par le mystère de sa naissance, est une lecture en première instance, même pour celui qui

écrit: elle est la magie éveillée qui redécouvre et prolonge la magie du sommeil. (Edouard Morot)³⁷

M'en aller. L'obscurité me désavantage, dans un sens. Mais je peux toujours essayer de savoir si le lit se laisse faire. (Samuel Beckett)³⁸

Si le silence porte une énigme en soi prolongé par le sommeil, peut-être là se situe la clef de la création littéraire de certains auteurs-lecteurs. Cette "magie", forgée pendant cet état de demi-conscience ou de conscience pleine du monde, implique cette tentative de mettre, sur la page blanche, les désirs, les conflits et l'avenir sous forme d'écriture. (L'écriture vue comme redécouverte de plusieurs lectures qui se multiplient pendant le processus de création littéraire.)

D'après Chevalier³⁹, la magie, au cours du sommeil a peut-être lieu à cause de "relations imbriquées entre le conscient et l'inconscient" de l'être, exploitant ses "réseaux de communication". Ainsi l'analyse symbolique sera l'une des voies de l'intégration de la personnalité. L'homme bien éclairé et équilibré aura tendance à remplacer l'homme "démotivé" au milieu de ses désirs, de ses aspirations, de ses doutes et de ses difficultés à ne pas comprendre soi-même: " Il ne faut pas oublier que l'on rêve d'abord et quand tout et presque exclusivement avec soi-même à travers soi-même."⁴⁰

³⁷ MOROT-SIR, Edouard. L'écriture-rêverie et la création proustienne. **Revue d'histoire littéraire de la France**, Paris, v. 86, n. 6, p. 910-911, 1984.

³⁸ BECKETT, Samuel. **Malone meurt**. Paris: Minuit, 1951. p. 133.

³⁹ SONHO: interpretação. In : CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. p. 848-849.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 848-849

Toute genèse, est essentiellement subjective, et le rêve est le théâtre, dont le rêveur est l'acteur, la scène, le souffleur, le metteur en scène, l'auteur, le public et critique à la fois.⁴¹

Ces références oniriques sont présentes chez Beckett et traversent tout son parcours d'écrivain: le temps qui ne cesse que lors des moments de production inconsciente, pendant le sommeil.

Attaché au fait que le temps ne cesse de passer, mais également attaché à l'attente du temps, Beckett, écrivain du XXe siècle, a peut-être dû se nourrir d'un autre temps et d'un autre écrivain traditionnel pour accomplir sa quête qui entoure les mystères de l'âme: l'attente.

Cet autre écrivain est Balzac. Samuel Beckett le reprend habilement dans les réflexions sur l'existence entourant sa pensée, et en fait l'axe central de son écriture. La pièce *En attendant Godot*, jouée en 1953, peut être mise en parallèle avec la pièce *Le Faiseur* de Balzac, publiée en 1851. En effet, il est possible dans les deux pièces, de repérer les conflits sociaux, les règles préétablies qui, indépendamment de l'époque, sont renouvelées, reprises comme une nouvelle lecture, au sens d'une relecture de l'attente:

Le faiseur

Goulard

En attendant Godot

Mais il ne pourra pas longtemps
nous cacher Godeau ! ... Nous atten-

VLADIMIR. – Ça fait passer le temps.
ESTRAGON.– Il serait passer sans ça.

⁴¹ Ibid., p.848-849. D'après le point de vue de Jung, le phénomène du rêve "est l'auto-représentation, spontanée et symbolique de la situation actuelle de l'inconscient". Ce qui le distingue de Freud, puisque selon Freud "le rêve c'est l'expression ou la réalisation d'un désir réprimé."

drons... un mois, s'il le faut. [...] ⁴²
un temps

Madame Mercadet

Je m'imagine toujours que
Godeau peut revenir.

VLADIMIR._ Oui. Mais moins vite.
ESTRAGON._ Qu'est-ce qu'on fait maintenant ?
VLADIMIR._ Je ne sais pas.
ESTRAGON._ Allons-nous-en.

VLADIMIR._ On ne peut pas.
ESTRAGON._ Et pourquoi ?
VLADIMIR.- On attend Godot.
ESTRAGON.- C'est vrai. ⁴³

Mercadet
Godeau ! ... Godeau ne
peut être que pendu à la grande
vergue d'une frigate. Après huit
ans sans nouvelles, vous
espérez encore Godeau ! ⁴⁴

Aussi bien le *Godeau* de Balzac que le *Godot* de Beckett montrent au lecteur une lecture plurielle, car les textes sont formés d'éléments multiples qui l'on n'aperçoit pas à la première lecture.

D'un côté, *Le faiseur*, écrit en prose en cinq actes présente la "figure" d'un *Godeau* qui n'apparaît jamais. Le nœud de l'œuvre est l'attente. L'action se passe en 1839 dans un salon principal de l'appartement d'un spéculateur appelé Auguste *Mercadet*. Mercadet, Madame Mercadet et leur fille, Julie Mercadet, forment une famille apparemment "normale". Le couple Mercadet veut marier sa fille le plus vite possible à cause de ses difficultés financières. Ce n'est pas par hasard, qu'arrive dans la trame Monsieur *Godeau*, associé de Mercadet, qui n'apparaît jamais au cours de l'histoire. Il est cependant remémoré, avec inquiétude, de temps en temps. Serait-il "un mythe, une fable, un fantôme?" Ou tout simplement un bon

⁴²BALZAC, Honoré de. *Le faiseur*. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Mignot, 1911. p.3685, acte quatrième, scène VIII.

⁴³BECKETT, Samuel. **En attendant Godot**. Paris: Minuit, 1952. p.66-67, acte premier.

⁴⁴BALZAC, Honoré de. *Le faiseur*. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Mignot, 1911. p. 3655, acte premier, scène X.

vivant qui s'est enfui en laissant "un enfant et... sa petite femme délicieuse?"⁴⁵ La comédie évolue entre les intérêts, les spéculations financières; la recherche d'un mari riche, les conflits personnels, les conflits de conscience, de justice, etc.

En fait, Balzac a bien suivi les pas de la tradition, en faisant de son théâtre, créatif et astucieux pour l'époque, un théâtre qui ne se jouait que de quelques règles préétablies.

Par contre, *En attendant Godot*, ne répond plus à des règles préétablies, le dénouement dépend de l'expectative de celui qui lit, le rythme étant imposé par l'auteur. Donc le destin de l'auteur-lecteur n'est qu'un jeu de mots :

ESTRAGON. _ Je 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.
V.- A Godot ? Liés à Godot ? Quelle idée ? Jamais dans la vie ! Pas encore.⁴⁶

Ce type de situation présente un certain impact, comme le temps qui ne cesse de couler et l'angoisse face à la conformité de l'attente:

ESTRAGON. _ Du moment qu'on est prévenus.
VLADIMIR. _ On peut patienter.
ESTRAGON. _ On sait à quoi s'en tenir.
VLADIMIR. _ Plus d'inquiétude à avoir.
ESTRAGON. _ Il n'y a qu'à attendre.
VLADIMIR. _ Nous en avons l'habitude. (Il ramasse son chapeau, regarde dans, le secoue, le remet.)⁴⁷

⁴⁵ Ibid., p. 3645

⁴⁶ BECKETT, Samuel. **En attendant Godot**. Paris: Minuit, 1952. p. 27, acte premier.

⁴⁷ Ibid., p. 52, acte premier.

Né à Foxroth près de Dublin, en Irlande, précisément cinquante cinq ans après la publication de *Le faiseur*, Samuel Beckett devient l'un des écrivains les plus connus et les plus estimés dans le monde entier de part son style singulier et, parce qu'il est l'un des innovateurs du théâtre dit de l'*absurde*.

Beckett quitte l'Irlande pour Paris, en 1928. Il est accepté à l'Ecole Normale Supérieure comme lecteur anglais. Il y suit deux années d'intenses lectures. Il effectue un bref retour à Dublin, pendant les années 30. Plus tard, l'auteur demeure à Londres, lieu choisi d'abord pour écrire en anglais ses premiers romans, refusés par les éditeurs britanniques.

Après la guerre, Beckett prend la décision d'écrire en français et il publie entre 1951 et 1953 la trilogie *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable* aux Editions de Minuit. Mais, c'est au genre de l'absurde, dans le théâtre, qu'il se dédie depuis 1947 et qui va le révéler vraiment, avec la pièce de *En attendant Godot*, écrite entre 1948 et 1949, jouée avec beaucoup de succès au théâtre Babylone à Paris en 1953, sous la direction de Roger Blin. La consécration de Beckett arrive en 1969 avec l'attribution du prix Nobel de Littérature.⁴⁸

Le jeu littéraire proposé par Beckett dans cette pièce de l'absurde, lié à quelques éléments clefs du récit (comme par exemple le miroir, le silence, la non-mémoire, le cri caché), entourent les deux personnages principaux, *Estragon* et *Vladimir*, qui composent l'image d'un miroir, car ils sont complémentaires, ils forment un double jeu. L'un est la mémoire, la représentation vivante d'un passé, avec la notion du présent et la garantie de garder ses souvenirs dans un futur

⁴⁸ LECHER BONNIER, Bernard et al. Le théâtre de l'absurde: Ionesco, Beckett. In: _____. **Littérature**: textes et documents XXe. Paris: Nathan, 1989. p. 650-654.

proche. L'autre joue le rôle de la non-mémoire, de l'oubli voulu, du refus des difficultés de la vie. Pourtant, les deux personnages partagent occasionnellement les trous de mémoire. Toutefois, ils croient au lendemain, puisque le Sauveur viendra. Du début à la fin du récit, la foi déposée dans l'homme est présente. Et il ne pourrait en être autrement, parce que, dès la première fois que le nom de *Godot* est prononcé, on saisit déjà sa force, son pouvoir exercé sur les autres personnages et principalement sur les lecteurs.

1.4 Samuel Beckett et la littérature française

VLADIMIR._: nous attendons que Godot vienne. ESTRAGON._ C'est vrai. VLADIMIR._ Ce qui est certain, c'est que le temps est long, [...] ESTRAGON._ Nous naissons tous fous. Quelques-uns le demeurent. VLADIMIR._ Nous attendons. [...] Dans un instant, tout se dissipera, nous serons à nouveau seuls, au milieu de la solitude. (Samuel Beckett)⁴⁹

En attendant que sa place dans la littérature mondiale vienne, Samuel Beckett, ainsi que ses personnages *Estragon* et *Vladimir* attendent, eux aussi, le moment de demeurer dans un espace à soi. A travers la clarté de ses personnages face à la vie, soulignée parfois par des trous de mémoire, de distraction, d'oubli, l'auteur demeurerait dans un premier moment, lui aussi, dans un espace atypique dans la littérature de son époque, celui de la lucidité discontinue mais, réelle, permanente: la solitude, avant la reconnaissance du public.

D'après les considérations de Bree⁵⁰, Sartre ainsi que Beckett ont "dominé la littérature française pendant une cinquantaine d'années." L'idée d'œuvre, dit-elle, est mise en question. L'œuvre est devenue sa propre interrogation: un roman,

⁴⁹ BECKETT, Samuel. **En attendant Godot**. Paris: Minuit, 1952. p. 112-113.

⁵⁰ BREE, Germaine; MOROT-SIR, Edouard. La littérature en question: Jean-Paul Sartre et Samuel Beckett . In: _____ . **Littérature française: du surréalisme à l'empire de la critique**. Paris: Arthaud, 1990. p. 373-388.

un poème, une pièce, un essai, ne sont que des pierres dispersées. Ils reposent sans cesse la même question: une œuvre est-elle possible? Et ce problème est solidaire avec la conscience de l'instrument qui permet l'œuvre, le langage.

Sartre et Beckett ont fait des épreuves, des mots, la marque même de la possibilité et de l'impossibilité de l'œuvre. Ils se sont aventurés sur les territoires théoriques de la philosophie linguistique. Ils ont cultivé une nouvelle éthique de l'écriture, exaltant les vertus de sincérité et d'authenticité verbale.

Intégralement artistes, surtout quand ils détruisent les conventions esthétiques, ils ont été pour cette époque l'un, Sartre, le maître d'une forme nouvelle d'ironie, qui par opposition à "l'ironie romantique", peut-être appelée "ironie moderne"; l'autre, Beckett, le maître de l'humour, de cet humour qui découvre les "pratiques du

**calembour” et de la poésie à la naissance des
rythmes et des sens fondamentaux.**

**Les livres de Beckett sortent indifférents aux
rumeurs du siècle. Ils semblent obéir à une
exigence intérieure et à des expériences
personnelles soigneusement cachées.**

**Beckett est un auteur de romans et un
dramaturge. Marginalement, et tout au long de sa
vie, il a écrit des poèmes et quelques rares textes
critiques, tout accidentels. Cependant, il faut
reconnaître en chaque œuvre un désir poétique qui
se satisfait parfois de façon détournée.⁵¹**

**Pourtant, une impasse prend place dans cette
trajectoire: l'écrivain abandonne sa langue**

⁵¹ DEJEAN, Jean-Luc. Samuel Beckett fidèle à soi. In: ____ . **Le théâtre français d'aujourd'hui**. Paris: Nathan, 1971. p.100-104. Dejean proportionne un survol à son lecteur sur les pièces de Beckett dont il met en valeur le rôle du théâtre nouveau, surtout de l'année 1953 avec *En attendant Godot*. De même, l'auteur souligne la condition humaine selon Beckett ayant comme source son éducation irlandaise aux principes sévères, dont l'idée du péché originel demeure, et dont Dieu lui-même est absent. Le langage de Beckett est vu par Dejean comme son véhicule principal. Il dit à propos du dramaturge: "En réalité, Beckett, n'est qu'accessoirement un auteur dramatique. Même son œuvre de romancier s'efface devant le plus grand de ses dons: la poésie. Il est le poète de nos temps obscurs et de ceux qu'il prépare. Il est le Dante de l'enfer que l'homme porte en soi, et que lui cachent la foi et l'espérance. Tous ses amputés ont perdu leurs membres à Hiroshima. Les

maternelle, au moins dans le premier moment de son écriture. En l'abandonnant, Beckett laisse de côté peut-être les vices de sa langue première, l'Anglais, et produit en français – dans la langue de l'Autre - pour pouvoir dire autrement les conflits de l'âme humaine dans un espace différenciant tant physique (à Paris) que littéraire, dans un autre temps (le temps de l'après-guerre, postexistentialiste). Il ne cesse cependant pas d'être lui-même. L'écriture romanesque est condamnée, et l'on comprend alors ce qu'ont été pendant toutes ces années pour l'auteur Beckett.

Son œuvre n'évoque pas un monde, mais la création d'un être unique, l'écrivain. Dans ce sens, Beckett invite son lecteur à travailler l'œuvre, à la produire ensemble au moment de la lecture, poursuivant une expérience – déjà

**pratiquée par Joyce et Proust – jusqu’à son
épuisement.⁵²**

**Lecteur de Balzac, Beckett a aussi été lecteur
de Proust et disciple de Joyce. A l’âge de vingt-
cinq ans, Beckett a écrit *Proust*⁵³, une étude sur
les grands maîtres de la littérature, demandée par
Chatto & Windus Editeur, en 1931. Le sujet
principal de son travail consistait à une exposition
des éléments essentiels de l’œuvre proustienne
ainsi qu’à des considérations perspicaces sur le
*temps et la mémoire.***

***Comment continuer à écrire, puisqu’il faut ?*⁵⁴
A partir de *Comment c’est* (1960) jusqu’au récent
Compagnie (1980), Beckett écrit des *Textes pour
rien* pour généraliser l’un de ses titres.**

valeur intemporellement humaine.”

⁵² Proust et Joyce avaient ouvert la voie et guidé le roman vers son impasse, en montrant que toute caractérisation suppose un caractère-narrateur, Beckett poursuit l’expérience jusqu’à son épuisement. (Cette considération est présente dans le texte seulement à titre illustratif.)

⁵³ BECKETT, Samuel. *Proust*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

⁵⁴ BREE, Germaine ; MOROT-SIR, Edouard. *Littérature française: du surréalisme à la critique*. Paris: Arthaud, 1990. p. 139-158.

**Encore sur le regard de Germaine Bree,
chaque texte est une composition d'images et de
rythmes sur un thème (au sens musical du terme)
avec, les deux faits qui hantent Samuel Beckett:
d'un côté, la souffrance des êtres; de l'autre,
l'impuissance du langage.**

**Le récit poétique *Compagnie* prolonge les
questions sur lesquelles s'ouvre *L'Innommable*:**

**“Où maintenant? Quand maintenant? Qui
maintenant?” En fait, quelle est la possibilité ou
l'impossibilité de dire/écrire “ici”, “maintenant”, et
“je, tu, il, nous, vous, ils?” la possibilité des noms
propres ayant été écartés depuis longtemps.**

**Samuel Beckett “rejette le formalisme d'une
poésie pure ayant disjoint le son du sens.**

**Envisageant la grammaire du message sans
aucune représentativité, le rythme n'a pas ramené
à un jeu calculé de sonorités artificielles”. Il est,**

**“par son expression même, création de langage:
ce qui veut dire création d’un corps sémantique
autonome et inépuisable”, ajoute Bree.⁵⁵**

**Inépuisables, aussi, sont les sources, les voix
du théâtre dont Beckett s’est servi au compte-
gouttes pour dire ce qu’il lui paraissait
intouchable du point de vue des auteurs de son
époque: écrire à travers un langage qui vient
exprimer sa préoccupation d’homme par rapport
au monde dont il faisait partie.**

**D’après l’Universalis⁵⁶, ce rituel du spectacle
s’appuie sur un double échange, des membres du**

⁵⁵ Ibid., p. 139-158

⁵⁶ RABREAU, Daniel et al. Théâtre (De la salle de spectacle au monument urbain). In: **ENCYCLOPAEDIA Universalis**. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1985. t. 17, p. 1048-1086. D’après l’Universalis, l’essence même du théâtre est issue de l’ambiguïté des relations qu’entretient l’individu avec la mise en scène du théâtre. “Les sens se bercent d’illusion tandis que la *catharsis* opère l’osmose des passions et fonde un nouvel ordre de réalités. Les rapports entre l’architecture, la ville et le théâtre ne sont pas moins ambigus: les citoyens, rassemblés en public dans un local totalement clos, découvrent sur la scène une architecture feinte. Jusqu’au début du XIXe siècle, poursuit l’Universalis, l’ambiguïté des espaces intérieurs et extérieurs caractérise le théâtre occidental pratiqué dans un bâtiment spécifique. La connaissance de l’architecture urbaine, des lieux de la ville et des cheminements qui l’animent, amplifie la perception inconsciente ou intuitive de l’espace. Donc le rituel du spectacle s’appuie sur un double échange, des membres du public entre eux, mais aussi entre les comédiens et ce public. L’architecture du théâtre, dont l’Antiquité avait donné un modèle achevé, s’exteriorise par un isolement, des façades et des points de vue monumentaux qui s’insèrent dans un paysage urbain en perpétuel devenir. A certaines époques, le théâtre lieu des illusions partagées, est devenu un des pôles d’attraction essentiels de la cité. ”

**public entre eux, mais aussi entre les comédiens
et ce public. Ainsi il faut d'une part, avoir une
"rencontre artificielle et très ponctuelle du monde
clos de la salle" et, d'autre part, "du monde ouvert
sur l'imaginaire joué dans la scène."**

**De ce fait, le *mage des mots infinis* pouvait
poursuivre son chemin en *catimini*⁵⁷, en se
promenant, à travers son écriture.**

1.4.1 Le théâtre

*Pozzo_ Il ne peut pas penser sans chapeau.
Donnez-moi ça ! Comme ça il ne pensera plus!*
(Samuel Beckett)⁵⁸

Le phénomène de la *catharsis*⁵⁹ signifiait pour les Grecs que l'homme était inséré dans le théâtre du monde dont il faisait partie. L'homme avait, lui aussi, l'accès au monde du théâtre au moment de regarder une représentation. Donc le spectateur se projetait réellement dans l'acteur, en s'identifiant aux personnages interprétés et en partageant aussi les sentiments exprimés, ou encore, le

⁵⁷ Employé par l'écrivain Haroldo de Campos, le mot « catimini » est nommé au cours de ce mémoire. Pourtant, je me suis servie du terme cité dans le texte intitulé *Marguerite D.*, de Laure Adler selon la bibliographie en annexe, où l'auteur l'employait comme synonyme de « lentement », "doucement", sans aucune intention d'appropriation du terme.

⁵⁸ BECKETT, Samuel. **En attendant Godot**. Paris: Minuit, 1952. p. 62.

spectateur était pris par le dialogue et par le mouvement. Mais, la propre expression des passions et l'aboutissement des situations sur scène, pouvaient le libérer de ce qui demeure fermé en lui. S'opère ainsi l'osmose des passions. Le spectateur était purifié de tout ce dont il ne pouvait se libérer.

1.4.2 Le théâtre de tradition

Ce théâtre contribuait à résoudre des complexes humains au fur et à mesure que le spectateur interprète, lui aussi, le rôle de l'acteur en se plongeant dans une situation dramatique imaginaire. Mais selon le texte de Bersani⁶⁰, le *théâtre de tradition* est, avant tout,

un théâtre littéraire: le texte vaut par lui-même ; certes, la représentation est utile pour transformer ce texte en spectacle, mais elle ne lui ajoute rien d'essentiel. Il s'agit d'un théâtre de conception humaniste selon laquelle la parole suffit à l'expression et où le verbe coïncide avec la pensée: rien d'un individu qui ne puisse être dit. Cette primauté du langage implique une hiérarchie des genres; elle conduit à donner au tragique une place privilégiée, tandis que passent pour des divertissements négligeables le mime et la farce. Tout ceci ne signifie pas qu'un tel théâtre soit voué à l'imitation de modèles admirés, [...] il n'ignore la création ni dans la langue, ni dans la composition des scènes, ni dans la vision du monde.[...]

Mais, les œuvres des dramaturges s'inscrivent finalement dans "un cadre général où rien d'essentiel n'a changé: la permanence du genre se reconnaît en eux à un certain goût du réalisme, au souci de ne rien proposer qui heurte la vraisemblance psychologique admise par le plus grand nombre.

⁵⁹CATHARSIS. In : **ENCYCLOPAEDIA Universalis**. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1985. t.17, p. 1048,

⁶⁰ BERSANI, Jacques et al. Le théâtre de tradition. In: _____. **La littérature en France depuis 1945**. Paris: Bordas, 1974. p. 331.

Jamais ils n'osent enfreindre vraiment les formes strictes qu'impose l'action scénique dans l'espace et dans le temps: l'expérience ordinaire de la condition humaine. Les personnages doivent se recommander par la cohérence de leur évolution, par leur crédibilité", affirme Bersani.

"Or, comment peut-on satisfaire à de telles exigences, si l'on introduit, dans la texture même de l'action, l'irrationalité du rêve ou la delocalisation de la durée?"⁶¹ Les héros dans le drame ne peuvent-ils être construits comme des symboles ou comme des mythes: ils ne sont que le prétexte à une analyse. Ils pourront bien être saisis par la folie, par l'obsession de l'absurdité des choses ou par toutes sortes de révoltes. Jamais, néanmoins, le spectateur ne sera vraiment dépaysé. Toujours, il pourra reconnaître une secrète connivence entre lui-même et le monde qu'on lui présente sur scène. "Le spectacle, même lorsqu'il est chargé d'émotivité, s'adresse toujours à l'intelligence ", dit Bersani.

Il est fait pour être compris, il peut l'être: ne procède-t-il pas d'une forme rationnelle à l'action, aux paroles, aux gestes de ces héros? Même quand l'absurde sera célébré par ce théâtre – comme c'est le cas avec Anouilh, Salacrou, Sartre et Camus – il le sera avec la clarté austère d'une argumentation. Nouveauté éventuelle du contenu, continuité de formes: telle est la conception du théâtre qui, en 1945, n'est pas encore sérieusement contestée. On ne songe pas à introduire l'irrationnel jusqu'aux structures formelles de l'action dramatique. Le surréalisme de l'avant-guerre n'a pas triomphé de la scène. L'anti-théâtre, le véritable 'théâtre de l'absurde' est encore à venir.⁶²

De ce fait, le *théâtre de tradition* se maintient vif à une époque où s'exerce sur la création artistique, la pression conjuguée des fantômes de l'inconscient et des besoins d'une collectivité en gestation. Ce n'est que dans cette période des

⁶¹ Ibid., p. 332

⁶² Ibid., p. 332

années 1950, que le théâtre d'Eugène Ionesco⁶³ et de Samuel Beckett entre en scène, caractérisé comme une dramaturgie en complète rupture avec la tradition.⁶⁴

Selon les mots d'Eugène Ionesco:

Le théâtre actuel [...] ne correspond pas au style culturel de notre époque, il n'est pas en accord avec l'ensemble des manifestations de l'esprit de notre temps. Il est nécessaire pourtant de tenir compte de la nouvelle logique, des révélations qu'apporte une psychologie nouvelle... une psychologie des antagonismes. Un théâtre surréalisant [...] Dans la mesure où le surréalisme est onirique. Nous abandonnerons le principe de l'identité et de l'unité des caractères, au profit du mouvement, d'une psychologie dynamique... Nous ne sommes pas nous-mêmes... La personnalité n'existe pas.⁶⁵

Si la personnalité n'existait pas, il fallait donc bouleverser le nœud de la tradition pour atteindre l'être d'un côté peut-être peu exploité jusqu'ici: le côté psychique. Il fallait adapter "le style culturel" de cette nouvelle époque à travers un langage dit du "non-sens", sans restrictions, dont l'homme pouvait regarder l'horizon dans des perspectives réelles, concrètes.

⁶³ BERSANI, Jacques et al. Eugène Ionesco. In: _____. **La littérature en France depuis 1945**. Paris: Bordas, 1970. p. 516-527. On souligne ici le contemporain de Samuel Beckett dû à sa contribution au théâtre de l'absurde à travers ses pièces comiques qui avaient comme but de "passer le théâtre au-delà de la zone dite intermédiaire qui n'est ni théâtre, ni littérature", selon Ionesco. Donc l'auteur ne voulait pas cacher les "ficelles", au contraire, il voulait "les rendre plus visibles, délibérément évidentes, aller au fond du grotesque". Ionesco produisait des pièces remplies d'humour, de violence. Roumain d'origine, Ionesco partageait avec Beckett le sentiment, la condition d'être étranger, puisqu'ils écrivaient dans la langue de l'Autre. De même, ils ont acquis leur place comme des écrivains du nouveau théâtre. Pourtant, il faut remarquer que les pièces de Ionesco n'allaient que vers le comique, remplies d'images sur scène, alors que Beckett jouait au dramatique, surtout avec l'ironie, le temps, le silence et la mort.

⁶⁴ LECHER BONNIER, Bernard et al. Le théâtre de l'absurde: Ionesco, Beckett. In: _____. **Littérature: textes et documents XX**. Paris: Nathan, 1989. p. 637-659.

⁶⁵ BERSANI, Jacques et al. Le théâtre de tradition: Eugène Ionesco In: _____. **La littérature en France depuis 1945**. Paris: Bordas, 1970. p. 364.

Ainsi le théâtre nouveau ferme son cercle. D'après le point de vu de Jean-Luc Dejean⁶⁶, il prend valeur de révolution accomplie, de lieu clos. Il garde son pouvoir :

Par la dérision ou l'angoisse, il a témoigné du malaise profond, du désarroi d'une époque déshumanisée. Essaie-t-on de chercher des remèdes à l'angoisse, des chemins pour la liberté; le théâtre de tradition devient à son tour tradition contestée, si ce n'est reniée.

1.4.3 Le théâtre de l'absurde

[...] le Théâtre de l'Absurde ne reflète pas le désespoir ni un retour aux forces obscures de l'irrationnel, mais il exprime les efforts de l'homme moderne pour s'adapter au monde dans lequel il vit. [...] Car la dignité de l'homme tient à sa capacité de faire face à la réalité dans tout ce qu'elle a d'insensé, de l'accepter librement, sans crainte, sans illusions – et d'en rire.[...] (Martin Esslin)⁶⁷

Le fait de dialoguer avec l'Autre, avec un public spécifique, le public du XXe siècle – était, entre autre, l'indice d'une société qui avait besoin de changer ses habitudes. D'abord et avant tout, il fallait changer le regard face à un nouveau monde qui se formait devant des yeux étonnés. La tradition était en train de se rompre en allant vers

⁶⁶ DEJEAN, Jean-Luc. Continuité et contestation. In: ____ . **Le théâtre français d'aujourd'hui**. Paris: Nathan, 1971. p. 105-119.

le sens d'un monde moderne, du réel, et qui plus est pour le devenir, il était nécessaire de choquer, de briser l'Autre à travers un langage différencié, qui deviendrait donc le point de référence pour la "nouvelle littérature": la littérature de l'absurde.

Le texte de Martin Esslin proportionne une réflexion, selon son point de vue, par le *théâtre traditionnel* ainsi que par le *théâtre de l'absurde*. Son travail mène le lecteur à parcourir l'univers de l'art, en passant par la notion d'image poétique jusqu'à atteindre son but principal - la quête d'une réponse que tous se posent à présent - quel est le travail des dramaturges de l'absurde de l'après-guerre? Que cherchaient-ils avec le concept de "nouvelle littérature"?

⁶⁷ ESSLIN, Martin. **Théâtre de l'absurde**. (The theatre of the absurde) traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre et France Frank. Paris: BUCHET/CHASTEL, 1977. p. 408-409.

Le *théâtre de l'absurde* est venu pour renouveler, pour rompre avec des concepts dépassés du *théâtre traditionnel*. Mais pour arriver à cette rupture, il faut parler avant tout de l'évolution de l'art.

Ainsi le travail des dramaturges de l'absurde poursuivait ce fil en lui rendant l'accès favorable à la continuité car, chaque pièce est une réponse aux questions suivantes: Comment se sent une personne en étant elle-même? Comment se sent un individu quand il rencontre la condition humaine? Et quelle est l'attitude fondamentale pour que cet individu puisse faire face au monde?

La réponse, d'après Esslin est unique, totale, complexe et contradictoire à la fois. Il ne s'agit que de l'image poétique, qu'elle puisse se présenter comme une pièce ou comme une succession de telles images, dont l'une en complément des autres, c'est-à-dire le corps, le tissu de l'œuvre du dramaturge. En fait, on peut dire que l'image poétique est ambiguë, puisqu'elle évoque simultanément des éléments multiples d'associations sensorielles et aussi elle n'est que la méthode qui rend possible la communication de la réalité de notre intuition du monde.

Avec cet ensemble, le *théâtre de l'absurde* reconquiert la liberté d'utiliser le langage seulement comme un élément parfois dominant, parfois dominé par son image poétique multidimensionnelle.

En ce qui concerne la scène, le "nouveau théâtre" reconduit tout cela dans une série de bruits sans continuité lorsqu'il abandonne la logique. La communication du théâtre de l'absurde est montrée entre les hommes plusieurs fois dans un état

de désintégration. Donc “en dévaluant le langage, le théâtre de l’absurde se montre en pleine synchronie avec la tendance de nos jours”, ajoute Esslin.⁶⁸

On rencontre aussi, dans cette branche du théâtre, un autre point de vue qui suit le raisonnement d’Esslin. Le langage d’après Bernard Vallette⁶⁹, est un des moyens de communiquer, et le dialogue, devrait théoriquement permettre d’entretenir des relations avec autrui. Selon Vallette, Beckett, depuis *En attendant Godot*, utilise le délire verbal et l’incommunicabilité totale comme fondement même de l’œuvre qu’il présente au public. Beckett partage avec Ionesco les mêmes thèmes: le sentiment d’étrangeté, le vieillissement, l’échec, la présence de la mort, l’incommunicabilité des êtres, la parole insensée dont ses personnages semblent n’avoir d’autre issue que d’être là sur une scène, jouant la condition zéro de l’homme qui interprète un rôle dans une totale vacuité. Les pièces se passent souvent dans des décors vides et les personnages sont enfermés, semblant meubler le temps, en attendant que la pièce s’achève.

À ce moment-là, le théâtre appelé le langage-lien, a bien été défini par Marguerite Duras:

ni vers l’évasion poétique, ni vers le jeu, ni vers l’absurde: il porte témoignage de sa liberté par rapport aux actes humains sans les ridiculariser, les nier ni les accuser. Il conclut à l’impuissance de l’homme à ordonner sa vie, à communiquer, à aimer. Il pose des questions sur le conditionnement social, la communication, l’amour. Le langage retrouve donc sa valeur noble de lien entre le sensible et l’intelligible.⁷⁰

⁶⁸ ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 76-77.

⁶⁹ VALLETE, Bernard et al. L’absurde. In : _____. **Anthologie de la littérature française**. Paris: Nathan, 1989. p. 374.

⁷⁰ DURAS apud DEJEAN, Jean-Luc. **Le théâtre français d’aujourd’hui**. Paris: Nathan, 1971. p. 105-119. Un langage “sensible” et “intelligible”. Cette définition duracienne éclaircit le langage naturel dans un ensemble des signes dû à Samuel Beckett et, seulement à lui, pour exprimer son regard perspicace, lucide, par rapport à son contexte de monde existentiel. “Sensible”, capable d’éprouver les sentiments d’humanité et “intelligible”, parce qu’il a su se faire “comprendre”, “clair”,

De cette façon, Marguerite Duras anticipait le futur de la lecture, d'une lecture actuelle, "engagée" dans les temps modernes. D'un côté, Roland Barthes, un théoricien pur, qui, selon Duras⁷¹, était prêt et ouvert à recréer, à modifier, à transformer l'écriture et, par conséquent, la lecture de son temps, de l'autre, Jean-Paul Sartre, un philosophe existentialiste par excellence qui a su maintenir vif un besoin d'une époque, d'une pensée et, surtout, d'un groupe en particulier. Donc ce besoin était peut-être celui de sauvegarder une littérature politiquement engagée, c'est-à-dire ancrée dans le temps et dans l'espace sans aucune possibilité d'expansion hors-clan.

Bien que la pensée du philosophe se soit répercutée partout en Europe et en Amérique, le public en général n'avait pas l'accès intellectuel aux "mots d'ordre", et n'était pas capable de saisir le contenu de ses pièces de théâtre, ni de ses œuvres. Si Jean-Paul Sartre avait un engagement philosophique et apolitique par rapport au langage, Samuel Beckett avait le même engagement. Mais, le moyen d'expression choisi n'est pas la philosophie mais le théâtre et le théâtre dans lequel il inscrit son engagement par le moyen de l'absurde. Cela le point charnière entre Sartre et Beckett. Beckett comme Sartre voit se jouer son œuvre devant un public que ne la comprend pas.

S'inscrivant dans le point de vue d'une époque en transition en France, la période de l'après-guerre, Beckett se joint aux écrivains à faire une réévaluation de leur métier. "Il était temps de faire une littérature de l'historicité."⁷²

L'engagement de Beckett est donc fait sur un mode de cette rupture par l'absurde dans laquelle l'existentialisme est présent, non pas d'une façon patente comme chez Sartre, mais dans la modulation de langage empreint de latence dans lequel l'impersonnalité prédomine. L'être devient alors

"accessible" par rapport à son public. SENSIBLE. In: **REY-DEBOVE**. Paris: [s.n.], 1993. p. 2073; p. 1192.

⁷¹ Percevoir que Marguerite Duras, lectrice de Beckett, a laissé, elle aussi, ses traces de l'écriture à travers les trous de mémoire dans son roman *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, avec l'intention de faire apprendre à son lecteur la réflexion par lui-même, de continuer sa propre histoire en faisant des liaisons d'après les lectures préétablies.

⁷² SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1972. p. 260.

innommable et se met à errer à la recherche d'une parole pour nommer l'indicible.

1.5 Les traces proustiennes

Oui, on a beau dire, il est difficile de tout quitter. Les yeux usés d'offenses s'attardent vils sur tout ce qu'ils ont si longuement prié, dans la dernière, la vraie prière enfin, celle qui ne sollicite rien. (Samuel Beckett)⁷³

D'abord et avant tout, il faut se souvenir "d'être mortel", affirme Claude Roy, dans son étude, intitulée "*Samuel Beckett*", sur l'obsession de l'art. Cela laisse supposer un goût tout à fait spécial de la vie. Ensuite, dit-il, voilà Freud et la tendance de la "répétition", pas forcément la "répétition imaginaire" ou dans "la mémoire", des "instants de bonheur", mais aussi des "instants noirs."

Selon Roy, le théâtre de Beckett est "cosa mentale". Il suggère seulement, dans son *Proust*, que la communication n'est pas tout à fait impossible:

Les créatures de Proust, sont les victimes de cette condition et de cette circonstance prédominante – le Temps; victimes comme peuvent l'être des organismes inférieurs, conscients seulement de deux dimensions, et soudain confrontés au mystère de la pesanteur: victimes et prisonniers. Il n'y a pas d'évasion possible des heures et des jours. Ni de demain, ni de hier. Il n'y a pas d'évasion possible de hier, parce que hier nous a déformés, ou a été déformé par nous. L'honneur importe peu. La déformation a eu lieu. Hier n'est pas une forme que nous avons dépassé, mais un jalon sur un chemin battu des années, il est irrémédiablement une partie de nous, pesant et dangereux. Nous ne sommes pas simplement plus tristes à cause d'hier, nous sommes autres, nous ne sommes plus ce que nous étions avant la calamité de hier. Il n'y a sûrement pas dans toute la littérature d'étude posée et développée avec une plus diabolique absence de scrupules de ce désert de solitude et de récrimination que les hommes appellent l'amour...⁷⁴

Cela est dû à ce sentiment majeur, intouchable et donc incommensurable par rapport à la lecture, que Beckett a pu mettre en lumière son jeu de mots si intense et inextricable aux interstices des ses narratives peuplées d'interrogations sur l'existence humaine. Cependant, cela exige une approche théorique-pratique

⁷³ BECKETT, Samuel. **Malone meurt**. Paris: Minuit, 1951. p. 172.

⁷⁴ ROY, Claude. Samuel Beckett. **La Nouvelle Revue Française**, Paris, n. 143, p. 885-890, nov. 1964.

de la lecture, basée sur d'autres points de vue, basée sur d'autres regards.

De ce fait, l'on revient à Proust, car sa thèse qui parle "d'un lecteur libre, majeur, et indépendant, dont sa fin est moins de comprendre le livre que de se comprendre à soi-même à travers le livre, et qu'il ne peut d'ailleurs comprendre un livre que s'il se comprend lui-même grâce à ce livre"⁷⁵, vient de souligner le rôle fondamental du lecteur dans le processus de création littéraire. Dit autrement, "l'effet d'association" par rapport à d'autres idées, à d'autres images, à d'autres significations que les textes étudiés (*Malone meurt*, *L'Innommable* et *En attendant Godot*), suscitent, chez le lecteur ce processus de création littéraire, puisque le texte n'existe pas seul.

L'espace de la lecture est alors tracé quand on accomplit la propre lecture, que l'acte de lire qui comprend l'idée de passage provisoire. Cet ensemble mène à la fois son tracé ("tout texte comme intertexte") et sa liberté ("la transgression: toute lecture est aussi écriture").⁷⁶

De ce fait, le désir du lecteur face au texte, caractérisé par une lecture faite sans arrêt, représente déjà la "transgression" de l'acte de la lecture productive centrée sur le lecteur, ce qui se place dans un temps autre, dans un espace autre, dans un non-lieu. Ce non-lieu est dû à la réécriture d'une nouvelle histoire tissée par le travail commun entre les forgeurs du texte – l'écrivain et le lecteur – ainsi que le texte lui-même. Sous cet angle, en reprenant le texte de Proust, dans son *Préface du lecteur: Sur la lecture*, le lecteur se trouve vraiment à l'aise pour suivre le parcours du texte tissé habilement par l'auteur.

Selon Proust, l'acte de lire est une conversation entre un livre et un ami, il ne s'agit pas de leur sagesse mais de la manière dont on communique avec eux, ce qui consiste pour chacun d'eux, à recevoir la communication d'une autre pensée. Mais ceci tout en restant seul, ce qui rend possible une poursuite de l'inspiration, et la réussite d'un travail plein et fécond de l'esprit sur lui-même.

Ce concept proustien est si vrai, qu'un siècle plus tard, sa théorie est soulignée par un autre spécialiste dans ce

⁷⁵ COMPAGNON, Antoine. Le lecteur. In: _____. **Le démon de la théorie**. Paris: Seuil, 1998. p. 154. Cela est un point de convergence où se retrouvent Sartre, Proust et Beckett.

⁷⁶ BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

domaine: Antoine Compagnon, qui tout suivant Roland Barthes dit que l'écriture et la lecture se rejoignent. La lecture, poursuit-il, sera une écriture, de même que l'écriture était déjà une lecture. L'auteur se sert de l'exemple du *Temps retrouvé*, puisque dans cette œuvre, l'écriture est décrite comme traduction dans un autre livre intérieur, et la lecture comme une nouvelle traduction d'un livre intérieur.⁷⁷

[...] l'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre; si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait [...] Mais l'opération d'écrire implique celle de lire [...] (Jean-Paul Sartre)⁷⁸

De ce fait, quelques aspects sur la réception de la lecture doivent être soulignés, car cette réception est plutôt une lecture en tant que réaction, individuelle ou collective dans le texte littéraire. Ainsi la lecture n'aurait qu'une seule réponse: lecture comme "productivité", comme "transformation", comme "transgression" de la page exclusivement basée sur le monde particulier de chaque lecteur.

En effet, selon Compagnon, l'analyse de la réception vise une réaction du lecteur, individuel ou collectif, et sa réponse au texte est considérée comme stimulus. De son point de vue, l'œuvre n'est ouverte que pour le lecteur lui obéisse, c'est-à-dire que le lecteur doit suivre strictement les instructions de l'auteur. L'auteur soutient encore que la liberté concédée au lecteur est restreinte aux points d'indétermination du texte, entre les lieux pleins que l'auteur a déterminés. Ainsi l'auteur reste définitivement, malgré l'apparence, maître du jeu. Compagnon va plus loin, il souligne que cette esthétique de la réception⁷⁹ – qui se présente comme une avancée de la théorie littéraire – masque le vrai rôle de l'auteur, elle n'est qu'une tentative de le maintenir sous une forme renouvelée.

L'ensemble théorique de cette première partie permet au lecteur de percevoir les indices de la lecture littéraire aux interstices textuels, à travers un

⁷⁷ COMPAGNON, Antoine. Le lecteur. In: _____. **Le démon de la théorie**. Paris: Seuil, 1998. p.147-176.

⁷⁸ SARTRE, Jean-Paul. Pourquoi écrire? In: _____. **Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1972. p. 54-55.

⁷⁹ Comme il a été souligné à l'introduction de ce travail, il ne s'agit pas d'approfondir l'étude sur l'esthétique de la réception en ce moment.

bref survol basé sur les théories de Leyla Perrone-Moisés et Roland Barthes, dont l'intertextualité réunit le jeu de production textuelle, et où l'auteur est le synonyme du "passé de son livre". Dans le même sens, la notion de réception de lecture tissée par Antoine Compagnon. Cela accompagne le dévoilement de la page suivante dont la lecture proposée par Italo Calvino se fait "multiple", "recréée", à partir de la relecture de chacun. Beckett a suivi les pas de la tradition en cherchant chez Balzac les traces d'une littérature figée pour la transformer, quelque temps plus tard, en une nouvelle manière d'expression. Emerge de cette transformation une transgression qui aura lieu à un nouveau théâtre. Ce nouveau théâtre suit des chemins qui, pour Beckett, s'illustrent dans l'absurde. Pourtant, "les silences" sont venus pour prendre leur place sous forme d'un processus de lecture "intérieure".

Dans ce sens, à partir des œuvres étudiées de Samuel Beckett, la lecture prendra son but: celui d'engager le lecteur dans le texte par un processus continu, infini, lié au "jeu des possibles", vers la construction d'une "mémoire" de lecture.

La Mémoire⁸⁰ prise comme un modèle d'action et aussi comme un système de classification, comme un arbre généalogique, comme un chant qui rend présent le passé. Par conséquent, le texte remplacera la voix, c'est-à-dire de la mémoire auditive l'on passera à la mémoire visuelle, objective, à la mémoire du texte.

⁸⁰ SCHÜLLER, Donaldo. Desconstruir a memória. **Continente Sul Sur: Revista do Instituto Estadual do Livro**, Porto Alegre, n. 7, p. 189-210, 1998. Selon l'auteur, la *Mémoire* n'est pas liée qu'au temps ; elle est vue aussi comme rythme, comme répétition. L'homme est mis face à face à ses limitations: la mort en est une, le sens de la vie. La narrative interprète les mêmes conflits, dont la seule c'est la mémoire de l'espèce visualisée: le spectateur voit, il se voit lui-même; le masque cache ce qui est le patrimoine de tous. Ainsi l'auteur tisse son parcours sur la *Mémoire* qu'initie chez Homero, en passant par Platon, Aristote, Dante, Descartes, Freud, Levi-Straus pour aboutir au concept d'œuvre d'art. Soit en allant de la construction vers la désconstruction du texte. Cette idée sera reprise au troisième chapitre.

FIGURE 2 - La clé des champs de René MAGRITTE
SOURCE: BERSANI et al., 1970. p. 338.

2 MALONE MEURT: L'IMAGE EN MOSAÏQUE

*Je serai quand même bientôt tout à fait mort enfin.
Peut-être le mois prochain. Mais en quoi diffère-t-il de
ceux qui m'abusent depuis que j'existe? Je mourrais
aujourd'hui même, si je voulais, rien qu'en poussant
un peu, si je pouvais vouloir, si je pouvais pousser.
Mais autant me laisser mourir, sans brusquer les
choses. Il doit y avoir quelque chose de changer.
(Samuel Beckett)⁸¹*

⁸¹ BECKETT, Samuel. **Malone meurt**. Paris: Minuit, 1951. p. 7.

langage. Qu'est-ce qui est en jeu dans ces trois œuvres dont le sujet commun, la petitesse de l'homme, est apparemment ordinaire?

Dans le premier récit, le roman *Malone meurt*, l'histoire touche au sentiment de l'être, extériorisé par le regard d'un vieil homme à travers une fenêtre d'une chambre remplie par l'ombre. Ce roman est construit autour d'un univers qui comprend une fenêtre singulière, une chambre close, un jeu d'ombre-lumière; il en font aussi partie des éléments clefs qui transitent, tant au cours des histoires insérées dans le roman lui-même, que dans les titres ci-dessus qui composent la trilogie beckettienne : le temps, le silence, la mémoire:

Voilà comme il faut faire, comme si j'avais encore du temps à tuer.⁸³

Alors je me demande si je dois continuer, à dresser un inventaire n'ayant peut-être avec la réalité que des rapports fort lointains, [...] ⁸⁴

Je n'ai pas à réfléchir, ni avant ni après, je n'ai qu'à ouvrir la bouche pour qu'elle témoigne de ma vieille histoire et du long silence qui m'a rendu muet, de sorte que tout se passe dans un grand silence.⁸⁵

On observe que l'élément d'orientation, celui qui règle cet ensemble, est la *solitude temporelle*, car elle pousse le protagoniste, le narrateur sans nom, à se raconter à lui-même, trois histoires distinctes les unes des autres, pendant qu'il règle son inventaire et se demande comment gaspiller son temps des derniers moments. De ce fait, l'auteur ouvre un subtil espace où le lecteur est invité à se plonger dans un texte apparemment linéaire. Donc, le thème nucléaire choisi par

⁸³ Ibid., p.124

Beckett est approfondi au cours du monologue qui était en train de se forger un peu plus tard: *L'Innommable*, 1949.

Dans le deuxième récit, *Molloy*, deux histoires sont racontées par deux narrateurs distincts: le premier c'est Molloy lui-même dans un monologue hors récit, hors soi-même, dont la mémoire, l'attente et la parole sont nommées. Dans ce cas, il est possible de tisser un parallèle avec *Huis clos*⁸⁶, de Sartre, dont trois personnages sont mis face à face et leurs conflits dénudés petit-à-petit, l'un après l'autre, dans un espace fermé aussi, outre vie.

Ensuite, le troisième récit qui ferme le travail cyclique de Beckett, caractérisé par le même jeu de mots, présente un monologue dont l'espace intérieur, peuplé de doutes, est exprimé par la parole. On souligne aussi que les pistes, les traces laissées dans les interstices du texte, forment l'ensemble des indices d'une science de la condition humaine, développée dans l'intime même de l'auteur, au milieu de ses conflits existentiels. (A percevoir sa condition d'étrangeté ainsi que celle de sa préoccupation majeure transposée à travers ses romans: la littérature.)

En faisant la lecture de *Malone meurt*, le deuxième livre de sa trilogie – *Molloy* (1947), *Malone meurt* (1948) et *L'Innommable* (1949), qui sera mentionné au troisième chapitre - des éléments se répètent tout au long de la narrative dont les plus récurrents sont le temps, le silence et la mémoire.

⁸⁴ Ibid., p. 127

⁸⁵ Ibid., p. 103

⁸⁶ VALETTE, Bernard et al. L'absurde. In: _____. **Anthologie de la littérature française**. Paris: Nathan, 1989. p. 362. Le premier personnage, Inès, homosexuelle, reconnaît avoir poussé au désespoir son amie, qui la tuée puis s'est suicidée. Estelle, le deuxième personnage, a noyé son enfant qu'elle a eu de son amant. Et Garcin, le troisième personnage, en se disant militant, a trahi

Cela signifie que, parmi eux, le récit développé par un narrateur qui n'est pas nommé, dont la mort est prévue dès la première ligne, "Je serai bientôt tout à fait mort enfin", est dédoublé dans trois autres histoires complètement différentes.

D'un côté, le narrateur présente la vie d'un *homme* nommé d'abord *Saposcat*, appelé *Sapo* par sa famille et, un peu plus tard, renommé *Macmann*. Une fois de plus par celui qui raconte. La trajectoire de *Sapo* commence à la phase de petit garçon, en passant par son enfance à l'âge de quatorze ans, dont la marque principale est sa vie solitaire, sans amis, soulignée par son amour par la nature, ses *grandes vacances* et aussi, par son rapprochement avec les *Louis*. De l'autre, les conflits du narrateur/écrivain sont mis en question pendant le récit sous la forme d'une écriture mosaïque. Ce qui attire l'attention du lecteur c'est le fait que le narrateur veuille commencer une nouvelle histoire, comme celle proposée dès le début, comme celle de la pierre par exemple. Pourtant, elle n'est jamais commencée. On tient un "Si je passais à la pierre?". Mais il ne fait que recommencer la trajectoire de *Sapo* et des *Louis*.⁸⁷

Pendant ce parcours, on perçoit que la solitude ainsi que l'inventaire d'un vieil homme qui raconte sa "mort immanente", sont les embryons féconds pour que le noyau de l'histoire principale se déroule vers le roman prochain de Samuel Beckett, le monologue de *L'Innommable*: "J'ai essayé de réfléchir au début de mon histoire. Il y a des choses que je ne comprends pas. Mais c'est insignifiant. Je n'ai qu'à continuer."⁸⁸

D'une part, est explicité le désir de *continuer* le jeu de mots, le jeu de l'écriture selon l'auteur. D'autre part, le narrateur veut jouer tout le temps, c'est-à-

sa cause et s'est enfui lâchement avant d'être exécuté. Donc, l'enfer de chacun est une route infinie.

⁸⁷ BECKETT, Samuel. **Malone meurt**. Paris: Minuit, 1951. p. 69.

⁸⁸ Ibid., p. 24

dire avec sa solitude, dans sa chambre dépourvue de lumière à travers les mots – mort, nuit, l'ombre, solitude, temps, ce qui consiste à dédoubler ce qu'il dit dans le but de maintenir l'idée du jeu. En fait, il n'est qu'un jeu à cache-cache, car le narrateur joue avec des souvenirs qui éclatent, de temps en temps dans sa mémoire, comme par exemple, le jeu des images, le jeu de mots, le jeu du silence, le temps comme jeu, dont la vie lui est soumise en *catimini*:

Cette fois je sais où je vais. C'est un jeu maintenant. Je vais jouer. Mais je ne tardais pas à me retrouver seul, sans lumière. C'est pourquoi j'ai renoncé à vouloir jouer et fait pour toujours miens l'informe et l'inarticulé, les hypothèses incurieuses, l'obscurité, la longue marche les bras en avant, la cachette. Tel est le sérieux dont depuis bientôt un siècle je ne me suis pour ainsi dire jamais départi. Maintenant je vais changer, je ne plus faire autre chose que jouer. Mais je jouerai une grande partie du temps, dorénavant, la plus grande partie, si je peux.⁸⁹

Dès la première minute de l'activité créative l'écrivain narrateur s'est mis à jouer⁹⁰, à jouer avec son crayon, à jouer avec les mots sur la page blanche, parfois ordonnés, parfois privés de sens. Donc, à cet écrivain-narrateur, lui est permis de créer un pont de communication entre l'auteur, le livre et le lecteur.

Concernant le jeu de pôles distincts, il est intéressant de souligner dans quelques mots, le jeu favorisé par le silence. Le silence devient en soi l'outil parfait à la réflexion sur la vie, sur l'existence, sur la figure humaine. Et surtout, il se présente comme le moyen, la

⁸⁹ Ibid., p. 9-10

⁹⁰ JOGO. In: CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos:** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. p. 518-521. Autrefois en Irlande, selon Chevalier, *le jeu* avait le rôle d'amusement et de compétition. En plus, le jeu était entouré d'une valeur d'enchantement, puisque l'opposition entre deux pôles permettait la garantie d'un bénéfice, soient-elles entre l'est et l'ouest, les principes du sec et du masculin, ou de l'humide et du féminin dont l'union formait le Monde, bien que l'âme végétative et l'âme subtile forment l'Homme. En ce qui concerne le niveau psychologique, poursuit Chevalier, le jeu est utilisé pour rompre des masques, où la véritable spontanéité vient à nu. Pour avoir donc, un résultat, il fallait ouvrir les voies de communication de l'être, en libérant ainsi une créativité intense, une énergie qui ne cesse jamais.

voie parfaite pour créer des histoires bizarres. Puisque cela ne vient que pendant la nuit où l'on peut profiter du temps:

J'ai dû réfléchir pendant la nuit à mon emploi du temps. Je pense que je pourrai me raconter quatre histoires, chacune sur un thème différent. Une sur un homme, une autre sur une femme, une troisième sur une chose quelconque, et une enfin sur un animal, un oiseau peut-être.⁹¹

L'auteur se dirige d'abord et avant tout vers son lecteur. Dans ce cas le narrateur est son premier lecteur formant un couple inséparable et indissoluble, pour que l'histoire s'accomplisse. D'abord, il existe le pacte avec l'écriture, avec la production textuelle. Puis, il vient le contrat avec les biens matériels.

Mais si le temps venait à me manquer, au dernier moment il me suffirait d'un petit quart d'heure, pour dresser mon inventaire. Mais mourir sans laisser d'inventaire, puis-je vraiment me résigner à cette possibilité? Donc, mes histoires d'abord et en dernier lieu, si tout va bien, mon inventaire.⁹²

Je me rappelle bien ces derniers jours, ils m'ont laissé plus de souvenirs que les quelque trente mille précédents. Quand j'aurai fait mon inventaire, si ma mort n'est pas prête, j'écrirai mes mémoires. Tiens, j'ai dit une plaisanterie.⁹³

Premièrement l'on utilise le référent de la chambre comme exemple de cette première phase; le narrateur se trouve au présent, enfermé dans sa chambre remplie seulement d'un faible lumière, pourtant fidèle. Elle lui permet de vivre dans une situation d'étrangeté qui l'amène à une perte de mémoire de sa situation actuelle:

Situation présente. Cette chambre semble être à moi. Depuis le temps. La grande clarté n'est pas nécessaire, une faible lumière permet de vivre dans l'étrange, une petite lumière fidèle. [...] à certains indices, que je ne suis pas dans une maison de repos quelconque. Non, c'est une chambre de particulier ordinaire dans un immeuble courant apparemment. Je ne me rappelle pas comment j'y suis arrivé.⁹⁴

⁹¹ BECKETT, Samuel. **Malone meurt**. Paris: Minuit, 1951. p. 10.

⁹² Ibid., p.11

⁹³ Ibid., p. 15

⁹⁴ Ibid., p. 13

Deuxièmement, apparaît l'indice du temps. "Le temps mesuré". "Le temps fini". Au fond de son être, le protagoniste distingue deux temps bien définis. D'un côté, il y a le temps présent dans une chambre ordinaire, "enfermé aux quatre murs d'un lieu inconnu sans avoir aucune idée d'être un jour réveillé là dedans". De l'autre, il y a le temps passé, "en ayant la conscience du temps mesuré en quelques mois, précisés dans six mois". Ensuite, l'image de la mémoire, faculté de conserver et de rappeler les états de conscience passés et ce qui s'y trouve associé⁹⁵ à la fois. Et cette image "commence à travailler, à créer, à établir une ligne, un trajet pour enfin s'expliquer à soi-même des faits qui sont à peine arrivés":

Perdre connaissance, pour moi, c'était perdre peu de chose. Mais peut-être m'a-t-on assommé, dans une forêt peut-être, oui, maintenant que je dis forêt je me rappelle vaguement une forêt. Tout ça c'est du passé. C'est le présent qu'il me faut établir, avant d'être vengé. C'est une chambre ordinaire. J'ai connu peu de chambres, mais celle-ci me paraît ordinaire. Au fond, si je ne me sentais pas mourir, je pourrais me croire déjà mort, en train d'expié ou dans une des maisons du ciel. Mais je sens enfin que le temps m'est mesuré. J'avais davantage l'impression de l'outretombe il y a seulement six mois.[...]⁹⁶

Toujours-est-il que le narrateur peut se référer, dans ce passage, au décalage du temps entre un récit et l'autre. Car, *Malone meurt* a été écrit un an après la sortie de *Molloy* et seulement un an avant la création de *L'Innommable*. Le temps comme nœud, le temps comme jeu, le temps comme mémoire, le temps "mesuré" entre passé et présent. De part l'entre temps, la vie peut être accompagnée de maints événements tout à fait hors contrôle, hors domaine physique, donc, des perceptions comme des sensations vécues. Alors celles-ci deviennent des ponts vers un état subi par

⁹⁵ MÉMOIRE. In: REY-DEBOVE, Josette ; REY, Alain (Dirs.). Le nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Dictionnaires le Robert, 1993. p. 1381-1382.

⁹⁶ BECKETT, Samuel. *Malone meurt*. Paris: Minuit, 1951. p. 14-15.

quelques hommes, dans une étape fondamentale de ce parcours: l'étape de production textuelle. Et ces perceptions, ces sensations ne sont que des ponts vers un état de demi-conscience, dans un moment donné de leurs vies, mentionné par le narrateur: le coma.

Nonobstant, le temps du coma est vu comme un état d'inertie, d'un corps végétatif et d'une pensée dans l'état du repos. Mais le questionnement du texte se fait par rapport au rôle du coma chez les vivants.

Si l'on prend le coma⁹⁷ comme un temps "disponible", un espace "autre" pour créer de nouvelles histoires, pour profiter de l'acte de parole, l'échange entre les énergies du monde intérieur et du monde extérieur peuvent s'accomplir. Par contre, celui qui y entre est soumis à un "sommeil profond", en ayant une "perte de conscience", de "sensibilité", de "motilité": "Je me suis endormi. Or je ne tiens pas à dormir. Il n'y a plus de place pour le sommeil dans mon emploi du temps. Le coma est bon pour les vivants. J'arrête tout et j'attends." ⁹⁸

Le narrateur protagoniste attend le temps de produire hors temps, puisqu'il demeure dans une espèce de limbe de la conscience, dans un état vague, incertain. Ce signe de production textuelle, qui appartient au texte, est récurrent à la situation première de l'auteur, dont la place dans la littérature, dans les années 1950, n'était pas encore fixée. Beckett laisse au regard du lecteur ses signes, ses traces, ses images qui conspirent à la formation d'un nouveau langage qui se constituait à l'époque.

Ainsi, les changements de ce langage sont mis en lumière sous forme d'un monologue puis sous forme d'une pièce de théâtre. Bien qu'une nouvelle littérature doive attendre presque cent ans pour se forger, l'effort de l'auteur sera toujours là: "Je ne sais pas depuis combien de jours je suis ici, j'ai dû le dire. Je sais seulement que j'étais déjà très vieux avant de m'y trouver. Je me dis nonagénaire, mais je ne peux pas le prouver." ⁹⁹

Donc, pour former une mémoire, l'être éprouve la nécessité de s'en aller hors frontières, physique ou psychique, hors de son espace restreint de vie, hors

⁹⁷ COMA. REY-DEBOVE, Josette ; REY, Alain (Dir.). Le nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Dictionnaires le Robert, 1993. p.408.

⁹⁸ BECKETT, Samuel. **Malone meurt**. Paris: Minuit, 1951. p. 32-33.

⁹⁹ Ibid., p. 18

pensée. Parfois, c'est par le regard que l'on se promène loin de ses murailles, loin des barrières créées par l'être. Voilà la fenêtre singulière. Une voie, une possibilité de transgression de l'espace physique de la chambre pour atteindre ses mémoires, ses souvenirs, ses rêves, et naturellement "les toits de la ville", "le ciel". Le sens auditif est fortement aiguisé, peut-être à cause du silence de la chambre. Regarder et être regardé. Le double jeu. Le jeu de miroirs est mis en question :

Mon lit est prêt de la fenêtre. Je reste tourné vers elle la plupart du temps. Je vois des toits et du ciel [...] Je ne vois ni champs ni montagnes. Je ne vois pas la mer non plus, mais je l'entends quand elle grosse. Je peux voir dans une chambre de la maison d'en face. Il s'y passe quelquefois des choses bizarres. Les gens sont bizarres. Eux aussi doivent me voir, [...] ¹⁰⁰

N'est-ce-pas ce qui peuple l'existence: l'acte d'essayer, de tenter, de créer et de recréer des événements nouveaux à partir d'une idée en ayant conscience que la tentative a été valable? Il faut écrire, inventer, créer: "Vivre et inventer. J'ai essayé. J'ai dû essayer. Inventer. Ce n'est pas le mot. Vivre non plus. Ça ne fait rien. J'ai essayé."¹⁰¹

Faut-il essayer tout le temps ? Pourquoi l'homme en a-t'il besoin? La nécessité d'être vivant, de tout voir, de tout goûter, de tout essayer, se fait présente dès l'apparition de l'être. Par conséquent, l'invention l'a accompagné grâce à sa capacité de création, qu'elle soit du côté habile, dégourdi, qu'elle soit du côté de la production intellectuelle, elle constitue l'imaginaire du personnage *Sapo*. Ses interrogations sur le monde sont constantes. A un point déterminé de l'histoire, le narrateur raconte le sentiment de regret de *Sapo* quant au fait de "ne pas avoir voulu apprendre l'art de penser". Ainsi, il était chargé de vivre "aveuglement dans un monde insensé, parmi des étranges": ¹⁰²

Vivre. J'en parle sans savoir ce que ça veut dire. Je m'y suis essayé sans savoir à quoi je m'essayais. J'ai peut-être vécu après tout, sans le savoir. Je me demande pourquoi je parle de tout ça. Ah oui, c'est pour me désennuyer.¹⁰³

¹⁰⁰ Ibid., p. 15

¹⁰¹ Ibid., p. 33

¹⁰² Ibid., p. 30

¹⁰³ Ibid., p. 34

Recommencer un nouveau procès de mots. “Etre autrui”; en soi; “en autrui”.¹⁰⁴ Le désir de vaincre un vieux modèle d’écriture, en essayant de dire autrement et, avec une certaine urgence, de changer des anciennes règles, peuple les textes de Samuel Beckett. Ce désir est illustré chez son protagoniste dans les paroles:

Mots et images tourbillonnent dans ma tête, [...] se fondent, se déchirent. Mais au-delà de ce tumulte le calme est grand, et l’indifférence. J’ai, j’ai. Je souce. J’ai fini de me chercher. Je suis enfui dans l’univers, je savais que j’y trouverais un jour ma place, le vieil univers me protège victorieux. Je suis heureux, je savais que je saurais heureux un jour.¹⁰⁵

L’acte de production littéraire, l’acte de dire, d’innover, d’inventer des textes tout à fait nouveaux, basés sur l’ancien code, et surtout basés sur les auteurs modèles, incitent chaque auteur à s’adapter à son temps. La responsabilité de redire, de recréer, suit parallèlement l’angoisse du début du faire littéraire. Selon Beckett:

Oui, je laisse mon bonheur et retourne aux hommes aussi, qui vont et viennent souvent avec des fardeaux. Tout n’est pas encore dit entre moi et – si, tout est dit. Peut-être ai-je seulement envie de l’entendre dire encore une fois. Encore une petite fois. Pourtant non, je n’ai envie de rien.¹⁰⁶

Cette envie du *rien* se trouve très proche de l’écriture, dont le jeu des contraires amène l’auteur à faire une mise en scène entre ce qu’il veut dire et ce qu’il avait écrit:

Je viens d’écrire. Je crois que j’ai encore dormi, etc. J’espère que je ne dénature pas trop ma pensée. Mais attention. Ce n’est pas ça que j’ai dit, j’en mettrais ma main au feu. C’est ça que j’ai écrit. [...], voilà ce que j’ai écrit quand j’ai compris que je ne savais plus ce que j’avais dit, au début de mon dit, et après, et que par conséquent mon projet de vivre, et faire vivre, enfin, de jouer enfin et de mourir vif, prenait le chemin de mes autres projets.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Ibid., p. 34

¹⁰⁵ Ibid., p. 40

¹⁰⁶ Ibid., p. 41

¹⁰⁷ Ibid., p. 57

Le rôle de l'écrivain et son inspiration amènent Beckett à s'interroger à propos de l'écriture, à chercher son origine: "J'écrirais dorénavant sur les deux côtés de la page. D'où me vient-il?"¹⁰⁸

Cette demande requiert un survol sur la lecture comme désir, comme production textuelle qui est assujettie aux multiples voies du texte proportionné au cours de l'acte de lire. Selon Barthes¹⁰⁹: "toute lecture se passe à l'intérieur d'une structure [fût-elle multiple, ouverte] et non dans l'espace prétendument libre d'une prétendue spontanéité: il n'y a pas de lecture "naturelle", "sauvage"; la lecture ne déborde pas la structure; elle lui est soumise de perversion. "

Cette affirmation fait comprendre que cette "perversion", à laquelle se réfère Roland Barthes, au moment où un texte est mis sans arrêt sous les yeux, a le pouvoir de nourrir sans cesse son lecteur, par une symbologie singulière du monde du langage littéraire parmi les mots, les signes, la forme:

Il pénétra par la même occasion dans le monde enchanté de la lecture, car Moll lui écrivait des lettres enflammées et les lui remettait en mains propres. Pendant la lecture Moll se tenait un peu à l'écart, les yeux baissés, en se disant, Il en est là... là... là, et gardait cette attitude jusqu'à ce que le bruit de la feuille remise dans l'enveloppe lui annonçât qu'il avait fini. Les lettres ne variaient guère quant à la forme et à la teneur, ce qui pour Macmann facilitait grandement les choses.¹¹⁰

Il en va de même dans le processus de création du roman *Malone meurt*, où trois histoires particulières sont créées à partir des perceptions du monde du narrateur écrivain.

De cette même façon, il est possible de trouver les traces de la mémoire parmi les lignes de *Malone meurt* au moment où le narrateur mourant commence son aventure à travers l'imaginaire, quand il crée d'autres histoires en adoucissant les contrastes de sa pensée, entre le réel et l'imaginaire, ce qu'il envisageait parmi ses rêves, ses souvenirs: "J'ai dû réfléchir pendant la nuit à mon emploi du temps."¹¹¹

¹⁰⁸ Ibid., p. 58

¹⁰⁹ BARTHES, Roland. Sur la lecture. In: _____. **Essais critiques IV**: le bruissement de la langue. Paris: Seuil, 1984. p. 37-47.

¹¹⁰ BECKETT, Samuel. **Malone meurt**. Paris: Minuit, 1951. p. 144.

¹¹¹ Ibid., p. 10

En se servant du temps disponible à cette étape de sa vie, le narrateur mourant *joue* pendant ces moments de rêveries: “Mais je jouerais une grande partie du temps, dorénavant, la plus grande partie, si je peux.”¹¹² D’un côté, il y a le temps chronologique bien défini “un quart d’heure”; “un petit-quart d’heure”; “le temps qui reste divisé en cinq”; “le temps mesuré”; “le temps défini dans six mois”; “le temps chronométré”; “le tic-tac”:

Mais si le temps venait à me manquer, au dernier moment, il me suffirait d’un petit-quart d’heure, pour dresser mon inventaire.¹¹³

Mais je sens enfin que le temps m’est mesuré. J’avais davantage l’impression de l’outré-tombe il y a seulement six mois.¹¹⁴

De l’autre, il y a le “temps de sentir”, le regret du temps perdu associé à la perte du “moi”, le “temps de réfléchir”:

Mais je n’ai pas eu le temps de réfléchir. La peur de la chute fait faire de ces folies. C’est un désastre. Le revivre, y réfléchir et en tirer des leçons c’est sans doute ce que j’ai de mieux à faire à présent. C’est de cette façon que l’homme se distingue des primates et va, de découverte en découverte, toujours plus haut, vers la lumière.¹¹⁵

De même, Samuel Beckett offre à son lecteur un temps pour réfléchir sur la vie éphémère, sur le temps “joué” dès la première minute. Depuis le temps chronométré jusqu’au temps de rêver, de sentir. Pour que chacun puisse ressentir le temps du livre:

Est-ce que j’entends quelque chose en ce moment ? Voyons. Non. Ni le vent, ni la mer, ni le papier, ni l’air que j’expulse avec tant de peine. Mais cet innombrable babil, comme une foule qui chuchote ? Je ne comprends pas. De ma main lointaine je compte les pages qui me restent. Ça ira. C’est ma vie, ce cahier, ce gros cahier d’enfant, j’ai mis du temps à m’y résigner. Pourtant je ne le jetterai pas.¹¹⁶

Au milieu des images et des mots concernant le personnage principal, *Malone*, l’auteur tisse graduellement sa préoccupation comme écrivain, de

¹¹² Ibid., p. 9-10

¹¹³ Ibid., p. 11

¹¹⁴ Ibid., p. 15

¹¹⁵ Ibid., p. 133

¹¹⁶ Ibid., p. 168

laisser sa trace, sa marque, pour avoir, désormais, la garantie d'être lu: "Je me demande quel sera mon dernier mot, écrit, les autres s'envolent, au lieu de rester. Je ne le saurai jamais."¹¹⁷

De cette façon, l'écrivain et son trésor majeur – le texte – demeurent comme les vestiges de sa plume, dans l'aventure proportionnée par la page blanche, en tenant comme nourriture de l'esprit, comme le fait lui-même le lecteur à venir:

Je viens d'écrire. C'est un gros cahier. Il doit me suffire. J'écrirai dorénavant sur les deux côtés de la page. D'où me vient-il ? Je ne sais pas. J'ai tiré un trait, non je n'ai même pas tiré un trait, j'ai écrit, Bientôt je serai tout à fait mort enfin, sans même aller à la page suivante qui était vierge. Me voilà dispensé de m'appesantir sur ce cahier, au moment de l'inventaire.¹¹⁸

Il est possible que les mystères de la page blanche accompagnent l'écrivain avant même qu'il le devienne. Car, le crayon est d'abord, lui aussi, l'outil dont se sert le lecteur en prenant ses premières notes sur le texte lu pour le transformer en texte nouveau. Ainsi, les pas du mouvement existentialiste¹¹⁹ sont laissés derrière les rideaux, avec l'intention de changer la réalité de la littérature en question. Le sujet de la mort accompagne aussi l'écriture de Beckett, vu comme un ancrage dans la tradition. Mais cela commence à changer au fur et à mesure où une nouvelle conscience du langage émerge. On migre, de la parole qui n'est plus capable d'exprimer ce qu'il faut atteindre – la lecture comme *jeu des possibles* – vers le silence, le non dit. À ce moment, un autre chemin doit être parcouru. Ne reste qu'une interrogation: l'œuvre comme mémoire, où elle demeure? Et c'est seulement à travers l'outil de la récurrence des images que l'auteur aura les moyens de nommer. La célébration de la parole est en train de disparaître dans les interstices du silence. Son choix est fait.

¹¹⁷ Ibid., p. 124

¹¹⁸ Ibid., p. 57-58

¹¹⁹ Ce dont on parlait à la page 39.

FIGURE 3 – La perspective amoureuse de René **MAGRITTE**
SOURCE: MAGRITTE, 1935

3 L'INNOMMABLE: LE « JE » ET SES MULTIPLES REPRÉSENTATIONS

[...] devant la porte qui s'ouvre pour mon histoire, cela m'étonnerait, si elle s'ouvrait, il serai moi, il serai le silence, là bas où je me trouve, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sais pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer. (Samuel Beckett)¹²⁰

Nommer l'indicible. Nommer le silence. Le silence de l'être est la clef de toutes les questions, de toutes les réponses, ou presque.

Samuel Beckett commence son roman en lançant trois hypothèses qui poussent son lecteur à s'interroger à propos de son existence: "Où maintenant? Quand maintenant? Qui maintenant? [...] Dire je. Sans le penser."¹²¹ Avec cela, il est en train de souligner quelques traces de son écriture : "Non, non, je nous sais tous ici pour toujours, depuis toujours."¹²²

Ces citations réalisent un survol sur toute la production écrite de Beckett jusqu'à maintenant, car l'être ressent et a toujours ressenti la nécessité d'effectuer des recherches sur lui-même, à partir du premier livre, qui il est responsable de la continuité de tous les livres à venir:

Ai-je attendu quelque part ailleurs que cet endroit fût prêt à me recevoir? Ou est-ce lui qui a attendu que le vinsse le peupler? Au point de vue de l'utilité, c'est la première de ces hypothèses de loin la meilleure, et j'aurai souvent l'occasion de m'en réclamer. Mais elles sont déplaisantes toutes les deux. Je dirai donc, que nos commencements coïncident, que cet endroit fut fait pour moi, et moi pour lui, au même instant. Et les bruits que je ne connais pas encore sont ce qui ne se sont pas encore fait entendre. Mais ils ne changeront rien. Le cri n'a rien changé, même la première fois. Et ma surprise? Je devais m'y attendre.¹²³

¹²⁰ BECKETT, Samuel. *L'Innommable*. Paris: Minuit, 1953. p. 213.

¹²¹ Ibid., p. 7

¹²² Ibid., p. 10

¹²³ Ibid., p.16

La question du lieu: En France, à Paris. Beckett choisit Paris comme le berceau inspirateur d'une nouvelle production littéraire. Et c'est de la langue de l'Autre, très objective, qui répond aux besoins de celui qui l'écrit comme de celui qui la lit, que l'auteur va se servir pour aboutir à son objectif principal: le dire par le silence.

Dans ce pays choisi par Beckett, a l'intention de multiplier sa voix littéraire à travers un cri absolument silencieux. Le début d'une nouvelle ère a été forgé par un outil différencié du dire qui a bouleversé mais a surtout importuné la ligne traditionnelle de quelques écrivains.

Si le milieu intellectuel, de l'époque, a été très résistant au commencement de sa carrière, Samuel Beckett a bien su en contourner les difficultés. Néanmoins, le "cri" de Beckett a été suivi et partagé par d'autres écrivains de sa génération, comme Ionesco, Adamov, entre autres, qui ont poussé ce nouveau genre littéraire à grandir et à se faire présent dans toutes les classes de la société française ainsi qu'ailleurs. Donc, ils ont pu franchir les frontières, entourées par des idées inusitées à propos de l'existence humaine dans leurs œuvres écrites dans la langue de l'autre: le français.

Quelques-uns, comme Ionesco, avaient une conception singulière de la littérature. Selon son point de vue "l'activité littéraire n'est plus un jeu, ne peut plus être un jeu pour moi. Elle devrait être un passage vers autre chose. Elle ne l'est pas". En ce qui concerne la production des textes littéraires, Ionesco comme Beckett, avaient maints sujets en commun à aborder (l'humour, le jeu d'images, etc). Cependant, Ionesco s'éloignait du sujet de la mort, il savait que la mort était

inévitable et il voulait s'en débarrasser, alors que Beckett trouvait ce sujet comme normal, nommable.

Samuel Beckett a alors un rôle littéraire à jouer, malgré les différents points de vue suscités par son œuvre dans les années cinquante. Aujourd'hui, il est une référence, l'amalgame responsable de la fusion entre le théâtre et la littérature moderne.

La question de l'époque: On se rappelle l'année 1953. Ce n'est que cinq ans en avant que l'auteur a écrit *En attendant Godot*, où il reprend le même sujet – l'existence humaine - les mêmes éléments récurrents de ses productions antérieures, c'est-à-dire il ne reprend que la mémoire à travers le fil du temps. La mémoire d'une époque, la mémoire d'un sentiment de solitude, d'isolement, d'étrangeté.

Pourtant, il ne s'agit pas d'une solitude essentiellement personnelle, c'est-à-dire de l'être avec soi-même. Au contraire, il s'agit d'abord et avant tout d'une solitude face à la littérature de l'après-guerre, face aux écrivains de l'école traditionnelle aux concepts dépassés du faire littéraire, face à une nouvelle possibilité d'ouverture de l'écriture, à une pensée autre devant la création immanente d'une approche révolutionnaire du théâtre contemporain qui était en train de se forger: le théâtre de l'absurde.

Je ne peux pas me taire. Je n'ai besoin de rien savoir sur moi. Ici tout est clair. Non, tout n'est pas clair. Mais il faut que le discours se fasse. Alors on invente des obscurités. C'est de la rhétorique. Qu'ont-elles donc, de si étrange, ces lumières auxquelles je ne demande de rien signifier, presque de déplacé? Est-ce que leur irrégularité, leur instabilité, leur brillant tantôt fort, tantôt faible, mais ne dépassant jamais la puissance d'une ou deux bougies? Mais je dirais dès maintenant, pour plus de sûreté, que j'attends beaucoup de ces lumières comme d'ailleurs de tout élément analogue de

l'incertitude vraisemblable pour m'aider à continuer et éventuellement à conclure. Ceci dit, je continue, il le faut.¹²⁴

Beckett, auteur solitaire dans un pays étrange, n'avait comme appui à sa littérature, que la "lumière" de son compatriote, Joyce. Emprunté d'un élément singulier, le doute, l'œuvre beckettienne révèle la responsabilité et le désir de trouver sa place dans ce nouveau monde littéraire.

Le discours prêt, le discours connu depuis 1945, a surtout été un facteur angoissant et notamment présent dans la vie intellectuelle de l'après-guerre qu'il fallait sans doute effacer le plus rapidement possible. Etait-ce vraiment faisable?

Pour cela, il était nécessaire de créer un passage, un chemin bâti des éléments inusités, comme le cri, le silence, la voix, l'arbre, que bouleversaient l'ordre "naturel" de l'ensemble préétabli. Ce chemin était surtout lié à la continuité d'un style désiré par les auteurs de l'absurde:

¹²⁴ Ibid., p. 12

Si, j'entends tout, j'ai dû entendre tout, qu'est-ce que ça peut faire, du moment que c'est ne pas mon tour, mon tour de comprendre, mon tour de vivre, mon tour de vie, elle appelle ça vivre, l'espace du chemin d'ici la porte, tout est là, dans ce que j'entends, quelque part, si tout est dit, depuis le temps, tout doit être dit, mais ce n'est pas mon tour de savoir quoi, de savoir qui je suis, où je suis et comment faire pour ne plus l'être, ne plus y être, ça se tient, pour être un autre, non, le même, je ne sais pas, m'en aller en vie, faire le chemin, trouver la porte, trouver la hache, c'est peut-être une corde, pour le cou, pour la gorge, pour les cordes, ou des doigts, j'aurai des yeux, je verrai des doigts, ce sera le silence [...]¹²⁵

La question du public: A qui, donc, s'adresse l'écrivain du XXe siècle? Compte tenu de son parcours littéraire, on peut dire qu'il s'adresse à tout le monde et à personne en même temps. Il s'adresse au néant.

Ce qui touche, dans l'œuvre de Samuel Beckett, c'est justement cette "porte entre – ouverte" laissée exprès au cours de ses romans, de ses pièces de théâtre, de ses nouvelles. Ce n'est pas par hasard que l'auteur mentionne dans *L'Innommable* quelques personnages qui font partie de ses romans antérieurs, comme par exemple ceux-ci de Malone, Molloy et Murphy ¹²⁶: "A vrai dire, [...] il y a un bon moment déjà que je ne sais plus ce que je dis. C'est que j'ai l'esprit ailleurs. Me voilà excusé. Du moment qu'on a l'esprit quelque part, tout est permis."¹²⁷

L'esprit du personnage de *L'Innommable* est mélangé aux esprits d'autres personnages de Beckett puisque *L'Innommable* fait partie de la trilogie de l'auteur. Son dernier livre est "occupé" par le "Je" sans nom. Mais qui est-ce ce "Je" condamné à parler sans cesse, "celui qui dit: "Je suis obligé de parler. Je ne me tairais jamais. Jamais."? Si l'on se concentre sur ces mots on n'a qu'une seule

¹²⁵ Ibid., p. 209

¹²⁶ BLANCHOT, Maurice. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, 1959. p. 286-295.

¹²⁷ BECKETT, Samuel. **L'Innommable**. Paris: Minuit, 1953. p. 60.

réponse: c'est l'auteur qui parle, et il parle sûrement de ce "tourment" de l'existence réelle.

Malone est là. Il passe devant moi à des intervalles sans doute réguliers, à moins que ce ne soit moi qui passe devant lui. Mais il sera peu question de Malone, de qui il n'y a plus rien à attendre. Il passe sans m'adresser la parole. Peut-être qu'il ne me voit pas. Je le vois de profil. Parfois je me dis, Ne serait-ce pas plutôt Molloy? C'est peut-être Molloy, portant le chapeau de Malone. A vrai dire, je les crois tous ici, à partir de Murphy tout au moins, je nous crois tous ici, mais jusqu'à présent je n'ai aperçu que Malone. Autre hypothèse: ils ont été ici, mais n'y sont plus.¹²⁸

Il en est de même du retour des personnages déjà connus. Un autre élément remplit ce va-et-vient du personnage de *L'Innommable*: le temps. Le temps comme maître du tout, puisqu'il a le pouvoir de jouer avec le destin; avec la mémoire, avec la conscience, avec l'état d'esprit des personnages avec lesquels il va directement ou indirectement réfléchir et, peut-être, interférer dans la vie du lecteur.

Dès le début, le fil conducteur qui tisse ce monologue est le temps. Il est accompagné de la mémoire et de la voix, inséparables de la conscience, qui se font sentir, se font présentes, ainsi que d'autres éléments qui se répètent au fur et

¹²⁸ Ibid., p. 9-10

à mesure que les histoires prennent forme, par exemple, les paroles, la porte, la corde, le chapeau, le cou, les yeux immobiles:

Le fait est qu'ils ne savent plus où ils en sont, où j'en suis, moi je ne l'ai jamais su, moi j'en suis là où j'en ai toujours été, je ne sais pas où c'est, et l'en, j'ignore ce qu'il désigne, un processus quelconque, où je serais coincé, ou que je n'aurais pas encore abordé, je n'en suis nulle part, c'est ça qui les travaille, ils veulent que j'en sois quelque part, n'importe où, s'ils pouvaient s'arrêter de ratiociner, sur eux, sur moi, sur le but à atteindre, et simplement continuer, puisqu'il le faut, jusqu'à l'épuisement, non, pas de ça non plus, simplement continuer, sans illusion d'avoir commencé un jour, de pouvoir un jour conclure, mais c'est trop difficile, trop difficile, dépourvu de but, de ne pas se vouloir une fin, de raison d'être, un temps où l'on n'était pas.¹²⁹

Ainsi, donc, surtout dans *L'Innommable*, ce qui séduit au cours de la lecture sont ces deux points fondamentaux: d'un côté, l'immobilité de l'action et, de l'autre, la quête du "moi" plongé dans son propre silence, entouré par le temps intouchable, invisible, pourtant présent et sans arrêt.

Bien que la conscience du temps passé ait un certain doute quant au futur – du personnage du récit face à son destin comme du destin même de la littérature – la seule certitude est celle de "continuer": "un temps où l'on n'était pas." Le temps qui n'existait pas. Il existe un non-temps, un non-lieu, un non-être dans chacun des personnages qui forment l'ensemble de l'auteur, l'ensemble de Beckett.

Pourtant, l'auteur veut lancer une hypothèse en plus: est-ce qu'il y aura une lecture capable de saisir son temps? De le comprendre? De le dépasser, puisqu'il

¹²⁹ Ibid., p. 162-163

propose le temps – cet élément sans arrêt – inséré dans un autre contexte privé d'action? Comment son œuvre peut-elle survivre?

C'est peut-être moi après tout. Je ne vais pas pouvoir continuer en tout cas. Mais je dois continuer. Je vais continuer. De l'air, de l'air je vais chercher de l'air, de l'air dans le temps, l'air du temps, dans l'espace, dans ma tête, c'est comme ça que je vais pouvoir continuer.¹³⁰

Dans cette répétition incessante du personnage disant qu'il faut *continuer*, qu'il va *continuer*, apparaît clairement le questionnement du propre auteur face à son métier, face à son rôle par rapport à la société. Cela vaut-il la peine de le faire?

[...] on peut se le demander, pour mémoire, pourquoi le temps ne passe pas, ne vous laisse pas, pourquoi il vient s'entasser autour de vous, instant par instant, de tous les côtés, de plus en plus haut, de plus en plus épais, votre temps à vous, celui des autres, celui des vieux morts et des morts à naître, pourquoi il vient vous enterrer à compte-gouttes ni mort ni vivant, sans mémoire de rien, sans espoir de rien, sans connaissance de rien, sans histoire ni avenir, [...]¹³¹

La mémoire "aura son mot à dire"¹³². D'après l'entretien de Ludovic Janvier¹³³, "la voix" est soulignée dans la théâtralité des œuvres romanesques de Samuel Beckett. Selon Ludovic Janvier, les romans sont "centripètes", le personnage, même s'il avance dans l'espace, se dirige vers lui-même: cette démarche le mène vers le moi, surtout à partir de *Molloy*.

Dans les pièces beckettienne, poursuit-il, les marcheurs lui semblent placés sous le signe du "centrifuge": en évitant peut-être à tout prix d'aller vers eux-mêmes. Il lui semble aussi que leurs regards et leurs gestes montrent qu'ils

¹³⁰ Ibid., p. 177

¹³¹ Ibid., p. 171

¹³² Ibid., p.15

partent d'eux-mêmes avec une espèce de soulagement, où les gens ne peuvent jamais se quitter.

En ce qui concerne la multiplicité du "je" dans la pluralité des personnages, il faut suivre le point de vue de Janvier qui décrit *Malone meurt* et *L'Innommable* comme des envoyés du moi qui vont et viennent dans le monde, sous l'œil de la narration qui est leur espace. Dans *L'Innommable*, on se trouve le plus près possible de cet *en-soi* et tous les habitants ne sont que des "hypostases", presque rien. "Là", dit Janvier, "toute la parole vibre au plus près possible de la difficulté. Pour parler comme Mallarmée, ce sont vraiment la voix et l'intelligence du lecteur qui mettent les choses en scène. Il est impossible de comprendre un mot sans le dire."¹³⁴

En fait, le discours *innommable* a une seule signification selon Janvier : "D'abord salir, ensuite nettoyer". Au théâtre, souligne-t-il, la posture est plutôt d'avérer, de poser, de déposer. Comme il n'y a pas de quête, il n'y a pas de fuite. La linéarité du roman implique la fuite. "Le théâtre installe. Le roman déplace. [...] Le théâtre est fort, en mémoire d'une souffrance plus forte encore, qui est celle de textes romanesques."¹³⁵

D'après Janvier, "il faut regarder chaque œuvre comme un re-départ suivant un épuisement – même s'il s'agit toujours en fait de la même chose --, comme si un genre reposait toujours de l'autre, donc y renvoyait forcément dans une sorte de mouvement immobile."¹³⁶

¹³³ JANVIER, Ludovic. Roman/théâtre. *Revue d'Esthétique*, Paris, n. esp., p. 45-54, 1986.

¹³⁴ Ibid., p. 45-46

¹³⁵ Ibid., p. 51

¹³⁶ Ibid., p. 52

Cependant, chercher là un enchaînement rigoureux amène à se tromper: il faut toujours compter, chez Beckett, sur la surprise. Les formes varient constamment, c'est un écrivain qui a tout essayé: la télé, plusieurs formes de radio, l'acte sans paroles, le poème, toutes les formes romanesques et théâtrales. Il s'agit à chaque fois de repartir le plus possible à neuf, avec en tête toujours la même douleur, mais une façon nouvelle de l'affronter et de l'éviter.

Donc, "on peut dire que le roman contient le théâtre, et non le contraire: les "possessions" de la Winnie de *Oh les beaux jours* sont déjà dans *Molloy*, tous les objets du théâtre – chapeau, bicyclette, etc. – sont déjà déposés dans les romans"¹³⁷, ajoute Janvier. "Mais au théâtre, les objets sont plus que cela, ces sont eux qui *mènent le jeu*, en organisant apparitions et disparitions. C'est déjà là dans *L'Innommable* avec la *jarre*." Il en était de même là avec "le parapluie de *Mercier*, la bicyclette de *Molloy* etc. D'ailleurs les objets ne mènent pas le *jeu*, ils sont l'appui du *jeu*, ses *répondants*"¹³⁸. Selon Janvier, le théâtre hérite du roman.

On perçoit que le parcours de l'auteur s'est forgé à travers un choix. Il a utilisé une autre langue, un autre pays, dans l'intention de multiplier sa voix littéraire, en ayant un élément à sa disposition: le temps. Un temps de maturité, d'apprentissage, de changement. Les événements de l'après-guerre ont suscité une nouvelle possibilité, une voie pour bouleverser "l'ordre" face à l'expectative du discours littéraire des années 1940. La voix de l'absurde prend sa place. Mais il reste encore un doute par rapport au futur de l'œuvre: est-ce qu'elle saisira le temps?

¹³⁷ Ibid., p. 52

¹³⁸ Ibid., p. 52

FIGURE 4- Le Corps bleu de René MAGRITTE
SOURCE: MAGRITTE, 2001.

4 EN ATTENDANT GODOT: À LA RECHERCHE D'UNE MÉMOIRE DE LECTURE

Te voici donc prêt à attaquer les premières lignes de la première page. Tu t'attends à retrouver l'accent reconnaissable entre tous de l'auteur. Non. Tu ne te retrouves pas [...] Et puis tu poursuis ta lecture, et tu t'aperçois que le livre se laisse lire indépendamment

de ce que tu attendais de l'auteur. C'est le livre en soi qui attise ta curiosité, et, à tout prendre, tu préfères qu'il en soit ainsi. Te retrouver devant quelque chose dont tu ne sais pas encore bien ce que c'est. (Italo Calvino)¹³⁹

Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, je ne sais plus, ça ne fait rien. Cependant je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais. (Samuel Beckett)¹⁴⁰

Les mystères de la page blanche poussent l'écrivain, qui est d'abord et avant tout un lecteur, à poursuivre chaque étage de sa pensée. Et chaque nouveau mot trouvé, devient un acte "d'orgueil" de son créateur, car le monde a besoin de nouveautés, de changements, de bouleversements d'idées et, surtout, d'un langage singulier qui conteste la tradition, le canon de temps en temps. Mais il ne faut pas oublier que l'auteur n'est que l'instrument de son stylo à plume.

Toute cette effervescence se débouche sur le concept de modernité. Ainsi, en suivant Octavio Paz¹⁴¹, on peut dire qu'il s'agit d'un mot équivoque, car, chaque société a le sien pour chaque époque. Paz trouve sa signification incertaine et arbitraire. Néanmoins, il souligne que la "modernité est suivie, est poursuivie", puisqu'elle se confond avec "le présent, ou plutôt, le produit". En fait, Paz s'est rendu compte que la "modernité" n'est pas une "école poétique", elle est un "lignage". "Le fait d'être une tradition", poursuit-il, "non une doctrine lui a permis de subsister, de changer". Donc, la "modernité" a peut-être conduit l'auteur à regarder

¹³⁹ CALVINO, Italo. **Si par une nuit d'hiver un voyageur**. Paris: Seuil, 1981. p. 15.

¹⁴⁰ BECKETT, Samuel. **L'Innommable**. Paris: Minuit, 1953. p. 8.

¹⁴¹ PAZ, Octavio. **La quête du présent**. Paris: Gallimard, 1991. p. 21-25. Cet auteur a été choisi pour expliquer le mot modernité, car la compréhension de Paz se marie parfaitement au nouveau langage de l'absurde. Cette réflexion baudelairienne sur la Modernité a été reprise par le critique

une rupture qui est devenue le “langage de réconciliation”. C’est dans cette rupture que s’inscrit Samuel Beckett avec son langage de l’absurde.

Quelles sont, en fait, les voix qui peuplent la pensée? Comment vos yeux reçoivent-ils un texte prêt à lire, à découvrir, à exploiter, à se nourrir?

Pour percevoir ce chemin de la lecture il faut y voir, clairement, trois éléments: un auteur, un texte, un lecteur. Et, pour contempler l’analyse de ce parcours, *En attendant Godot* qui joue, qui traduit une voix en particulier, la voix de l’enchaînement des traces, la voix qui a bouleversé une époque, qui a vraiment changé la pensée du milieu intellectuel d’une génération et qui a ouvert d’infinies possibilités de lecture aux générations futures: la voix du dire à travers le silence.

Compte tenu de la tentative d’échapper à la “forme” traditionnelle du langage, Beckett a choisi d’écrire en français parce qu’il était “plus facile d’écrire sans style”. Autrement dit, il serait possible d’obtenir une clarté majeure ainsi qu’une économie d’expression. Selon Claude Mauriac¹⁴², de la même manière que l’écrivain fait face à ce qui ne peut pas être dit, il doit faire usage de tout son habilité pour ne pas dire ce que les mots l’obligent à dire à contre cœur. Le seul objectif: avoir une capacité d’expression ce qui, par sa propre nature, a été inventé pour occulter: l’incertain, le contradictoire, l’impensable.

Quand un texte est écrit, il passe par maints chemins dont la fin est entourée par une grande énigme. Il est vrai qu’il peut apporter des réponses singulières à certains questionnements. Pourtant, on a besoin d’un élément clef

méxicain Octavio Paz, surtout dans **L’autre voix: poésie et fin de siècle**. Paris: Gallimard, 1992., pour la traduction française (traduit de l’espagnol par Jean-Claude Masson).

¹⁴² MAURIAC apud ESSLIN, Martin. A busca do eu. In: _____. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

pour que cette tâche soit accomplie dans sa totalité: on a besoin d'un lecteur. Mais surtout d'un lecteur spécial, attentif, qui soit capable d'observer les voix multiples cachées aux interstices de ce texte et qui soit particulièrement capable de s'en servir. L'une de ses voix cachées et pourtant toujours présente dans les œuvres de Samuel Beckett, est le temps qui se déroule irréversiblement, chronologiquement.

Le temps. Élément éphémère, intouchable, pourtant dévastateur. D'un côté, on éprouve le temps présent, le temps des relations durables, le temps de la succession et de la simultanéité. De l'autre, on éprouve le temps qui passe inaperçu devant les yeux, incrédules de l'avoir gaspillé, de l'avoir perdu à jamais et dont la quête devient un élément de liaison entre le passé et l'avenir. Il ne reste donc, que l'attente, la deuxième voix du texte. Une attente de l'inconnu, des mystères de la vie, inondée par des questions dont quelques-unes restent sans réponses. Cependant, la pensée résiste au temps et elle est capable de les dépasser:

ESTRAGON (renonçant à nouveau). _ Rien à faire.

VLADIMIR (s'approchant à petits pas raides, les jambes écartées). _ Je commence à le croire. (Il s'immobilise.) J'ai longtemps résisté à cette pensée, en me disant, Vladimir, soit raisonnable, tu n'as pas tout essayé. Et je reprenais le combat. _ Alors, te revoilà, toi.

ESTRAGON. _ Tu crois?

VLADIMIR. _ Je suis content de te revoir. Je te croyais parti pour toujours.

ESTRAGON. _ Moi aussi.¹⁴³

Alliés à l'attente d'un lendemain incertain, les moments partagés par les deux personnages sont remplis par des histoires rêvées, par la conscience des faits, par le désir annoncé de la mort.

¹⁴³ BECKETT, Samuel. **En attendant Godot**. Paris: Minuit, 1952. p. 9.

Au fur et à mesure que le temps s'écoule, l'envie de mourir cohabite chez les deux personnages qui démarrent le dialogue. Comme la pensée de *Didi*, la pensée de *Gogo* est inondée par un sentiment de refus de la vie, car les difficultés trouvées sur leur chemin sont de plus en plus insupportables. Tout à coup, pratiquement au milieu du vide, voilà qu'un arbre apparaît sur leur route. Il représente la solution immédiate à leurs problèmes, surtout en ce qui concerne les défis existentiels. Il leur offre, donc, ses branches toutes nues, peuplées de vie et de mort. Dans un premier moment, en appui sur cette théorie, *Didi* et *Gogo* essayent verbalement le suicide:

VLADIMIR. _ (Silence. Estragon regarde l'arbre avec attention.) Qu'est-ce qu'on fait maintenant?

ESTRAGON. _ On attend.

VLADIMIR. _ Oui, mais en attendant?

ESTRAGON. _ Si on se pendait?

VLADIMIR. _ Se serait un moyen de bander.

ESTRAGON (aguiché). _ On bande?

VLADIMIR. _ Avec tout ce qui s'ensuit. Là où ça tombe, il pousse des mandragores. C'est pour ça qu'elles crient quand on les arrache. Tu ne savais pas ça?

ESTRAGON. _ Pendons-nous tout de suite.

VLADIMIR. _ A une branche? (Ils s'approchent de l'arbre et le regardent.) Je n'aurais pas confiance.

ESTRAGON. _ On peut toujours essayer.

VLADIMIR. _ Essaie.

ESTRAGON. _ Après toi.

VLADIMIR. _ Mais non, toi d'abord.

ESTRAGON. _ Pourquoi?

VLADIMIR. _ Tu pèses moins lourd que moi.

ESTRAGON. _ Justement.

VLADIMIR. _ Je ne comprends pas.

ESTRAGON. _ Mais réfléchis un peu, voyons.

Vladimir réfléchit.

VLADIMIR (finalement). _ Je ne comprends pas.

ESTRAGON. _ Je vais t'expliquer. (Il réfléchit.) La branche... la branche... (Avec colère.) Mais essaie donc, de comprendre!

VLADIMIR. _ Je ne compte plus que sur toi.

ESTRAGON (avec effort). _ Gogo léger _ branche pas casser _ Gogo mort. Didi lourd _ branche casser _ Didi seul. (Un temps.) Tandis que... (Il cherche l'expression juste.)

VLADIMIR. _ Je n'avais pas pensé à ça.

ESTRAGON (ayant trouvé). _ Qui peut le plus peut le moins.

VLADIMIR. _ Mais est-ce que je pèse plus lourd que toi?
ESTRAGON. _ C'est toi qui le dis. Moi je n'en sais rien. Il y a une chance sur deux. Ou presque.
VLADIMIR. _ Alors quoi faire?
ESTRAGON. _ Ne faisons rien. C'est plus prudent.¹⁴⁴

Peut-être, *Didi et Gogo* avaient pris cet arbre¹⁴⁵ pour un "talisman intouchable", qui ne servait qu'à "évoquer l'ascendance au ciel, à travers l'énergie issue de la terre". Ainsi, il serait le "lien réel de transcendance, un élément de transition entre deux mondes, un dont de Dieu " :¹⁴⁶

L'arbre porte quelques feuilles.¹⁴⁷

VLADIMIR. _ Regarde-moi l'arbre.
ESTRAGON. _ On ne descend pas deux fois dans le même pus.
VLADIMIR. _ L'arbre, je te dis, regarde-le.
Estragon regarde l'arbre.
ESTRAGON. _ Il n'était pas là hier?
VLADIMIR> _ Mais si. Tu ne te rappelles pas. Il s'en est fallu d'un cheveu qu'on ne s'y soit pendu. (Il réfléchit.) Oui, c'est juste (en détachantes mots) qu'on – ne-s'y-soit-pendu. Mais tu n'as pas voulu. Tu ne te rappelles pas?
ESTRAGON. _ Tu l'as rêvé.
VLADIMIR. _ Est-ce possible que tu aies oublié déjà?
ESTRAGON. _ Je suis comme ça. Ou j'oublie tout de suite ou je n'oublie jamais.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Ibid., p. 21-22

¹⁴⁵ ÁRVORE. In : CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. p. 84-90. L'arbre vu comme "lien de transcendance". Chevalier souligne l'aspect onyrique du terme.

¹⁴⁶ ARBRE. In : REY-DEBOVE, Josette ; REY, Alain (Dir.). Le nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Dictionnaires le Robert, 1993. p.113-114. D'après le Robert, l'arbre symbolise l'aspect cyclique de l'évolution, soit de la mort soit de la régénération, puisque son signe est aperçu à chaque changement, à chaque saison. Les branches se dénudent et se recouvrent de feuilles toutes les années en fermant ainsi la séquence naturelle de la vie. Certes, il n'a été pas par hasard que Samuel Beckett a inséré l'image de l'arbre dans ce contexte, car cette image suggère , à mon à vis, le parcours de l'existence : vie et mort.

¹⁴⁷ BECKETT, Samuel. **En attendant Godot**. Paris: Minuit, 1952. p. 79.

¹⁴⁸ Ibid., p. 84-85

Mais le désir de mettre fin à leurs vies est dissipé momentanément lors de l'arrivée de deux autres personnages bizarres : *Pozzo* et *Lucky*.

D'une part, on a le maître, *Pozzo*, le seigneur de terres, le pouvoir en personne, presque un "Dieu", comme il s'intitule. De l'autre, on a le serviteur, une espèce d'esclave. *Lucky* est vu comme une chose, comparé même à un animal, non à un homme. Il est sans cesse rabaisé, humilié, dégradé face aux autres. Dès qu'il reçoit des ordres, il obéit immédiatement, sans aucune plainte, sans aucune contestation:

Entrent Pozzo et Lucky. Celui-là dirige celui-ci d'une corde passée autour du cou, [...] Lucky porte une lourde valise, un siège pliant, un panier à provisions et un manteau (sur le bras); Pozzo un fouet.

POZZO (en coulisse). _ Plus vite! (Bruit de fouet. Pozzo paraît. La corde se tend. Pozzo tire violemment dessus.) Arrière! (Bruit de chute. C'est Lucky qui tombe avec tout son chargement)

ESTRAGON (à Pozzo). _ Vous n'êtes pas monsieur Godot, monsieur?

POZZO (d'une voix terrible). _ Je suis Pozzo! Ce nom ne vous dit rien? Je vous demande si ce nom ne vous dit rien?

[...]

POZZO (s'arrêtant). Vous êtes bien des êtres humains cependant. De la même espèce que moi. De la même espèce que POZZO! D'origine divine!¹⁴⁹

L'étonnement provoqué par cette scène incroyable, amène *Didi* et *Gogo* à une répulsion de leur semblable. Comment un homme peut-il assujettir un autre homme à une telle situation? L'indignation prend place. Le traitement inhumain se poursuit consciemment, sans excuses, sans regret:

POZZO. _ On te parle, porc. Réponds. (A Estragon.) _ Allez-y.

ESTRAGON. _ Pardon, monsieur, les os, vous les voulez?

Lucky regarde Estragon longuement.

POZZO (aux anges). _ Monsieur! (Lucky baisse la tête). Réponds !

VLADIMIR (éclatant). _ C'est une honte!

[...]

POZZO (à Vladimir). _ Faites-vous allusion à quelque chose de particulier?

VLADIMIR (résolu et bafouillant). _ Traiter un homme (geste vers Lucky) de cette façon... je trouve ça... un être humain... non... c'est une honte!

[...]¹⁵⁰

¹⁴⁹ Ibid., p. 29-30

Cependant, *Lucky* présente une particularité: sa pensée est maintenue vivante, au seuil de sa mémoire. Voilà la troisième voix du texte. Mais elle ne se réveille que quand son chapeau *melon* est mis sur tête. Une fois prononcé son discours discontinu, peuplé de sens, il s'arrête soudainement lorsque son chapeau lui est brusquement arraché par son maître. La seule voie d'accès au monde extérieur est coupée. De cette façon, s'accomplit le jeu de forces. La mémoire est remplacée par l'oubli. On remet à l'ombre la pensée la plus lucide, pénétrante et perspicace du récit:

VLADIMIR. _ Il pense?

POZZO. _ Parfaitement. A haute voix. Il pensait même très joliment autrefois, je pouvais l'écouter pendant des heures. Maintenant... Enfin, tant pis. Alors, vous voulez qu'il pense quelque chose?

[...]

VLADIMIR. _ J'aimerais bien l'entendre penser.

ESTRAGON. _ Il pourrait peut-être danser d'abord et penser ensuite? Si n'est pas trop lui demander.

[...]

POZZO (à Lucky). Tu entends? Je vous expliquerais ça tout à l'heure. (A Lucky.) Danse, pouacre!

Lucky est totalement conditionné par une nouvelle situation. Sa pensée est soumise aux ordres de l'Autre, elle a été restreinte, limitée, presque effacée de lui-même. Ses gestes sont pris machinalement, involontairement, comme un robot:

VLADIMIR. _ Il est fatigué.

POZZO. _ Autrefois, il dansait la farandole, l'almée, le branle, la gigue, le fandango et même la hornpipe. Il bondissait. Maintenant il ne fait plus que ça. (comme à un cheval) Wooo!

Lucky s'immobilise.

ESTRAGON. _ Mais il ne refuse jamais? Pourquoi ne dépose-t-il ses bagages?¹⁵¹

¹⁵⁰ Ibid., p. 36-37

¹⁵¹ Ibid., p. 56

[...]
POZZO. _ Je vous l'ai déjà dit?
ESTRAGON. _ Il nous l'a déjà dit?
VLADIMIR. _ D'ailleurs, il les a déposés.
ESTRAGON (coup d'œil sur Lucky). _ C'est vrai. Et après?
VLADIMIR. _ Puisqu'il a déposé ses bagages, il est impossible que nous ayons demandé pourquoi il ne les dépose pas.
[...]
ESTRAGON. _ Et pourquoi les a-t-il déposés?
[...]
VLADIMIR. _ Afin de danser.
ESTRAGON. _ C'est vrai.
Long silence.¹⁵²

Entre la pensée et le chapeau il y a une symbiose parfaite. Malgré la distance entre ces deux éléments, il est issu de cette étroite union une vision ample du monde, néanmoins, bizarre:

VLADIMIR (à Pozzo). _ Dites-lui de penser.
POZZO. _ Donnez-lui son chapeau.
VLADIMIR. _ Son chapeau?
POZZO. _ Il ne peut pas penser sans chapeau.
[...]
LUCKY (débit monotone). _ Etant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaququa à barbe blanche quaqu hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie nous aime bien à quelques exceptions [...] ¹⁵³

Bien qu'il manque de sens au cours de son discours, *Lucky* a encore le pouvoir de se faire entendre. Il a principalement la conscience d'avoir oublié son passé.

Ainsi, ces événements font passer le temps.

Le temps qui se fait annoncer du début à la fin de

¹⁵² Ibid., p. 57

¹⁵³ Ibid., p. 58-59

cette pièce. Il est vrai que le temps présente plusieurs masques. En fait, il contemple la vie avec ses ravissements et il porte en soi du malheur et de l'inquiétude en même temps.

L'attente éternelle de *Godot*, personnage qui n'apparaît jamais au cours du récit, constitue le nœud de la pièce. L'attente, ne va que produire un effet de réfraction de lecture annoncé par des chemins d'approche illimités face aux attentes finales du texte. Où sa pensée va-t-elle aboutir?

L'une des premières conceptions textuelles consiste en un temps chronologique, qui annonce à haute voix, que la vie s'en va petit à petit et qu'il faut poursuivre le chemin, qu'il soit malheureux, dangereux ou ennuyant. Mais, surtout, il faut attendre, toujours.

Il ne faut pas oublier non plus que le temps chronologique est représenté aussi par le changement de saison. Au début de la pièce, la scène se déroule sur une route complètement vide. La seule présence est un arbre attirant. L'histoire se passe en hiver. Il fait froid. Dans un premier moment, les branches de l'arbre sont totalement dépourvues de feuilles, de couleur, de vitalité, d'âme, comme la vie de *Didi* et de *Gogo*. Leurs vêtements sont précaires. Il n'y a rien à manger. Le poids des années s'annonce. Il n'y a pas de traces du passé. Leur vie, aura-t-elle un futur?

Ensuite, l'arbre se remplit de feuilles, puisqu'une nouvelle saison s'annonce ainsi que des habitudes novatrices. L'espoir est partout. Il est donc possible de

continuer à rêver de lendemain, de se croire vivant, malgré l'envie cachée de la mort qui murmure sur la sphère du conscient.

Parallèlement à ce temps-là, il y a aussi le temps biologique. Ainsi, le corps, peut tout à coup s'arrêter à bout de forces. L'exigence physique est mise en contexte à côté de l'exigence psychique, interne, immanente provoquant une angoisse. Comment les personnages représentent-ils cette angoisse? Qu'est-ce que les personnages font pour l'atténuer, pour l'amoindrir au cours de cette attente? Peut-être pour en sortir, les personnages doivent recourir à ce que Proust dénominaient de "mémoire involontaire"¹⁵⁴. Il s'agissait d'une simple consultation de "l'index remissif de l'ancien testament de l'individu, car l'homme qui a une bonne mémoire ne se rappelle jamais de quelque chose, parce qu'il n'oublie jamais de quelque chose".

Ainsi, les personnages parlent de la nuit passée dans un fossé, du désir d'être poète, de la Bible, du Sauveur, de la solitude, de la mort, de *Godot*. Pourtant, l'idée la plus pulsionnelle dans ces moments ennuyants, est le pur désir de mettre fin à la vie. Mais, dans un premier instant, il s'agit d'un désir annoncé, de la mort annoncée, car, elle fait partie de l'essence de chacun des personnages. Elle est occulte et se trouve dans la partie la plus intime de la mémoire, c'est-à-dire la non-mémoire. Une source qui fournit de l'énergie au corps et de la lumière à la pensée pour qu'il soit en syntonie avec le monde extérieur. Est-il possible de parler d'un équilibre quand un homme questionne sa propre existence? Et s'il existe, d'où vient-il?

¹⁵⁴ BECKETT, Samuel. **Proust**. Tradução de: Arthur Rosenblat Nestrovki. Porto Alegre: L&PM, 1986. p. 23.

En reprenant Donaldo Schüller¹⁵⁵,

la mémoire est liée au temps et aussi à la préservation de ce qui est déjà passé. En fait, elle est capable d'amener au-delà des frontières de ce que l'on constate. Si l'on se fait spécial, il est possible de la parcourir, car, la mémoire, se permet de distancier et de rapprocher. La *Mémoire*, poursuit Schüller, s'appuie sur le dire et celui-ci appuyé sur la mémoire, unit les trois temps: le présent, le passé et le futur. Le jeu de la *Mémoire* est aussi le jeu de l'écriture: l'écriture de l'un revit dans l'écriture de l'autre. La *Mémoire* est partout: elle est dans l'écriture, dans la fiction, dans l'autobiographie. La *Mémoire* est *Mémoire* du futur, n'importe si l'évoqué est issu du passé. Ainsi, la *Mémoire* est sauvegardée, matérialisée dans le texte.

Quand on met à jour la mémoire, cet esprit troublant qui garde les souvenirs du passé, qui maintient les liens avec le présent et qui joue un double jeu de miroir, le jeu du conscient et de l'inconscient, on amène la pensée à travailler, à forger un certain équilibre entre le monde réel et le monde fictif.

Didi complète *Gogo*. L'un ne vit pas sans l'autre. Cela est impossible. Ils ont plus de cinquante ans de vie ensemble. Des secrets, des sentiments, des angoisses et aussi du bonheur partagé font de leurs vies une seule voix.

Tandis que l'un joue le rôle de la mémoire, de la conscience des événements, de la lucidité, l'autre, joue le rôle de la non-mémoire, de l'oubli, du monde des rêves. Donc, *Didi* n'est que la représentation du réel, il est la reproduction, la traduction du monde reflété par son image devant le miroir où son esprit n'est pas capté, ni capturé non plus.¹⁵⁶

¹⁵⁵ SCHÜLLER, Donaldo. Desconstruir a memória. **Continente Sul Sur**: Revista do Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre, n. 7, p. 189-210, 1998.

¹⁵⁶ MIROIR. REY-DEBOVE, Josette ; REY, Alain (Dirs.). Le nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Dictionnaires le Robert, 1993. p. 1414.

Par contre, *Gogo* vit explicitement en miroir, c'est-à-dire de l'autre côté du miroir, en produisant une image spéculaire, inversée.¹⁵⁷ Son âme est entièrement captive, prisonnière, attachée à un monde autre, au monde de l'imagination. Pourtant, il garde des traces de lucidité, de conscience de la réalité en créant, ainsi, un pont intermédiaire entre les deux mondes. Voilà que l'action de se déchausser n'apparaît dans le texte que par hasard. Le personnage *Estragon* veut se libérer, se démarquer de la réalité pour rompre avec les règles déjà établies. Ainsi, le seul lien s'instaure avec le monde de la fiction:

ESTRAGON. _ Assez. Aide-moi à enlever cette saloperie.
VLADIMIR. _ Qu'est-ce que tu fais?
ESTRAGON. _ Je me déchausse. Ça ne t'est jamais arrivé, à toi?
VLADIMIR. _ Depuis le temps que je te dis qu'il faut les enlever tous les jours. Tu ferais mieux de m'écouter.
ESTRAGON (faiblement). _ Aide-moi!
VLADIMIR. _ Tu as mal?
ESTRAGON. _ Mal! Il me demande si j'ai mal!
VLADIMIR (avec emportement). _ Il n'y a jamais que toi qui souffres! [...]
ESTRAGON. _ Tu as eu mal?
VLADIMIR. _ Mal! Il me demande si j'ai eu mal!
ESTRAGON (pointant l'index). _ Ce n'est pas une raison pour ne pas se boutonner.
VLADIMIR (se penchant). _ C'est vrai. (Il se boutonne). Pas de laisser aller les petites choses.
ESTRAGON. _ Qu'est-ce que tu veux que je te dise, tu attends toujours le dernier moment.
VLADIMIR (rêveusement). _ Le dernier moment... (Il médite.) C'est long, mais ce sera bon. Qui disait ça? [...]¹⁵⁸

**En réalité, quand le personnage se déchausse,
il se dénude des éléments nocifs à lui-même,
imposés par un certain *ordre* social, par un certain**

¹⁵⁷Ibid., p.1415

¹⁵⁸ BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Minuit, 1952. p. 11-12.

régime de voisinage. Cette attitude attire l'attention de l'Autre sur le dernier moment, sur le dernier souffle de vie. Pourquoi? Parce que l'on revient au temps, à un temps qui a été disponible jadis, et qui est, en ce moment, disséminé, répandu.

Parler du temps disséminé permet d'établir un parallèle avec le temps de la littérature avant les années 1950 et immédiatement après. Dans un premier moment, il y avait un temps où l'auteur et le lecteur prenaient une certaine distance, acquise par des règles établies par un ensemble circonstanciel. Les auteurs qui entouraient le groupe intellectuel de cette décennie, étaient régis par une école traditionnelle, ancrée dans l'ancien régime, où *la mort de l'auteur*¹⁵⁹ était déjà prévue.

¹⁵⁹ BARTHES, Roland. La mort de l'auteur. In: ____ . **Essais critiques IV**: le bruissement de la langue. Paris: Seuil, 1984. p. 61-67. L'auteur se sert d'un exemple de la littérature traditionnelle pour illustrer l'écriture multiple et aboutir au concept de *la mort de l'auteur*. À l'écriture de *Sarrasine*, de Balzac, sont posées quelques indagations sans issue, car Barthes conclut que "l'écriture est

En revenant sur certains aspects de l'histoire mondiale, on se rend compte qu'ils ont marqué les écrivains, dans la période de l'entre-deux-guerres, (1919-1939) dont le rôle moral face à la société, exigeait des prises de position concrètes. Cela donc, a modifié leur conception de penser la littérature. De la subjectivité et de l'esthétique des années vingt avec Gide, Proust et Valéry, on passe à l'inquiétude politique et sociale des années trente avec Sartre, Simone de Beauvoir et Camus.¹⁶⁰

Ce n'est pas par hasard que ce nouveau "visage" du siècle, que ce "malaise existentiel" ouvrira l'espace à une autre façon du dire. L'expression sans préjugés, et complètement

destruction de toute voix, de toute origine". Or, Roland Barthes mentionne les règles suivies par les écrivains traditionnels, dont le fait raconté en fonction de l'exercice du symbole" il n'y a que la perte de l'origine de la voix. Ainsi, "l'auteur entre dans sa propre mort et l'écriture commence . L'écriture est le neutre. Le silence et son espace n'est qu'à être à parcourir", ajoute Barthes.

¹⁶⁰ TONNET-LACROIX, Éliane. *La littérature française de l'entre-deux-guerres (1919-1939)*. Paris: Nathan, 1993. p. 119-142.

nette, aura lieu un peu plus tard avec le *boom* de la littérature de “l’absurde”. La quête de l’existence est mise à jour et le *mandarin* de l’époque ne cesse de s’interroger sur la condition humaine. A-t-elle une valeur? Quel est le sens de l’existence face aux derniers événements? L’humanisme traditionnel traverse la crise de transition. ¹⁶¹

De ce fait, on change rapidement de style et de langage. Le bouleversement est total. La manière de dire les vérités cachées à travers les “trivialités”, les “mystifications”, les “lieux communs”, les “lapsus”, les “parodies”, proposées par ce nouveau langage, est largement utilisée par les auteurs qui se servent de cette désarticulation du vocabulaire, surtout au théâtre. C’est ce qu’on a nommé la “radioscopie du

¹⁶¹ Ibid., p.119

**langage”. Le début de l’absurde est mis en
scène.¹⁶²**

**Ce style de jouer plus avec les mots qu’avec
les actions des personnages ne vient que dénuder
les ficelles d’une société qui avait besoin
d’entendre le message à travers les caricatures
grotesques aussi bien que par les silences.**

**Selon Ionesco¹⁶³, “Faire un théâtre de
violence: voilement comique, voilement
dramatique”, mettait déjà en évidence la crainte et
aussi une sorte de changement intérieur qui se
produisait alors le milieu intellectuel. Il fallait tout
bouleverser, changer l’ordre, rompre avec les liens
existentiels, pourtant sans perdre la notion de
l’être ni des inquiétudes de l’esprit.**

¹⁶²BERTON, Jean-Claude. *Histoire de la littérature et des idées en France au XXe siècle*. Paris: Hatier, 1983.

¹⁶³LES GRANDES étapes de la civilisation française: le *“théâtre de l’absurde”*. Paris: Bordas, 1991, p. 421- 426.

Ce ne sont que les questionnements qui font émerger, de l'écriture de Samuel Beckett et de ses contemporains, un cri de libre expression, reproduit par le texte à travers un outil inattendu, jamais utilisé par le langage théâtral auparavant: l'outil du silence.

Le lecteur/spectateur de ce jeu de communication, d'interlocution en direct entre l'auteur-texte-personnage est invité à en faire partie. Il est donc amené à produire un raisonnement autre sur les circonstances créées exprès à propos d'un contexte actuel (1953) qui perdure jusqu'à maintenant.

En attendant Godot est pure inspiration et raison à la fois. La voix des anciennes habitudes est fort représentée dans le texte par le personnage *Vladimir*. Il est la voix de la raison, de la réalité. Alors que le personnage *Estragon*, représente la voix de l'inspiration, de la transgression des règles, appuyé sur la fuite de la réalité. Il se trouve dans un monde onirique, susceptible de

changements, susceptible de dépasser le temps; cela revient à dire que cette pièce est entourée par trois éléments clefs: le temps, la mémoire et la conscience.

L'une des premières conceptions textuelles, consiste en un temps chronologique, où la vie se perd lentement, en compte-gouttes. Pourtant, il faut suivre le chemin à parcourir - heureux, malheureux ou périlleux. Mais, surtout, il faut attendre. L'attente, est le nœud du texte, et les deux vagabonds, *Estragon* et de *Vladimir*, restent près d'un arbre presque immobiles, sans projeter un pas en avant à cause d'un *Sauveur*, d'un *Monsieur Godot*, qui ne viendra jamais. De ce fait, la trace de l'auteur est remarquée déjà en 1952: la quête constante de l'être par lui-même, mû par l'éclatement de la parole poétique de l'attente, configurée par l'espace du lecteur.

Dans un deuxième moment, le temps chronologique apparaît comme la seconde conception textuelle où le changement de la saison est fort représenté. Quant au jeu mémoire-conscience, il s'intensifie auprès d'*Estragon* et de *Vladimir*, car, ils représentent le "jeu de miroir". L'un ne vit pas sans l'autre. Les personnages jouent le rôle de la complémentarité de l'être. Or, avoir la conscience de soi-même, surtout, la lucidité des faits passés, provoquent certainement la fuite de cet espace qu'on appelle "espace réel".

Il est donc nécessaire de rendre clair le rôle de la mémoire suscitée chez le personnage *Estragon*, pour que cette correspondance, entre présent et passé, se fasse. Le niveau de la mémoire représentative, correspondant au sens courant du mot "mémoire" est extrêmement complexe car, selon l'*Encyclopaedia Universalis*¹⁶⁴, il demande des opérations mentales, qui permettent de se représenter des objets ou des événements en leur absence et dont les principaux modes sont le langage et l'image mentale, visuelle. Néanmoins, le langage n'est pas un mode inné de

¹⁶⁴ LIEURY, Alain. MÉMOIRE. In: **ENCYCLOPAEDIA Universalis**. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1985. t. 2, p. 1089-1092.

représentation et c'est la raison pour laquelle la mémoire de l'homme actuel est aussi le résultat d'une évolution historique. De l'histoire de l'homme est né le langage, son intelligence et des "produits" culturels qui permettent, notamment, la faculté d'évaluer le temps; sans celle-ci, notre mémoire demeure incomplète. Ainsi, les systèmes chronologiques, le calendrier, le découpage horaire, par exemple, rendent possible la référence au passé dans nos souvenirs. Enfin, la mémoire adulte est le résultat d'une évolution génétique, qui a suivi, à partir de l'enfance, les étapes de la maturation, de l'acquisition du langage et du développement des structures logiques.

Puisque la mémoire devient "esclave" du propre temps, d'un temps récurrent, mais qui tourne toujours en avance, il faut permettre au lecteur de "continuer" sa lecture comme "jeu", comme "désir", comme "production".

A l'attente d'un renouvellement de l'écriture, l'auteur crée un autre style de langage, jouant avec les mots, avec le silence par la voie de l'Absurde, moyen de rupture du canon, dans lequel se confirme le doute premier de l'auteur. Oui, l'œuvre est capable de dépasser le temps et d'y demeurer:

Ah oui, j'ai mes petites distractions et
elles devraient

Quel malheur, le crayon a dû me tomber des mains, car je viens seulement de le récupérer après quarante-huit heures [...] d'efforts intermittents.¹⁶⁵

D'après Max Bilén¹⁶⁶, l'expérience poétique peut être considérée une expérience spécifique, où la création d'une œuvre permet d'avoir l'accès, lieu de passage de la condition "profane" à "la véritable vie". Cette

¹⁶⁵ BECKETT, Samuel. **Malone meurt**. Paris: Minuit, 1951. p. 79. Cette citation a été utilisée aussi au premier chapitre, à la page 52, comme une rupture de la parole qui était en train de se forger. Dans l'exemple ci-dessus les sentences ne sont qu'une récurrence à la création poétique de l'auteur.

¹⁶⁶ BILEN, Max. *Literatura e iniciação*. In: _____. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. 586-588.

conception de la création poétique, basée sur la relation avec l'auteur, est le produit d'une évolution, dont maintes étapes doivent être suivies. Selon Bilien, il semble que s'établisse, une relation de réciprocité entre l'espace fermé de l'œuvre et son auteur: l'œuvre ne réussira pas une métamorphose du langage qui lui donnera une nouvelle réalité. Par contre, l'écrivain est capable de vivre une telle expérience grâce à l'élaboration de l'œuvre, au fur et à mesure qu'elle devient œuvre, grâce à son expérience. Donc, l'œuvre et ses personnages doivent vivre une expérience singulière, privilégiée: la quête, couronnée par des succès plus ou moins importants, d'une totalité, d'une unicité niée par la réalité du monde, mais devenue possible par le langage dans un absolu littéraire.

A l'intersection des plans, présent et passé, il y a l'être lui-même, et ses doutes par rapport au monde où il vit. Quel est le chemin pour achever son histoire, sa mémoire de lecture? La nommer, la continuer et ne pas continuer en même temps... Moi, tout à fait séduite par le texte de Beckett, je continue.

5 CONCLUSIONS

Percevoir le parcours de ma lecture dès le début de cette étude, cela a été mon but. Il a commencé par un texte dit "traditionnel" aux traces d'un renouvellement du langage où le récit est dédoublé, multiplié dans trois autres

histoires, au fur et à mesure que la lecture avance. Le recours du récit en mosaïque démontre déjà le nouveau jeu de l'écriture. Au deuxième chapitre, le désir de "nommer", de "dire" à travers la voix d'un "Je" qui est "obligé de parler" est évident par le jeu de mots qui essaie de nommer le silence. Dans le troisième chapitre entouré par le non dit, le paradoxe entre passé et présent se dessine à travers un jeu de miroir temporel. C'est-à-dire qu'il cherche, dans la tradition, dans la mémoire de l'auteur-lecteur, son "désir-pulsion" de la transformer, de la rapporter au présent par la rupture d'un langage figé, en le complétant avec les traces textuelles, les images vers un "jeu de déchiffrement": le silence. Apparaît alors la pertinence des auteurs présents chez Beckett, Balzac et Proust, envisagés comme voie d'accès vers la littérature traditionnelle (soulignée par l'ensemble *son-sans*), pour devenir *création de langage*.

En suivant mon parcours de lecture avec l'analyse partielle de l'œuvre de Samuel Beckett, j'ai constaté que l'auteur a le don de dévoiler son écriture en tant que texte. Soit à travers les mots des personnages, soit à travers les silences, dans un processus graduel, lent et singulier, de transformation intérieure, qui unit quelques aspects du tragique et de la comédie, puisque la quête de l'existence humaine n'est qu'un

subterfuge pour arriver à un langage autre. Et cela est souligné dans le récit nommé de l'absurde dont le langage est sans issu.

Pourtant, le tragique devient exprès comique, car l'auteur met à nu l'absurdité mondaine dont l'homme fait partie. Il faut dire aussi que l'examen textuel des pièces citées permet de conclure que les personnages de Beckett sont une sorte de *clowns* (de bouffons) qui, "dans un lieu vide se donnent l'illusion d'agir, de communiquer, de vivre. L'intrigue, qui n'est elle-même que néant, démasque vite cette illusion et cet état sombre de léthargie, dans une attente qui n'est sans doute que la mort."¹⁶⁷ Et, au fur et à mesure que cette attente augmente, augmentent aussi les silences entre les personnages. Ils ne savent pas comment

¹⁶⁷CONTENTIN-REY, G. *Les grandes étapes de la civilisation française*. Paris: Bordas, 1991. p. 287-444.

supporter le temps qui persiste à se prolonger, à dépasser leur existence.

Le froid, la faim, la solitude, l'abandon, l'oubli, le mépris de l'Autre face au désespoir d'une existence qui est en train de s'écouler petit à petit, mais pourtant qui résiste aux ennuis, aux embarras de ce chemin difficile, font partie de ce récit qui touche le seuil de l'être humain. Dans ce sens, l'homme a, par excellence, un sentiment ancré dans son essence: celui d'un espoir infini; soit par rapport au présent, soit par rapport au futur.

En ce qui concerne le jour, les heures, les minutes, les secondes même, ils jouent un rôle fondamental: celui de maintenir le souffle vivant, de garantir le rêve, de poursuivre les instants suivants tellement indispensables à la continuité de la vie. Quant au futur, son rôle se trouve strictement lié à l'espoir de concrétisation des rêves du présent et du passé aussi.

Nonobstant, il y a encore un autre sentiment caractéristique de l'être humain qui remplit maintes fois son essence: la mort. Quand il n'est pas possible d'atteindre les besoins, tant de l'âme que du corps, l'homme se déplaît dans la réalité du monde. Il est choqué face à la cruauté, à l'inhumanité, à l'indifférence que l'Autre est capable d'infliger à son prochain. Donc, la confusion, l'angoisse, le désordre intérieur amènent au désarroi, au malheur, à la misère humaine. De ce fait, du point de vue duracien, le langage théâtral a établi un *lien, un témoignage* entre le fait de se faire *comprendre* et d'éprouver les sentiments de l'homme *par rapport à son public*.

Si l'on pense à l'attente et au temps dont on doit disposer pour attendre *quelqu'un* pour la vie, l'absence devient insupportable et le lecteur revient aux personnages de Samuel Beckett de *En attendant Godot*. Les signes de la transformation, du renouvellement, du changement intérieur en font partie. Dans le passage qui démontre l'action de se déchausser, analysé au troisième chapitre, “ _ *Je me déchausse. Ça ne t'est jamais arrivé, à toi?*”, l'une des images référées par l'auteur est le mythe de l'éternel retour¹⁶⁸: il est cycliquement explicité à partir de l'action de se déchausser pour l'un des personnages, qui représente la non-mémoire, le refus de la vie réelle au cours du récit. Cependant, il porte en même temps une conscience cachée du monde qui l'entoure. *Estragon* veut se dénuder des difficultés mondaines. Peut-être ce geste automatique et presque inconscient l'amènera à un genre de vie autre, à une vie dans laquelle il a envie de laisser les traces, d'être reconnu comme être humain, comme un citoyen respecté de milieu social, puisqu'il y vit en marge. Tous ces éléments sont mis en question au cours de cette pièce.

Ainsi la chute *du tout* est certaine, parce que tout ce que *l'homme* croyait par rapport à *l'homme* jusqu'à présent, s'écroule. Donc, sur qui compter, à qui faire confiance?

_ On trouve toujours quelque chose, hein, Didi, pour nous donner l'impression d'exister? (Samuel Beckett)¹⁶⁹

Silence. Etonnement. Tel est l'état

d'impuissance provoqué après une brève lecture

¹⁶⁸ ELÍADE, Mircea. A sobrevivência do mito do “eterno retorno”. In: _____. **O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição**. Lisboa: Edições 70, [198 - ?]. p. 153-159.

et dans lequel se trouve le lecteur de ce passage.

Ainsi le texte permet la création d'une atmosphère

pleine de curiosité dans le dénouement de

l'histoire face au sujet choisi par l'auteur:

l'existence humaine. Où va-t-elle aboutir?

Tout en suivant Antoine Compagnon¹⁷⁰ sur Proust, comme cela a été fait le long du travail par rapport à l'écriture, l'on constate que dans le premier texte analysé, il y a une remise en cause du "livre intérieur" puisque l'on suppose que cette "écriture" était déjà une lecture (lecture parlée comme "forme", comme "intention", comme "réception"). Donc le texte littéraire est considéré "ouvert", "inachevé". Et pour qu'il y ait une continuité des œuvres, il faut qu'il y ait une intégration textuelle à l'intérieur du texte. Voilà que l'intertextualité est intégrée dans ce processus du texte en tant que production.

De ce fait, il a fallu reprendre les textes barthésiens – *Écrire la lecture*¹⁷¹ et *Sur la lecture*¹⁷² – pour éclairer ce processus. D'abord, on a la lecture vue comme "production", comme l'objet capable de produire, chez le lecteur, un effet de rupture. D'une rupture qui devienne transgression au fur et à mesure que la lecture se fait *Macroscopie* qui est, selon Barthes, une lecture du côté structuraliste perçue en détail. Le texte se présente donc, comme une page fermée, circonscrite, sans la possibilité de créer de nouvelles images, de nouvelles frontières. Mais lors d'une deuxième lecture, le texte se présente à travers une lecture *télescopique*, puisque la page ouverte permettrait justement de faire une lecture universelle du texte. Ensuite, on a eu la notion de désir-pulsion de la *Meta-lecture*, c'est-à-dire qu'elle n'est

¹⁶⁹ BECKETT, Samuel. **En attendant Godot**. Paris: Minuit, 1952. p. 97.

¹⁷⁰ COMPAGNON, Antoine. Le lecteur. In: _____. **Le démon de la théorie**: littérature et sens commun. Paris: Seuil, 1998. p. 147-176.

¹⁷¹ BARTHES, Roland. *Écrire la lecture*. In: _____. **Essais critiques IV**: le bruissement de la langue. Paris: Seuil, 1984. p. 33-36.

¹⁷² BARTHES, Roland. *Sur la lecture*. In: _____. **Essais critiques IV**: le bruissement de la langue. Paris: Seuil, 1984. p. 37-47.

qu'un "éclat d'idées, de craintes, de désirs, de jouissances, d'oppressions." Par conséquent, l'aboutissement de l'existence humaine devient une voie du langage par laquelle l'auteur cherche à nouveau cette notion télescopique de lecture. Dans ce sens, la notion de "désir-pulsion", de l'éclat d'idées sur la lecture littéraire est mise en pratique.

En fait, à cause de cette expérience *télescopique*, plusieurs auteurs ont profité de cette voie textuelle pour parler à travers les voix de leurs personnages. Le dire par la voix de *Malone meurt*, par exemple, a ouvert une *fenêtre singulière* au lecteur, et le temps de réfléchir sur la tradition littéraire l'a amené de la parole à une rupture du langage. Le temps de réfléchir est venu à travers *L'Innommable*, où quelques personnages créés par Beckett se sont promenés et ont laissé leurs traces sur la page en soulignant l'esprit d'une époque, d'un lieu, d'une inquiétude. Donc une autre forme d'expression était en train de se former. La mémoire a été reprise aux interstices d'une nouvelle époque (1953) dont la "modernité" se faisait entendre par la voix du silence. *En attendant Godot* est venu pour confirmer l'inquiétude d'une génération:

Vient peut-être maintenant l'âge d'une autre expérience: celle de désapprendre, de laisser travailler le remaniement imprévisible que l'oubli impose à la sédimentation des savoirs, des cultures, des croyances que l'on a traversés. Cette expérience a [...] un nom illustre et démodé [...]: Sapientia: nul pouvoir, un peu de savoir, un peu de sagesse, et le plus de saveur possible. (Roland Barthes)¹⁷³

Ce passage de Roland Barthes au moment de sa leçon inaugurale au Collège de France intitulée *Leçon* pourrait illustrer le moment culminant de

¹⁷³ BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris: Seuil, 1977. p. 46.

l'existence humaine parmi le jeu du silence dans lequel les personnages clefs de Samuel Beckett - *Vladimir* et *Estragon* – s'affrontent face aux obstacles mondains, en soulignant les trous, les espaces en blanc et le plaisir du texte littéraire.

Barthes se réfère à l'âge de "désapprendre" imposé par l'oubli où l'on doit savourer les moments à vivre, mêlés d'un peu de savoir et aussi de sagesse. Il s'agit "d'un âge où l'on enseigne ce que l'on sait et en plus où l'on enseigne ce que l'on ne sait pas: cela s'appelle chercher."¹⁷⁴

Le pouvoir, le langage, la langue. Trois éléments que l'auteur privilégie dans son discours en donnant un regard autre au lecteur sur le savoir lire. Par rapport au pouvoir du langage, Roland Barthes nous apprend que le rôle des écrivains, des intellectuels, est celui de combattre toute manifestation de pouvoir, ce qui n'est pas une tâche facile à accomplir, puisque le pouvoir est "pluriel dans l'espace social" et "perpétuel dans le temps historique [...], le parasite d'un organisme trans-social."¹⁷⁵ Le sémiologue le définit, Ainsi car il "est lié à l'histoire entière de l'homme" dont l'objet n'est que le langage où la langue est "hors-pouvoir". D'après lui, la langue est la matrice de la littérature qui, à son tour, n'est que la pratique d'écrire, dont le but principal d'étude est le texte ("le tissu des signifiants qui constitue l'œuvre").

Le fil conducteur de la pensée barthesienne amène le lecteur à regarder le jeu des mots entre littérature, écriture et texte. En partant du "degré zéro", la littérature se nourrit de la pratique d'écrire et maintient vivant l'engrenage de l'acte de réfléchir par son objet principal: le texte. Cependant, cet outil réserve aussi quelques éléments à être analysés: les espaces vides, les silences, les blancs de la page.

¹⁷⁴ Ibid., p.45-46

¹⁷⁵ Ibid., p. 12

En ce qui concerne la lecture, d'après Barthes, elle se présente intimement liée à l'écriture, car "la lecture est conductrice du désir d'écrire" (lecture comme production) et elle peut être aussi comparée à un "carrousel de langages", parce que l'incorporation de nouveaux sens mène à transgresser le temps et l'espace. En tissant un parallèle entre ces trois éléments et les trois personnages principaux de *En attendant Godot – Didi, Gogo et Godot*, l'on constate les traces du lecteur littéraire qui, issu du lecteur de Mallarmé¹⁷⁶, détermine un changement dans l'analyse du texte.

D'un côté, les éléments qui forment le *tout* du personnage *Estragon* sont mis en valeur. *Gogo* est, sans doute, la représentation de la *non-mémoire*, de l'oubli, de la fuite gratuite de la réalité. Une réalité qu'il ne veut pas faire de pacte. Pourtant, au fond de soi-même, la conscience de son rôle sur la scène de la vie est tout à fait transparent: résistance est son nom. Ingénu, pétulant, bouffon. Ce sont les caractéristiques du personnage qui représente la langue, au sens barthésien du mot, puisque c'est à travers ses gestes, ses expressions et surtout à travers son silence que le lecteur s'identifie. Les besoins du personnage sont aussi les besoins du lecteur qui est en train de dévoiler l'œuvre. De l'autre, il y a la mémoire, représentée par *Vladimir*. *Didi* maintient sa dignité, ainsi que celle de son camarade, malgré la situation difficile et peut-être incontournable où ils se trouvent. Dû à cela, l'on revient à Donaldo Schüller, car la *Mémoire* chez Didi est sans doute "action", action par la parole soutenue, par ses attitudes, par le chant qui rend présent le passé. Ainsi quelques traces sont soulignées entre ce personnage et le

¹⁷⁶ Quand je parle du lecteur issu du lecteur de Mallarmé, je privilégie le processus de lecture comme formateur du texte, du texte comme production. Si la proposition de Mallarmé était celle d'un texte multiple dans un espace délimité, qui est la page, certes on aurait la mise en page renouvelée. Mallarmé avait pour but de dire, suggérer toujours, nommer jamais. "*Toute pensée émet un coup de dés*", cela veut dire que la conscience du texte est là comme *jeu*, le *jeu* du *hasard*.

langage qui, selon Barthes, est l'objet dans lequel s'inscrit le pouvoir. Mais un pouvoir que l'on peut manipuler selon le jeu de décors.

On a aussi le personnage qui représente le pouvoir au sens strict du terme: *Godot*. Il est une espèce de renouvellement, d'espoir, de vie qui a une continuité dans le récit à travers le lecteur. Il est pourtant dû au lecteur la tâche d'accomplir le dénouement de l'histoire, maintes fois sans issu.

Quand Roland Barthes a écrit que "Le lecteur est un autre texte"¹⁷⁷, peut-être anticipait-il ce nouveau regard de la communauté interprétative vers l'auteur, le lecteur et le propre texte.

*Qu'est-ce que lire? Comment lire? Pourquoi lire?*¹⁷⁸ Ainsi Barthes initie son raisonnement à propos de la lecture. L'auteur attire l'attention sur quatre points fondateurs pour la lecture, qui sont les outils qui permettent aux études de la textualité de *démarrer* ce mystère. On n'en utilise que deux. D'abord, la notion de *pertinence* est vue comme les champs de la lecture où il n'y a pas de pertinence d'objets ni de *niveaux*. Il n'y a pas de possibilité de décrire des *niveaux de lecture*: "La lecture, ce serait le geste du corps [...] qui d'un même mouvement pose et perverti son ordre: un supplément intérieur de perversion."¹⁷⁹

Ensuite *le désir*. "Qu'est-ce qu'il y a de Désir dans la Lecture?" On ne le nomme pas, on ne le dit pas. Barthes parle d'un certain *érotisme de la lecture*, il existe dans la lecture un lien étroit avec son objet, renforce-t-il.

Le *sujet* est réuni dans un ensemble, où la notion de lecteur est, d'après l'auteur, le sujet tout entier, car "toute lecture procède d'un sujet, et elle n'est séparée de ce sujet que par des médiations rares et ténues, l'apprentissage des lettres, c'est le sujet qui se retrouve dans sa structure propre, individuelle: ou désirante, ou perverse, ou paranoïaque, ou imaginaire aliénée par l'idéologie, par des routines de codes", conclut-il.¹⁸⁰

¹⁷⁷ BARTHES, Roland. *Leçon*. Paris: Seuil, 1977. p. 173.

¹⁷⁸ BARTHES, Roland. Sur la lecture. In: _____. *Essais critiques IV: le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984. p. 37-47.

¹⁷⁹ Ibid., p. 40

¹⁸⁰ Ibid., p. 45-47

Néanmoins, parler du lecteur implique parler aussi de l'espace lui-même et de l'imaginaire. La réflexion en est issue et celle-ci est extrêmement liée à la vision que l'on a du monde et de tous les éléments qui en font partie. Avant tout, Barthes veut élargir son monde littéraire à travers son travail et, par conséquent, celui du lecteur par une description nuancée de l'imaginaire.¹⁸¹

Si l'on reprend, par exemple, la lecture de son texte *Les Trois Sud-Ouest* il est possible d'observer ses perceptions face à la vie, dirigées vers son lecteur, et qui contestent l'ordre naturel des choses. D'un côté, sur l'œuvre elle-même, de l'autre sur lui-même comme producteur, comme écrivain. En ce qui concerne cette proposition, quel est donc, le "désir" de l'auteur?

Dans un premier moment l'auteur veut sans doute exprimer la stricte relation entre Lumière-Espace. La grande lumière du Sud-Ouest le renvoie au plan de regards différents de son enfance. Son pays dans ce cas est récupéré par le visage mobile de l'enfant qu'il était autrefois et qu'il est encore.

Cependant, il est concevable que cela soit réalisé par des souvenirs, car l'âme du poète est capable de survivre, à travers les siècles, par son regard. Les odeurs de son enfance seront toujours là, même si aujourd'hui elles ont perdu la "pureté", au sens propre, par le progrès des événements. Donc Barthes était en train de préparer la mémoire du lecteur au fond de l'inconnu, en lui donnant la clef pour trouver du nouveau.¹⁸²

Ce renouvellement pourrait être traduit par les associations d'images des trois textes étudiés. Les toiles d'ouverture, que comprennent chaque chapitre, ne sont que la mémoire du texte issue de la mémoire de lecture. La *fenêtre singulière*, le miroir cassé, le champ, ainsi que l'arbre au fond du paysage de Magritte, au premier chapitre, annonce déjà le désir de bouleversement d'une époque, d'une pensée par rapport à une littérature qui commençait à subir des transformations. Je conçois cette fenêtre comme outil de passage d'un langage à l'autre au moment d'effervescence littéraire en France. Ainsi la récurrence des images en mosaïque représente les éléments dont

¹⁸¹ C'est pour moi une question fondamentale à justifier, car l'absence de Jauss et d'Iser est due au choix de mon parcours de lecture. Dès l'introduction, j'ai signalé qu'en ce moment je n'utiliserais pas l'esthétique de la réception. Peut-être dans une étape à venir.

¹⁸² Image d'inspiration baudelairienne, du poème *L'Invitation au Voyage*.

disposait l'auteur pour nommer le réel. Il fallait briser quelque chose, il devait "y avoir quelque chose de changer": l'absurde venait en *catimini*.

En faisant le choix d'une autre langue, d'un autre pays, la multiplicité de la voix littéraire a été possible par la voie de l'absurde où il était nécessaire de reproduire le "Je" qui était obligé de parler. Ce n'est qu'à travers la "porte fermée" de *La perspective amoureuse* au deuxième chapitre, où plusieurs "Je" sont nommés (Malone, Molloy et Murphy), que le dire, dans un cercle répétitif, devient une voie sans issue. Dire toujours, nommer jamais. Donc, l'œuvre saisira le temps, car les relations textuelles s'imposent et le jeu du temps forgera ainsi une mémoire de lecture.

Dans cette voie, l'on revient à la troisième image de Magritte. *Le Corps bleu*, au début du troisième chapitre, ne résume qu'un regard autre sur le futur de la littérature en récupérant quelques références du *canon*, dont la représentation d'un *arbre*, assure la quête d'une mémoire de lecture qui a encore un but: ce chemin à parcourir vers la consolidation de ce nouveau langage. Ainsi le texte et son désir de continuer la lecture comme "jeu", comme "production" ne travaillera que la langue. Sa "déconstruction" comme moyen de "communication", de "représentation" ou "d'expression", reconstruira une autre langue. De ce fait, la "productivité se déclenche" et le "texte renaît".¹⁸³

Or, si le nœud de l'écriture n'est que la page blanche, une espèce de rituel anticipé qui tisse l'espace destiné aux mots, on conçoit que le résultat soit forgé par un choix de l'auteur-lecteur à travers le temps, présent ou passé, ayant l'intention de jouer encore avec la mémoire et le silence dans cet espace. Le but de l'auteur-lecteur est d'être lu à travers les siècles afin que son œuvre y demeure vivante. La littérature est un mécanisme, un engrenage qui impose un rythme, une cadence de lecture dans lequel le changement, la rupture du nouveau se font nécessaires.

¹⁸³ BARTHES, Roland. Productivité. In: **ENCYCLOPAEDIA Universalis**. Paris: Encyclopaedia Universalis, 1985. t.17, p. 998.

Malone meurt, L'Innommable, En attendant Godot. Un choix, une quête, une transgression. Ainsi est formé le livre. "Ils ne sont que trois", dira-t'on. Pourtant, ils sont plusieurs, multiples, infinis... Les *Mémoires*, reprises dans les trois voix de l'absurde, n'expriment que le souci de l'homme par rapport à son contexte, par rapport au futur du langage. Pourtant, y demeure cette *attente inachevée* de l'auteur-lecteur liée au temps de lecture, aux interstices du texte, au silence, au non dit.

Peut-être, l'un des biais possibles pour amoindrir cette *attente* serait ce carrousel d'idées proportionné par les images immobiles de Magritte. Nonobstant, immobiles sur la page, mais continues, mouvantes, productives à travers le jeu de l'imagination du lecteur. *Je me demande quel sera mon dernier mot, écrit, les autres s'envolent, au lieu de rester. Je ne le saurai jamais.*

BIBLIOGRAPHIE

ADLER, Laure. Marguerite D. **Elle**, Paris, n. 2619, p. 7, 1996.

ANTUNES, Nara Maria. **Jogo de espelhos: Borges e a teoria da literatura**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. Cap. 2-3.

BALZAC, Honoré de. Le faiseur. In: _____. **Oeuvres complètes**. Paris: Mignot, 1911. p. 3645-3690.

BARTHES, Roland. **Leçon**. Paris: Seuil, 1977.

BARTHES, Roland. Le texte et l'image. **Le Français Dans Le Monde**, Paris, n. 202, p.16, juil. 1986.

_____. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **Essais critiques IV: le bruissement de la langue**. Paris: Seuil, 1984.

_____. **Les œuvres complètes**. Paris: Seuil, 1975. t. 3.

BECKETT, Samuel. **En attendant Godot**. Paris: Minuit, 1952.

_____. **Fin de partie, suivi d'actes sans paroles I**. Paris: Minuit, 1957.

_____. **L'Innommable**. Paris: Minuit, 1953.

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

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

_____ . **Oh les beaux jours**. Paris: Minuit, 1963.

_____ . **O Inominável**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____ . **Proust**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

BERSANI, Jacques et al. **La littérature en France depuis 1945**. Paris: Bordas, 1970.

BILEN, Max. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 586-588.

BLANCHOT, Maurice. Où maintenant? Qui maintenant?. In: _____ . **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, 1959. p. 286-295.

BREE, Germaine; MOROT-SIR, Edouard. **Littérature française: du surréalisme à la critique**. Paris: Arthaud, 1990.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____ . **Si par une nuit d'hiver un voyageur**. Paris: Seuil, 1981.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 4.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COMPAGNON, Antoine. **Le démon de la théorie: littérature et sens commun**. Paris: Seuil, 1998.

CONTENTIN-REY, G. **Les grandes étapes de la civilisation française**. Paris: Bordas, 1991. p. 287-444.

DEJEAN, Jean-Luc. **Le théâtre français d'aujourd'hui**. Paris: Nathan, 1971.

DICTIONNAIRE des œuvres et des thèmes de la littérature française. Paris: Hachette, 1990.

DURAS, Marguerite. **L'après-midi de Monsieur Andesmas**. Paris: Gallimard, 1962.

ECHELARD, Michel. **Histoire de la littérature en France au XIXe siècle**. Paris: Hathier, 1984.

ECO, Umberto. Le lecteur modèle. In: ____ . **Lector in fabula**. Paris: Grasset & Fasquelle, 1985. p. 61-83.

ELIADE, Mircea. A sobrevivência do mito do “eterno retorno” . In: ____ . **O mito do eterno retorno**: arquétipos e repetição. Lisboa: Edições 70, [198- ?]. p. 153-159.

ENCYCLOPAEDIA Universalis. Paris: Encyclopaedia Universalis, t. 2, t. 3, t. 17. 1985.

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____. **Théâtre de l'absurde**. (The theatre of the absurde) traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre et France Frank. Paris: BUCHET/CHASTEL, 1977. p. 408-409.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3.ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GASSNER, John. Beckett: Esperando Godot. In: ____ . **Rumos do teatro moderno**. Rio de Janeiro: Liador, 1965. p. 323-334.

GERVAIS, Bertrand. Au seuil de l'interprétation. In: ____ . **Lecture littéraire et explorations en littérature américaine**. Montréal: XYZ, 1997. p. 47-75.

_____. Lectures: tensions et régies. **Poétique**, Paris, n.89, p. 105-125, 1992.

JANVIER, Ludovic. Roman/théâtre. **Revue d'Esthétique**, Paris, n. esp., p. 45-54, 1986.

KRISTEVA, JULIA. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LECHER BONNIER, Bernard et al. Le théâtre de l'absurde: Ionesco, Beckett. In: **Littérature**: textes et documents XXe. Paris: Nathan, 1989.

LES GRANDES etapes de la civilisation française: le “théâtre de l'absurde”. Paris: Bordas, 1991, p. 421-426.

MAGRITTE, René. **Le Corps bleu**. Disponível em: <http://www.users.skynet.be/madcow/magritte/corpsbleu.html>. Acesso em: 28 ago. 2001.

_____. La clé des champs. In: **BERSANI et al.** Paris: Bordas, 1970. p. 338.

_____. **La perspective amoureuse**. Disponível em: <http://www.magrittefoundation.org/gallery/photo> 1.html. Acesso em: 11 ago. 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). **Literatura comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1996. p. 13-28.

MIRAGLIA, Anne Marie. Lecture, écriture et intertextualité dans Volkswagen Blues. In: _____. **Voix & images** : littérature Québécoise, n. 43. p. 51-57, 1989.

MOROT-SIR, Edouard. L'écriture-rêverie et la création proustienne. **Revue d'Histoire Littéraire de la France**, Paris, v. 86, n. 6, p. 910-911, 1984.

PALLOTTINI, Renata. O personagem no teatro do absurdo. In: _____. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989. p.113-122.

PAZ, Octavio. **La quête du présent**. Paris: Gallimard, 1991.

PAZ, Octavio. **L'autre voix: poésie et fin de siècle**. Paris: Gallimard, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: _____. **Flores da escrivantina-ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.100-110.

_____. Littérature comparée, intertexte et anthropophagie. In: PETERSON, Michel; BERND, Zilá. **Confluences littéraires Brésil-Québec: les bases d'une comparaison**. Québec: Balzac, 1992. p. 177-187.

PETITJEAN, André. La figuration de l'espace et du temps dans les dialogues de théâtre. **Revue Pratiques**, n. 74, p.105-125, juin. 1992.

_____. Pratiques de l'écriture et théories du texte. **Le Français Dans Le Monde**, Paris, n. 215, p. 53-58, mars 1988.

PROUST, Marcel. **Le salut par Ruskin de George Painter**. Paris: Mercure de France, 1966.

_____. **Du côté de chez Swann**. Paris: Librairie Générale Française, 1992.

REY-DEBOVE, Josette ; REY, Alain (Dirs.). Le Nouveau Petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Dictionnaires le Robert, 1993.

ROY, Claude. Samuel Beckett. **La Nouvelle Revue française**, Paris, n. 143, p. 885-890, nov. 1964.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. A paisagem do desejo e a poética do outro no simbolismo sul-riograndense. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). **Literatura comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1996. p. 119-134.

SARAMAGO, José. O tempo e a paciência. In: ____ . **A bagagem do viajante: crônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 187-188.

SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1972.

SCHÜLLER, Donaldo. Desconstruir a memória. **Continente Sul Sur: Revista do Instituto Estadual do Livro, Porto Alegre**, n. 7, p.189-210, 1998.

STEINER, George. El lector infrecuente. In: ____ . **Pasión intacta**. [S.l.]: Siruela, 1997.

TADIE, Jean-Yves. A crítica literária no século XX. [S.l.] :[s.n.], [199- ?].

TONNET-LACROIX, Éliane. **La littérature de l'entre-deux-guerres (1919-1939)**. Paris: Nathan, 1993.

VALETTE, Bernard et al. L'absurde. In: ____ . **Anthologie de la littérature française**. Paris: Nathan, 1989. p. 290-387.

APPENDICES

APPENDICE A - MALONE MEURT: L'IMAGÉRIE EN MOSAÏQUE

Le temps

la chambre close

La voix

l'inventaire

la nuit

Malone meurt

La mémoire

La parole

la fenêtre
la mort immanente

APPENDICE B - L'INNOMMABLE: LE "JE" ET SES MULTIPLES REPRÉSENTATIONS

Le temps

les yeux immobiles
le chapeau
le cri

La parole

L'Innommable

L'attente

le discours
la porte

le cou
la corde

Le silence

**APPENDICE C - EN ATTENDANT GODOT: À LA RECHERCHE D'UNE
MÉMOIRE DE LECTURE**

Le temps (présent/passé)

le chapeau melon
(la mémoire/l'oubli)

L'attente

En attendant Godot

Le silence

la parole

le cou
la corde

L'arbre (mort et vie à la fois)

APPENDICE D - LES BASES THÉORIQUES-PRATIQUES

ROLAND BARTHES
(texte comme productivité)

GERVAIS (lecture littéraire)
CALVINO
(jeu des possibles)

LEYLA PERRONE-MOISÉS
(Intertextualité)

PROUST
(Beckett lecteur de Proust)

SARTRE (canon)
ESSLIN (théâtre de l'absurde)

COMPAGNON
(le lecteur)

BALZAC(tradition).....**BECKETT**(lecteur de Balzac) (rupture)
