Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 61 (2014)

Heft: 1: Fascicule français. Penser le hasard et la nécessité

Artikel: Nécessité aléatoire? : Le rapport entre le hasard et la nécessité dans les "mirlitonnades" de Samuel Beckett

Autor: Baschera, Marco

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-658152

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: 13.07.2025

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

Nécessité aléatoire ?
Le rapport entre le hasard et la nécessité dans les « mirlitonnades » de Samuel Beckett

La question du hasard hante la pensée humaine depuis une éternité. Au cours de l'histoire, elle s'est manifestée surtout sous la forme d'une interrogation du destin. Elle est ancrée dans les conditions existentielles de l'homme étant « jeté » dans le monde et se trouvant ainsi dans une situation de présence continuelle. Cette position l'oblige, d'une part, à forger des projets pour l'avenir et, d'autre part, à se baser sur les expériences faites dans le passé. La facticité de son « être dans le monde », c'est-à-dire le simple fait d'être là, le met immédiatement en rapport aux autres humains et aux choses qui l'entourent. Ainsi essaie-t-il de médiatiser cette situation en inventant toutes sortes de moyens techniques, conceptuels et culturels pour atténuer cette immédiateté du contact direct avec le monde. Il y va de la question fondamentale de l'appréhension et de l'interprétation de ce qui se présente aux hommes dans un sens très large[1]. Ainsi Kant dit-il au début de la *Critique de la raison pure* :

> De quelque manière et par quelque moyen une connaissance puisse se rapporter à des objets, le mode par lequel elle se rapporte immédiatement aux objets et que toute pensée prend comme intermédiaire pour les atteindre (*worauf alles Denken als Mittel abzweckt*) est *l'intuition*. Mais cette intuition n'a lieu qu'autant que l'objet nous est donné ; ce qui n'est possible à son tour (du moins pour nous autres hommes) qu'à la condition que l'objet affecte d'une certaine manière notre esprit (*das Gemüt*)[2].

En interprétant ce fameux passage du début de la « Théorie transcendantale des éléments », il faut tout de suite remarquer qu'on se situe dans le domaine d'une approche purement théorique du contact que l'homme entretient avec le monde. Il s'agit pour Kant d'établir comment peut

[1] Il est évident que le langage figure au nombre de ces « moyens ». Il en sera question avec Samuel Beckett dans un deuxième temps. Voir p. 8.

[2] Immanuel Kant, *La Critique de la raison pure*, A. Tremesaygues et B. Pacaud (tr.), Paris, Félix Alcan, 1905, p. 63 (B 33).

Marco BASCHERA, « Nécessité aléatoire ? », *Versants* 61:1, fascicule français, 2014, pp. 9-25

s'installer un rapport théorique et scientifique entre les capacités d'appréhension de l'homme et les objets qui l'affectent. Le verbe affecter (*affizieren*) – du mot latin *ad-ficere*, qui signifie « mettre quelqu'un dans une certaine disposition »[3] – souligne le côté pathétique de ce contact primordial qui s'exerce à travers l'intuition (*Anschauung*) où un « objet nous est donné ». Kant emprunte la voie transcendantale afin de régler ce contact à l'avance de façon apriorique. Ce faisant, il formule les conditions nécessaires de la *possibilité* des expériences. Ce sont elles qui « donnent la réalité objective à toutes nos connaissances à priori »[4]. Ainsi s'opère, selon Kant, une unité synthétique des phénomènes qui, à l'aide d'un système de concepts aprioriques, traduit la chose (en soi) inconnue qui nous affecte en un objet déterminé. Puisque l'intuition assure l'immédiateté sensible du contact avec les choses (en soi) dont nous ignorons tout, elle doit s'accorder avec le réseau apriorique des concepts de l'entendement sans pourtant revêtir un caractère conceptuel. Il s'agit des formes pures de l'intuition, à savoir l'espace et le temps qui, grâce à leur pureté non empirique, assure le concours possible avec l'entendement, d'où résulte finalement la médiation dont il est question dans la citation tirée de la *Critique de la raison pure*.

Plus loin, Kant souligne le fait que, sans unité synthétique des phénomènes, ce contact primordial ne pourrait jamais se transformer en une connaissance objective, mais risquerait par contre de revêtir le caractère « d'une rhapsodie de perceptions qui ne formeraient point entre elles un contexte suivant les règles d'une conscience (possible) partout liée »[5]. A l'aide des conditions aprioriques de la connaissance objective, Kant essaie de boucher une fois pour toutes les mailles qui pourraient s'ouvrir dans le tissu de l'appréhension du monde et former ainsi ce que Kant appelle « une rhapsodie de perceptions ». Par de telles considérations, nous nous trouvons au cœur de l'architecture kantienne de la première *Critique* dont le but est non seulement de mettre des bornes définitives à des connaissances qui dépassent nos capacités sensibles, mais encore d'assurer la possibilité d'une connaissance objective des perceptions sensibles. Or il se peut que le hasard en tant que « événement fortuit », et « concours de

[3] Alain Rey (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1992, p. 26.
[4] Immanuel Kant, *Critique*, *op. cit*, p. 215 (B 195).
[5] *ibid.*, p. 215.

circonstances inattendu et inexplicable »[6], est ce qui met en doute cette texture formée *a priori* par une conscience possible.

Le mot de rhapsodie se compose de « *rhaptein* 'coudre, ajuster en cousant' et de *ôdê* : 'chant', signifiant proprement 'celui qui coud ou ajuste des chants' »[7]. Il est donc pensable que des hasards, c'est-à-dire des événements perceptibles qui échappent à la loi de causalité, puissent constituer une rhapsodie, c'est-à-dire une autre sorte de texture. Il s'agit alors d'essayer de penser autrement le don de ce qui se donne dans ce contact primordial, et ceci non plus sous forme d'objet, comme c'est le cas dans la philosophie transcendantale de Kant. Ce texte ou ce chant composé de hasards revêtirait un caractère involontaire et accidentel. Mais toute la question sera celle de savoir comment recevoir ce don livré par le hasard et comment le reconnaître *en tant que* hasard ? Autrement dit, de quelle nature serait une attention apte à sonder et à capter ce qui échappe à toute nécessité causale ? Comment guetter et appréhender ce qui passe à travers les mailles conceptuelles ? Et surtout comment exprimer le hasard ?

Après cette brève introduction consacrée à la méthode transcendantale de Kant se posent plusieurs questions fondamentales qui concernent le hasard et la possibilité de sa perception. Est-ce qu'il existe et, s'il existe, sous quelle forme peut-il se présenter ? Sommes-nous capables de le saisir, puisque toute appréhension présuppose un réseau de concepts plus ou moins conscients nous guidant dans la traduction de quelque chose d'inconnu et d'inattendu en quelque chose de connu, sans que ce quelque chose prenne la forme définitive d'un objet ? Somme toute, comment comprendre l'inexplicable et comment attendre l'inattendu ? Et finalement, est-ce que le hasard peut être compris *en tant que* hasard, sans qu'il perde sa qualité aléatoire ?

A première vue, il semble que le hasard désigne une place vide dans un enchaînement de faits où quelque chose se manifeste en dehors de toute nécessité prévisible. Même s'il ne trouve aucune place dans un

---

[6] Alain Rey (éd.), *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2009.

[7] Alain Rey (éd.), *Dictionnaire historique, op. cit.*, II, p. 1802. Ce mot de rhapsodie va nous accompagner tout au long de l'article dans la mesure où, d'un côté, il signifie « un assemblage disparate de vers médiocres » (*ibid.*, p. 1802). Cette signification va nous servir de pont pour passer à une analyse de quelques *mirilitonnades* de Beckett. De l'autre côté, de par sa signification première, qui est celle de la récitation d'un poème, ce mot offrira l'occasion de réfléchir à la différence entre une approche du monde guidée par l'œil (*Anschauung*, théorie, etc.) et celle qui passe par l'oreille (*ex auditu*).

univers clos, constitué d'un ensemble de raisons suffisantes, il peut continuer à hanter cet univers de l'intérieur par le simple fait que chaque jour nous pouvons assister à des événements qui nous semblent être tout à fait le fruit du hasard, comme c'est le cas d'une rencontre fortuite de deux personnes dans la rue. Mais dans un tel exemple surgit immédiatement la question de savoir de quelle nature est la troisième force inconnue, si jamais il y en a une, qui a pu produire cette rencontre accidentelle ?

A l'Antiquité et au Moyen-Âge, on a communément associé le hasard à l'allégorie de la Fortune, déesse aux yeux bandés. En tournant sa roue, c'est elle qui décide du destin de chaque être humain – un domaine où rien n'est acquis à l'avance. Dans *De Consolatione Philosophiae* que Boèce a écrit entre 524 et 526, le moi qui parle se fait consoler par la Dame Philosophie de la mauvaise fortune et de la souffrance qu'il doit endurer en prison[8]. Au début du Ve livre, il est question de la Providence et du rôle que peut jouer le hasard dans les vicissitudes humaines. Afin de mieux comprendre son destin, Boèce, le prisonnier, qui dialogue avec l'allégorie de la Philosophie, aimerait connaître son point de vue sur la question du hasard. Celle-ci lui répond de la manière suivante :

> Si on définissait le hasard comme un événement produit par un mouvement accidentel et sans enchaînement de causes, j'affirme qu'il n'existe absolument aucun hasard et je décrète que c'est un mot tout à fait vide de sens en dehors de la signification de la chose à laquelle il se rapporte[9].

Ce que la Philosophie dit, confirme notre première approche du rapport entre le hasard et la nécessité dans la mesure où, selon la définition qu'elle avance, le hasard désigne quelque chose que nous connaissons bel et bien dans la vie de tous les jours, par exemple une rencontre fortuite. Mais la Philosophie se révèle être, avant la lettre, encore plus kantienne que Kant, puisque, selon elle, quelque chose qui a été produit sans cause, n'a pas droit à l'existence. Et en effet, dès que nous essayons de comprendre un tel événement en le subsumant sous les règles causales, nous nous heurtons à des difficultés insurmontables. Le moment même

---

[8] Je remercie Philippe P. Haensler de m'avoir rappelé ce texte et le passage sur la question du hasard.
[9] Boèce, *La Consolation de Philosophie*, Livre de Poche, Paris, Librairie Générale Française, 2008, pp. 278 s.

de la rencontre échappe à nos tentatives d'explication. Car cette troisième force qui aurait provoqué le hasard s'évapore, en brisant les limites conceptuelles de la causalité dans lesquelles on pourrait la cerner.

A ce propos, la Philosophie dit que le mot hasard est privé de sens. Il en ressort qu'en qualifiant un événement de hasard, on le creuse et le vide dans la mesure où rien ne pourra jamais expliquer son apparition. Tout en étant un phénomène empirico-sensible, la rencontre fortuite garde, en tant que hasard, un caractère inexplicable, puisqu'il semble qu'elle n'ait été provoquée par rien. En tant qu'« événement produit [...] sans enchaînement de causes », le hasard reste étranger à toute idée de nécessité, sans pourtant constituer son contraire exact[10]. Ainsi hante-t-il également l'idée de nécessité comme un autre que celle-ci n'arrive pas à intégrer dans ses règles.

Or la Philosophie poursuit en évoquant la question de la Providence, puisque c'est celle-ci qui assure que tout ce qui arrive est déjà prévu par la volonté divine :

> En effet, si Dieu contraint toutes choses à un ordre, quelle place peut-il rester pour le hasard aveugle ? Car rien n'existe à partir de rien [...][11].

Si un Dieu omnipuissant prévoit toutes choses, pour lui, « le hasard aveugle » (*temeritas*) est *a priori* exclu. Dans cette affirmation se cache entre autres l'immense problème théologique de la création du monde, puisque, selon la *Genèse*, Dieu l'a créé à partir de rien (*ex nihilo*). Pour Dieu, la phrase « rien n'existe à partir de rien » ne compte pas. Par conséquent, le règne humain des nécessités logiques et naturelles est théologiquement parlant bâti sur le rien où le monde a son origine ! Autre façon de rappeler à quel point, en tant qu'élément exclu, le hasard hante ce règne de l'intérieur. La Philosophie rappelle en outre que :

> si une chose peut ne naître d'aucune cause, elle semblera être née de rien, mais si cela ne peut arriver, il n'est pas possible qu'il existe même un hasard tel que nous venons de le définir[12].

---

[10] De quelle nature serait la négation de la nécessité ? Ne risquerait-elle pas d'hériter le caractère de nécessité de ce qu'elle nie ?

[11] *ibid.*, p. 279.

[12] *ibid.*, p. 279

Ainsi peut-on dire que le hasard désigne un événement qui, d'une part, ne peut exister, puisque « rien n'existe à partir de rien », mais qui, d'autre part, peut très bien se manifester. Sa phénoménalité est littéralement trouée par l'impossibilité d'expliquer l'origine de son apparition. Il en résulte qu'il se situe en marge du monde dominé par les principes de causalité. Il fait partie de ce monde par sa manifestation phénoménologique et sensible. Mais en même temps, il en est exclu, puisqu'il enfreint la règle selon laquelle « rien n'existe à partir de rien ». Or, Boèce, de plus en plus inquiet, veut savoir de son interlocutrice, s'il faut renoncer à tout jamais à l'idée de hasard.

La Philosophie le rassure. Elle lui rappelle ce que déjà Aristote avait dit à ce propos[13] : « Chaque fois qu'une chose est accomplie dans un but quelconque et que suite à certaines causes, on obtient autre chose que ce que l'on recherchait, on appelle cela hasard, [...] »[14].

Par ce rappel d'Aristote, la Philosophie change de point de vue vis-à-vis du hasard. Elle adopte la position d'un sujet qui est en train d'accomplir une action. En cours de route, ce sujet constate que quelque chose d'inattendu advient. Il s'agit d'une rupture inexplicable qui coupe court à la finalité de son action, comme si un temps vertical s'abattait sur le cours du temps horizontal de l'intention. L'espoir de la bonne réussite qui accompagne tout acte intentionnel est ainsi mis en branle. Cette nouvelle perspective sur le phénomène du hasard accentue son caractère inopiné. Espérer que quelque chose adviendra par hasard, ceci relève d'un espoir vain qui ne peut se baser sur aucune certitude.

Par la suite, la Philosophie donne un exemple concret pour un tel hasard. Elle parle d'un paysan qui « en creusant le sol pour cultiver un champ [trouve] [...] une quantité d'or enterrée »[15]. Si cet événement semble s'être produit par hasard, il n'a pas été produit par rien ; car « cela a ses propres causes dont le concours imprévu et inopiné semble avoir produit un hasard »[16].

Il en ressort que cette fructueuse découverte du trésor est accidentelle dans la mesure où elle n'est le produit ni d'une volonté ni d'une finalité

---

[13] Aristote, *Physique*, 2,4-5, 195b31 - 196a35.
[14] Boèce, *La Consolation*, *op. cit.*, p. 279.
[15] *ibid.*, p. 279.
[16] *ibid.*, p. 279.

quelconque. Car on ignore les circonstances pour lesquelles celui qui avait enterré le trésor n'avait pas réussi à le récupérer à temps. Et la Philosophie de conclure : « On peut donc définir le hasard comme un événement inopiné issu d'une confluence de causes dans ce que l'on accomplit dans un certain but »[17]. Il s'avère que le hasard est un événement qui constitue un cas limite de la phénoménalité puisque, d'une part, il se manifeste concrètement, et que, d'autre part, il ne peut être ni prévu ni produit délibérément. Si nous essayons maintenant de mettre en rapport cette conclusion de la Philosophie dans *De Consolatione Philosophiae* de Boèce avec la question du hasard telle qu'elle se présente dans les œuvres d'art et en l'occurrence dans la littérature, on se heurte d'emblée au problème fondamental consistant dans le simple fait que le hasard ne peut jamais être exprimé de façon volontaire. Par ailleurs, sa manifestation en tant qu'un « événement inopiné »s'exprime dans les mots qui le désignent à travers la métaphore de la chute, comme c'est le cas pour le mot latin « casus », pour l'anglais « chance », l'italien « caso », l'allemand « Zufall », mais également pour le mot français « hasard » qui, selon son étymologie arabe, désigne le moment où les dés tombent. Dans toutes ces langues, le hasard est donc vu sous l'angle d'une chute qui produit un événement dont nous ignorons l'origine et la finalité. Or dans la mesure où l'on considère le langage comme un moyen d'expression de quelque chose – d'une idée, d'un sentiment – qu'on a conçu à l'avance pour le traduire seulement *après coup* en mots, le hasard restera un domaine indicible et inaccessible à la parole, ce qui ne veut pas dire qu'il ne peut pas y apparaître. Mais comment écrire un texte qui fasse advenir le hasard de façon non calculée ? Comment lâcher prise pour le laisser arriver, étant donné qu'il fuit toute construction artificielle ? Qu'en est-il de l'auteur et de l'autorité qu'il est censé exercer sur son texte ? Autant de questions que j'aimerais approfondir en abordant quelques poèmes des *mirlitonnades* de Samuel Beckett.

Ce recueil de 37 poèmes très courts que Beckett avait écrits entre 1976 et 1978 a été publié en 1978 par les éditions de Minuit. Son titre attire tout de suite notre attention. Il s'agit d'un nom inventé par Beckett qui a à faire avec le mirliton, une fine membrane (végétale ou

[17] *ibid.*, p. 281.

animale) vibrante qui recouvre un trou et qui sert ainsi de cavité de résonance. Cette membrane peut être mise en branle par le souffle d'un joueur de flûte, d'où le nom de flûte à mirliton. Par allusion aux airs populaires qui ont été joués au XIXe siècle sur cet instrument, ce mot a pris une valeur péjorative dans la formule de « poésie de mirliton »[18]. « Mirlitonner », cela signifie faire de mauvais poèmes. Ce mot contient d'une part l'allusion à la fine membrane, mais rappelle en même temps le tonnerre qui « tonne ». L'oxymore dont est formé ce mot est le résultat de la rencontre fortuite de « mirliton » et de « tonner ». L'adjectif « mirlitonnesque » qui signifie « ridicule » souligne un aspect délibérément bouffon et comique qu'on retrouve partout dans le recueil de poèmes de Beckett. Il paraît qu'il les avait conçus pendant des voyages en les notant sur des supports tout à fait hasardeux comme p. ex. un billet ou un horaire de train, une page du journal intime, une étiquette de Johnny Walker et ainsi de suite[19]. Ceci montre à quel point la production de ces poèmes était liée à des moments précis dont nous ne gardons que les traces matérielles. Ce côté farfelu, déjà présent dans le mot « mirliton », contraste à première vue avec la profondeur existentielle que creusent quelques-uns de ces petits poèmes. En conclusion, on peut dire que l'invention du mot « mirlitonnades » par Beckett garde le caractère d'oxymore et rappelle par ailleurs d'autres mots français comme « bastonnade » ou « ratonnade » en accentuant ainsi le côté tempétueux, qui est déjà présent dans « mirlitonner ». On constate que le titre annonce d'emblée un curieux mélange d'humour et de tornades existentielles[20].

Avant d'analyser quelques poèmes, j'aimerais ouvrir un petit volet consacré au rapport entre le rire et le hasard. Pour ce faire, je retourne à Kant, car dans sa *Critique de la faculté du jugement* on trouve au § 54 la réflexion suivante :

> Dans tout ce qui est capable d'exciter de vifs éclats de rire, il doit y avoir quelque chose d'absurde (en quoi, par conséquent, l'entendement ne peut par lui-même trouver de satisfaction). *Le rire est une affection qu'on éprouve quand une grande attente*

[18] Voir dans Rey (éd.), *Dictionnaire historique, op. cit.*, II, p. 1252.

[19] Voir David Wheatley, « Beckett's *mirlitonnades* : A ManuscriptStudy », *Journal of Beckett Studies*, 2, 1995, pp. 47-75.

[20] Dans un mél récent qu'il m'a adressé, le compositeur suisse Gérard Zinsstag parle, en jouant sur les mots, de « mini-tornades », proche de « mirlitonnades » !

> *se trouve tout à coup anéantie.* Ce changement qui n'a certainement rien de réjouissant pour l'entendement nous réjouit cependant beaucoup indirectement pendant un moment[21].

Aux dires de Kant, il y aurait donc un rapport direct qui passe entre le rire et la déception d'une attente que constitue le hasard, bien que Kant ne l'évoque pas dans cette citation. Ce rapport est intéressant à plusieurs titres, car il souligne le fait que l'entendement, qui chez Kant est responsable de «l'unité synthétique des phénomènes»[22], reste sur sa faim face à l'anéantissement d'une attente par (le) hasard. Le terme de «absurde» (*etwas Widerwilliges*) accentue la déception subie par l'entendement; cependant, celui-ci est consolé immédiatement après du fait que, premièrement, le rire ne sera que de courte durée. Deuxièmement, Kant précise que le rire provoqué par la déception n'en est qu'un produit indirect. Or avec la surprise et la déception que le hasard suscite, nous sommes au cœur d'une question capitale qui concerne ce que j'ai appelé au début de façon très générale «le contact direct au monde»[23]. Car il est possible qu'il existe d'autres formes de médiations de l'immédiateté de ce contact qui ne passent pas par le concept théorique et le contrôle qu'il exerce. A mon sens, il s'agit surtout de la littérature, d'une certaine littérature qui vise à prolonger le rire que Kant aimerait limiter dans le temps.

Cette littérature est entre autres l'expression d'une expérience profonde de la primauté des langues qui ne sauraient être supprimées et maîtrisées par des concepts théoriques à prétention universelle. Il y va d'une forme d'auto-ironie de l'auteur qui dit «après vous, chère langue»et qui, en écrivant, avance à tâtons, restant toujours à l'écoute de ce qu'elle pourrait lui révéler d'inattendu. Écrire et lire – car au fond, c'est la même chose – signifie entre autres se livrer de façon éveillée au jeu qui s'installe entre l'attente tendue vers ce qu'on veut dire et l'ouverture aux possibilités multiples que les langues nous offrent en parlant et en écrivant. Celui qui se trouve aux aguets afin d'accueillir les hasards que les langues lui offrent, risque de composer une rhapsodie, peut-être même

---

[21] Immanuel Kant, *La Critique de la faculté du jugement*, J. Barni (trad.), Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1846, pp. 319 s. / B 226.
[22] *ibid.*, p. 1s.
[23] *ibid.*, p. 1.

une cacophonie, mais qui n'en est une qu'aux yeux et aux oreilles de ceux qui considèrent le langage comme un simple instrument d'expression au service de la pensée théorique et conceptuelle. Les *mirlitonnades* de Beckett sont un exemple de cette façon d'avancer pas à pas. J'aimerais citer à ce propos un premier poème[24] :

écoute-les
s'ajouter
les mots
aux mots
sans mot
les pas
aux pas
un à
un[25]

A l'instar de quelqu'un qui marche et qui met un pied après l'autre, celui qui lit ou écrit, fait la même chose avec les mots. Il n'est pas dans la seule position du producteur, mais également dans celle, pathétique, de celui qui reçoit en percevant et qui, ce faisant, dresse l'oreille. « écoute-les / s'ajouter » : deux vers à trois syllabes qui entonnent un rythme allègre passent par la suite à une série de six vers à deux syllabes, qui se taisent finalement dans un dernier vers : « un ». Ainsi se réalise une réduction de trois à un qui débouche sur le silence. Ce poème est d'une simplicité déconcertante dans la mesure où en 10 mots seulement, avec en plus 7 mots répétés, il réussit à ouvrir un champ immense d'autres significations virtuelles. Car si l'on suit l'injonction initiale « écoute-les », et si l'on profite de l'absence de toute ponctuation dans les *mirlitonnades,* qui donne une liberté de combinaison encore plus grande, d'autres mots peuvent surgir à l'écoute de ce poème. Ainsi acquiert-il une qualité musicale et rythmique proche des possibilités certes limitées d'une flûte à mirliton. De plus, les deux derniers vers « un à / un » rappellent le bruit nasal qui caractérise le son produit par cette flûte.

Ce laconisme proche des haïkus japonais contient une forte tendance à la disparition qui se manifeste également au niveau graphique par

[24] Les poèmes qui sont imprimés tous en minuscules ne portent pas de titre.
[25] Samuel Beckett, *Poèmes suivi de mirlitonnades*, Paris, Les éditions de Minuit, 1978, p. 34.

l'importance des blancs qui font aérer ces textes. On retrouve ici le motif du creusement dont il était déjà question à propos des événements fortuits[26]. Si le langage n'est pas seulement un instrument de communication qui forme bloc contre le monde réel afin de mieux le saisir, mais s'il comporte des dimensions qui échappent au locuteur, et qui l'oblige à écouter ce qu'il lui réserve, alors le langage n'*est* pas au sens où existe un objet concret. Par contre, il est fortement troué et constitue de la sorte un mélange de quelque chose qui est *et* qui n'est pas. De plus, il affecte de ce mélange les choses que nous exprimons à travers lui. Le poème 10 est là pour le rappeler :

flux cause
que toute chose
tout en étant
toute chose
donc celle-là
même celle-là
tout en étant
n'est pas
parlons-en[27]

« flux cause » : expression minimale qui pourtant arrive à dire des choses énormes. En vrai héraclitéen, Beckett fait appel au flux qui emporte, en la transformant continuellement, « toute chose ». En même temps, « flux cause » peut faire allusion au « flux de bouche », au bavardage et au verbe « causer », pris au sens de parler. Par quatre mots, un « presque rien », Beckett réussit dans les premiers deux vers à faire allusion à une histoire gigantesque qui sépare et rapproche à la fois les deux significations de « causer », ainsi qu'au rapport compliqué qui passe entre les deux mots « cause » et « chose ». Tous les quatre sont issus du « même » mot latin « causa » qui signifie à l'origine « affaire judiciaire ». Leur changement de significations fournit un exemple parlant de ce que le vers dit dans sa version héraclitéenne.

Faire ce qu'on dit et dire ce qu'on fait. Voici une formule peut-être trop polie pour exprimer la force que contiennent les vers beckettiens.

---

[26] *ibid.*, p. 4.
[27] *ibid.*, p. 36.

Cette force met en action le vide qui traverse le langage, et, qui, comme le dit ce poème, fait que « toute chose », « même celle-là / tout en étant / n'est pas ». Essayer d'appliquer cette formule, cela signifie à la fois tout dire *et* ne rien dire. Car elle ne vise nullement une identité avec soi authentique du sujet parlant et agissant, comme on pourrait l'entendre au premier abord. Au contraire, elle rappelle au sujet parlant que parler est également une action, un faire. Si je dis ce que je fais, je le mets à distance pour pouvoir le dire. Or si je fais, entendu également comme une façon de dire, ce que je dis, j'annule la distance qui m'avait permis auparavant de dire ce que je fais. Par conséquent, je suis obligé d'assumer l'impossibilité d'adopter une position de contrôle absolu sur le langage que je parle et sur ma façon de dire. Ainsi suis-je en partie livré au hasard de ce qui dans les langues m'échoit.

De ce poème émerge en plus une forte dose d'ironie, puisqu'il esquisse en peu de traits la position de quelqu'un qui affirme, l'index pointé, que la chose qu'il tient matériellement devant lui, *est*. Erreur, « même celle-là / tout en étant / n'est pas / parlons-en ». En jouant sur les mots, mais en restant tout à fait fidèle à Beckett, on pourrait être tenté de dire : « causons-en ». Ainsi pourrait-on attirer l'attention sur l'homophonie en effet troublante qui traverse le mot « cause » qui se trouve également à la base du mot « causalité ». Autrement dit, l'hypothèse que j'ai forgée plus haut[28], selon laquelle le hasard hante le règne de la nécessité de l'intérieur, trouve ici sa confirmation. Le dernier vers du poème 10 y fait allusion dans la mesure où il ne dit pas qu'il s'agit de transcender le flux héraclitéen pour arriver finalement à l'être. L'invitation « parlons-en » qui, bien sûr peut également se référer au possible bavardage du premier vers, indique que, même si on admet le fait que la nécessité est hantée par le hasard, ceci ne donne aucunement accès à un règne qui serait plus vrai que celui que promettent la nécessité et les concepts théoriques respectifs. Il faut en parler, c'est-à-dire qu'il faut nécessairement passer par le langage et peut-être aussi par la poésie et la littérature pour comprendre mieux le rapport entre le hasard et la nécessité.

Plusieurs poèmes des *mirlitonnades* sont consacrés au thème de la mort, limite ultime de notre existence, mais qui échappe également à notre

[28] *ibid.*, p. 4.

contrôle. « Mors certa, hora incerta ». Étant donné que je ne me trouverai jamais dans la situation de pouvoir dire la phrase « je suis mort », il s'agit d'une expérience qui n'est pas à notre portée. Car c'est elle qui mettra fin à toutes nos expériences. Et c'est ainsi qu'elle marque de son empreint définitif toutes nos actions. Voici le numéro 14, un des poèmes les plus courts des « mirlitonnades », qui aborde cette thématique :

rien nul
n'aura été
pour rien
tant été
rien
nul[29]

Dans ce poème se révèle de nouveau la liberté d'interprétation offerte par l'absence de ponctuation qui permet au lecteur de faire des enjambements à volonté. En formant une unité syntaxique qui englobe les trois premiers vers, on arriverait à un premier message d'un réconfort douceâtre affirmant que tout ce qu'on a entrepris dans la vie, n'était pas pour rien. Or, au quatrième vers, cette interprétation se heurte à une difficulté qu'elle n'arrive que difficilement à mettre en rapport avec le reste du poème. Une autre version pourrait répartir le poème en trois parties en associant toujours deux vers. Son message semble être plutôt lourd et accablant et constitue l'opposé exact de celui de la première version. Tout ce qu'on a entrepris sa vie durant est destiné à disparaître pour toujours. Mais qui utilise la forme du futur antérieur en adoptant une position de recul absolu vis-à-vis de tout ce qui est et de tout ce qui fut, est tout de même amené à réfléchir à la caducité de ses propres vers, ne serait-ce de sa propre existence, y inclus le rapport à son propre corps caduc.

Mais qui parle dans les *mirlitonnades* ? Il est surprenant de constater l'absence de toutes traces de subjectivité : aucun « sujet lyrique » et aucun pronom personnel en vue qui se référeraient au monde d'un sujet parlant. Le creusement du langage passe en premier par l'anéantissement des traces qui pourraient révéler un avis personnel ou une prise de position

[29] *ibid.*, p. 38.

subjective, c'est-à-dire qui pourrait ancrer ce qui est dit dans une réalité donnée. A l'instar d'un scientifique, Beckett élimine minutieusement toute prise de position personnelle. Il ne reste pratiquement plus rien, que les mots «rien» et «nul» qui parsèment ce petit poème en en faisant un «presque rien». Si, comme nous l'avons laissé entendre plus haut que le hasard, pour être ce qu'il est, doit être né de rien[30], on est amené à constater que ce poème ouvre la possibilité de voir le monde comme étant un immense hasard où tout ce que nous croyons tenir pour acquis, se révèle être une seule déception. Le lecteur se trouve face à une objectivité surprenante qui, à première vue semble égaler celle de l'approche transcendantale de Kant, où le sujet pensant est complètement vidé de tout attribut empirico-subjectif.

Or la différence entre les deux formes d'objectivité ne saurait être plus grande. Le «je qui pense» kantien rompt tous les ponts qui pourraient l'ancrer dans l'existence et dans son propre corps, afin d'assurer *a priori* l'unité des connaissances objectives et scientifiques. Il y arrive à cela près d'accompagner, en tant que condition de connaissance apriorique, tous les actes et toutes les pensées accomplis par un sujet empirique. Le lourd tribut qu'il doit payer pour y arriver, c'est de devoir renoncer à jamais à toute tentative de connaissance de soi-même. Ainsi le sujet kantien est-il condamné à se fuir éternellement. Or chez Beckett, le sujet qui parle est bel et bien ancré dans l'existence corporelle la plus directe et la plus crue qui soit. La variété fort contingente des supports qui ont servi de base à la rédaction des *mirlitonnades* le démontre. Beckett réagit autrement au «flux cause/ que toute chose [...] / n'est pas» que Kant qui, lui, veut éviter à tout prix qu'il y ait une «rhapsodie de perceptions» contingente. Si tout change de manière incontrôlable, la réponse beckettienne à ce constat est marquée par un profond paradoxe que nous avons déjà signalé. Il s'agit de l'oxymore qui allie une superficialité apparente du langage parfois grotesque à une réduction rigoureuse des moyens linguistiques. Ceci lui permet par ailleurs de s'attaquer à des problèmes existentiels. Mais contrairement à un existentialisme philosophique avec son pathos professionnel, les textes de Beckett se situent sur la frontière toujours fragile entre apparition et disparition. Les *mirlitonnades* apparaissent tout

[30] *ibid.*, p. 4.

en disparaissant. Ainsi Beckett retrace-t-il le mouvement qui caractérise profondément le hasard[31]. De ce paradoxe émane une énergie folle de réversibilité. Ce qui paraît le plus profond, se révèle être le plus futile et vice versa.

C'est le premier poème, et peut-être le plus connu des *mirlitonnades*, qui exprime un tel mouvement de bascule :

> en face
> le pire
> jusqu'à ce
> qu'il fasse rire[32]

Les petites différences d'une seule lettre qui distinguent « pire » de « rire » ainsi que l'homophonie de « face » et « fasse » permettent à Beckett d'effectuer ce mouvement de renversement. Les mots « pire » et « rire » qui sémantiquement n'ont rien en commun, se donnent comme par hasard rendez-vous dans ce poème. L'effet qui en résulte est un allègement considérable de ce qui se tient toujours face à nous, c'est-à-dire notre mort. Il s'agit d'un cadeau de la langue française que Beckett a su accueillir et intégrer admirablement dans son texte. En outre, l'enjambement entre le troisième et le quatrième vers sert à introduire, en position de rime, un autre élément musical dans le poème : « face » – « (jus)qu'à ce » – fasse. Il en résulte un petit texte très sonore qui attire tout de suite l'attention du lecteur sur ses éléments acoustiques qu'on pourrait facilement retrouver dans une poésie de mirliton[33]. C'est seulement au deuxième regard qu'on constate que cette musicalité burlesque s'allie à la question de la peur de la mort. Au fond, Beckett profite de la rencontre fortuite au niveau acoustique de deux mots comme « pire » et « rire ». Il les fait résonner pour exprimer un raisonnement qui ne passerait pas de manière aussi immédiate et sensible à travers une pensée conceptuelle. A ce propos, on peut rappeler Kant et le rapport qu'il établit entre le rire et la déception d'une attente, pour mesurer à quel point Beckett adopte une

---

[31] Cette danse entre apparition et disparition se trouve représentée p. ex. dans le poème 34 : son ombre une nuit / lui reparut / s'allongea pâlit / se dissolut. (*ibid.*, p. 44)
[32] *ibid.*, p. 33.
[33] On pourrait facilement s'imaginer un slogan publicitaire de ce genre !

tout autre voie que celle de l'entendement qui, lui, se trouve face à quelque chose d'« absurde »[34] (*etwas Widerwilliges*).

J'aimerais terminer par l'analyse du poème 35, où Beckett place la figure du hasard et du destin au centre :

> noire sœur
> qui es aux enfers
> à tort tranchant
> et à travers
> qu'est-ce que tu attends[35]

La « noire sœur », c'est Atropos, une des trois Moires qui se trouvent aux enfers et qui dispensent aux hommes et les biens et les maux. Elles veillent à notre destin en s'occupant de la naissance (Clotho, la fileuse), de la vie (Lachésis, la réparatrice qui enroule le fil) et de la mort (Atropos, l'implacable). Le nom d'Atropos signifie celle qui ne tourne plus le fil de la vie, puisqu'elle le coupe. Il est sans doute permis d'attirer l'attention sur la métaphore du filage qui depuis l'Antiquité désigne l'écriture et le mouvement qui revient à chaque fois à la ligne. Autrement dit, Atropos peut signifier également la fin de l'écriture, là où elle ne retourne plus, et où elle disparaît dans le silence. Par le mouvement de réduction rigoureuse qui traverse l'écriture de Beckett, ce rappel du non-retour est partout présent, surtout dans ses textes tardifs.

Curieusement, la figure d'Atropos réunit en elle les caractéristiques de la nécessité *et* du hasard, puisque, d'une part, nous savons que son action sera définitive, donc inévitable et nécessaire. Mais, d'autre part, nous ignorons l'heure où elle agira. Situation fort incommode qui est à l'origine de la peur de la mort. Selon une hypothèse étymologique, le mot « nécessité » a à faire avec une « immobilité » ou une « impossibilité à reculer »[36]. Même si Atropos représente le hasard et le destin qui amènera

---

[34] *ibid.*, p. 8.

[35] *ibid.*, p. 44.

[36] « On a avancé l'idée que [dans le mot de ‹nécessité›] il s'agirait d'une formation de la négation *ne* et de *cessis*, nom dérivé de *cedere* ‹marcher› : en ce cas, la notion de nécessité serait issue de celle d'‹immobilité› ou d'‹impossibilité de se mouvoir ou d'être mû›, à moins qu'en prenant ‹céder› au sens de ‹s'en aller›, on ne parte de la notion d'‹impossibilité à reculer›. » (Rey (éd.), *Dictionnaire historique.*, *op. cit.*, II, p. 1312).

la mort, elle porte en même temps dans son nom l'immobilité qui distingue la nécessité. Elle tranche « à tort » et « à travers », c'est-à-dire sans raison ni justesse, ce qui l'associe encore une fois au hasard aveugle qui apparaît acoustiquement dans l'homophonie de « noire sœur », c'est-à-dire « noirceur ». C'est dans les ténèbres qu'on est obligé d'aller à tâtons, et c'est là où il faut dresser l'oreille[37].

Par ailleurs, les deux premiers vers du poème constitue une parodie du « Notre Père ». Elle donne à ce poème un air de prière bouffonne culminant dans la question qui est posée à la « noire sœur » au dernier vers : « qu'est-ce que tu attends » qui rime avec « tranchant ». Si nous avons vu que le hasard est un événement inattendu qui peut mettre fin brutalement à une attente, ici, celui qui s'adresse à Atropos, se lance au-devant de l'action qu'elle est censée accomplir. Il fait preuve d'une témérité enjouée, en attribuant à Atropos la position de celle qui attend. Loin d'être une attitude héroïque, ce renversement montre plutôt un degré de sobriété désinvolte, pourquoi pas de sagesse, qui fait que le léger sourire que provoque parfois la lecture des *mirlitonnades* est le signe d'une heureuse intégration du hasard dans les nécessités accablantes qui conditionnent l'existence humaine.

Marco BASCHERA
Université de Zurich
bascheramar@bluewin.ch

[37] Il est par ailleurs intéressant de noter qu'en plaçant le participe présent « tranchant » au milieu de la locution « à tort et à travers », Beckett donne un exemple comment il entend, tout en les utilisant, trancher avec les tournures de la langue de tous les jours.