



**HAL**  
open science

## Les voies négatives de Samuel Beckett

Lydie Parisse

► **To cite this version:**

Lydie Parisse. Les voies négatives de Samuel Beckett. Cahiers ERTA, 2023, 33, pp.11-41. hal-04757365

**HAL Id: hal-04757365**

**<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04757365v1>**

Submitted on 14 Nov 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Lydie Parisse  
LES VOIES NEGATIVES DE SAMUEL BECKETT

Nous avons tenté de monter récemment, à travers une séance de séminaire consacrée aux « Voies négatives de Samuel Beckett<sup>1</sup> » au sein du LARCA (UMR 8225) et du réseau Théorias<sup>2</sup>, comment les approches critiques de l'œuvre de Beckett convergent aujourd'hui, du côté anglophone et francophone, et comment il est possible de relire l'œuvre de Beckett à la lumière d'outils empruntés au discours de la voie négative. Il faut souligner les errements de la critique beckettienne et de la tradition pédagogique, qui par le passé ont tenté de l'enfermer dans des catégories qui ne lui convenaient pas, ce qui a généré de nombreux malentendus et contresens, enfermant l'œuvre dans la gravité, voire le pessimisme. Or, la radicalité de l'écriture de Samuel Beckett, l'ascèse qui l'accompagne, la dimension autoréflexive vis-à-vis du processus créateur, l'ironie permanente et l'approche expérimentale dans le forage de la langue, toutes les caractéristiques de cette œuvre en recherche qui interroge le dire, le faire et le voir, l'inscrivent dans une dimension constamment paradoxale. Ainsi, cette idée existentialiste d'une dramaturgie de l'horreur dont les personnages seraient « les misérables déchets d'un monde ratatiné jusqu'à la dernière limite<sup>3</sup> », cette idée donc est remise en cause par Peter Brook, qui, dans *L'Espace vide*, écrit :

Les pièces obscures de Beckett sont des pièces lumineuses, où l'objet créé – objet terrifiant – témoigne du désir acharné de rendre compte de la vérité. Beckett ne dit pas “non” avec satisfaction ; il forge son « non » sans merci, à partir de son aspiration au « oui ». Son désespoir est le négatif à partir duquel on peut tracer les contours du positif<sup>4</sup>.

Tout d'abord, je vais vous présenter mon objet de recherche : l'épistémologie du processus créateur. Il part d'un constat. Ce constat est que depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à aujourd'hui, des écrivains et des artistes se sont appropriés, dans une perspective laïque, le lexique spirituel de la voie négative pour penser leur création et pour parler de leur création. Il s'agit là d'une tendance manifeste qui s'est développée sur un siècle et pour laquelle nous pouvons avoir aujourd'hui un recul certain. Constituer cette approche en objet de recherche relève d'une initiative pionnière en ce qui concerne le domaine littéraire, en particulier du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècles. Elle est cependant déjà active dans le domaine des arts plastiques et dans celui du théâtre, où l'importance de la notion de « voie négative » est avérée. Nous

---

<sup>1</sup> Cette séance, que j'ai organisée le 9 juin 2022 à l'université de Paris- Diderot, sur l'invitation de Claude Le Fustec, comprenait deux communications, dont celle-ci et celle de Llewellyn Brown, directeur de la série « Samuel Beckett » aux éditions Lettres Modernes Minard, dans la « Revue des Lettres Modernes » et auteur de nombreux ouvrages portant notamment sur l'approche psychanalytique de l'œuvre de S. Beckett.

<sup>2</sup> Le Réseau international interdisciplinaire de chercheurs *Théorias* (Théorisation du spirituel dans la Littérature, les Arts et les Sciences) unissant des chercheurs d'Europe et d'Amérique du Nord. L'objectif est de constituer un centre de ressources et d'échanges pour la mise en œuvre de concepts opérationnels transdisciplinaires permettant d'aborder les relations entre littérature, arts, sciences et spiritualité. Des rendez-vous réguliers, sous forme de colloques internationaux et de journées d'études, ont lieu depuis 2012, à l'université de Louvain-La-Neuve, de Lille 3, de Rimouski, de Rennes 2, de Toulouse 2.

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno, *Notes sur la littérature* [1958], trad. de l'allemand par S. Muller, Paris, Flammarion, « Campus », 1999, p. 212.

<sup>4</sup> Peter Brook, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, trad. de l'anglais par S. Estienne et F. Fayolle, Seuil, Essais, 1977, p. 85.

y reviendrons. C'est une approche nécessairement transversale qui couvre plusieurs champs. Celui de l'histoire des idées tout d'abord : depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, la littérature mystique, jusqu'alors réservée aux commentaires des théologiens, a peu à peu été déshistoricisée pour devenir un objet d'études pour la philosophie, la psychanalyse, les sciences sociales, et – avec Michel de Certeau – la linguistique<sup>5</sup>. Celui de l'histoire de l'art et de l'histoire littéraire, ensuite : les pionniers de l'abstraction picturale, en prônant une critique de l'image notamment à travers le concept de défiguration, ont mis en place une pratique et une recherche de forme qui a influencé des écrivains, dont Beckett.

Qu'est-ce que la voie négative ? Cette notion, apparue dans l'Occident médiéval, a influencé une partie de notre culture et de notre pensée, comme le rappelle Amador Vega. « On peut voir comment la mystique médiévale - puis baroque - a influencé Schopenhauer qui avait lu Jean de la Croix (1542-1591) et Jeanne Guyon (1648-1717) : les mystiques sont des passeurs, il y a cet abandon d'une langue, il y a l'idée d'une percée<sup>6</sup>. » En Occident, la convergence de la pensée grecque et de l'ancien christianisme aboutit à ce que l'on nomme « la voie négative », ou méthode dite « apophatique » issue de la théologie mystique de Pseudo-Denys l'Aréopagite (fin V<sup>e</sup> siècle), qui distingue une *theologia kataphatikê* (théologie positive ou cataphatique), qui peut dire quelque chose pour le divin positivement, et une *theologia apophatikê* (théologie négative ou apophatique), qui pose le problème du divin comme objet de connaissance qui ne peut être un objet conceptuel. C'est pourquoi il s'agit de nier toutes les affirmations qui peuvent être attribuées au divin. Mais la voie négative est aussi centrale dans le taoïsme, où elle définit l'exercice d'une sagesse parvenue à dépasser les catégories dualistes qui modèlent la pensée. La notion de voie négative, comprise dans un sens religieux ou laïc, a déjà démontré sa pertinence dans différents domaines : au théâtre, elle est revendiquée par Jerzy Grotowski, et plus près de nous, par Valère Novarina ; dans les arts plastiques, et en particulier, depuis l'avènement de l'art abstrait, elle est étudiée depuis des années par le centre fondé par Amador Vega à Barcelone ; enfin, au cinéma, c'est une notion qui fait sens pour certains créateurs, d'Andréi Tarkovski à Robert Bresson, et plus près de nous, Bruno Dumont.

Nous préférons parler de « voie négative » que de « théologie négative », tout en précisant que l'adjectif « négatif » est, dans une certaine mesure, impropre. En effet, il ne faut pas confondre la voie négative avec la négation, la négativité, l'iconoclastie, le déconstructionnisme, voire le nihilisme. C'est pourquoi il faudrait peut-être lui préférer celui de « retranchement », ainsi que le souligne Pierre Hadot<sup>7</sup>, ou celle de soustraction. Il s'agit en effet moins de s'opposer à une affirmation que de retrancher, de soustraire, ce qui n'est pas essentiel dans la quête de l'inconnaissable. Retrancher, mais aussi se retrancher soi-même, se soustraire de soi et à soi, pour parvenir, dans la littérature, à une forme de lyrisme « négatif » ou de lyrisme sans « je », comme en témoigne exemplairement l'œuvre de Samuel Beckett.

Dans cette communication, il s'agit de montrer comment précisément en 2022, et en raison de notre recul, nous pouvons aborder l'œuvre de Samuel Beckett

---

<sup>5</sup> Voir Lydie Parisse, « Penser l'historicité des discours critiques sur la mystique ». Séminaire doctoral du CERILAC « Expériences mystiques : énonciations, représentations, réécritures » (Paris-Diderot, 30 mars 2017). *Expériences mystiques : énonciations, représentations, réécritures*, F. Arama, G. Jouanneau-Damance, R. Raimondo (éd.), Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 29 à 40.

<sup>6</sup> A. Vega, propos recueillis lors de la séance du séminaire *Passeurs de Patrimoine* organisé le 20 octobre 2015 à Toulouse, au Ring, par L. Parisse, laboratoire PLH, 20 octobre 2015.

<sup>7</sup> Pierre Hadot, *Exercices spirituels et philosophie antique*, [1993] Paris, Albin Michel, 2002, p. 239.

comme une œuvre pionnière dans ce domaine, en l'envisageant sous l'angle du processus créateur. Parce qu'elle est exploratoire, expérimentale, et pratique une écriture plurielle : roman, poésie, théâtre, cinéma, vidéo, qui a influencé pour longtemps les arts et la littérature. Parce qu'elle est transartistique : Beckett rêvait d'appliquer à l'écriture ce que les peintres avaient appliqué à l'image, à savoir dissoudre la surface – la figuration- pour arriver à l'abstraction (comme substance spirituelle). Il rêvait de « dissoudre la surface des mots pour voir ce qui est caché derrière<sup>8</sup> ». Parce qu'elle est transdisciplinaire : Beckett était grand lecteur de philosophie<sup>9</sup>, lecteur aussi d'œuvres matricielles qui ont fondé la culture européenne, telle *La Divine Comédie* de Dante. Il est important de souligner que la voie négative n'est pas une théorie, mais une méthode, une méthode d'éveil spirituel qui est aussi une méthode touchant au processus de création : création d'un objet littéraire ou artistique, mais aussi création de soi par soi à travers ce processus-même. Nous évoquerons trois paramètres de cette méthode telle qu'elle opère concrètement dans le processus créateur beckettien : la défiance à l'égard du langage ; la dépossession ; la défiguration.

### LA DÉFIANCE À L'ÉGARD DU LANGAGE

La défiance envers le langage, qui caractérise l'approche de S. Beckett et aboutit aux dramaturgies du silence, a ses origines dans l'Europe des années 1900 et trouvera des résurgences après la seconde guerre mondiale et jusqu'aux années soixante-dix, comme l'a analysé le linguiste George Steiner (né en 1929) pour qualifier notre monde d'après-guerre. Dans les années soixante-dix, il écrit qu'après Auschwitz, toute création littéraire, toute pensée philosophique et toute approche de la psychologie humaine s'inscrivent plus que jamais dans une crise du langage liée à une crise des valeurs de l'humanisme.

Il s'est produit, dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle, une crise du langage ainsi qu'un réexamen du langage à la lumière de cette crise. Nous commençons aujourd'hui à pouvoir en mesurer la portée et les conséquences<sup>10</sup>.

Tout d'abord, Beckett se méfie du langage et de son aptitude à étreindre la pensée. Le scepticisme épistémologique de Fritz Mauthner<sup>11</sup>, selon lequel ni sujet, ni objet ne sont connaissables de manière absolue, en eux-mêmes, a une fécondité indéniable sur la langue de Beckett. Pour Mauthner, la seule façon d'appréhender la réalité est relationnelle, la particularité essentielle des choses étant de nous apparaître toujours et seulement « en relation » : avec nous-mêmes (en tant que

---

<sup>8</sup> S. Beckett, *Disjecta, Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragments*. Londres, John Calder, 1983, trad. de l'anglais par B. Hoepffner, *Objet Beckett*, Paris, catalogue de l'exposition Beckett, Centre Pompidou / Imec, 2007, p. 15.

<sup>9</sup> S. Beckett a été nourri de la lecture de R. Descartes, E. Kant, A. Schopenhauer, A. Geulincx, G. Bruno, G. Vicco, N. de Cues, Héraclite ...

<sup>10</sup> George Steiner, *Extraterritorialité* [1971], *Essais sur la littérature et la révolution du langage*, trad. de l'anglais par P.-E. Dauzat, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 114.

<sup>11</sup> Fritz Mauthner (1849-1923) est un écrivain et philosophe de langue allemande, auteur de *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (3 vol., 1901-1902). Entre 1901 et 1903, le constat d'une crise du langage, vécue sous la forme d'une défiance envers les mots, d'une impossibilité de communiquer par la parole et d'un scepticisme radical, s'exprime chez Fritz Mauthner, marqué par l'influence de Nietzsche, sous des formes diverses (traité théorique, fiction, essai) ; et également chez Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr et Gustav Landauer. Chez Landauer, le scepticisme linguistique conduit à l'affirmation d'une « mystique sans Dieu » qui se réclame à la fois de Maître Eckhart et du monisme contemporain. Dans le *Tractatus* de Wittgenstein résonnera l'écho lointain de cette crise du langage.

sujets percevants) ou entre elles. Beckett pense que le langage empêche de voir. Pourtant, pour lui, écrire c'est voir, c'est poursuivre une vision intérieure, quitte à utiliser les mots jusqu'au point où ils ne peuvent plus signifier. C'est pourquoi des mots parcourent ses textes, tels des scories qui se seraient détachées de l'édifice du langage et qui se mettraient à errer dans toute l'œuvre. Les personnages sont parcourus par des actes de parole automatique. Dans leur solitude peuplée, ils entendent des mots qui existent ou qui n'existent pas, comme ceux de « fibrone ou fibrome »<sup>12</sup>, de « épasse »<sup>13</sup>, de « vase de nuit<sup>14</sup> », de « martingale<sup>15</sup> », d'« arrimage<sup>16</sup> », qui hantent leur esprit d'un texte à l'autre. Dans *Premier amour*, l'expression « mettre à la porte » est présentée par le narrateur comme un signifiant sonore, vide de sens :

Essayez maintenant de me mettre à la porte, dis-je. Il me sembla que le sens de ces paroles, et même le petit bruit qu'elles firent, je n'en pris connaissance que quelques secondes après les avoir prononcées. J'avais si peu l'habitude de parler qu'il m'arrivait de temps en temps de laisser échapper, par la bouche, des phrases impeccables du point de vue grammatical mais entièrement dénuées, je ne dirai pas de signification, car à bien les examiner, elles en avaient une, et quelquefois plusieurs, mais de fondement. Mais le bruit, toujours je l'entendais, au fur et à mesure que je le faisais.<sup>17</sup>

Il ne s'agit plus seulement de s'inscrire en rupture face aux automatismes et aux déterminismes langagiers, mais de confronter le langage à l'épreuve de l'insaisissable, que le texte théâtral explore à travers la physique qui lui est propre – une physique qui imprègne également ses romans, dans lesquels il renouvelle la forme du monologue intérieur.

Dans un second temps, la défiance de Beckett envers le langage porte sur l'inaptitude à êtreindre le réel. Or, les significations que nous mettons sur le monde font le monde. La question qui hante Beckett, est celle de la réalité : « La réalité, qu'on l'appréhende de façon imaginaire ou empirique, demeure une surface impénétrable, hermétique », affirme-t-il déjà en 1930 dans *Proust*<sup>18</sup>. Convaincu que le langage et l'approche conceptuelle font écran à la saisie du réel, il s'est fixé comme objectif d'explorer l'espace du doute, d'habiter le doute radical qui se défie de la pensée. Dans *Peintres de l'empêchement*, il écrit :

L'objet de la représentation résiste toujours à la représentation, soit à cause de ses accidents, soit à cause de sa substance, et d'abord à cause de ses accidents parce que la connaissance de l'accident précède celle de la substance<sup>19</sup>.

C'est bien là, dans la lignée de René Descartes et d'Arnold Geulincx<sup>20</sup>, l'une de ses préoccupations majeures, qui aboutit en permanence, et sur tous les modes possibles — y compris comique — à une critique de nos dualismes, et par ce biais, à une critique de la pensée conceptuelle et de notre logique rationnelle. Pour penser, nous avons besoin de nous appuyer sur des concepts qui, dénués de valeur absolue,

<sup>12</sup> S. Beckett, *Premier amour*, Paris, Minuit, 1970, p.42.

<sup>13</sup> S. Beckett, *Têtes-mortes*, Paris, Minuit, 1972, p. 27.

<sup>14</sup> S. Beckett, *Premier amour*, op.cit., p. 44.

<sup>15</sup> S. Beckett, *Premier amour*, op. cit., p. 23 ; *Molloy*, Paris, Minuit, 1951, p.95.

<sup>16</sup> S. Beckett, *Molloy*, op.cit., p.95.

<sup>17</sup> S. Beckett, *Premier amour*, op.cit., p. 46.

<sup>18</sup> S. Beckett, *Proust* [1930] *Proust*, trad. de l'anglais par E. Fournier, Paris, Minuit, 1990, p. 87.

<sup>19</sup> S. Beckett, *Le Monde et le pantalon*, Paris, Minuit, 1989. p. 54

<sup>20</sup> Arnold Geulincx (1624-1669, Pays Bas), philosophe flamand, métaphysicien et moraliste héritier de Descartes, est auteur de *L'Éthique*, parue en 1675. Geulincx est surtout connu pour sa théorie occasionnaliste de la causalité et pour son refus de reconnaître une quelconque substantialité aux choses particulières créées.

se définissent en fonction des couples d'opposés qu'ils forment. C'est pourquoi les personnages beckettien passent leur temps à observer et à décrire de l'intérieur le mécanisme de la pensée, dont ils remettent en question les fondements conceptuels.

VLADIMIR. — Quand on cherche on entend.  
 ESTRAGON. — C'est vrai.  
 VLADIMIR. — Ça empêche de trouver.  
 ESTRAGON. — Voilà.  
 VLADIMIR. — Ça empêche de penser.  
 ESTRAGON. — On pense quand même.  
 VLADIMIR. — Mais non, c'est impossible.  
 ESTRAGON. — C'est ça, contredisons-nous.  
 VLADIMIR. — Impossible.  
 ESTRAGON. — Tu crois ?  
 VLADIMIR. — Nous ne risquons plus de penser<sup>21</sup>.

Dans la dernière réplique, il faut comprendre : nous risquons d'entrer dans la non-pensée, c'est-à-dire la pensée en marge de nos constructions dualistes.

« Ce n'est pas le vide qui manque<sup>22</sup> », souligne encore plaisamment Estragon, laissant entendre que le vide est aussi un plein, comme l'affirme le dramaturge et philosophe irlandais Terence Gray (1895-1986), connu sous le pseudonyme de Wei Wu Wei, et auteur de *La Voie négative*, qui porte sur le bouddhisme chan et le taoïsme :

Ayant cherché la vérité sous la forme de *Je suis*, peut-être la trouverons-nous sous la forme de *Je ne suis pas*. Il n'y a pas non plus de « nous » car il n'y a pas de choses. Ce doit être la raison pour laquelle on dénomme cela le vide, et le vide doit être vide précisément parce que rien n'est, et qu'il n'y a personne pour être. Le vide est également un non-vide, ou un plénum (plein), dans la mesure où il s'agit d'un concept. Il n'y a absolument rien qui puisse être dit à ce sujet<sup>23</sup>.

Il ne reste plus qu'à attenter au langage en y forant des trous. Pour Beckett, « aux limites du vide illimité », se trouve le trou, trou d'une écriture qui se propose d'échapper au simulacre, au point d'affronter le néant, trou de l'ultime page de *Cap au pire*, marqué, par un superlatif qui désigne un seuil : « Un trou d'épingle. Dans l'obscurissime pénombre<sup>24</sup>. ». Cet état consiste à s'abolir dans l'acte du voir. Beckett, profondément marqué par la peinture abstraite, qui selon lui met en scène une phénoménologie du voir, rêve de transposer dans l'écriture de ses textes la négativité qui marque les arts plastiques de son époque. Abstraction ne veut pas dire désincarnation, bien au contraire, les personnages de Beckett sont incarnés mais ils ne sont pas sûrs de pouvoir accéder à la vérité par le langage. C'est pourquoi ils cherchent le silence dans les mots et derrière les mots. Tout comme les peintres qui, au début du XX<sup>e</sup> siècle, réalisent le programme de *Du Spirituel dans l'art* de Vassily Kandinsky<sup>25</sup>, et parviennent à abandonner l'approche figurative, Beckett rêve d'abandonner la linéarité du texte, de trouver une syntaxe de la faiblesse, qui pulvérise les mots pour nous faire accéder à une vérité concrète qui serait cachée derrière le texte. Il en témoigne dès 1930 dans la *Lettre allemande* :

<sup>21</sup> S. Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, p. 89.

<sup>22</sup> S. Beckett, *En attendant Godot*, op. cit., p.92.

<sup>23</sup> Wei Wu Wei [Terence Gray], *La Voie négative* (1958), trad. de l'anglais par G. Régnier, Paris, La Différence, 1977, p. 50.

<sup>24</sup> S. Beckett, *Cap au pire* [1982], Paris, Minuit, trad. de l'anglais par E. Fournier, 1991, p.62.

<sup>25</sup> Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, trad. du russe par N. Debrand et B. Ducrest, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2007.

Étant donné que nous ne pouvons éliminer le langage d'un seul coup, nous devons au moins ne rien négliger de ce qui peut contribuer à son discrédit. Y forer des trous, l'un après l'autre, jusqu'au moment où ce qui est tapi derrière, que ce soit quelque chose ou rien du tout, se mette à suinter de travers<sup>26</sup>.

La perte de la fonction référentielle est caractéristique de la langue de Beckett, qui tend à faire advenir l'innommable mais aussi l'irreprésentable. Tout comme ses superlatifs ne renvoient à aucune notion tangible, de même, ses architectures imaginaires ne permettent pas de se raccrocher à une notion d'échelle, ni de les intégrer à un monde existant : c'est le cas, par exemple, du cylindre du *Dépeupleur*. Créer revient à décréter – pour reprendre l'expression de Simone Weil – et se marque par un geste, non pas d'affirmation de soi, mais de retrait de soi. Nous n'entendons pas ici la notion de dépossession au sens où l'entend Maurice Blanchot dans *Le Livre à venir*<sup>27</sup>, à savoir au sens d'une submersion – post-romantique - de Beckett face à une écriture qui le dépasse, mais au sens d'un principe actif, d'une pratique et d'une méthode assumées et revendiquées dans le processus de production de l'œuvre.

#### LA DÉPOSSESSION : UNE PRATIQUE ET UNE MÉTHODE

Avant d'évoquer la résurgence du lexique de la voie négative, dans des occurrences spirituelles, sous la plume d'écrivains et d'artistes, je tiens à évoquer les recherches de Carlo Ossola, qui a souligné à quel point ces notions, à l'origine, ne désignaient pas un savoir, mais une expérience. Lors d'un séminaire au Collège de France en 2001<sup>28</sup>, il a évoqué des mots dont le sens spirituel, étouffé par les occurrences médicales, juridiques et économiques, n'apparaît plus dans les dictionnaires d'aujourd'hui : « abandon », « anéantissement », « annihilation », « aliénation », « ébullition », « extase », « exhaustion ». Cependant, cette langue existe pour les écrivains et les artistes, elle les nourrit, sous-tend leurs pratiques et leurs poétiques.

L'abandon est l'un des mots imparfaits pour signifier un concept intraduisible en français, présent dans le terme allemand de *Gelassenheit*, utilisé par Maître Eckhart, et dans le mot d'*Absgeschiedenheit* (qui veut dire « séparation ») correspondant à la notion de « détachement ». Ces deux mots désignent des étapes dans la recherche de la pauvreté spirituelle, qui consiste à se dépouiller de tout ce qui n'est pas essentiel pour s'ouvrir à l'opération de la grâce. Le mot de *Gelassenheit* est intraduisible en français, ne serait-ce qu'à travers la double valeur sémantique du verbe *lassen*, qui signifie tout à la fois laisser et faire, dans un sens factitif. Cette notion recoupe une attitude paradoxale à la fois active et passive, pour laquelle François Fénelon a forgé le néologisme de « passivité », Jeanne Guyon celui d'« involonté<sup>29</sup> ». Elle consiste à s'annuler soi-même dans l'acte de

---

<sup>26</sup> S. Beckett, *Disjecta*, cité et traduit par Gilles Deleuze, dans *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 70.

<sup>27</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, « Folio Essais », 1959, p. 290 : « Celui qui écrit ce n'est déjà plus Beckett mais l'exigence qui l'a entraîné hors de soi, l'a dépossédé et dessaisi l'a livré au dehors, faisant de lui un être sans nom, l'innommable ».

<sup>28</sup> Carlo Ossola, « Présentation », *Pour un vocabulaire mystique au XVIIe siècle, Actes du séminaire du Professeur Carlo Ossola au Collège de France*, textes réunis par François Trémolières, Turin, Nino Aragon, 2004, p. IX-XXI.

<sup>29</sup> Jeanne Guyon, cité par M. Masson, *Fénelon et Madame Guyon. Documents nouveaux et inédits*, Paris, Hachette, 1907, p.95 :

contemplation, dans une attitude non-dualiste qui abolit les frontières entre le sujet (qui perçoit) et l'objet (perçu), comme le rappellent les traducteurs de Maître Eckhart :

La *Gelassenheit*, c'est l'attitude de qui, sans rien ajouter aux choses, les "laisse être" selon leur vérité, dans le dynamisme de leur origine. C'est sans doute la forme dernière d'une liberté qui se refuse à toute manipulation ou recréation démiurgique<sup>30</sup>.

Cette attitude s'exprime sous d'autres formes dans des doctrines très diverses : elle s'exprime dans le « nada » (rien) de Jean de la Croix, dans l'« indifférence » positive d'Ignace de Loyola, dans la « fana » du soufisme, dans le « vide », le « nirvana » ou le « satori » des systèmes religieux de l'Extrême-Orient. Les spirituels du pur amour, dont Jeanne Guyon (appelés à tort « quiétistes » par Bossuet au XVII<sup>e</sup> siècle) ont été condamnés à cause de cette notion d'abandon, ressentie comme dangereuse par les autorités ecclésiastiques, notamment parce qu'elle mettait en avant une relation sans médiation à la divinité. De cette époque (1699) date la rupture du catholicisme avec la mystique.

Le paradigme de *Gelassenheit* a fait l'objet d'un petit traité de Maître Eckhart intitulé *Du Détachement*, dans lequel il dit : « Si un cœur détaché se tient au plus élevé, il faut que ce soit sur le néant, car c'est là qu'est la réceptivité la plus grande<sup>31</sup> ». La *Gelassenheit* met l'accent sur un point paradoxal de la vie psychique, où le négatif devient positif, et inversement. La traversée du négatif est marquée par des périodes de doute, d'obscurité, mais la 'positivité' qui en résulte n'a pas nécessairement un rapport avec le sens de récompense ou d'utilité, tel que l'entendent en général les religions, qui tiennent un propos positif sur le divin et visent à garantir le salut – une finalité étrangère à la mystique, comme l'a montré Jacques Le Brun dans son ouvrage sur le quiétisme<sup>32</sup>.

Ce nous occupe dans le cadre de notre objet d'études, c'est d'observer comment ce lexique est réinvesti dans le domaine laïc par les artistes et les écrivains, pour parler de leur propre création. À ce titre, la démarche de Beckett est un cas tout à fait exemplaire.

La dépossession, c'est d'abord l'abandon des prérogatives de l'égo, c'est la perte du propre, revendiquée par de nombreux artistes. Sans cette désappropriation de soi, il ne saurait y avoir de création esthétique authentique, comme l'affirment, dans le domaine des arts plastiques, Pierre Soulages, Bram van Velde, Constantin Brancusi, cités par Philippe Filliot<sup>33</sup> qui a le mérite de souligner combien la création

---

« Il y a bien de la différence de perdre tous désirs et toutes répugnances dans l'état simple et général que vous portez ou de (ne) les (point) conserver dans la perte la plus affreuse et la plus désespérée. C'est pourtant cet état d'involonté, et d'exclusion de toutes répugnances, qui fera toujours votre fond. Car votre appel n'est à aucun don, pratique ni sainteté particulière, pas même de suivre pas à pas la Providence, ce qui est un effet de votre état, et non pas l'essentiel de votre état. L'essentiel de votre état est la perte entière de toute volonté, non seulement quant à son sentiment, mais réellement ».

<sup>30</sup> Gwendoline Jarczyk et Pierre-Jean Labarrière, préface à Maître Eckhart, *Du Détachement et autres textes*, trad. du moyen-haut allemand par G. Jarczyk et P.-J. Labarrière, Paris, Payot & Rivages, Rivages Poche / Petite Bibliothèque, 1995, p. 22- 23.

<sup>31</sup> Maître Eckhart, *Du Détachement et autres textes*, op. cit., 1995, p.64.

<sup>32</sup> Jacques Le Brun, *Le Pur amour de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, 2002.

<sup>33</sup> Philippe Filliot, dans *Être vivant, méditer, créer*, Arles, Actes Sud, 2016, cite ces propos de Pierre Soulages : « C'est au moment où je suis perdu, où je ne sais plus, que commence vraiment le plus souvent une aventure intéressante » (p. 43). Et ces propos de Bram Van Velde : « J'ai disparu dans mon aventure. Plus de pays, plus de famille, plus de liens. Je n'existais plus, il fallait aller de l'avant. [...] L'important c'est de n'être rien. [...] Moins on pense, mieux c'est. [...] Plus on sait, moins on est » (p. 43). Il cite également Brancusi :



esthétique est un art de défaire plus que de faire, un art conscient du désencombrement de soi<sup>34</sup>. De quoi est-il question quand on parle de « perte du propre »? Ghislain Waterlot l'explique ainsi :

La subjectivité est aliénante dans la mesure où l'individu relève d'une espèce qui, dans le cadre des nécessaires conditionnements spécifiques, répète les mêmes attitudes, tend d'abord à se conserver, tend d'abord à se protéger et à se replier sur sa propriété. Cette « propriété » (ce mouvement qui consiste à la fois à se centrer sur soi et à ramener toute chose à soi), est le grand ennemi de la mystique. Madame Guyon en fait le concept central de l'empêchement du mystique à aller jusqu'au bout de la réalisation de l'expérience. Mais la libération mystique consiste précisément, pour la personne, à vivre la désaliénation en se laissant happer par un mouvement qui la dépasse, mouvement par lequel elle se trouve à la fois abolie et accomplie<sup>35</sup>.

La perte du propre, c'est, dans la logique négative, le refus d'entrer dans le piège des identifications, ce que Terence Gray explicite comme « l'abandon de l'identification avec un moi particulier existant<sup>36</sup> ». Cette idée, Beckett la pousse à ses extrêmes conséquences dans *Disjecta*, mais aussi dans *Premier amour* où il prône l'existence du « non-moi », tout en renvoyant dos-à-dos le couple d'opposés (moi/non moi) :

La chose qui m'intéressait moi, roi sans sujets, celle dont la disposition de ma carcasse n'était que le plus lointain et futile des reflets, c'était la supination cérébrale, l'assoupissement de l'idée de moi et de l'idée de ce petit résidu de vétilles empoisonnantes qu'on appelle le non-moi, et même le monde, par paresse<sup>37</sup>.

Dans *Disjecta*, évoquant Horace et Hölderlin, Beckett écrit, dans un texte traduit de l'anglais par Pierre Alféri :

Je pense à présent ... au déhiscent, au dynamique décousu d'un Rembrandt [...] dans toutes les toiles duquel, durant le déjeuner, en maint dimanche, j'ai discerné une défection, un désuni, une déliaison, un flottement, un tremblement, un frisson, un trémolo, une désagrégation, une désintégration, une efflorescence, un effondrement et une multiplication du tissu, la lame de fond corrosive de l'Art. C'est le *cupio dissolvi* – j'aspire à être dissous – de saint Paul. C'est le *solvitur acris hiems – le rude hiver est défait* – d'Horace.<sup>38</sup>

La dépossession, c'est aussi l'exercice de l'inattention. Dans son *Proust*, Beckett décrit l'exercice de l'« inattention<sup>39</sup> », il nous ramène aux épiphanies proustiennes et à l'expérience de la dissolution du sujet, par lequel la suspension furtive de la pensée rationnelle et de la logique conceptuelle ouvre à une forme de pensée que l'on pourrait qualifier d'"éveillée", à un état d'entre-deux – qu'il nomme « folie », au sens où les spirituels conçoivent la notion d'idiotie<sup>40</sup>. Une « folie » que

« Je ne suis plus de ce monde, je suis loin de moi-même, plus attaché à ma personne, je suis chez les choses essentielles » (p. 41).

<sup>34</sup> P. Jaccottet : « Si l'on veut être attentif, il faut se désencombrer », cité par P. Filliot, *op.cit.*, p. 35.

<sup>35</sup> G. Waterlot, « Exprimer la vie absolue : l'expérience mystique comme problème littéraire et philosophique dans l'œuvre de Bergson », *Le Discours mystique*, ouvrage coordonné par L. Parisse, p. 112-113.

<sup>36</sup> Wei Wu Wei, *La Voie négative*, *op.cit.*, p. 40.

<sup>37</sup> S. Beckett, *Premier amour*, *op.cit.*, p.21.

<sup>38</sup> S. Beckett, *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragments*. Londres, John Calder, 1983, trad. de l'anglais par B. Hoepffner, *Objet Beckett*, Paris, catalogue de l'exposition Beckett, Centre Pompidou / Imec, 2007, p. 49.

<sup>39</sup> S. Beckett, *Proust*, *op.cit.*, p. 41.

<sup>40</sup> L'idiotie trouve son origine dans la tradition néotestamentaire, à savoir la première épître aux Corinthiens de l'apôtre Paul, qui, au IV<sup>e</sup> siècle, affirma la caducité des représentations humaines en remettant en cause une notion corrélatrice de celle de savoir : la sagesse. Selon lui, s'affirmer sage est impossible pour un être humain, car cet état ne lui est pas accessible. Seul celui qui paraît fou peut s'affirmer sage, car alors, il n'est pas sage selon les hommes mais en vertu de l'absolu.

lui-même revendiquera chez nombre de ses personnages<sup>41</sup>. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre cette méditation sur la « folie » proustienne, conçue comme un raccourci pour accéder à « l'essence de notre être [que nous pouvons seulement appréhender] lorsqu'en dormant nous nous échappons dans l'annexe spacieuse de l'aliénation mentale ou lorsque, éveillés, nous bénéficions des rares mannes que dispense la folie. C'est à cette source profonde que Proust a puisé son univers<sup>42</sup>. »

Cette inattention n'est autre qu'un exercice singulier de l'attention, très précisément décrit dans les textes des mystiques. On en trouve par exemple un exposé éclairant chez Simone Weil :

L'attention consiste à suspendre sa pensée, à la laisser disponible, vide et pénétrable à l'objet, à maintenir en soi-même à proximité de la pensée, mais à un niveau inférieur et sans contact avec elle, les diverses connaissances acquises qu'on est forcé d'utiliser. La pensée doit être, à toutes les pensées particulières et déjà formées, comme un homme sur une montagne qui, regardant devant lui, aperçoit sous lui, mais sans les regarder, beaucoup de forêts et de plaines. Et surtout, la pensée doit être vide, en attente, ne rien chercher, mais être prête à recevoir dans sa vérité nue l'objet qui va y pénétrer<sup>43</sup>.

Enfin, la dépossession c'est ce que Beckett nomme « la perception inspirée ». L'état de suspension de l'attention, que Beckett commente à travers les métaphores proustiennes du liquide et du parfum, ne témoigne pas seulement d'une dissolution momentanée du sujet percevant, mais d'une extase phénoménologique marquée par la distinction abolie entre le sujet et l'objet – une obsession qui va le poursuivre à travers son œuvre future. Dans les années 1930, la lecture de l'œuvre de Proust lui fournit une méditation sur ce que pourrait être un mode de perception où les rôles du sujet (percevant) et de l'objet (perçu) seraient momentanément abolis pour ne constituer qu'une seule entité, dans l'actualisation d'un mode de perception échappant au temps chronologique et à la durée : ce qu'il nomme « la perception inspirée<sup>44</sup> », « la vision » ou « l'expérience mystique<sup>45</sup> ». Bien plus tard, dans « L'Entrelacs, le chiasme », Maurice Merleau-Ponty écrira :

Personne n'a été plus loin que Proust dans la fixation des rapports du visible et de l'invisible, dans la description d'une idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur<sup>46</sup>.

Le philosophe évoque la suspension de l'acte perceptif, qui est aussi l'entrée dans la « vision », une vision qui n'est pas seulement restreinte à la perception oculaire, mais qui engage le corps entier, voire « la chair du monde<sup>47</sup> » :

---

<sup>41</sup> « J'étais fou bien sûr et le suis toujours, mais inoffensif, je passais pour inoffensif, elle est bien bonne. Oh je n'étais pas vraiment fou, seulement bizarre, un peu bizarre, et d'année en année un peu plus, il ne doit pas y avoir à l'air libre beaucoup de créatures plus bizarres que moi au jour d'aujourd'hui », affirme le narrateur de *D'un ouvrage abandonné*, dans S. Beckett, *Têtes Mortes*, Paris, Minuit, 1972, p. 19. Pour aller plus loin, voir Lydie Parisse, *La Parole trouée. Beckett, Tardieu, Novarina* (Classiques Garnier, 2008, rééd. 2019) ou *Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain* (Classiques Garnier, 2019).

<sup>42</sup> S. Beckett, *Proust, op.cit.*, p. 42.

<sup>43</sup> Simone Weil, *Attente de Dieu*, Paris, Albin Michel, 2016, p.102. Citée par Julie Sei, « « Mystique et introspection psychologique dans les œuvres de Marcel Proust et de Simone Weil », dans Fanny Arama, Riccardo Raimondo et Grégory Jouanneau-Damance (dir.), *Expériences mystiques. Énonciations, représentations et réécritures*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 292.

<sup>44</sup> S. Beckett, *Proust, op.cit.*, p. 97.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>46</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, « Tel », 1964, p. 193.

<sup>47</sup> « La chair du monde (le « quale ») est indivision de cet être sensible que je suis, et de tout le reste de ce qui se sent en moi, indivision plaisir-réalité. », Maurice Merleau-Ponty, *op.cit.*, p. 303.

Puisque la vision est palpation par le regard, il faut qu'elle aussi s'inscrive dans l'ordre d'être qu'elle nous dévoile, il faut que celui qui regarde ne soit pas lui-même étranger au monde qu'il regarde<sup>48</sup>.

Trois décennies plus tôt, Beckett a formulé des intuitions semblables à propos de Proust : « La seule réalité est celle que fournissent les hiéroglyphes tracés par la perception inspirée (l'identification du sujet et de l'objet)<sup>49</sup> ». Reprenant les mots du narrateur proustien dans *Le Temps retrouvé*, Beckett identifie nettement, à la manière de Joyce, les épiphanies proustiennes à une expérience de type spirituel : « si [l'] expérience mystique confère une essence extra-temporelle, il s'ensuit que celui qui l'éprouve est, sur le moment, un être extra-temporel <sup>50</sup> ». Si selon Beckett, « un contact direct, purement expérimental, entre le sujet et l'objet n'est pas [...] possible, car sujet et objet sont nécessairement séparés par la conscience perceptive du sujet<sup>51</sup> », il conclut que le sujet qui traverse une telle expérience entre dans un « réel idéal<sup>52</sup> », lui-même devenant un être « extratemporel<sup>53</sup> ». C'est pourquoi, selon lui, « la solution proustienne [...] consiste donc en la négation du temps et de la mort, la négation de la mort en raison de la négation du temps. La mort est morte parce que le temps est mort<sup>54</sup> ». Auquel cas, le titre *Le Temps retrouvé* lui apparaît aussi saugrenu qu'inadéquat, puisque « le temps n'est pas retrouvé mais aboli<sup>55</sup> ».

Or, ce que réalise l'art au terme de *La Recherche*, c'est une transmutation du temps et par là-même une transfiguration de la réalité. Ce qui a intrigué Beckett à travers sa lecture de Proust, c'est la manière dont *La Recherche* développe une épistémologie de l'acte créateur. Prenant pour thématique la gestation d'une vocation artistique, elle est le récit de la création d'une œuvre, mais aussi de l'affirmation-dissolution paradoxale du sujet narrateur, dont les divers épisodes épiphaniques constituent les jalons.

De tels épisodes sont présents chez les personnages beckettien, qui tous sont atteints de « folie » - au sens néotestamentaire du terme<sup>56</sup> - et de visions, au sens aussi où les décrit Michel Hulin :

La soudaineté, le dépaysement radical, la sensation d'être soustrait au cours normal du temps, enfin, la certitude intuitive d'être entré en contact avec un réel d'ordinaire caché, la joie surabondante, la sérénité, l'émerveillement<sup>57</sup>.

Ce lien entre folie et vision, Beckett l'a clairement établi dans *Disjecta*, en analysant l'œuvre picturale de Joseph Hayden :

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>49</sup> S. Beckett, *Proust, op.cit.*, p. 97.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>51</sup> S. Beckett, *op.cit.*, p. 87.

<sup>52</sup> *Id.*

<sup>53</sup> *Id.*

<sup>54</sup> S. Beckett, *op.cit.*, p. 97.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>56</sup> L'idiotie trouve son origine dans la tradition néotestamentaire, à savoir la première épître aux Corinthiens de l'apôtre Paul, qui, au IV<sup>e</sup> siècle, affirma la caducité des représentations humaines en remettant en cause une notion corrélatrice de celle de savoir : la sagesse. Selon lui, s'affirmer sage est impossible pour un être humain, car cet état ne lui est pas accessible. Seul celui qui paraît fou peut s'affirmer sage, car alors, il n'est pas sage selon les hommes mais en vertu de l'absolu.

<sup>57</sup> M. Hulin, *La Mystique sauvage, Aux antipodes de l'esprit*, Paris, PUF, Perspectives critiques, 1993, p. 133.

Il s'entend, dans les toiles de Hayden, loin derrière leur patient silence, comme un écho de cette folle sagesse, et tout bas, de son corollaire, à savoir que pour le reste il ne peut qu'en être de même. Présence à peine de celui qui fait, présence à peine de ce qui est fait. Œuvre impersonnelle, œuvre irréaliste. C'est une chose des plus curieuses que ce double effacement. Et d'une bien hautaine inactualité. Elle n'est pas au bout de ses beaux jours, la crise sujet/objet<sup>58</sup> ».

Dans *Fin de partie*, Clov a des visions. Hamm lui demande :

HAMM – Tu as eu tes visions ?

CLOV – Moins.

HAMM – Il y a de la lumière chez la Mère Pegg ?

CLOV – De la lumière ! Comment veux-tu qu'il y ait de la lumière chez quelqu'un ?<sup>59</sup>

Dans *La Dernière bande*, Krapp a vécu une nuit d'illumination en mars, qui est sans doute la transposition sans doute d'une expérience intime et avérée, vécue par Beckett en 1946 :

Je n'oublierai jamais, où tout m'est devenu clair. La vision, enfin. [...] indestructible association jusqu'au dernier soupir de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement et le feu<sup>60</sup>.

C'est le cas de bien d'autres personnages, tels le narrateur de *D'un ouvrage abandonné* a fait une chute sur le chemin qui a modifié de fond en comble son rapport au réel, tel Molloy, qui écoute « le bruit lointain de la terre<sup>61</sup> », telle la muette de *Pas moi*, qui retrouve brusquement l'usage de la parole<sup>62</sup>, tels bien d'autres personnages encore, pour lesquels nous vous renvoyons au chapitre « Personnages et figures apophatiques » de notre ouvrage *Les Voies négatives de l'écriture*<sup>63</sup>

Les héros de Beckett affirment une rupture involontaire mais de fait, vis-à-vis de la pensée commune. Ils ne peuvent faire autrement car chaque parcelle de leur souffle est employée à traquer représentations que nous avons de nous-mêmes et du réel, et les valeurs de la société humaine en général. Cette démarche exige une observation constante de soi, une forme d'ascèse, qui renvoie à celle de leur créateur. Cette attitude de déconstruction systématique tend vers le non-savoir, ou quelque chose que la pensée humaine ne peut circonscrire, en marge des attitudes savantes, lettrées, érudites – un champ d'études qu'avait ouvert Michel de Certeau<sup>64</sup>.

Nous abordons à présent le dernier point de notre exposé, à savoir la défiguration, une méthode datant de l'époque médiévale, que Beckett a emprunté aux praticiens de l'art abstrait.

## LA DÉFIGURATION

<sup>58</sup> S. Beckett, *Disjecta*, op.cit., p. 146.

<sup>59</sup> S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 59.

<sup>60</sup> S. Beckett, *La Dernière bande*, Paris, Minuit, 1959, p. 23.

<sup>61</sup> S. Beckett, *Molloy*, op.cit., p. 45.

<sup>62</sup> S. Beckett, *Têtes mortes*, Paris, Minuit, 1972, p. 28.

<sup>63</sup> Lydie Parisse, « Figures apophatiques » dans *Les Voies négatives de l'écriture dans le théâtre moderne et contemporain*, op.cit.

<sup>64</sup> Michel de Certeau, *La Fable mystique I. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Gallimard, « Tel », 1995. *La Fable mystique II. XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, éd. Luce Giard, Paris, Gallimard, NRF, 2013.

Évelyne Grossman, dans *La Défiguration*, a montré combien elle est, dans les écritures modernes, « une force de création qui bouleverse les formes stratifiées du sens et les réanime <sup>65</sup> ». Le jeu sur et avec la figure humaine, les conditions énonciatives extrêmes de certains textes de Beckett relèvent cette pratique, mais nous nous intéresserons ici à la défiguration envisagée du point de vue de la critique des images et des expérimentations sur la notion d'invisible.

La position de Beckett relève d'abord de la critique des images, avec la culture de la « désimagination », au sens où Amador Véga commente le terme de *Entbildung* forgé par Maître Eckhart<sup>66</sup>. Pour la théologie médiévale, il ne peut y avoir d'image divine que sous forme d'idole. Or, l'idole est fourvoisement : elle relève de la représentation, et non de la présence. Le théâtre qui nie la représentation recherche la présence, mais en sachant que cette présence ne peut qu'être une présence en creux, une présence-absence. Posant la question de la relation du dire et du voir, Georges Didi-Hubermann, dans *Essayer voir*, évoque « Solo », un dramacule de Beckett qui décrit un mur d'images d'où les images s'en sont « en allées<sup>67</sup> ». Persuadé qu'il existe un mur infranchissable entre le dire et le voir, Beckett essaie néanmoins de saisir une apparition, une vision fugace, il « essaye dire », commente Didi-Hubermann, tout comme Wittgenstein essaie de « décrire l'indescriptible<sup>68</sup> » à travers l'expérience kinesthésique de la musique, par exemple.

Nous nous intéresserons ici à la manière dont Beckett se livre, à travers ses textes et ses œuvres plastiques, à une pratique de la défiguration, au sens d'*Entbildung*, au sens d'une expérimentation de la notion d'invisible, envisagée comme une donnée concrète, palpable, envisagée au sens large, c'est-à-dire pas seulement dans sa dimension visuelle, mais dans sa dimension sonore, rejoignant les intuitions de Maurice Merleau-Ponty, pour lequel l'invisible n'est pas l'opposé du visible, mais plutôt « sa doublure, sa profondeur <sup>69</sup> » dans le sensible. Beckett, pour accéder au visible, a tenté de pulvériser le langage, au même titre que les pionniers de l'abstraction picturale ont pulvérisé la figure. Dans l'intervalle entre le dire et le voir, dans la recherche de la vision au-delà des sens, il a tenté des expérimentations décisives, à commencer par le travail sur le silence, sur les pauses rythmiques, sur l'écart entre les mots.

Pour Beckett, le silence est contenu dans le texte, il est une véritable matière théâtrale, quasiment une polyphonie. Comme l'a signalé Ludovic Janvier, ce qui intéressait Beckett, c'était « une stéréométrie dans la langue<sup>70</sup> » : quand il répétait avec les comédiens, il se disait « responsable des sons, et de rien d'autre<sup>71</sup> ». Cette stéréométrie dans la langue, fondée sur un principe d'alternance entre les mots prononcés et les pauses rythmiques, permet de déplacer l'attention sur les silences entre les mots, censés capturer une dimension invisible présente dans le langage. Or sur le plan technique, aussi étrange que cela puisse paraître, le silence est, selon les Maîtres ch'han (assimilés au zen), « l'intervalle entre les pensées, et il est normalement imperceptible au mental divisé : il est de durée infinitésimale, mais il

<sup>65</sup> Evelyne Grossman, *La Défiguration*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2004, p. 7.

<sup>66</sup> Voir la séance du séminaire *Passeurs de Patrimoine* organisée par L. Parisse le 20 octobre 2015 à Toulouse, au Ring, qui présentait un dialogue entre A. Vega et V. Novarina autour de la question « Art contemporain et tradition théologique ». Séance en vidéo sur le lien suivant : [http://www.canalu.tv/video/universite\\_toulouse\\_ii\\_le\\_mirail/art\\_contemporain\\_et\\_tradition\\_theologique\\_valere\\_novarina\\_amador\\_vega.19236](http://www.canalu.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/art_contemporain_et_tradition_theologique_valere_novarina_amador_vega.19236) / consulté le 27 mai 2018.

<sup>67</sup> S. Beckett, « Solo », *Catastrophes et autres dramacules*, Paris, Minuit, 1982, p. 31.

<sup>68</sup> Georges Didi-Hubermann, *Essayer voir*, Paris, Minuit, 2014, p. 82.

<sup>69</sup> M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op.cit., p. 367.

<sup>70</sup> L. Janvier, *Beckett*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1969, p. 96.

<sup>71</sup> *Idem*.

est en lui-même intemporel, n'ayant pas de durée ou ayant une durée infinie<sup>72</sup> ». Il semble que ce qui intéresse Beckett, ce ne sont pas les mots en eux-mêmes, mais l'intervalle entre les mots. Le « silence » est donc une donnée concrète d'accès au « mental-intégral » qui échappe au mouvement pendulaire du tic-tac qui correspond à notre représentation du temps », comme le précise encore Terence Gray :

Chaque moitié du mental opère de la sorte : tic-tac, tic-tac, l'intervalle entre chaque tic-tac étant le mouvement pur, la toile de fond, l'intemporalité qui, mesurée par l'alternance des tics et des tacs, constitue le temps tel que nous le connaissons<sup>73</sup> .

Aussi, la visée ultime du travail de Beckett nous paraît bien résider dans ce type de recherche : la volonté de matérialiser l'invisible à l'intérieur des mots, comme en témoigne la ponctuation marquée par les points de suspension, qui traduisent cette mise en suspens de l'activité représentative, pour entrer, furtivement, dans le monde d'une présence-absence.

La dimension sonore de l'invisible prime dans les textes de Beckett. Ceci est d'autant plus net à travers l'importance accordée à l'organe de l'ouïe, qui est le sens le plus développé chez les personnages. Ce sens est par excellence l'organe qui permet d'appréhender l'invisible. Fermer les yeux, devenir aveugle est le seul moyen d'accéder à une appréhension du monde invisible qui nous entoure. Ainsi, selon Pseudo-Denys Aréopagite, l'absolu est perceptible aux « intelligences qui savent clore leurs yeux<sup>74</sup> ». De même, les personnages de Beckett se présentent souvent à travers cet oxymore, image de la perception inspirée : pour voir la vérité, il faut regarder avec des « yeux clos écarquillés<sup>75</sup> ».

Le lecteur des romans et des pièces de Beckett est immergé dans un univers sonore continu, qui pourrait ressembler à des acouphènes, mais qui traduit les bruits de la gravitation universelle, normalement inaccessibles à l'oreille humaine. Molloy, qui, comme les autres personnages<sup>76</sup>, suit une trajectoire qui semble être sur orbite, est hanté par un « bourdonnement d'insecte » :

Oui, les mots que j'entendais, et je les entendais très bien, ayant l'oreille assez fine, je les entendais la première fois, et même encore la seconde, et souvent jusqu'à la troisième, comme des sons purs, libres de toute signification, et c'est probablement une des raisons pour lesquelles la conversation m'était indiciblement pénible. Et les mots que je prononçais moi-même et qui devaient presque toujours se rattacher à un effort de l'intelligence, souvent ils me faisaient l'effet d'un bourdonnement d'insecte. Et cela explique pourquoi j'étais peu causeur, ce mal que j'avais à comprendre non seulement ce que les autres me disaient, mais aussi ce que moi je leur disais à eux<sup>77</sup>.

Molloy est un personnage qui se déplace en cercles et en spirales, renvoyant à l'obsession de la figure de la coïncidence des contraires, qui est une manière de faire advenir l'invisible, dans la langue comme sur la scène.

Je ne sais qui je suis, je ne suis qui je sais :

---

<sup>72</sup> Wei Wu Wei, *La Voie négative*, op.cit., p. 42.

<sup>73</sup> *Idem*.

<sup>74</sup> Pseudo-Denys Aréopagite, *La Théologie mystique*, op.cit., p. 21.

<sup>75</sup> S. Beckett, *Cette fois*, dans *Catastrophe et autres dramatiques*, Paris, Minuit, 1986, p. 12. On retrouve cet oxymore dans *Imagination morte imaginez* et dans d'autres textes.

<sup>76</sup> C'est aussi le cas dans *Pas moi* et dans *Malone meurt*.

<sup>77</sup> S. Beckett, *Molloy*, op.cit., p. 66.

Une chose et non une chose, un point infime et un cercle<sup>78</sup>

Ces mots ont été écrits au XVII<sup>e</sup> siècle par Angéus Silésius et évoquent la figure circulaire, comme mouvement entre deux polarités. Cette figure, présente dans la cosmologie de Dante, hante Beckett. Transposant ces intuitions dans le champ de la représentation théâtrale, Beckett se réfère à un point de vue qui transcenderait les mots<sup>79</sup>, la matière, la pensée, à un inatteignable, un « innommable », pour reprendre une notion chère à Maître Eckhart, auteur que Beckett lit dans les années cinquante à Ussy, et qu'il commentait ainsi : « Là je suis ce que j'étais, je ne crois ni ne décrois, car je suis là, une cause immobile qui fait mouvoir toutes choses<sup>80</sup>. ». Cette citation non dénuée d'humour (avec le jeu sur l'homophonie des verbes croire et croître), souligne l'être-au-monde eckhartien. Dès le début, Beckett nomme, comme fondateurs de sa démarche, des auteurs qui ont formulé l'impensable sous la figure de la coïncidence des opposés, thème dont il avoue qu'il l'occupe beaucoup.

Et me voici à présent, avec ma poignée d'abstractions, parmi lesquelles, tout particulièrement : une montagne, la coïncidence des contraires, l'inévitabilité de l'évolution cyclique, un système de Poétique, ainsi que la perspective d'auto-extension dans le monde du Work in progress de M.Joyce<sup>81</sup>.

Le thème de la *coïncidentia oppositorum* nourrit depuis les origines des domaines de la connaissance très différents, au croisement de la métaphysique (définition du divin), de la physique (le mouvement), des mathématiques (théorie des intégrales<sup>82</sup>) : Beckett lit Nicolas de Cues<sup>83</sup> et sa définition négative du divin comme infini et éternité<sup>84</sup>, qui ne peut être ni sujet ni objet du discours, dans le prolongement d'Héraclite, pour lequel « Dieu est jour nuit, hiver été, guerre paix, satiété faim ; cela veut dire tous les opposés<sup>85</sup> ».

Les expérimentations sur l'espace et sur le mouvement sont chez Beckett une manière de faire advenir de manière concrète, sur scène, la figure de la coïncidence des contraires, comme c'est le cas par exemple dans *Quad (Quadrat)*<sup>86</sup>, une chorégraphie géométrique (représentant un quadrilatère, avec au centre un trou) et

<sup>78</sup> Angéus Silésius, *Le Pèlerin chérubinique*, trad. Camille Jordens, Albin Michel, 1994, p. 29.

<sup>79</sup> Voir Lydie Parisse. 2008. « Samuel Beckett. La théologie négative en scène », dans *La parole trouée, Beckett, Tardieu, Novarina, op.cit.*, p. 9-61.

<sup>80</sup> S. Beckett, cité par Nathalie Léger, *Les Vies silencieuses de Samuel Beckett*, Paris, Allia, 2006, p.51.

<sup>81</sup> S. Beckett, *Disjecta, Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragments*. Londres, John Calder, 1983, traduction française Bernard Hoepffner, dans *Objet Beckett*, Paris, catalogue de l'exposition Beckett, Centre Pompidou/Imec, 2007, p. 1.

<sup>82</sup> En ce qui concerne les mathématiques, deux références ont compté pour Beckett : Leibniz, et surtout Pascal, dont il possède *Les Pensées* dans l'édition Brunschvicg. Tous deux ont cherché à créer une théorie du signe – linguistique et mathématique – avec l'objectif de ruiner l'approche dualiste traditionnelle. Ils comptent parmi les inventeurs d'une technique de calcul que l'on nomme le calcul différentiel et intégral, mettant fin à l'opposition unité/pluralité sur laquelle reposait la discipline depuis Euclide. Leibniz, plus optimiste que Pascal, croit en la possibilité d'une langue universelle dont le système de formalisation remédierait au caractère inadéquat du langage ordinaire en établissant entre le langage et la pensée un rapport de type dialectique.

<sup>83</sup> Nicolas de Cues (1401-1464) a élaboré une méthode intellectuelle mettant en jeu la « coïncidence des opposés ».

<sup>84</sup> N. de Cues, *La Docte ignorance* [1440], trad. du latin par H. Pasqua, Paris, Rivages poche/ Petite Bibliothèque, 2008, p. 134 : « Dieu n'est connaissable ni en ce monde ni dans le monde à venir, car toute créature, dans la mesure où elle ne peut comprendre la lumière infinie, est ténèbres par rapport à Lui, qui n'est connu que de Lui seul. De tout cela, il ressort manifestement que les négations sont vraies et les affirmations insuffisantes ».

<sup>85</sup> Héraclite, cité par Mircea Éliade, *Méphistophélès et l'androgynie*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1962, p. 115.

<sup>86</sup> *Quad (Quadrat)*

sonore (on entend le frottement des pas, les danseurs portant des semelles en papier de verre). Si dans cette chorégraphie, Beckett explore la tension entre le centre et les périphéries – un lieu commun dans les textes des mystiques – il explore ailleurs la tension entre l'immobilité et le mouvement (dans *Berceuse*, ou dans *Film*), ou entre l'ascension et la descente (dans *Le Dépeupleur*). La figure de la *coïncidentia oppositorum*, si cher à Héraclite, à Nicolas de Cues et à Giordano Bruno, auteurs de prédilection de Beckett, se traduit dans la langue par une remise en cause des principes dualistes, dans l'espace-temps scénique par la figure du cercle, et dans les personnages par la figure de la réversibilité et de la « folie », comme nous l'avons déjà évoqué.

Beckett, dans la dimension expérimentale de son œuvre, prend la création pour objet de son discours, création qui est aussi dé-création, puisqu'il s'agit de s'abolir soi-même dans l'acte de créer tout en explorant les zones d'un non-savoir. Il fait ainsi de la création un dispositif non seulement expérimental, mais expérientiel et épistémologique nourri non seulement des mots des grands mystiques, mais aussi de leurs méthodes, de leurs figures : la défiance à l'égard du langage, la dépossession et la défiguration sont autant de voies pour mesurer le geste créateur dans sa rupture radicale face à la logique du monde et à toutes les instrumentalisations du discours, qu'elles soient politiques ou religieuses, et aussi dans l'affirmation d'une liberté dernière dont la limite et l'échelle sont celles de l'inconnaissable. L'œuvre de Beckett est de celles qui approchent - de manière radicale - l'épistémologie du processus créateur.