

ANDREA GUIDUCCI

VERS UNE PRÉSENCE TANGENTIELLE*Impromptu d'Ohio*

*Si le but de toute activité littéraire est une conciliation
entre des tendances apparemment irréconciliables,
n'y a-t-il pas plus de chance qu'elles se trouvent conciliées
chez le critique que chez le créateur ?
(Georges Poulet)*

Introduction

L'œuvre de Beckett assume la question de l'écart dans toutes ses déclinaisons. Problème philosophique d'abord, indépendant de l'expérience d'écriture, il se manifestera dans les textes de manière évidente et imposante: jusqu'à en devenir une question intrinsèque. On en trouvera des représentations dans les intrigues des premières œuvres, il parviendra ensuite à être pris en charge par la rhétorique. Comme on le sait, un empêchement d'abord, il deviendra une ressource pour l'écriture. On ne présentera pas ici toutes les valeurs que le terme peut revêtir pour la critique ; il suffit d'annoncer qu'il sera pour nous l'espace de non-coïncidence, de distance, d'absence. L'écriture de Beckett est en équilibre entre l'acceptation de l'écart et le combat contre la séparation et l'inachèvement qu'il amène dans l'œuvre; en équilibre entre le recours à celui-ci comme ressource créatrice et la démythification de ces mêmes procédés. Elle est prise dans un flux qui la mène de tentative en leurre et de leurre en désaveu, toujours dans l'espoir de combler l'écart et d'assister au jaillissement d'une présence.

La présence est pour nous l'opposé de l'écart: ce que l'écriture de Beckett aurait toujours poursuivi, soit, une effectivité de l'écriture en tant que telle, définitivement dégagée de tout objet prétendu, de tout leurre de représentation réaliste, de tout vœu de communication ou expression; non plus médium, non plus reléguée dans l'espace de l'entre-deux dont la critique a aussi souvent parlé; bref, une écriture présente. On propose de lire *Impromptu d'Ohio* comme un parcours d'approche vers une présence dont l'avènement ne pourra durer qu'un instant avant de s'enfoncer à nouveau dans l'espace de l'écart. De là l'adjectif tangentielle.

Les implications qui lient Beckett à deux des auteurs majeurs du modernisme, Joyce et Proust, sont bien connues: «Je jure de me défaire de J. J. avant de mourir.» écrit-il ; également, son approche à la *Recherche* va bien au delà du commentaire dans l'essai *Proust* : le questionnement serré et l'indépendance de la réflexion dont Beckett fait preuve, révèlent une volonté forte de frayer des chemins ultérieurs ou alternatifs.

Néanmoins, les partages de l'histoire littéraire ne peuvent pas se définir par simple dépassement, s'il en était le cas ici, ou continuité. Il faudrait sans doute faire référence aux poétiques mais, face au postmodernisme, les embarras des théoriciens sont connus ; même dans son rapport au modernisme, une question de base tel que: « Does postmodernism provide a breach with the past or is it merely a continuation of the more extreme aspects of modernism ? »¹ est encore ouverte.

D'autre part, la tentation d'inscrire *IO* dans l'horizon postmoderne semble légitime: d'abord en raison de l'année de rédaction de la pièce, ensuite pour certains de ses caractères structurels. Brian McHale met en évidence cinq procédés typiques de la prose postmoderniste² et il sera évident déjà à une première lecture de la pièce qu'ils sont, de manière plus ou moins originelle, tous employés : « infinite regress », trompe l'œil, « strange loops or metalepsis », « characters in search of an author », « abysmal fictions ». D'ailleurs, McHale situait déjà dans la *trilogie* le tournant postmoderniste³ de l'écriture de Beckett en raison d'une opposition assez répandue parmi les historiens de la littérature entre modernisme et postmodernisme: « epistemological dominant » pour l'un, « ontological dominant » pour l'autre. Et *l'on craint* que notre concept de présence ne soit mésinterprété et qu'il n'induisse à lire *IO* sous le jour d'un « foregrounding of ontological concerns »⁴, ni comme une tentative de déborder le cadre de la fiction en faveur d'une « réalité » prétendue. Loin de là.

D'autres réflexions aussi supporteraient l'hypothèse qui voudrait situer Beckett ou *IO* dans le domaine postmoderniste : le silence qui hante certaines expériences littéraires et qui mène vers une *Literature of exhaustion*⁵, ou *Vers une littérature de l'épuisement*⁶, ou encore vers *L'adieu à la littérature*⁷, avait déjà été rangé sous le drapeau du postmodernisme – « I write about certain authors who give themselves to silence »⁸ avait dit Hassan. Ces remarques devraient suffire pour encadrer la question et pour qu'au fil de nos réflexions sur ce texte le rapport à ce thème, qui est en effet bien plus

¹ Douwe W Fokkema. 1984. *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Co., 37.

² Brian McHale. 2001. *Postmodernist fiction*. London : Routledge.

³ « Beckett marks the transition from modernist to postmodernist poetics in the course of his trilogy of novels. ». *Ibid.* 12.

⁴ *Id.* 27.

⁵ John Starck. 1974. *The Literature of Exhaustion : Borges, Nabokov, and Barth*, Durham : Duke U. P.

⁶ Dominique Rabaté. 2004. *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris : José Corti.

⁷ William Marx. 2005. *L'adieu à la littérature : histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècle*. Paris : Minuit.

⁸ Ihab Habib Hassan. 1971. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, New York : Oxford U. P.

problématique, soit clair dans la visée d'une ultérieure argumentation dans la conclusion de cet article.

Des mouvements déchirants

On a souhaité mettre en évidence dès le titre l'importance du mouvement dans la pièce, en nous éloignant de certaines lectures de l'œuvre de Beckett qui établiraient une opposition nette entre l'écriture statique du théâtre et celle dynamique des récits et des romans⁹. Remarques appropriées si l'on s'en tient aux intrigues et aux déplacements scéniques des acteurs. Dans *IO* aussi, l'action est apparemment réduite au minimum: deux personnages, dont l'un lit un livre à l'autre qui l'écoute: dans ce récit un personnage abandonne quelqu'un auquel il était lié et commence à recevoir des visites de la part d'un autre personnage qui lit une histoire pour lui. Néanmoins, par un changement de perspective, on pourrait aussi bien affirmer que toute expérience d'écriture – et l'on sait combien les œuvres de Beckett, sans exclusions, prennent à proprement parler en charge cette expérience – n'est pas exempte de mouvements intrinsèques. Écrire est un « mouvement d'ouverture violente, fraying douloureux »¹⁰. Notamment dans *IO* c'est le livre sur le plateau qui met en scène l'écriture et qui cause les mouvements qui creusent des écarts d'où, sans doute, une présence pourra jaillir.

Dans cette pièce, le mouvement se présente sous forme d'un glissement caché et discret qui vient parcourir, et donc ouvrir par le fait même qu'il les met en évidence, des décalages entre les différents espaces textuels et qui vise, selon notre hypothèse, à tracer un parcours parmi les écarts, vers la présence. Le récit du livre n'est pas un espace en abyme conventionnel, car il déborde, excède l'espace que la composante mimétique¹¹ lui accorde; il ne se borne non plus à renvoyer une image spéculaire de l'autre espace, le plateau; il n'est pas un deuxième niveau diégétique à proprement parler, car ce n'est pas un rapport hiérarchique qui le lie au plateau. La métalepse¹² entre les personnages du récit et les personnages qui sont sur le plateau ne peut pas être envisagée tout simplement comme une substitution ou un renvoi: elle est parcourue par une tension

⁹ Ludovic Janvier, lors d'une interview, sentence de l'écriture théâtrale : « C'est une stase ». Cf. 1990. « Roman/théâtre », *Revue d'esthétique*, 45-54. Cf. aussi Simon, Alfred. « Du théâtre de l'écriture à l'écriture de la scène » *Revue d'esthétique*, Cit. 71-83.

¹⁰ Dominique Rabaté. *Op. Cit.* 144.

¹¹ Mimésis est à entendre ici dans son opposition à diégèse; il faut les considérer comme deux composantes de *IO* plutôt que comme modalité du récit: le plateau et l'action qui s'y déroule d'une part, espace narratif de la lecture du livre de l'autre.

¹² Pour ce qui concerne la métalepse cf. Gérard Genette, 2004. *Métalepse*. Paris : Seuil. Et Pier, John et Schaeffer, Jean-Marie. 2005. *Métalepse. Entorses au pacte de la représentation*. Paris : édition de l'EHESS.

qui approche les deux pôles du décalage sur lesquels elle s'articule. Et ce mouvement est évidemment en relation avec les espacements temporels qui font l'objet du récit, les différentes étapes de la vie du personnage dont il est question et leur tension vers le temps de la mimésis théâtrale. Finalement, on voit que les mouvements circonscrivent des espaces sans toutefois les renfermer. Ils mettent en évidence des écarts dans une intrigue apparemment claire, sans tensions ni ruptures. Apparences qui ont induit Ludovic Janvier à affirmer que « Dans les romans l'ouverture demeure, au théâtre tout cela est clos »¹³.

L'occurrence de l'idée de clôture est ici ambiguë: d'une part, selon notre analyse, la mise en abyme et la théâtralisation ne font qu'ouvrir des espaces d'indétermination par effet de la désarticulation d'un unique espace représenté lorsqu'il se trouve face à un autre – ce faisant, elles nous obligent à nous pencher sur les rapports qui déterminent les mouvements; d'autre part, il faut remarquer avec Éric Wessler que « la fiction de la pièce réduit au minimum les références externes »¹⁴ grâce aux renvois internes du récit au plateau et vice versa – ce qui enferme le public et le lecteur dans un espace extrêmement clos. Ce sera plutôt l'effet d'ouverture qui va nous intéresser, au détriment de la question des renvois référentiels: enfin, on vise l'identification d'un troisième espace hybride qui se crée par effet des mouvements réciproques des espaces. Mais le rôle du livre est de tout évidence un moteur. Dans un certain sens, la pièce tourne autour du livre, se bâtit sur lui. Du moment où ce sont sa présence et son action la cause des mouvements qui vont nous concerner, il peut même être considéré comme le principe déterminant de tout. Mais, le récit ne se pose ou impose pas comme un système accompli et clos car les bornes de l'écart qu'il creuse et qui devraient demeurer bien nettes entre les différents espaces de représentation s'estompent et s'enfoncent nous conduisant sur un chemin vers ce que l'on a proposé d'appeler une présence tangentielle.

L'ambiguïté entre les effets de clôture et d'ouverture demeure lors d'une lecture plus pertinente: tous les mots prononcés sur le plateau sont des mots lus par le Lecteur – à part sans doute « Oui » (*IO*, 63): il faut donc mettre en évidence l'importance de la fonction *je raconte*¹⁵, ou *je lis* dans ce cas spécifique. Cela implique, d'une part, que le référent de la composante diégétique est intérieur à la pièce (c'est l'histoire des personnages sur le plateau qui fait l'objet du livre), d'autre part qu'un écart incommensurable s'installe entre ces deux espaces. La parole du livre, et donc toute parole de la pièce, ne revêt plus une simple fonction fictionnelle, et le livre n'est pas seulement un espace structurellement inférieur à la représentation. Finalement, la parole assume une place

¹³ Ludovic Janvier. 1990. « Roman et théâtre », 48.

¹⁴ Éric Wessler. 2009. *La littérature face à elle-même. L'écriture spéculaire de Samuel Beckett*. Amsterdam/New York : Rodopi. 155.

¹⁵ Anne Ubersfeld. 1990. « Beckett dit : *je raconte* », *Revue d'esthétique, Op. Cit.* 67-69.

surélevée par rapport à l'univers diégétique qui s'esquisse dans le livre aussi bien que par rapport à la mimésis: cela grâce à la présence de l'objet-livre sur le plateau, et à la conscience du *je lis* que tout énoncé réfléchit. Il en résulte d'une part la mise en relief de l'énonciation et de l'autre un enlisement et suspension des énoncés. Le discours se partage et la conséquence en est que « L'indécidable introduit par le *je raconte* impose le doute à tous les niveaux»¹⁶.

De surcroît, le sceau du partage du discours n'est pas uniquement présumé et il n'affecte pas que l'espace du plateau. « Il reste peu à dire » (*IO*, 60): le texte du livre également se place sous le signe d'un éloignement imposé par la diction, par le verbe « dire » qui réfléchit cette distanciation de l'énoncé par rapport au premier plan où il se situe, et qui renvoie tout le reste dans un abîme, à cet état de suspension. Ce qui pose problème évidemment: si l'on s'attend à ce que le récit nous reconduise vers l'espace théâtral et qu'à celui-ci se conjoigne, on ne saurait pas envisager de moyen pour dépasser l'obstacle qu'est la soumission d'une prétendue réalité à l'acte d'affabulation ni de moyen pour enjamber la spectacularisation de l'acte de lecture pour parvenir à l'effectivité d'une réalité qui n'en est pas moins sous nos yeux. On se rend compte alors que ce qui est clos chez Beckett est essoufflant, n'est qu'une impasse; au contraire, l'écart, en raison du fait qu'il «est, [...], aussi bien le moyen choisi, avec fureur, que la chose à dire»¹⁷, est une ouverture extrêmement puissante du point de vue de la création: continuellement relancée elle permet de frayer des chemins à travers plusieurs niveaux. Il faut concevoir la fonction *je raconte*, et donc la mise en exergue de l'énonciation qu'elle comporte, comme une régression, un éloignement qui conduit vers d'autres niveaux par rapport à la représentation.

Cette condition du discours est soulignée de manière générale par Janvier qui met en évidence la figure dans laquelle elle s'incarne: il affirme que après les premières pièces, « la voix s'est détachée du corps et lui revient sans le toucher, tout en le concernant mais sans venir de lui, et lui permettant une espèce de suspension. »¹⁸ et que « la voix cherche un corps – au lieu de partir de lui –, un corps qu'elle ne trouvera jamais »¹⁹. Avec l'indépendance, plus ou moins effective de la voix, qui coïncide ici avec la parole du livre, il faut aussi bien souligner le renversement diallélique qui ferait du texte le fondement d'un sujet et de l'existence d'un objet, le véritable principe de tout. *IO* est à lire sous ce jour: le passé n'existe qu'inscrit dans le livre, le futur est annoncé, dicté à l'avance par ses mots, le présent des personnages est déterminé, construit au fur et à mesure par l'acte de la lecture. On voit bien que si la présence pourra être atteinte, elle n'est pas à chercher dans ces prétextes que sont les personnages, les histoires, tout

¹⁶ *Id.* 69.

¹⁷ Clément Bruno, 1994. *L'œuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Seuil, 152, 153.

¹⁸ Ludovic Janvier. 1990. « Roman et théâtre ». 48.

¹⁹ *Ibid.*

ce qui est représentation et par conséquent médiat. Il faut remonter vers le « médium » et essayer d'identifier et définir un espace en deçà de lui.

La traversé du livre I

Le récit s'articule en trois moments. Ces étapes sont: la vie en solitude du personnage, les rencontres nocturnes avec le visiteur et ce qui suit le jour où le visiteur « ne disparut point » (*IO*, 65). Cependant, le déroulement de ces parties est fort problématique et des fractures se créent à chaque passage d'un moment à l'autre. À part la fracture que chaque changement de situation constituerait en soi, à part la fracture qu'est la séparation à l'origine de la pièce entre le héros du récit et la « chère personne », d'autres fractures, d'autres écarts se creusent par effet d'une disjonction continuellement relancée entre le récit et la représentation – et donc en opposition aux tensions qui visent une conjonction-conciliation. On va les annoncer: l'ombre, à savoir l'alter ego du Lecteur, n'était censée venir consoler le héros du récit, alter ego de l'Entendeur, que si ce dernier ne quittait pas les lieux habités avec la chère personne; le livre, fermé dans le récit, reste ouvert sur le plateau et la lecture continue.

Le Lecteur et l'Entendeur ne sont que deux fonctions déterminées par l'acte de lecture, deux facettes d'une unité partagée par le livre. Leur position physique n'est pas spéculaire²⁰ – ce qui suggère qu'il n'y a pas d'identité entre eux au début de la pièce – et leur rapport n'est non plus de complémentarité. En revanche, approchés par la traversé du livre, ils ébaucheront un mouvement spéculaire²¹ – signale sans doute d'une identité atteinte mais pas d'unité puisqu'il n'y aura pas de contact entre eux, de clôture. En effet, parmi les espacements ouverts par le récit il y aura l'interposition d'une troisième instance qui pourrait accomplir l'unité de ce rapport. Il s'agit du personnage qui n'est pas sur le plateau et qui a une place étrange dans le livre: la personne abandonnée qui apparaît en rêve au héros et dont le visiteur est l'ombre; responsable de tous les mouvements, elle le « dépêche » (*IO*, 64) et le « prévient » (*IO*, 65). Pour que l'unité du sujet soit accomplie, le livre devrait être en mesure de ressaisir les bribes des personnages qui gravitent autour de lui, ou bien, de trouver ailleurs le fondement de sa propre parole.

La première partie du récit, la vie en solitude, est une espèce de faux départ. Elle a plutôt la fonction d'identifier et de circonscrire l'espace dans lequel on sera plongé. Car l'histoire de l'abandon de « l'endroit où ils avaient été si longtemps ensemble » (*IO*,

²⁰ Cf. Tadeusz Kowzan. 1987. « Mise en abyme et théâtralisation dans *Impromptu d'Ohio* et *Catastrophe* de Samuel Beckett », *Phénoménologie et littérature : l'origine de l'œuvre d'art*, Naaman : Editions Sherbrooke, 129.

²¹ Ibid.

61) ne constitue pas, dans un certain sens, le moment où le rapprochement des espaces démarre. Le héros du récit avait pris sa décision misant « sur l'étrangeté » (*IO*, 61) afin « de sortir là où jamais rien partagé. Rentrer là où jamais rien partagé » (*IO*, 61). Il faut mettre en évidence la double valeur de la phrase: si d'une part dans la solitude il n'y a pas de partage-communion ; de l'autre, on peut y lire des renvois autoréférentiels: l'écriture de soi, impliquant à priori un partage-intervalle, chemin de dépossession, parcours vers l'étrangeté, ne peut certainement pas centrer son sujet. Et ce n'est que grâce à un écart que le récit peut entreprendre la voie d'approche à l'espace du plateau. La réplique suivante le montre clairement: on avait sommé l'Entendeur de « reste(r) là où nous fûmes si longtemps seuls ensemble, mon ombre te consolera » (*IO*, 62) : mais sur le plateau il a une ombre pour le consoler, le Lecteur. Les deux parcours ne devaient pas se rencontrer dans un seul et même espace préconstitué. Ils en créent un troisième en creux. De l'écart qui les sépare, un autre chemin se fraye et nous conduit vers la deuxième étape d'*IO*.

Le vœu d'entreprendre un chemin différent de celui qui a hanté les écrits précédents, celui des écarts, de la nuit, de la « zone obscure » d'il y a si longtemps « comme si jamais été » (*IO*, 63) ne tient pas. Et il n'est pas un hasard si la structure de cette pièce reprend celle de *La dernière bande* où la « révélation », comme on l'a appelée, est mise en scène ou plutôt racontée. Et il serait également possible que « les terrifiants symptômes décrits tout au long de la page quarante, paragraphe quatre » (*IO*, 63) soient bien un renvoi à cette autre pièce. On sait que l'œuvre de Beckett est un seul tissage de références aux textes précédents et d'annonces des étapes à venir. De même, dans *IO* tout est annoncé : le nouveau départ par la nouvelle page du livre, « (*il tourne la page*) » (*IO*, 63) et la deuxième reprise, départ décalé est bien marquée par la répétition des tout premiers mots : « Il reste peu à dire. » (*IO*, 64).

II

L'espace du récit et celui du plateau apparemment se superposent dans ce deuxième temps. Le texte désormais raconte l'histoire commune du Lecteur, de l'Entendeur et de leurs avatars. La parole essaie de se joindre à la représentation : néanmoins, aucune phrase ne peut pas s'ancrer dans le plateau. Tout en débordant ce cadre, elle remonte jusqu'à l'arrivée du visiteur-Lecteur sur le plateau et couvre un temps indéfini qui se dégage de la singularité de l'action jusqu'à arriver à l'épuisement du livre. De surcroît, aucun fragment de cette histoire ne centre pas l'action en déroulement : le récit se soumet à la réitération des départs et des nouvelles apparitions du visiteur et les temps verbaux disloquent l'événement raconté dans un autre temps. Le texte ne se laisse pas prendre par le joug de la mimésis parce que tout contracté qu'il est, il a néanmoins le pouvoir de s'étirer démesurément sur ce ressassement des allées et venues – « Plus tard il reparut » (*IO*, 64), « Ainsi de temps en temps » (*IO*, 65). Cette lecture ressassante

aspire à «endormir la longue nuit» (*IO*, 65) et donc à fuir les conséquences du choix de jadis et sa terreur. C'est comme si remettre sa propre histoire à quelqu'un d'autre et en être seulement l'Entendeur pouvait nous en débarrasser, et comme si le ressassement de la triste histoire pouvait ressaisir les bribes de la vie et en reconstituer une entière.

On s'attendait, dans ce deuxième moment, à ce que la présence soit atteinte : au contraire, ce n'est jamais lorsqu'on est au plus près de la représentation que la présence peut s'imposer. Car « On n'est jamais aussi loin du centre que lorsqu'on croit avoir rejoint l'origine du moi dans telle ou telle expérience empirique considérée comme cause »²². Toujours la conscience du langage s'interpose – que ce soit soumission à ses conditions et modalités particulières ou exploitation de celles-ci: « L'aliénation profonde éprouvée par toute pensée en face de sa propre expression reparait chez tous ceux qui manient sérieusement le langage. »²³. Et en effet, à ce moment où les conditions pour le comblement de l'écart semblaient favorables, l'autre instance, la chère personne qui était apparue en rêve, est également, même du point de vue linguistique, en jeu.

« On me dépêche – et de nommer le cher nom – aux fins de te consoler » (*IO*, 64). Cette phrase du récit pourrait être bien une réplique de l'action qui se joue sur le plateau. Il s'agit de l'explication d'une expérience en déroulement, c'est-à-dire qu'elle est expression d'une conscience réflexive. Rien qu'une phrase de telle sorte ne pourrait permettre d'envisager une coïncidence des espaces. Néanmoins, elle n'arrive pas à rendre effective l'unité puisque le sujet de la phrase n'en demeure pas moins impersonnel et son nom n'est pas prononcé. Et la clé de *IO*, l'écart qui ne pourra pas être comblé, gît justement dans ce pronom impersonnel qui évoque, lui aussi, une partie de l'unité partagée par la présence du livre. On reparlera après de son rôle et de sa place dans la pièce. L'espoir de devenir «un seul» (*IO*, 65) par effet de cette lecture qui les réunit autour de la table, qui les rapproche sur le plateau, et qui les déclare «un seul» dans l'écriture, ne peut que passer par la comparaison «comme», et par «*Aussi ressemblants que possible* » (*IO*, 59) sur le plateau.

Comme on l'a dit, la parole dépasse la réalité prétendue du théâtre et ses possibles: les acteurs n'approcheront leurs mains qu'à la fin de la pièce alors que la parole montre les conséquences de cet acte comme s'il avait déjà eu lieu, « il devinrent » (*IO*, 65) ; elle annonce même la fin du livre rétablissant de manière nette la fracture entre les espaces : « Vint la nuit enfin où ayant refermé le livre » (*IO*, 65). C'est à ce moment qu'on se rend compte que ni le plateau peut contenir la « triste histoire » (*IO*, 66), ni celle-ci peut contenir le plateau. La situation de la troisième étape n'est pas analogue à

²² Paul De Man. 1966. « La circularité de l'interprétation dans l'œuvre critique de Maurice Blanchot ». *Critique* Juin 229, 547-560.

²³ *Id.* 550.

la première : l'écriture n'est plus délibérément partage et éloignement. Il y aura une parole qui déborde la « triste histoire » et qui, d'après notre lecture, dépasse l'espace du plateau. On croit que toutes ces tensions, ces étirements, ont ouvert un espace pour le déroulement de la parole en dehors de tout cadre jusqu'ici reconnu. Le texte revient finalement dans le livre, au livre ; mais celui-ci, en dépit de sa matérialité sur le plateau, n'en demeure pas moins un espace presque insaisissable et qui donne à la parole un statut tout à fait particulier.

III

Le livre est étranger au Lecteur et à l'Entendeur de même que les personnages du récit par rapport au récit lui-même. Une phrase à la troisième personne, « Finalement il dit » (*IO*, 65) introduit une réplique au discours direct : « On m'a prévenu – et de nommer le cher nom – que je ne reviendrai plus. J'ai vu le cher visage et entendu les mots muets, Plus besoin de retourner chez lui, même si tu en avais le pouvoir » (*IO*, 65). La première personne fait référence au visiteur : il n'y a pas de doute pour la première partie de la réplique. Quant à ce qui suit, deux options sont possibles. C'est encore du discours direct prononcé par le visiteur, qui dit à son compagnon de ne plus retourner auprès de la chère personne, de ne plus revenir sur ses pas ; ou bien, après la virgule, les mots sont de la chère personne et rapportés par le visiteur : ce serait donc lui qui n'ira plus voir son compagnon pour le consoler. Ces deux lectures du passage scellent simplement le renoncement et l'échec – rappelons qu'on parle de l'écriture et de ses moyens : rendu au constat que rien ne changerait, nulle démarche n'a de valeur. Accepter ces hypothèses signifierait nier à l'œuvre de Beckett tout progrès depuis la rédaction de la *trilogie*. On se remettrait encore au constat de Bruno Clément qui dit que « La réussite est au prix de l'échec. La coïncidence de l'écart. »²⁴.

Néanmoins, si l'on relève toute l'ambigüité du deuxième cas, la possibilité d'un autre essor, d'une interprétation différente nous est offerte. Les mots « Plus besoin de retourner chez lui », discours direct introduit par la majuscule, sont adressés au visiteur et c'est la troisième instance qui s'en charge. La paradoxale prise de parole d'un personnage absent permet de percevoir l'ambigüité même dans la phrase qui précède et, en partie, peut l'expliquer. « J'ai vu le cher visage et entendu les mots muets ». Quand c'était le héros du récit qui avait vu en rêve le cher visage et entendu les mots muets, il s'agissait du visage et des mots de la troisième instance. Alors qu'ici, c'est elle qui a pu, par le biais de l'action conjointe de la représentation sur le plateau et de l'écriture, c'est-à-dire de ses avatars le héros et l'Entendeur, le visiteur et le Lecteur, voir son propre cher visage et entendre ses propres mots. L'écriture atteindrait ici la

²⁴Bruno Clément. *Op. Cit.* 195.

présence dans la lueur extrêmement discrète de la conscience, de sa propre conscience, de sa compréhension, dans sa manifestation pure.

La troisième instance, qui ne s'était vue qu'en bribes dans une histoire ressassée qu'elle n'arrivait pas à assumer, partie de l'unité partagée par l'acte d'écriture, se pose comme matrice et origine de toute la pièce, tout en gardant ouvert un écart puisque de manière effective nul changement n'arrive, aucune synthèse n'est possible sans que tout se gâche par l'interposition du corps sur le plateau ou d'une parole autre que muette. Néanmoins, tout ne pourra que disparaître, c'est la « dernière fois » (*IO*, 66). Le temps reste suspendu, c'est l'aube mais il ne fait pas jour ni il n'y a de signal de reprise, « bruit de résurrection » (*IO*, 66). Cette présence tangentielle qui a pu se manifester grâce aux différents écarts n'a pas pris place sur le même niveau des pôles qui se faisaient face : le récit aussi bien que le plateau sont deux espaces en abyme, comme les personnages qui les habitent, « abîmés dans qui sait quelles pensées » (*IO*, 66). Ils ont toujours été dans un espace de représentation, ils ont vécu dans des énoncés, trop proches de leur propre histoire pour qu'ils puissent se charger de cette expression. Par cette double construction fictionnelle, regard sur soi-même, écoute de sa propre histoire, la conscience s'est détachée de ses objets de cendre afin de déclarer encore une fois que la conscience ne peut dire que la conscience d'avoir conscience. Ou bien la conscience de l'inconscience de son objet.

Finalement, la coïncidence des espaces est atteinte par leur englobement dans un autre, suspendu. La triste histoire et le plateau seraient à considérer les deux comme des abîmes et est détruite « any illusion of hierarchic relation » en faveur d'une « mutual determination »²⁵. C'est leur interaction qui donne le résultat, résultat extrêmement précaire, qui se situe dans un autre espace, tangentiel et tout de suite posthume, postérieur à l'œuvre, que seule la lecture critique peut nommer. D'ailleurs, il s'agit d'une borne que l'œuvre s'impose et dont Clément s'est bien aperçu : « Seule une autre "façon" pourrait peut-être dire "l'autre chose", l'essentiel »²⁶. Janvier aussi saisit très bien ce renvoie continu à l'ailleurs et il parle de la fonction $x+1$ ²⁷. Car l'écart d'où jaillit l'écriture ne peut pas être définitivement clos, il faut le relancer, sinon on serait à jamais dans le silence. « Aussi est-il important que la représentation s'arrête un instant avant la vérité ; et seule est vraie la représentation qui représente aussi l'écart entre elle-même et la vérité. »²⁸. La nécessité de la critique gît dans ce seul infime créneau qu'elle non plus ne peut combler mais uniquement mettre en évidence.

²⁵ Kathleen O'Gorman. « The Speech Act in Beckett's Ohio Impromptu ». Ed. Davis, Robin J. et Butler, Lance St. J. *Make Sense Who May. Essays on Samuel Beckett's Later Works. Irish Literary Studies* 30, Buckinghamshire : Colin Smythe limited, 116.

²⁶ Bruno Clément. *Op. Cit.* 190.

²⁷ Ludovic Janvier. 1966. *Samuel Beckett par lui-même*. Paris : Seuil.

²⁸ Giorgio Agamben. 2006. *Idée de la prose*, Paris : Christian Bourgois éditeur, 7.

Conclusion

Cette lecture s'approche de *IO* comme une recherche qui concerne, au fond, le langage, qui se situe et demeure consciemment dans le domaine du langage. Il s'agit d'un chemin tellement centré sur les échecs et les possibilités de la parole, tellement tortueux, que la narration et la représentation ne se déploient pas aisément et qu'elles dépendent toujours de l'énonciation. Si l'on devait faire confiance à l'une des différences «substantielles» entre modernisme et postmodernisme, rien n'empêcherait de ranger la pièce sous le signe de la « metalingual self-reflection »²⁹ et donc du modernisme, en raison d'une « epistemological dominant » qui caractérise ses mouvements à la recherche d'un fondement, d'un principe premier qui soutient la fiction. L'opposition des dominantes épistémologique et ontologique, toutefois, ne doit pas trancher la question puisqu'on ne prétend pas qu'elle soit absolue : « the dominant specifies the *order* in which different aspects are to be attended to, so that, although it would be perfectly possible to interrogate a postmodern text about its epistemological implications, it is more *urgent* to interrogate it about its ontological implications »³⁰.

D'autre part, l'indétermination générale de la catégorie même de postmodernisme complique le rapprochement de la pièce à cette esthétique : même les caractères que l'on avait cités d'après McHale et qui induiraient à situer *IO* dans ce domaine, sont présents déjà en d'autres époques, des époques les plus disparates. On se rend compte que c'est encore un critère qui ne tient pas. De plus, Remo Ceserani le dit clairement : ce n'est pas le cas de « cercare di identificare l'arte o la letteratura postmoderna con una precisa poetica, con un sistema retorico coerente e stringente, uno stile, una modalità di scrittura tipica e individuante »³¹.

Déjà ces considérations suffiraient à mettre en question un classement trop net de la pièce. Et pourtant ce n'est pas seulement sur ces points que notre analyse définit une distance définitive de *IO* par rapport aux modalités et attitudes du postmodernisme auquel il semblait si facile de l'assimiler. Cette pièce à l'air d'un jouet mécanique, apparemment anodine et auto-complaisante, sorte d'exercice de style ou pièce d'occasion³², est au fond bien lointaine, on l'a démontré, de la gratuité qui caractérise le postmodernisme en tant que conscience de la fin de toute narration, horizon ultime qui obligerait la littérature à se replier sur les anciens modèles pour les réproposer de manière parodique ou bien de renoncer complètement à elle-même (« literature does

²⁹ Douwe Fokkema. *Op. Cit.*

³⁰ *Ibid.* 11.

³¹ Remo Ceserani. 1997. *Raccontare il postmoderno*. Torino : Bollati Boringhieri, 135.

³² Rappelons que *IO* a été rédigé en occasion du symposium de 1981 sous demande de Gontarski.

not suffice »³³). Nulle gratuité chez Beckett: souvent dénoncée, elle ne préside jamais aux modalités de son écriture qui est, bien au contraire, expression d'une nécessité unique. Tous ces procédés que l'on a mis en évidence, loin d'éviter l'écriture, visent à la mener vers une présence ultérieure.

Laura Cerrato affirme que « Beckett's aesthetic of failure » est au delà du postmodernisme, que « in Beckett's work, postmodernism transcends itself »³⁴. C'est peut-être vrai. En effet, l'écriture de Beckett est toujours située dans un espace de postérité. Mais ce que ce *post* accueille n'est pas du vide, mais le lieu, tout labile et discret qu'il soit, de la présence.

BIBLIOGRAPHIE

- BECKETT, Samuel. 1986. *Catastrophe* et autres dramatiques. *Cette fois, Solo, Berceuse, Impromptu d'Ohio, Quoi où*, Paris: Les Éditions de Minuit.
- ASTIER, Pierre. 1982 « Beckett's *Ohio Impromptu* : a view from the Isle of Swans ». *Modern Drama* 3, vol. XXV, September, University of Toronto Press.
- CASCETTA, Annamaria. 2000. *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*. Firenze: Le lettere.
- CERRATO, Laura. 1992. « Postmodernism and Beckett's Aesthetic of Failure ». *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 2, *Beckett in the 1990's*, Amsterdam/New York : Rodopi. 21-29.
- CESERANI, Remo. 1997. *Raccontare il postmoderno*. Torino : Bollati Boringhieri
- CLEMENT, Bruno. 1994. *L'œuvre sans qualité. Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris : Seuil.
- FOKKEMA, Douwe W. 1984. *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Netherlands: John Benjamins Publishing Co.
- FOUCRE, Michèle. 1970. *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*. Paris : Nizet.
- GENETTE, Gérard. 2004. *Métalepse*. Paris : Seuil.
- HASSAN, Ihab Habib. 1971. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. New York : Oxford University Press.
- JANVIER, Ludovic. 1990. « Roman et théâtre ». *Revue d'esthétique*, numéro hors-série, Paris : Éditions Jean Michel Place, 45-54.
- KOWZAN, Tadeusz. 1987. « Mise en abyme et théâtralisation dans *Impromptu d'Ohio* et *Catastrophe* de Samuel Beckett ». *Phénoménologie et littérature : l'origine de l'œuvre d'art*, Naaman : éditions Sherbrooke.
- MARX, William. 2005. *L'adieu à la littérature : histoire d'une dévalorisation, XVIIIe – XXe siècle*. Paris : Editions de Minuit
- MCHALE, Brian. 2001. *Postmodernist Fiction*. Londres : Routledge.

³³ Ihab Habib Hassan. *Op. Cit.*

³⁴ Laura Cerrato. 1992. « Postmodernism and Beckett's aesthetic of failure » *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 2, « Beckett in the 1990's » Amsterdam/New York : Rodopi, 21-29.

O'GORMAN, Kathleen. 1988. « The speech act in Beckett's *Ohio Impromptu* ». *Make Sense Who May. Essays on Samuel Beckett's Later Works, Irish Literary Studies 30*, Buckinghamshire: Colin Smythe Limited.

RABATE, Dominique. 2004. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris : José Corti.

SIMON, Alfred. 1986. « Du théâtre de l'écriture à l'écriture de la scène », *Samuel Beckett. Special Issue of Revue d'Esthétique*, ed. Chabert, 71-83.

STARCK, John. 1974. *The Literature of Exhaustion : Borges, Nabokov, and Barth*. Durham : Duke University Press.

WESSLER, Éric. 2009. *La littérature face à elle-même. L'écriture spéculaire de Samuel Beckett*. Amsterdam/New York : Rodopi.

WEST, Sarah. 2010. *Say it. The Performative Voice in the Dramatic Works of Samuel Beckett*. Amsterdam/New York : Rodopi.

WORTH, Katharine. 1999. *Samuel Beckett's Theatre. Life-Journeys*. Oxford : Clarendon Press.

UBERSFEL, Anne. « Beckett dit : je raconte », *Samuel Beckett. Special Issue of Revue d'Esthétique*, ed. Chabert, 67-69.

