Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2019)

Heft: 48: Musik und Emotionen in der Literatur = Musique et émotions dans la littérature = Music and emotions in literature

Artikel: "A Shape That Matters" : Éluard dans le texte beckettien

Autor: Posse, Bernard-Olivier

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1006283

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Bernard-Olivier Posse

« A Shape That Matters »

Éluard dans le texte beckettien

This paper aims to demonstrate the hidden place of the surrealist poet, Paul Éluard, in Samuel Beckett's writing process. It will show that Beckett not only read and translated Paul Éluard, as is known, but also quoted him extensively. Moving from Beethoven to the short story "Lessness", the place of quotation as a trace of emotion will be examined.

L'équation beckettienne : f (Beckett) = (musique + littérature) / (Beethoven + Éluard)

Le rapport de Samuel Beckett à la musique a, dès ses premières œuvres, tenu un rôle majeur autant dans son écriture que dans sa conceptualisation – que la musique soit appelée pour décrire un modèle narratif dans *Dream of Fair to Middling Women*, par l'intermédiaire de la notion de « liu liu »[1] importée de la musique chinoise, qu'elle soit inscrite dans le corps du texte par l'entremise d'une partition, dans la nouvelle « What a Misfortune »[2] de *More Pricks than Kicks*, ou dans le roman *Watt* dans lequel un quatuor de voix est mis en scène[3], ou encore qu'elle accompagne le texte comme pièce sonore des œuvres radiophoniques *Tous ceux qui tombent* et *Paroles et musique*. Et il serait aisé de mettre en lumière les anecdotes beckettiennes qui témoignent de son amour de la musique comme on relate l'énervement qu'il suscitait chez ses condisciples de l'École Normale Supérieure de Paris lorsqu'il jouait de la flûte, assez médiocrement dit-on, mais surtout à des heures tardives de la nuit.

Outre qu'elle fonctionne comme un outil brisant la représentativité littéraire ou comme un système de références, la musique intervient encore dans l'œuvre de Beckett sous forme de citations. Cet effet de citation peut en effet

1 Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, New York, Arcade Publishing, 1992, p. 114.

2 Samuel Beckett, *More Pricks than Kicks* [1935], London, Faber and Faber, 2010, p. 131 et p. 140.

3 Samuel Beckett, *Watt* [1953], London, Faber and Faber, 2009, p. 27-28. D'une manière similaire, mais échappant à la notation en partition, nous pouvons également, dans le même ouvrage, rendre le lecteur attentif au chant polyphonique à trois voix interprété par les grenouilles Krak, Krek et Krik. Samuel Beckett, *Ibid.*, p. 117-118.

s'observer dans le poème « Malacoda », dans lequel l'une des phrases les plus célèbres du répertoire classique est traduite et intégrée :

> Malacoda for all the expert awe
> that felts his perineum mutes his signal
> sighing up through the heavy air
> must it be it must be it must be[4]

On reconnaît en effet sans peine dans le dernier vers cité de ce poème la formule de Beethoven inscrite en marge de son quatuor à cordes n°16 en fa majeur, op. 135 : « Muss es sein ? Es muss sein »[5]. La musique, loin de ne transporter avec elle qu'un recours à une extra-littérarité, peut également rejoindre l'écrit et y intégrer certaines phrases célèbres d'un compositeur. C'est ainsi que Beckett réévalue, dans sa fameuse lettre à Axel Kaun datée du 9 juillet 1937, la littérature à l'aune de la musique :

> Y a-t-il une raison pour que cette matérialité épouvantablement arbitraire de la surface du mot ne soit pas dissoute, comme par exemple la surface sonore de la Septième Symphonie de Beethoven est dévorée par d'énormes pauses noires, de sorte que pendant des pages successives nous ne pouvons la percevoir que comme un déroulement vertigineux de sons qui relient d'insondables gouffres de silence[6] ?

Si cette lettre a fait date dans la critique beckettienne, c'est essentiellement parce qu'elle permet d'appréhender l'œuvre de l'auteur irlandais d'une manière proleptique dont la finalité serait la trilogie des années 40.[7] Cependant, l'ancrage de cette lettre dans la chronologie beckettienne ne saurait être passé sous silence. C'est ainsi que si l'œuvre de Beethoven est perçue par Beckett comme la cristallisation d'une forme à laquelle la littérature échappe, elle est également présentée comme le modèle d'une pratique à laquelle Beckett s'est consacré : la traduction. En effet, après avoir reçu un exemplaire de *Thorns of Thunder*, anthologie en langue anglaise de poèmes d'Éluard à laquelle Beckett a participé, ce dernier commente, dans une lettre datée du 17 juillet 1936, soit une année avant la lettre à Axel Kaun :

---

4 Samuel Beckett, *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 2012, p. 21.

5 Il est à noter que cette citation de Beethoven a également été convoquée par Milan Kundera dans *L'Insoutenable légèreté de l'être*, où elle joue le rôle d'un leitmotiv explicitant la fatalité de la vie, mais aussi une limite toujours à transgresser (Merci à Mme Fournier Kiss de me l'avoir signalé).

6 Samuel Beckett, *Lettres I. 1929-1940*, Paris, Gallimard, 2014, p. 563.

7 A savoir *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*.

> D'une certaine façon, Éluard arrive à passer en traduction, la fragilité & l'anxiété. Mais aucune tentative ne semble avoir été faite pour traduire les pauses. Comme Beethoven joué strictement en mesure.[8]

La lecture de ces deux lettres permet de constater des points de convergence entre le poète français et le compositeur allemand : outre que tous deux recourent à la « pause » comme élément formel, un parallélisme est établi entre l'activité traductrice et l'interprétation musicale. Le traducteur, tout comme le musicien, se saisit d'une œuvre et la réinvestit de sa subjectivité.

Dès lors, tout l'intérêt de cette intervention se situera dans l'approche du concept de « pause », par l'intermédiaire des traductions beckettiennes d'Éluard. Ceci s'accomplira essentiellement par la mise à jour d'une pratique citationnelle singulière dans l'œuvre de Beckett, propre à attester d'une subjectivisation permanente de l'intertexte éluardien. De fait, nous voudrions ici poser l'approche de la citation comme une trace mémorielle d'une émotion littéraire, celle produite sur Beckett par Éluard, trace contenant toujours son possible effacement.

La citation y sera aperçue comme une trace affective, selon la définition qu'en donne Yves Citton : « L'affect spinozien présente en effet la particularité de nouer ensemble ce qui sanctionne notre passivité et ce qui fonde notre activité ».[9] La citation d'Éluard, et parfois ce qui ne deviendra plus qu'une trace lointaine de celle-ci, est, de fait, parfaitement délimitée par cet espace qui « sanctionne » la passivité de Beckett tout en fondant son activité.

L'émotion comme expérience dans « Assumption »

Afin de circonscrire une première approche de l'émotion, nous nous bornerons ici à son rendu étymologique qui a l'avantage de trouver un écho prégnant dans le premier texte de Beckett. Si l'émotion n'est rien d'autre que ce mouvement provoqué par une cause extérieure ou déplaçant l'esprit et le corps hors de sa zone d'habitude, la première nouvelle publiée en revue de Beckett, « Assumption », en est un archétype. Celle-ci, écrite en anglais et publiée en 1929, et dont le titre peut signifier tout autant l'hypothèse et la supposition que l'assomption (la montée au ciel de la Vierge Marie), raconte l'expérience de décorporéisation d'un jeune poète. Ce phénomène est provoqué par la poussée, intérieurement ressentie, d'un « sound », dont l'origine est discursivement inconnue.

Bien que le dit du texte n'énonce jamais son caractère intérieur ou extérieur, quelques éléments sont fournis au lecteur par le biais d'un jeu pronominal.

---

8 Samuel Beckett, *Lettres I. 1929-1940*, Paris, Gallimard, 2014, p. 422.

9 Yves Citton, *Médiarchie*, Paris, Seuil, 2017, p. 95.

De fait, le protagoniste de cette nouvelle n'est pas nommé et apparaît, de l'ouverture du texte à sa conclusion, sous le seul dénominatif du pronom de la troisième personne, « he », ainsi que de ses dérivés. En témoignent l'incipit et l'excipit de la nouvelle : « *He* could have shouted and could not »[10] et « They found her caressing *his* wild dead hair »[11]. Comme déjà statufié dans l'absence, il est le « tiers » exclu du récit.

A ce premier pronom, le texte de Beckett associe deux autres pronoms : un « she » et un « it ». Si le pronom féminin anaphorise la présence d'une femme dont le protagoniste semble être épris, le pronom « it » renvoie au « sound » qui exerce une pression sur le protagoniste. Or, le « it » et le « he » se trouvent être en relation de parallélisme, ainsi que l'indique cet extrait :

> In the silence of his room he was afraid, afraid of that wild rebellious surge that aspired violently towards realization in sound. He felt its implacable caged resentment, its longing to be released in one splendid drunken scream and fused with the cosmic discord. Its struggle for divinity was as real as his own, and as futile.[12]

Cet extrait offre trois éléments pour une première conclusion. Tout d'abord, il témoigne de l'utilisation récurrente d'un adjectif pronominal focalisé sur un antécédent autre que le « he » et le « she ». Ces trois pronoms forment ainsi une triade, et la nouvelle est structurée sur la relation que ces trois entités du texte manifestent. Vient ensuite la mise sur un pied d'égalité des deux pronoms utilisés ci-dessus. Tous deux sont soumis textuellement à subjectivisation ; ainsi du « sound » auquel une intentionnalité est attribuée et comparée à celle du « he » : « Its struggle for divinity was as real as his own ». Un troisième élément, assurant le parallélisme énoncé entre l'un et l'autre pronom, se situe dans la qualification du « rebellious surge » comme étant « wild ». Or, procédant d'un mouvement proleptique, c'est également le qualificatif qui sera exprimé pour décrire la dernière image du protagoniste dans la phrase conclusive de la nouvelle : « They found her caressing his wild dead hair ». Ces deux expressions, « its wild rebellious surge » et « his wild dead hair », loin de n'être que sémantiquement liées par un vocable commun, tissent également un écho rythmique du fait du mouvement ternaire qui les structure.

Ces différents éléments permettent dès lors de supposer l'externalité du bruit qui assaille le protagoniste de cette nouvelle. Ce « sound » n'est rien d'autre qu'une émotion, un mouvement intérieur au protagoniste mais dont la cause est discursivement énoncée comme extérieure. A se pencher sur la

10 Samuel Beckett, *The Complete Short Prose*, New York, Grove Press, 1995, p. 3 (c'est moi qui souligne).

11 *Ibid.*, p. 7 (c'est moi qui souligne).

12 *Ibid.*, p. 4.

nature de cette émotion, la critique achoppe à une double lecture dont le trouble sémantique du titre peut s'appréhender comme un symptôme. De fait, une première critique beckettienne perçoit cette nouvelle comme l'explication d'un déchirement du poète face au choix à opérer entre amour et art, l'un et l'autre terme étant respectivement représentés par le « she » et le « it » du discours.[13] Une seconde critique y perçoit la description d'une expérience mystique.[14] L'une et l'autre interprétation peuvent être attestées par l'analyse discursive de la nouvelle. Cependant, le texte a tout à gagner de l'opacité de cette expérience, dont l'indécidabilité structurelle est d'ailleurs clairement indiquée par un titre polysémique.

Ainsi, ce qui attire ici toute notre attention est la configuration textuelle de cette expérience. De fait, si les extraits cités ci-dessus présentent le travail d'une force, tout autant chez le « sound » que chez le protagoniste, d'un désir d'être relâché et d'atteindre un lieu de liberté, la fin du texte énoncera précisément cette libération :

> Until at last, for the first time [...] he was released, achieved, the blue flower, Vega, GOD... [...] Thus each night he died and was God, each night revived and was torn [...] so that he hungered to be irretrievably engulfed in the light of eternity, one with the birdless cloudless colourless skies, in infinite fulfillment.[15]

Si cet extrait permet à nouveau d'apercevoir un phénomène d'indécidabilité, temporelle celle-ci, dans le trouble que provoque l'opposition entre les marqueurs temporels « for the first time » ainsi que « thus each night [...] each night »[16], l'intérêt de ce passage pour notre questionnement réside dans l'apparition d'une brève citation de Paul Éluard. Pour en témoigner, il convient de se reporter au poème « D'abord, un grand désir » qui ouvre le recueil *Les dessous d'une vie ou La pyramide humaine*, publié par Paul Éluard en 1926, et dont Beckett fournit une traduction pour le numéro spécial consacré au surréalisme de la revue *This Quarter* paru en 1932. Voici, se faisant face, le cinquième énoncé du poème d'Éluard :

---

13 *Cf.* notamment Ruby Cohn, *A Beckett Canon*, Ann Arbor, The Michigan University Press, 2001.

14 *Cf.* notamment Lawrence Harvey, *Samuel Beckett : Poet and Critic*, Princeton, Princeton University Press, 1970.

15 Samuel Beckett, *The Complete Short Prose*, New York, Grove Press, 1995, p. 6-7.

16 Ce trouble permet de conduire le texte à sa supposition, son « assumption », primordiale, puisque la fin du texte nous présente ce qui peut être compris comme la mort du héros (« his wild dead hair ») après l'apex de son expérience. Mais comment comprendre une mort qui est également présentée comme ayant lieu « each night » ? La mort du héros reste ainsi à l'état quantique : la nouvelle demeure close comme la boite enfermant le chat de Schrödinger.

> Curieux d'un ciel décoloré d'où les oiseaux et les nuages sont bannis.[17]

ainsi que la traduction de Beckett :

> Desirous of a colourless sky from which clouds and birds are banished.[18]

Eu égard à ces différents extraits, force est de constater un mouvement et une réappropriation de l'énoncé éluardien chez Beckett. En effet, de la traduction du poème pour *This Quarter* à son utilisation dans « Assumption » (« birdless cloudless colourless skies »), il y a tout le travail de remaniement et de cristallisation formel qui passe par une homogénéisation et une rythmisation de l'expression d'Éluard. Cependant, un questionnement surgit : pourquoi, si la traduction du poème d'Éluard par Beckett paraît en 1932, à savoir trois années après la rédaction et la publication de la nouvelle « Assumption », Beckett n'a-t-il pas réutilisé cette forme dans la traduction pour *This Quarter* ? C'est que cette forme fait sens dans la poétique becketttienne dès l'écriture d'« Assumption » ; la réutiliser dans une traduction d'Éluard, ce serait, non seulement, admettre l'origine d'une forme, mais également l'associer tant à un autre auteur qu'à une activité de traduction.

En effet, cette forme adverbiale marquée par le suffixe « -less » est centrale dans cette nouvelle pour la compréhension de l'expérience du protagoniste. Car c'est au moment où le texte énonce une plénitude, un « fulfillment », que l'énonciation de Beckett va du côté de l'amoindrissement par l'image d'un ciel vide de couleurs, d'oiseaux et de nuages. Cette forme et cette image, indissociables, disent la finalité de l'expérience du protagoniste : sa propre mort autant que son impossibilité.

De *Murphy* à *Lessness* : d'une forme à une poétique ?

Afin de retrouver la forme qui nous intéresse[19], le premier roman de Beckett publié en 1938, mais dont la composition s'étend de 1935 à 1936, peut être convoqué. Ce roman, intitulé *Murphy*, fait encore partie de la production de jeunesse de Beckett et possède cette particularité qu'il ne s'écarte pas des schémas normaux de narration, à l'inverse de ses autres écrits. La narration

17 Paul Éluard, *Œuvres complètes*, éd. Lucien Scheler et Marcelle Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 201.

18 *Surrealist Number*, éd. André Breton, *This Quarter*, September 1932, Arno Press, New York, p. 89.

19 Cette forme, cependant, peut encore être lue aussi bien dans une nouvelle comme « Sedendo & Quiescendo », parue dans un numéro de 1932 de la revue *Transition*, que dans le roman non publié du jeune Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*.

se focalise ainsi sur les derniers jours du dénommé Murphy dont l'amante, Célia, lui intime l'ordre de rechercher un travail pour subvenir à leurs besoins. Si ce dernier résiste en début d'ouvrage, il infléchira son avis et acceptera finalement une place d'infirmier dans un asile au sein duquel il développera une attirance spirituelle pour les internés.

Au-delà de cette trame sommaire, ce qui s'y joue et s'y rejoue est l'accroissement d'une expérience de décorporéisation à laquelle Murphy s'astreint dès l'incipit de l'ouvrage. La première image de Murphy est celle d'un être assis sur son « rocking chair », nu et les membres intentionnellement attachés. Non seulement le bercement provoqué par cette chaise, mais également l'impossibilité de mouvement que les attaches imposent à Murphy occasionnent sa première expérience.

Une seconde expérience aura lieu, fatale cependant, puisque Murphy y trouvera la mort. Celle-ci se déroule au chapitre 11, alors que Murphy est infirmier et sous l'influence d'un interné qui semble absolument coupé du monde extérieur, Mr. Endon. Ces deux expériences, pour différentes qu'elles soient, sont toutefois configurées, non seulement d'une manière ressemblante, mais quasi identique. Voici, l'un après l'autre, ces deux extraits qui explicitent l'expérience type de Murphy :

> Slowly he felt better, astir in his mind, in the freedom of that light and dark that did not clash, nor alternate, nor fade nor lighten except to their communion, as described in section six. The rock got faster and faster, shorter and shorter, *the iridescence was gone, the cry in the mew was gone*, soon his body was quiet. Most things under the moon got slower and slower and then stopped, a rock got faster and faster and then stopped. Soon his body would be quiet, soon he would be free.[20]

> Slowly he felt better, astir in his mind, in the freedom of that light and dark that did not clash, nor alternate, nor fade nor lighten except to their communion. The rock got faster and faster, shorter and shorter, *the gleam was gone, the grin was gone, the starlessness was gone*, soon his body would be quiet. Most things under the moon got slower and slower and then stopped, a rock got faster and faster and then stopped. Soon his body would be quiet, soon he would be free.
>
> The gas went on in the w. c., excellent gas, superfine chaos.
> Soon his body was quiet.[21]

A l'exception d'un fragment de phrase, ces deux conclusions de chapitres (1 et 11) sont les mêmes. En effet, bien que le paragraphe semble de prime

20 Samuel Beckett, *Murphy* [1938], London, Faber and Faber, 2009, p. 8 (c'est moi qui souligne).

21 *Ibid.*, p. 158 (c'est moi qui souligne).

abord se répéter à l'identique, une différence dans l'itération s'immisce dans le texte par le rajout d'un troisième terme comme sujet du prédicat « was gone », à savoir « the starlessness ». Une forme en « -less » intervient donc, à l'instar de ce qui s'est produit dans « Assumption », au moment de la mort du protagoniste.

Or, c'est autour de ce paragraphe conclusif du onzième chapitre de *Murphy* que s'agglutinent plusieurs mots formés à l'aide du suffixe « -less », à savoir des images renvoyant manifestement à l'expression éluardienne telle qu'elle a été configurée par Beckett une première fois dans « Assumption ».

Corollairement à cette première remarque, il convient de s'arrêter également sur un second marqueur textuel. En effet, le chapitre 12 s'ouvre sur cette phrase : « Forenoon, Wednesday, October the 23rd. Not a cloud left in the sky ».[22] Suivant directement l'expérience ultime et la mort de Murphy, l'indication d'un ciel sans nuages n'est pas sans signification, outre qu'elle renvoie manifestement au « cloudless » d' « Assumption ». De fait, une autre figure primordiale de *Murphy* est Mr. Kelly, grand-père de Celia et amateur de cerf-volant. Il semble figurer l'envers de Murphy en ce que son expérience personnelle de conducteur de cerf-volant pourrait être une échappatoire à l'expérience mortifère de Murphy. Si Murphy se doit de restreindre au maximum son contact avec le monde extérieur afin de déclencher son expérience intérieure, Mr. Kelly, à l'inverse, est pleinement dépendant des conditions météorologiques. C'est ainsi que de nombreuses fois, le vent, l'empêchera de s'adonner à sa passion du cerf-volant.

Seul l'ultime chapitre du livre donne à voir un parallèle entre les expériences de ces deux personnages. L'ouverture du chapitre 13 réinvestit à nouveau une forme en « -less » afin de caractériser le ciel dans lequel volera bientôt le cerf-volant de Mr. Kelly : « Late afternoon, Saturday, October the 26th. A mild, clear, sunless day ».[23] C'est de ce ciel sans soleil qu'émergera l'expérience de Mr. Kelly :

> Except for the sagging soar of line, undoubtedly superb so far as it went, there was nothing to be seen, for the kite had disappeared from view. Mr. Kelly was enraptured. Now he could measure the distance from the unseen to the seen, now he was in a position to determine the point at which seen and unseen met.[24]

De ce point d'où le visible et l'invisible se rencontrent, la référence au point surréaliste est à peine voilée.[25] Or, c'est à une expérience similaire que nous

22 *Ibid.*, p. 159.
23 *Ibid.*, p. 172.
24 *Ibid.*, p. 174
25 Voir André Breton, *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 78 : « Tout porte à croire qu'il

confronte Murphy. Cependant, au lieu de jouer la conjonction des contraires, son expérience résout bien plutôt ce problème par une annihilation pure et simple de deux contraires. Voici le commencement de l'expérience de Murphy qui le mènera à sa propre mort :

> Then this also faded and Murphy began to see nothing, that colourlessness which is such a rare postnatal treat, being the absence (to abuse a nice distinction) not of *percipere* but of *percipi*.[26]

Entre l'expérience de Mr. Kelly et ce déclenchement d'expérience chez Murphy, on observe une grande continuité dans le vocabulaire et dans la forme les configurant. En effet, de la vision altérée tournée vers le rien (« to see nothing ») à l'annihilation des deux contraires que sont le « *percipere* » (annihilé par l'expérience de bercement du premier chapitre) et le « *percipi* », tout incite à interpréter cette expérience d'un point de vue hautement surréalisant. De plus, le retour d'une forme en « -less » (« colourlessness ») nous indique également la présence, sous son apparence cachée mais systématisée dans l'écriture de Beckett, de l'énoncé éluardien, véritable marqueur d'une expérience originaire.

Entre la première nouvelle et le premier roman publiés de Beckett, un déplacement de cette forme peut cependant être observé. Si l'expérience-émotion du premier protagoniste de Beckett a été contextualisée adjectivalement (« birdless cloudless colourless »), *Murphy* tente une première poétisation de cette forme-expérience par le passage à la substantivisation : « colourlessness », « starlessness ». A partir d'une forme en « -less », le texte aboutit à une poétique du « lessness ». Or, notre hypothèse première qui était la survivance d'une poétique issue de l'intertexte éluardien dans l'œuvre beckettienne a son chemin tout trouvé dans un texte tardif que Beckett lui-même a titré « Lessness » (« Sans »[27] dans sa version originale française), dernier texte du recueil *Têtes-mortes*.

---

existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement ».

26 Samuel Beckett, *Murphy* [1938], London, Faber and Faber, 2009, p. 154.

27 Il est à remarquer et indiquer que cette poétique du « -less » n'est légitime qu'à considérer les textes anglophones de Beckett. Dès lors que le passage au français est accompli, aucune forme n'a été systématisée au point de voir des marqueurs textuels annoncer l'expérience type qui nous a occupé dans ces pages. Cette remarque ouvre ainsi des questions intéressantes : est-ce un échec de la langue française beckettienne ? Un impensé de son texte ? Ou, bien plus stratégiquement, une manière de lisser, face au lectorat français, son recours à la poétique surréaliste afin de ne pas voir son nom associé, ainsi qu'il a pu l'être dans le contexte anglophone, au mouvement d'avant-garde français ?

« Lessness », rédigé en 1969, a une genèse particulière, puisque Beckett y a laissé travailler le hasard. La recherche beckettienne a ainsi cru y voir une résurgence de la pensée surréaliste dans la production beckettienne, idée écartée par Thomas Hunkeler.[28] Cependant, si le mode de construction du texte peut échapper à une systématique surréaliste, la forme présentée dans ce texte a atteint un stade de maturité qui ne saurait toutefois faire oublier son origine, quand bien même le texte y travaille. Phagocytant ce que l'on peut difficilement appeler narration, la forme en « -less » n'apparaît pas moins de six fois dans les quatre premiers paragraphes contenus dans une seule demi-page.[29] Parmi ces six occurrences, toutefois, aucune ne correspond à celles précédemment utilisées par Beckett. Au contraire, c'est alors même qu'un terme de l'énoncé originaire d'« Assumption » apparaît, que le texte se refuse à le configurer selon la forme en « -less ». Lisons la première phrase du cinquième paragraphe : « Grey sky no cloud no sound no stir earth ash grey sand ». Au « cloudless » de 1929, Beckett préfère « no cloud », là où le français « sans nuage » n'apporte aucune explication.

Pour quelle raison observe-t-on à cet endroit précis une différ*a*nce ? Différence diachronique entre l'expression éluardienne transformée par la première poétique de Beckett et cette survivance fantomatique qu'est « Lessness », tout autant que différence synchronique qui inscrit dans le texte lui-même une distinction de traduction entre les différentes occurrences du « sans » et celle qui introduit le substantif « nuage ». Moins qu'une raison textuelle, nous y voyons un moment stratégique d'effacement de l'origine du texte, en tant que cette origine[30] formelle est toute entière contenue dans la première nouvelle de Beckett, à savoir « Assumption ».

---

28 Thomas Hunkeler, « Vers 'l'imminimisable minime minimum' *Sans* de Beckett », *Le Récit minimal, entre inaction et non-événement*, Paris, Presses de la Sorbonne-Nouvelle, 2011, p. 203-211.

29 Voici, dans l'ordre d'apparition, les différents termes référencés : « endlessness » (« lointains sans fin »), « issueless » (« sans issue »), « timeless » (« sans temps »), « changelessness » (« inchangeant »), « timeless » (« sans temps ») et « endlessness » (« aux lointains »). Samuel Beckett, *The Collected Short Prose*, New York, Grove Press, 1995, p. 197. Les termes français mis entre parentheses proviennent de la version originale : Samuel Beckett, *Têtes-mortes*, Paris, Minuit, 1972, p. 69.

30 Nous disons et pensons bien « origine », et nullement « signification ». Le travail présent a voulu avant tout être la mise à jour d'une survivance formelle, il n'est pas ici question de lire « Lessness » à l'orée de la signification d'« Assumption ».

Conclusion

Revenant à notre interrogation sur la « pause » de Beethoven, telle qu'elle est induite par Beckett, la forme en « -less », redevable d'une lecture et d'une traduction d'Éluard, bien qu'émancipée, pourrait ainsi être vue comme la note qui parcourt l'œuvre de Beckett, cette note que le vide des autres mots entoure. En effet, la question de la traduction d'Éluard ne serait ainsi plus celle qui se joue dans la traduction du poème en tant que tel, mais elle serait celle qui s'opère dans la reprise formelle de l'énoncé éluardien d'un texte à l'autre. Chaque texte de Beckett dans lequel cette désormais fameuse forme en « -less » apparaît, rejouerait ainsi indéfiniment la traduction du poème d'Éluard et la subjectivisation de celle-ci, toujours en quête d'une meilleure traduction ou d'une meilleure approche de son sens, en la configurant selon des contextes différents.

Et si « on the other hand [Beckett] vigorously denied that his enterprise had anything at all to do with surrealist formlessness »[31], l'insistance avec laquelle ce dernier revient à cet énoncé éluardien est peut-être le symptôme d'un surréalisme en quête de forme, alors même qu'Éluard, dans son poème « D'abord, un grand désir », prophétisait déjà : « Je fus tenté par un mystère où les formes ne jouent aucun rôle ».[32]

31 Lawrence Harvey, *Samuel Beckett Poet and Critic*, Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 249.

32 Paul Éluard, *Œuvres complètes*, éd. Lucien Scheler et Marcelle Dumas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, p. 201.