

## De la problématique du moi A la fiction du moi Chez Beckett

**Emmanuel Jacquart**  
**Strasbourg**

‘Les imaginations des uns et des autres,  
c’était bien joli...  
mais il fallait revenir à la réalité des choses...’  
Raymond Devos, *Un jour sans moi*.<sup>1</sup>

Dans la perspective précisée par le titre, la plupart des critiques ont, à ce jour, fixé leur attention sur la trilogie romanesque (*Molloy*, *Malone meurt*, *L’Innommable*) ou sur les dramatiques des années soixante-dix à quatre-vingts. S’inspirant largement de la philosophie ‘postmoderne’ de Blanchot, Adorno, Foucault et Derrida, ils mirent l’accent sur le processus de ‘déconstruction’, sur le ‘décentrement du sujet’ ou la disparition du moi, notamment dans *L’Innommable*, tandis que d’autres soulignèrent son aliénation et sa fragmentation.

Notre position initiale diffère des précédentes qui cèdent trop aisément et trop superficiellement à une mode — celle du ‘postmoderne’ — que Beckett eût rejetée, au même titre que les autres ; par ailleurs, nous restons convaincu que ses textes exigent qu’on en saisisse les données initiales, donc l’historique de la thématique obsessionnelle du moi.<sup>2</sup> Nous serons ainsi amené à considérer à la fois l’œuvre et l’inventeur de l’œuvre, notamment le jeune homme surpris par une névrose invalidante, dans l’obligation de consulter un psychiatre pendant deux longues années. C’est donc Beckett avant Beckett qu’il s’agira d’évoquer, avant qu’il ne fût canonisé, adulé, cité par les littéraires, les philosophes (Blanchot, Adorno, Foucault, Badiou) et les psychanalystes (Anzieu, Kristeva).

### **L’intérêt de Beckett pour le moi**

Dès sa jeunesse, Beckett se tourne vers le moi, dans le cadre de ses activités puis, contraint et forcé par des défaillances psychosomatiques : en tant que critique d’abord puisque, à vingt-quatre ans, il consacre un ouvrage à *Proust* (1931), à ses thèmes — dont le moi — et à son esthétique. Ultérieurement, des symptômes graves (arythmie cardiaque, suées

nocturnes, contractures tétaniques, sentiment de panique) le contraignent pendant des années à se pencher sur l'énigme du moi, lui rendent la vie impossible, et probablement celle de ses proches, du moins de sa mère. Mère 'castratrice', aimée et détestée, perçue comme la source de ses tourments, de quelques-uns de ses tourments. Il s'installe alors à Londres où, pendant deux années (1933-1935), il consultera trois fois par semaine un jeune psychiatre appelé à la célébrité — Wilfred Bion —, à la non moins célèbre Tavistock Clinic. Bion, qui n'a rien d'un doctrinaire, adopte une approche éclectique, empruntant à Freud, à Jung et à Adler, tout en apportant une touche personnelle novatrice. A l'instar de Jung, il recherche les tournants décisifs, les incidents déterminants, les nouvelles attitudes dans l'existence de l'enfant ou de l'adolescent.<sup>3</sup>

Parallèlement à sa thérapie, Beckett, qui a soif de comprendre le *langage du corps* et de guérir de ses maux — donc d'être libéré et épanoui — lit Freud,<sup>4</sup> Adler, Rank et quelques autres. Lui qui, plus tard, sera loué pour sa gentillesse et sa courtoisie apparaît à l'époque comme un être fruste, solitaire et arrogant. Dans une lettre à son seul ami intime, Thomas Mac Greevy, il déclare que pendant ses années d'études au Trinity College, il fut certes malheureux — mais sciemment et délibérément —, qu'il s'est isolé, a réduit considérablement ses activités, cédant à un 'crescendo de dénigrement des autres et de (lui)-même'.<sup>5</sup> La solitude apparaissait alors à ses yeux comme le signe distinctif de la supériorité, justifiant son arrogance, sa différence et sa morbidité. Et, il ajoute qu'il n'aurait jamais remis en question sa 'négation de la vie' (*'negation of living'*) si cette théologie du non ne s'était accompagnée de symptômes physiques qui lui inspiraient la peur panique de mourir.

Conséquence de cette expérience pathologique, Beckett prend conscience de l'existence d'une *mystérieuse relation corps-esprit* et, d'autre part, de la puissance d'un *inconscient échappant à tout effort et à toute volonté*.

Cette fascination forcée pour le couple infernal corps-esprit — le corps étant asservi à l'esprit — ne se démentira jamais. Elle surgit dans son premier roman *Murphy* (1938) qui, à certains égards, se définit comme une quête de l'identité d'un anti-héros, ex-étudiant en théologie, résidant à Londres dans l'impasse de l'Enfant-Jésus. Doté d'un 'moi fendu en deux', 'ce grand paquet d'asthénie apollonienne, ce spasmophile schizoïde', a 'l'esprit attelé au tombereau du corps, le corps traîné derrière le char de l'esprit'.<sup>6</sup> Mais, il ne perçoit absolument pas de quelle manière le corps et l'esprit peuvent communiquer entre eux. Cependant, à l'inverse de Beckett, il ne souffre pas (selon mademoiselle Counihan) de 'cette fistule psychosomatique. Esprit et corps ensemble, c'est-à-dire ni esprit ni corps [...]'.<sup>7</sup> Le narrateur ajoute par ailleurs que l' 'esprit [de Murphy] était clos,

un désordre clos, sujet à nul autre principe de changement sauf au sien, suffisant en soi et imperméable aux vicissitudes du corps'.<sup>8</sup>

Fidèle au principe du philosophe belge Geulincx, d'obédience cartésienne, il en cite une formule-clef : '*Ubi nihil vales [ ], ibi [etiam] nihil velis*'.<sup>9</sup> (Là où tu ne vauds rien, tu ne souhaiteras rien). Il faut donc délaissier le corps.

Quant à son esprit, il l'imagine comme 'une grande sphère creuse, fermée hermétiquement à l'univers extérieur',<sup>10</sup> Beckett nous renvoyant donc à la monade de Leibniz. En outre, le corps est *étranger*, et la pensée *prisonnière*.<sup>11</sup> Cette vieille idée grecque et gnostique, sera reprise dans *D'un Ouvrage abandonné* (1957) qui se clôt sur cette phrase révélatrice : '[j']allais mon chemin toujours, mon corps faisant de son mieux sans moi'.<sup>12</sup>

Le modèle évoqué plus haut — celui de la sphère hermétiquement fermée au monde extérieur — renvoie de toute évidence à la monade de Leibniz. Mais Beckett, qui ne s'en tient pas à cela, s'inspire également de la première et de la deuxième *topiques freudiennes* qu'il superpose dans une perspective à la fois épistémologique et esthétique. En effet, l'esprit de Murphy comprend trois zones : *lumière, pénombre, obscurité*. Or, dans une page de notes rédigées à l'époque (1935) et retrouvée par James Knowlson,<sup>13</sup> Beckett y définit le *ça*, le *moi* et le *surmoi* par le biais d'un schéma qui associe ces trois instances à la triade *inconscient, conscient et pré-conscient*.

Ainsi, de façon apparemment éclectique, Beckett réunit plusieurs modèles théoriques qu'il imbrique les uns dans les autres : le modèle freudien, la monade de Leibniz et la référence à Geulincx. Philosophie, psychanalyse et expérience personnelle sous-tendent à l'époque sa conception du roman et de la personnalité, les parallèles épistémologiques modelant donc l'anecdote.

D'autres indices permettent de reconstituer l'assise à partir de laquelle Beckett élaborait sa conception du moi. Ainsi, les réflexions du narrateur révèlent les réactions contestataires du jeune homme face aux théories de Bion, de Jung et, plus généralement, des psychanalystes — encore qu'il lui arrive de jongler avec quelques-unes de leurs idées. Signe de cette contestation, une réaction militante de Murphy : 'Il fallait que chaque heure passée dans les salles [d'hôpital] augmentât en même temps que son estime pour les malades, son dégoût pour l'attitude livresque qu'on leur opposait, pour le conceptualisme pseudo-scientifique qui se complaisait à évaluer le degré de santé mentale d'après celui du contact avec la réalité extérieure [...]'.<sup>14</sup> Conscient de son inadaptation aux exigences de la société, Beckett se sentait directement visé par cette idée qu'il jugeait erronée et néfaste. Mais sa critique se veut de portée générale puisque le narrateur ajoute sans mâcher ses mots : 'Tout cela ne manquait pas de révolter Murphy don't l'expérience

en tant que roseau pensant l'obligeait à appeler sanctuaire ce que les psychiatres appelaient exil, et à concevoir les malades, non comme bannis d'un système bien-faisant mais comme échappés d'un fiasco colossal'.<sup>15</sup>

Signalons que cette citation et la précédente font directement allusion à l'approche de Jung (et de Bion) minutieusement étudiée par Henri Ellenberger dans son ouvrage magistral : *Histoire de la découverte de l'inconscient* où il rappelle par exemple que 'L'un des principes fondamentaux de la psychothérapie jungienne est en effet de ramener le malade à la réalité'.<sup>16</sup>

A l'instar de Beckett, Murphy s'est détourné de la société, mais à l'inverse de lui, il ne s'estime ni malade ni victime de son solipsisme. Toutefois, Murphy ne parvient pas à l'autosuffisance, comme le prouve sa dépendance sexuelle vis-à-vis de Celia ('Céleste') car, comme tout être, il est la proie de ce que l'un des philosophes de prédilection de l'auteur, appelle '*le besoin*' : 'Il n'aurait jamais admis qu'il avait besoin de frères. Mais il en avait besoin. En présence de ce conflit (psychiatrique-psychotique) entre la vie dont il s'était détourné et la vie dont il n'avait aucune expérience, sauf en germe ou comme espoir en lui-même, il ne pouvait se ranger du côté de celle-ci'.<sup>17</sup> Outre qu'il réitère sa négation de la vie, le moi se trouve donc tiraillé entre l'élan qu'il n'ose avouer vers l'autre et le repli narcissique sur soi, dans l'impossibilité intellectuelle d'acquiescer à l'existence sociale avec ses contraintes et ses servitudes.

Ainsi, nous constatons, si nous établissons un bilan, que l'intérêt de Beckett pour le moi résulte d'un faisceau de facteurs : une expérience psychosomatique douloureuse et invalidante, la fréquentation ou la lecture de psychiatres et de philosophes, et l'exploration conceptuelle du monde proustien qu'il n'oubliera jamais. Dans ce schème syncrétique, ou éclectique, qui n'exclut nullement le ludique, Beckett imbrique des modèles théoriques (émanant de Freud, Jung et Bion) à la manière de poupées gigognes, si bien que les aventures et les mésaventures de Murphy — et de son moi — sont également celles d'abstractions philosophiques et psychanalytiques.

### **La nature problématique du 'moi'**

En reprenant une distinction méthodologique de Wittgenstein, constatons d'entrée de jeu que le 'moi' est un concept flou ('*a concept with blurred edges*') dont les spécialistes proposent des définitions diverses et divergentes. Les modèles heuristiques qu'ils avancent soulignent s'il en était encore besoin, que le 'moi' constitue une problématique dans le champ de la connaissance contemporaine — bref, un hérisson difficilement saisissable. Paradoxalement, Freud n'a d'abord pas envisagé la question de la nature du

'moi'. Selon deux spécialistes du mental, Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, il distingue dans sa 'première topique' la triple entité déjà évoquée, à savoir l'inconscient, le préconscient et le conscient. Toutefois, à partir de 1920 — date-charnière, il offre une seconde théorie baptisée 'deuxième topique' qui comprend le 'ça', le 'moi' et le 'surmoi'. Il y postule que le 'ça' est le pôle pulsionnel, et le 'moi' l'agence défensive, 'l'organisation coordonnée des processus mentaux chez un individu'.<sup>18</sup> Quant au 'surmoi', il constitue le système d'interdits.

Selon Freud, le 'moi' est constitué par une partie du 'ça' (sous l'emprise des passions) ayant subi des modifications sous l'influence du monde extérieur. A l'inverse du 'ça' — qui est informe — le moi est structuré et placé 'dans une *relation de dépendance*, tant à l'endroit des revendications du ça que des impératifs du 'surmoi' et des exigences de la réalité. Bien qu'il se pose en médiateur chargé des intérêts de la totalité de la personne, son autonomie n'est que relative.'<sup>19</sup> Par ailleurs, Ellenberger remarque que Freud conclut son étude intitulée *Le moi et la ça* (1923) par une description de l'état pitoyable du 'moi' soumis aux pressions de ses trois maîtres.<sup>20</sup>

D'autres psychanalystes n'adhèrent pas à l'idée que le 'moi' se développe à partir du 'ça' indifférencié.<sup>21</sup> On relève en fait trois types d'explications. Le 'moi' est : 1. la *totalité* de la psyché ; 2. la partie de la personnalité qui établit des relations avec des objets, ou qui se constitue par l'*introjection* des objets, ou par les deux ; 3. la partie de la personnalité qui est ressentie comme étant *soi-même (oneself)* et que l'on reconnaît comme 'Je'.

Parmi toutes ces définitions, spontanément ou inconsciemment, nous en retenons deux dans nos propos ou notre logique : le '*moi*' comme *totalité*, le '*moi*' comme *essence de soi*.

Pendant, afin de tendre à l'exhaustivité, il conviendrait d'évoquer, ne serait-ce que brièvement, les hypothèses de Lacan, Jung et Bion. Pour le premier nommé, le 'moi' est une *instance imaginaire*, l'objet d'une projection, d'une image. Mais, à l'époque, Beckett ne pouvait avoir lu Lacan. En revanche, il avait lu et entendu Jung à qui il fait une allusion, volontairement vague, dans *All that Fall* (1956), pièce radiophonique dans laquelle Maddy Rooney dit 'avoir assisté un jour à une conférence donnée par un de ces nouveaux spécialistes du mental [...]'.<sup>22</sup> En octobre 1935, Beckett avait en effet assisté à Londres à une conférence de Jung et avait été profondément marqué par des explications qui éclairaient sa propre situation mentale. La première que proposait Jung rejette l'unité de la conscience comme une illusion : on ne peut parler que de '*moi*' éclaté, de *personnalité fragmentaire*. Certes, Beckett ne pouvait totalement ignorer cette idée puisqu'il avait rédigé un ouvrage sur Proust en 1930. Toutefois, le 'moi'

proustien ne coïncide pas avec la tendance schizophrénique décelable chez Beckett d'ailleurs conscient qu'une partie de son moi échappe au contrôle de sa volonté comme il le confie à son ami Tom Mac Greevy : '[...] I cannot answer for myself, and I do not dispose of myself'.<sup>23</sup> Il est, affirme-t-il, la proie de suées, de tremblements, de peurs paniques et de rages incontrôlables.

Une seconde idée impressionne Beckett, à savoir que l'esprit peut être représenté par des cercles concentriques, celui du centre figurant *l'inconscient collectif*. Lorsque la conscience, qui fonctionne de façon autonome, cède à la fascination de l'inconscient, il se produit un transfert d'énergie dans l'inconscient qui, progressivement, va devenir si tyrannique qu'il dominera le conscient et le submergera. C'en est alors fini de la liberté d'esprit, de l'autonomie. 'Finalement, affirme Jung, le patient sombre totalement dans l'inconscient et devient la victime d'une nouvelle activité autonome qui n'émane pas de son moi, mais de la sphère sombre.'<sup>24</sup>

Cette théorie est-elle exacte ? En fait, ce qui nous importe c'est qu'elle corresponde à ce que ressent Beckett, à savoir qu'il est victime d'une force interne, autonome, dont il n'a pas la maîtrise et qui tourmente son corps. Ultérieurement, c'est précisément cette force que Beckett fera s'exprimer dans ses œuvres, l'écriture, le processus créateur, devenant une *thérapeutique* auxiliaire précieuse d'une esthétique. Artiste et perfectionniste, Beckett ne renonça jamais à faire œuvre d'art, art que, comme Proust et Joyce, il plaçait sur un piédestal.

Mais revenons à Jung. Cette force autonome dans la psyché éclatée — kaléidoscopique — du schizophrène, s'exprime à travers des entités fragmentaires que Jung nomme 'complexes'<sup>25</sup> qui deviennent 'visibles et audibles, et se manifestent sous forme de visions et s'expriment à travers des voix [...]'.<sup>26</sup>

Toujours selon Jung, 'Des éléments détachés de l'inconscient pouvaient prendre l'apparence d'une personnalité humaine, soit en étant projetés à l'extérieur sous forme d'hallucinations, soit en s'emparant de l'esprit conscient comme dans les séances médiumniques.'<sup>27</sup>

En outre, dans un texte de 1922 intitulé 'On the relation of analytical Psychology to Poetry' (il s'agit de la conférence entendue par Beckett en 1935), Jung précise que chez l'artiste '[the creative process is] as a living thing implanted in the human psyche. In the language of analytical psychology it is an autonomous complex. It is a split off position of the psyche, which leads a life of its own outside the hierarchy of consciousness'.<sup>28</sup> Selon sa force, ce complexe autonome est considéré comme sain ou malsain.

Beckett retiendra la leçon, qui apparaîtra, bien des années plus tard — en 1958 —, dans *La Dernière Bande*, où, sur ce point, il s'exprime de façon plus explicite que d'habitude. A l'instar de l'auteur, Krapp n'adopte plus une démarche préconçue par l'intellect, mais transcrit ce qu'il éprouve, porté par l'inconscient, par ces fameux complexes créateurs enfouis au plus profond de sa psyché, nourris de son expérience affective, libérés dans un paradoxal '*stream of unconsciousness*.' Le processus purement rationnel intervient essentiellement plus tard, lors des phases de révisions, postérieures à la vision.

Si Beckett a repris dans *La Dernière Bande* cette notion de vision émanant des tréfonds de l'être, il l'a cependant transformée, adaptée, poétisée, associée à une intertextualité relevant de la symbolique manichéenne et à une formulation sciemment elliptique dont voici un bref exemple : 'La vision enfin [...] ce que soudain j'ai vu alors, c'était que la croyance qui avait guidé toute ma vie, à savoir [que la connaissance rationnelle était inutile]... clair pour moi enfin que l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur [atout dans le domaine artistique].'<sup>29</sup>

Lorsqu'il était encore jeune, l'écrivain Krapp estimait que cette vision pouvait concilier deux principes antinomiques (conformément à la pensée de Jung pour qui l'équilibre de la personnalité repose sur le jeu de deux forces opposées qui se neutralisent).<sup>30</sup> En termes sciemment manichéens il les nomme 'lumière' et 'obscurité'. Cette symbolique, Beckett l'a extrêmement développée dans la mise en forme de l'œuvre, tant au niveau de l'écriture que du jeu ou de la mise en scène de ce long et lent monologue à plusieurs voix et à plusieurs moi correspondant aux phases de l'évolution de Krapp.

En fait, tout procède du symbolique : le microcosme et le macrocosme de cet anti-héros, avec sa bipolarité clarté-obscurité, la gestuelle, et les noms mêmes des personnages (Bianca : 'Blanche', Krapp : 'ordure, déchet'), ou des lieux ('Kedar street' : 'rue sombre' en hébreu, 'rue du destin' en arabe). Beckett, alias Krapp — ou Krapp, alias Beckett — puise dans ses émotions présentes et passées, donc dans son *logiciel affectif* dont il agence les données jusque dans les détails les plus infimes par le truchement du manichéisme. *L'art est donc ici l'émotion mise en forme*. Beckett restera toujours fidèle à ce principe brillamment illustré par une pièce-poème intitulée *Berceuse (Rockaby)*, 1980).

Comme l'auteur, Krapp avait jadis cru que 'l'obscurité ne pouvait être formulée, qu'elle était impossible à décrire, un matériau impossible à communiquer'.<sup>31</sup> Or, à trente-neuf ans, il prend soudain conscience que sa chance, en tant que créateur, réside précisément dans l'exploration de cette

obscurité (c'est-à-dire de l'inconscient, du subconscient, du peu conscient, à quoi s'ajoutent les contradictions de l'affectivité).

Par ailleurs, la vision de Krapp est perçue comme une *illumination* qui lui révèle, du moins le croit-il, le moyen d'éradiquer la dualité de son existence par une décision radicale : délaisser le corps pour l'esprit, l'amour pour l'écriture, le bonheur pour la vocation.

Mais, trente ans plus tard (il a soixante-neuf, chiffre à dessein équivoque : ses idées se sont en effet inversées, en relation tête-bêche), ce 'rêveur invétéré' (le qualificatif est de Beckett) débordant d'amertume et de regrets, prend la mesure de ses illusions. Comme l'a précisé Beckett à Rick Cluchey — ancien détenu devenu comédien et metteur en scène — l'adieu à l'amour aboutit à l' 'incarcération dans le soi. [Krapp] échappe au piège de l'autre pour se retrouver pris au piège de soi'.<sup>32</sup> Il se dit alors : 'Quelle terrible erreur d'avoir pris ça pour une vision.'<sup>33</sup> La vision était donc une pseudo-vision (qu'il est cependant incapable d'abandonner totalement). Le Krapp d'aujourd'hui et celui d'hier ne coïncident pas.

Nous sommes en outre amenés à tirer une seconde conclusion : le choix entre ces deux pièges — l'enfermement en soi et l'enfermement dans une relation avec l'autre — n'offre aucune issue véritable ni à l'écrivain, ni à l'homme qu'il est puisque dans un cas comme dans l'autre, on aboutit à la frustration, à l'expérience douloureuse d'une aporie, celle de l'existence même. Certes le corps a tort, mais la raison n'a pas raison.

Plus important pour notre propos, Beckett nous ramène à la 'deuxième topique' freudienne qu'il interprète d'une manière toute personnelle. En effet, le moi de Krapp se trouvait bel et bien dans une relation de *dépendance par rapport au ça* (l'amour charnel) et au surmoi (les exigences 'policières' de l'écrivain vis-à-vis de lui-même). Nous ne suggérons nullement que Beckett s'inspire sciemment du modèle freudien mais plutôt qu'il l'a retrouvé dans son vécu personnel et mis sous une forme dramatique et poétique.

Cependant l'image du moi bipolaire, manichéen, se complexifie du fait de l'évolution de ce moi au fil du temps. Déjà dans *Murphy* le narrateur évoquait le 'grand cimetière de tous ses moi'.<sup>34</sup> Quant à Winnie, l'héroïne de *Oh les beaux jours* (1961 pour l'original anglais), une Winnie vieillissante, elle se penche sur son for intérieur et souligne excellemment le paradoxe de la *continuité et de la discontinuité du moi* : 'Autrefois... maintenant... comme c'est dur pour l'esprit (*Un temps*). Avoir été toujours celle que je suis — et être si différente de celle que j'étais. (*Un temps*) Je suis l'une, je dis l'une, puis l'autre. (*Un temps*) Tantôt l'une, tantôt l'autre.'<sup>35</sup>

Quoique problématique, ce *moi-paradoxe*, ce *moi-énigme*, a des attaches claires que Schopenhauer, lu et relu par Beckett, nommerait 'besoins'.<sup>36</sup> Besoin de frères déjà évoqué et besoin sexuel car l'individu est la proie de la *Volonté schopenhauerienne*, Volonté qui 'désire toujours, le désir étant tout son être'.<sup>37</sup> Ainsi, Murphy, qui a une liaison avec Miss Counihan, tente de la rompre et quitte l'Irlande pour Londres où il tombe dans les bras d'une prostituée irlandaise, Celia, qui s'efforce de le convaincre de rejoindre le monde et de travailler, bref de le 'ramener à la réalité' comme dirait Jung ou Bion. En proie à un mouvement de colère, Murphy résume alors brutalement la situation : 'Tu as le béguin de moi, j'ai besoin de toi, tu tiens le bon bout, tu gagnes'.<sup>38</sup> Heureusement, la chance lui sourit car Célia est hors normes, 'céleste' comme l'étymologie de son nom l'indique. Femme idéale, elle lui rend généreusement sa liberté, car elle l'aime profondément et son amour — ce senti-mental — l'aide à le comprendre complètement, à l'accepter tel qu'il est. Cet amour du prochain digne du Christ, cette compassion, s'apparente à ce Schopenhauer et le bouddhisme qualifient de 'pitié' ou de 'Grande Pitié',<sup>39</sup> c'est-à-dire une empathie totale, résolument généreuse, absolument désintéressée.

A l'empathie du moi-pitié s'ajoute l'*Illusion du moi mental*, au sens où l'entendent Schopenhauer et le bouddhisme : 'La Mâyâ, c'est le voile de l'illusion, qui recouvrant les yeux des mortels, leur fait voir un monde dont on ne peut dire s'il est ou s'il n'est pas, un monde qui ressemble au rêve [...].'<sup>40</sup> L'homme est la proie de 'l'erreur, qui est l'illusion de la raison, comme la réalité a pour contraire l'apparence, illusion de l'entendement'.<sup>41</sup> C'est dans cette double perspective que s'explique le mouchoir-voile de la Mâyâ qui, en lever de rideau, dissimule les yeux de Hamm dans *Fin de partie*.

A ce stade de notre propos, peut-être n'est-il pas inutile de dresser un bilan. L'*homò beckettus*, selon la division traditionnelle corps-esprit, possède un 'moi fendu en deux', dans un état de double dépendance vis-à-vis du biologique (*le ça*) et du culturel (*le surmoi*), soumis à un processus continu d'évolution (voire de dégradation) au fil du temps, en proie à des besoins tyranniques — besoin de rationalité, de compréhension et de signification, mais également d'amour narcissique et de sexualité. Pour couronner le tout, il est victime d'une *illusion généralisée*, donc d'un processus de déformation et d'irréalisation dont, la plupart du temps, il n'a pas conscience. Bref, l'homme est une *fabrique de mirages, une entreprise d'autosupercheries* tant au niveau de la perception que de l'entendement.

Nous pénétrons d'autant plus avant dans le domaine du *fictif* que le moi polymorphe, le moi-énigme, est un *moi-fiction*. A cela plusieurs raisons. Les modèles théoriques censés le représenter — qu'ils soient d'ordre psychanalytique ou philosophique — sont des schèmes *abstraits* et, de ce

fait, ne peuvent coïncider avec la réalité concrète. En outre, ils ne relèvent aucunement de la science, sont invérifiables et inaccessibles au test de l'expérimentation. Enfin et surtout, Beckett — le jeune Beckett qui a trente ans lorsqu'il écrit *Murphy* — épouse le point de vue de son narrateur qui, typiquement, se définit et définit l'être humain comme 'l'abîme inintelligible'.<sup>42</sup> Le moi n'appartient pas à l'ordre du pensable.<sup>43</sup> La pensée ne peut donc qu'en posséder une représentation fictive.

Ce moi se trouve défini par trois facteurs principaux : 1. des sensations et des pulsions (plaisir, désir, douleur, souffrance) ; 2. des tropismes (narcissisme, haine, peur) ; 3. un courant de conscience composé d'un flot d'images et de croyances (préjugés et jugements de valeur englobant le prétendu rationnel et le langage). Sur ce point, remarquons-le, la pensée de Beckett joute celle de Nietzsche pour qui seules les interprétations ont une existence, les 'faits' n'en ayant aucune.

Beckett a donc compris — comme son héros Watt qui est en quête de certitude, de connaissance et de vérité — qu'il n'y a aucune connaissance absolue d'aucune sorte.<sup>44</sup> Cependant, par 'besoin', en raison de sa nature profonde, Watt — et l'homme beckettien — continueront de tenter de comprendre l'incompréhensible : 'il tombait toujours dans cette vieille erreur',<sup>45</sup> sachant pourtant pertinemment que l'existence ne recèle aucun sens absolu clairement intelligible. Elle *résiste à tous les systèmes*. La quête compulsive du sens est donc vouée d'avance à l'échec : 'Toute la vie les mêmes questions, les mêmes réponses',<sup>46</sup> comme l'affirme Clov dans *Fin de partie*.

En poursuivant notre exploration, la nature du moi se confirme comme fiction, comme *double fiction* car l'entité abstraite qu'il constitue se mue à travers le discours narratif, ou la représentation théâtrale, en *fiction de fiction*. Se pose alors la question que nous allons aborder dans la rubrique ci-dessous.

### **Les modalités de la représentation du moi choisies par Beckett**

Ce problème est vaste, multiple et mouvant comme un mobile dont la configuration ne cesse de changer malgré la récurrence de figures. Nous nous limiterons donc à quelques exemples.

#### **Murphy**

La narration s'y fait au passé, à la troisième personne du singulier, en style indirect, le narrateur étant omniprésent et omniscient à la fois dans le corps et l'esprit de Murphy.<sup>47</sup> A cette technique du point de vue s'ajoutent des bribes de dialogue et des rapprochements entre les affinités des

personnages. Ainsi, Murphy se sent proche de M. Endon, l'autiste. Mais nous n'insisterons pas davantage sur le roman *Murphy* déjà longuement évoqué dans l'examen théorique du problème.

### La Dernière Bande (traduction française)

Il s'agit là d'un exemple particulièrement intéressant, la pièce mettant en scène un personnage qui se dédouble. Le moi de Krapp apparaît à travers des enregistrements au magnétophone. Car, chaque année, le jour de son anniversaire, il fait le point sur l'année écoulée en précisant brièvement les tournants décisifs, intellectuels et affectifs, et les résolutions qu'il a prises. Nous n'entendons pas la totalité des enregistrements, mais uniquement les bribes qui soulignent *la confrontation entre deux moi* : Krapp à trente-neuf ans et à soixante-neuf ans.

En outre, Krapp tronque les passages, revient en arrière, s'écoute de nouveau. D'où une manipulation de la représentation temporelle, spatio-temporelle du moi, selon diverses techniques : celle du contraste passé-présent, du leitmotiv aussi, des images et des réseaux symboliques et de la dérision, de l'auto-dérision (déjà présente dans le nom du protagoniste) : 'Viens d'écouter ce pauvre crétin pour qui je me prenais il y a trente ans, difficile de croire que j'aie jamais été con à ce point-là. Ça au moins c'est fini, Dieu merci.'<sup>48</sup> Pourtant, une fois, Krapp parle de lui-même à la troisième personne révélant ainsi la *dissociation* qui s'effectue dans l'autoreprésentation : 'Ricanements sur ce qu'il appelle sa jeunesse et action de grâce qu'elle soit finie.'<sup>49</sup>

### Oh les Beaux Jours (Happy Days, 1961)

Au cours de ce long et sinueux monologue où alternent systématiquement la *parole* et la *gestuelle* — donc la voix et le corps, tous deux reflets et émanations du moi —, l'héroïne s'encourage dans sa solitude : 'Commence Winnie', 'Continue, Winnie'.<sup>50</sup> Ce monologue fréquemment condensé en un style télégraphique extrêmement travaillé, s'enrichit de nombreuses réminiscences culturelles, de *citations* d'auteurs, qui soulignent tel ou tel point ou servent de commentaires indirects ou de *contrepoint* — technique souvent développée par Beckett. Ainsi les nombreuses affirmations de Winnie, la 'gagnante' bienheureuse ('Oh les beaux jours de bonheur !')<sup>51</sup> sont démenties par la présence du revolver qu'elle garde soigneusement auprès d'elle au cas où sa déréliction deviendrait insupportable. Elle évoque d'ailleurs sa 'tête pleine de cris depuis toujours'.<sup>52</sup>

Les *valeurs et obsessions du moi* transparaissent également à travers la technique musicale du *leitmotiv* qui met en évidence diverses notions-clefs : les changements dus au temps,<sup>53</sup> le langage qui se délite, les valeurs qui tombent en désuétude, le besoin,<sup>54</sup> le savoir<sup>55</sup> et son *corollaire* : la nécessité de ne pas tout savoir afin de pouvoir continuer d'affronter l'existence : 'Enfin, ne pas savoir, ne pas savoir, de façon certaine, grande bonté, tout ce que je demande.'<sup>56</sup> Beckett ne nous propose donc pas un modèle théorique du moi, mais un *courant de conscience*, l'esprit et le corps étant perçus à travers leur fonctionnement, donc en train de réagir, de parler ou de réfléchir. Ce n'est point l'effet du hasard si Winnie déclare à l'intention du spectateur qui la perçoit : 'Etrange sensation, que quelqu'un me regarde. Je suis nette, puis floue, puis plus, puis de nouveau floue, puis de nouveau nette, ainsi de suite, allant et venant, passant et repassant devant l'œil de quelqu'un.'<sup>57</sup> Cette perception, qui est évidemment aussi l'*autoperception* avec ses fluctuations, reflète en fait une perspective adoptée par Schopenhauer dans *Le Monde comme Volonté et comme représentation*. Le moi est traversé par une force irrationnelle — la 'Volonté', 'la chose en soi' 'constitutive de l'être intime du monde',<sup>58</sup> perçue comme une *représentation mentale* 'dans son rapport avec un être percevant'<sup>59</sup> (ici le lecteur-spectateur de la pièce). Schopenhauer rappelle d'ailleurs une pensée de Berkeley, fréquemment citée par Beckett : 'Être, c'est être perçu.'<sup>60</sup> En d'autres termes, le sentiment d'exister découle de l'autoperception ou de la perception de soi par autrui.

Ainsi, tel qu'il est offert au public le moi de Winnie est nécessairement un *moi pluriel*, un *moi gigogne* car ce personnage incarne d'une part la 'Volonté' vue à travers la représentation qu'en donne Beckett, d'autre part, une seconde représentation vue à travers le filtre imparfait et subjectif de la conscience perceptive qu'en a le spectateur.

### Problèmes et faux problèmes

Le moment est venu de dresser un bilan. On l'a vu, dans sa représentation initiale du 'moi', Beckett prend position par rapport à des analystes (Freud, Jung et Bion) et des philosophes (Geulincx, Leibniz, Schopenhauer surtout, et Berkeley qu'il cite dans *Film*). Mais, notons-le, il refuse toute adhésion à un *système*, quel qu'il soit.

Par ailleurs, contrairement à la conception du moi unitaire, il rencontre la fragmentation (division corps-esprit) et une mystérieuse relation psychosomatique.

En outre, ce qu'on baptise 'le moi' se trouve dans un état de dépendance par rapport au 'ça' et au 'surmoi', condamné au *besoin*, que celui-ci soit ou non de nature sexuelle. Éphémère, transitoire, évanescent,

soumis au paradoxe de la continuité et de la discontinuité, ce 'moi' polymorphe victime de la Mâyâ, apparaît comme une fabrique de mirages et d'autosupercheries. Ayant conscience que notre conception du 'moi' repose sur une fiction Beckett la dénonce dans *Soubresauts* qui s'achève sur ces mots révélateurs : 'Temps et peine et soi soi-disant. Oh tout finir.'<sup>61</sup> Certes, quelque chose existe, mais atomisé, et fuyant sous les feux de l'introspection. Ce mystérieux élément, situé au deça ou au-delà du langage, dans ce que Beckett nomme 'le silence', est hors de portée du pseudo moi linguistique et de la narrativité. Aussi le narrateur de *L'Innommable* affirme-t-il : 'Je ne dirai plus moi, je ne le dirai plus jamais, c'est trop bête. Je mettrai à la place, chaque fois que je l'entendrai, la troisième personne, si j'y pense. Si ça les amuse. Ça ne changera rien. Il n'y a que moi, moi qui ne suis pas là où je suis.'<sup>62</sup>(1953) Par ce paradoxe, l'auteur reflète l'abîme inintelligible, car le prétendu 'moi' non seulement échappe à la conceptualisation, mais n'est pas de l'ordre du conceptualisable. Et pourtant, l'être humain se sent si tiraillé par le besoin de signification qu'il ne peut pas, ne sait pas, ne pas penser. D'où sa quête, incessante mais insatisfaisante, du sens.

Dans ces conditions, on peut légitimement se demander comment Beckett fut amené à penser de la sorte. C'est ici que nous proposerons une interprétation nouvelle, en remontant assez loin, à l'époque où, jeune encore, Beckett évoquait sa 'négation de la vie' dans un non catégorique, afin d'être libre, afin d'être tout simplement. Non à sa génitrice, cette mère au 'savage loving', non au monde, à ses règles et ses institutions. Bref, il opposait un non à tout ce qui impose lois, critères et obligations. Non aux autorités, aux dogmatismes et aux systèmes idéologiques, qu'ils soient philosophiques, religieux ou psychanalytiques. Non à l'académisme, aux canons littéraires, à la logique occidentale et aux idées reçues. Non aux faux-semblants, au collectif, à tout ce qui rassure et embrigade. La pulsion du non se métamorphose en théologie du non, point de départ d'une ascèse et d'une épistémologie. On comprend dès lors que Beckett ne soit parvenu à écrire que dans la négation et que toutes les autres tentatives aient échoué. Ce n'est point l'effet du hasard si dans *Molloy* le narrateur affirme d'ailleurs : 'Ce que j'aimais dans l'anthropologie, c'était sa puissance de négation, son acharnement à définir l'homme, à l'instar de Dieu, en termes de ce qu'il n'est pas.'<sup>63</sup>

Sa négation de la vie amena Beckett à se couper de tout — de presque tout — et de tous, de presque tous, avec les conséquences que cela suppose : sentiment de dérégulation, sensation parfois de vivre avec un mort en soi — l'ombre de cet ancien 'moi' qui ne s'exprime plus et ne peut plus s'exprimer — et, en revanche, naissance d'un *double* lui tenant compagnie dans ses explorations littéraires. Polyvalent et multifonctionnel, ce jumeau

accompagnateur sait prendre du recul et s'examiner (*Ohio Impromptu*) ou emprunter une autre piste (tel Molloy/Moran dans *Molloy*).

A l'instar de Nietzsche et de Schopenhauer, Beckett parvient même à *penser contre soi*, méthodologiquement, dans une recherche passionnée de la *vérité*.<sup>64</sup> Mais cette vérité, vacillante et évanescence, il ne peut que la frôler, au plus profond de soi, dans la découverte de ses pensées et de ses émotions, dans les gros et les petits bobos du corps et de l'esprit...

Cette quête de la vérité, à la fois personnelle et universelle, possède pour corollaire le rejet, implicite ou explicite, des fausses croyances, des fausses valeurs et des mythes de notre culture. Cependant, Beckett ne se contente pas de nier, mais va plus loin en *niant la négation même*, car nier, purement et simplement, serait encore proposer une loi. Dans la tradition de la pensée indienne et bouddhiste, par la voie de *la négation de la négation*, Beckett aboutit au paradoxe et à l'aporie. Le modèle est nié, le contre-modèle également.<sup>65</sup> Ainsi, en 1960, écrit-il : '[Bouddha] Gautama disait qu'on se trompe en affirmant que le moi existe, mais qu'en affirmant qu'il n'existe pas on ne se trompe pas moins.'<sup>66</sup> Il affirme de nouveau ce point de vue en 1976 dans un texte extrêmement bref intitulé 'Neither', rédigé à la demande du compositeur Morton Feldmann, où de son propre aveu, il définit 'le thème unique de sa vie' sous forme poétique : '*To and fro in shadow, from outer shadow to inner shadow. To and fro, between unattainable self and unattainable non-self.*'<sup>67</sup> Mais le couplage moi-non-moi n'a de sens, soulignons-le avec Matthijs Engelberts,<sup>68</sup> que si le moi reste concevable. Toutefois, l'est-il ? N'est-il pas un mythe auquel l'époque contemporaine croit encore ?

En fait, la notion de 'moi' est non seulement une fiction, mais, comme aurait pu le soutenir Valéry une *question mal posée, un faux problème*. Certes, il y a dans l'être une permanence — le corps (encore qu'il ne cesse d'évoluer) et des traces mnésiques qui agissent à la manière de logiciels, permettant certaines démarches et en refusant d'autres. Au lieu de recourir à la notion de moi, mieux vaudrait faire appel comme le neurologue Henri Laborit<sup>69</sup> à celle d'*organisme*, organisme possédant au moins quatre particularités : une programmation génétique et physiologique (hormones, développement et vieillissement programmés, etc.) ; une histoire affective ou, si l'on préfère, un logiciel affectif ; la conscience et ses activités (autoréflexivité, imagination symbolique et phantasmatique, imagerie) ; le jumelage apparemment paradoxal de sa permanence et de son impermanence en raison des mécanismes de l'habitude, du besoin, et de la mémoire du plaisir et du déplaisir.

Ainsi, la perspective proposée d'un organisme programmé, soumis à des régulations et des stimuli auxquels il réagit, permet de mieux comprendre les prétendues 'intermittences du moi' et la problématique de ce

'moi' fantomatique, fait de tropismes, qui ne peut qu'être évanescent, en mouvement, créant parfois l'illusion de sa disparition,<sup>70</sup> se définissant de manière variable selon ses activités, — dans ses activités même —, ses projets et ses efforts d'autoanalyse ou d'autoréalisation.

Notre position s'inscrit donc en faux contre une tendance marquée qui, s'inspirant de philosophes tels que Foucault et Derrida, postule la 'disparition du sujet', 'le manque ou le vide du sujet' ou le 'décentrement du moi'.<sup>71</sup> Notons que cette dérive qui reflète une fascination pour la pensée 'négative' ou 'anti' (celle de Nietzsche en particulier en révolte contre les traditions culturelles grecques et judéo-chrétiennes) s'inscrit plus généralement dans un mouvement global antérieur à Foucault ; légitime et émanant du développement des sciences, mouvement auquel Bachelard consacra jadis un bel ouvrage, *La Philosophie du non*. Enfin, il ne semble peut-être pas impertinent de déceler dans la philosophie 'postmoderne', du moins chez certains de ses représentants, le reflet d'une mentalité normalienne en quête d'originalité, se délectant de paradoxes et de rhétorique brillante qui, à l'inverse de l'empirisme anglo-saxon autrefois défini par Bertrand Russell dans *The Wisdom of the West*<sup>72</sup> en contraste avec le rationalisme continental, décolle volontiers du réel ou s'en soucie peu. Cela nous ramène à notre point de départ, sachant désormais, nous semble-t-il, que la problématique du 'moi' mérite d'être posée en termes différents si l'on ne veut pas qu'elle soit une occasion de briller dans un pur exercice de rhétorique — ou faudrait-il dire de dissertation à la française ? Nous avons proposé d'ancrer cette problématique dans un champ global, celle de l'individu complet, en tant qu'organisme complexe soumis à la physiologie, à la programmation, à son histoire et au microcosme comme au macrocosme. Nous avons également tenté d'évacuer le dualisme qui caractérise généralement la logique continentale, une logique accumulant à plaisir les abstractions — donc les approximations — nous attachant à souligner les explorations ludiques de la problématique du 'moi', et l'enracinement de la pensée beckettienne dans son existence même, ses contacts et ses attaches avec la psychanalyse et la philosophie. Dans cette perspective, le 'moi pur' n'existe pas plus — ni moins — que la forme pure ou la 'poésie pure'. L'essence de soi ne se rencontre que disséminée, à travers les aventures de la vie, y compris celles de l'écriture. On rejoint ici, nous semble-t-il, une vieille intuition de la pensée orientale, le 'moi' étant perçu dans le bouddhisme, comme une combinaison passagère d'éléments.<sup>73</sup>

'Je est un autre', affirmait Rimbaud, disons plutôt : 'Je est ailleurs', de passage, engagé dans une relation, sans cesse nouvelle.

Ajoutons pour aller au fond des choses que la représentation littéraire de cette relation problématique et évanescente trouve chez Beckett, au moins depuis 1946, un parallèle — voire une justification — dans la

démarche d'un art qu'il affectionne et connaît remarquablement bien : la peinture moderne. A cet égard, dans un article intitulé 'Peintres de l'empêchement', notamment consacré à ses deux amis, Geer et Bram van Velde, Beckett affirme sans ambages : 'L'histoire de la peinture est l'histoire de ses rapports avec son objet. [...] L'objet de la représentation résiste toujours à la représentation [...]',<sup>74</sup> Si nous transposons cette affirmation dans le domaine de la création littéraire, comme l'a indubitablement fait Beckett depuis les années cinquante : l'histoire de la littérature devient l'histoire de ses rapports avec son objet, à savoir le prétendu 'moi', le 'sujet'.

Mais l'objet de la représentation — Le 'moi' — résiste toujours à la représentation. Aussi la question se pose de savoir comment sortir de ce cul-de-sac. De manière très originale, Beckett intègre cette impossibilité au processus créateur, l'aporie devenant consubstantielle à l'écriture, son moteur même. Il nous amène ainsi aux confins de la littérature, aux confins de la relation sujet-monde dans 'Un dévoilement sans fin, voile derrière voile, plan sur plan de transparences imparfaites, un dévoilement vers l'indévoilable [...]'.<sup>75</sup>

## NOTES

<sup>1</sup> Plon, coll. 'Pocket', 1996, p. 163.

<sup>2</sup> On a fréquemment remarqué, que la lettre M, certes polysémique comme chez Dante, prolifère dans les titres de ses textes : *Murphy* (1938), *Mercier et Camier* (1945), *Molloy* (1951) et *Malone meurt* (1951).

<sup>3</sup> Voir James Knowlson, *Damned to fame. The Life of Samuel Beckett*, New York: Simon and Schuster, 1996, p. 171.

<sup>4</sup> Il lit les *Papers of Psychoanalysis* édités par Ernest Jones qu'il baptise facétieusement 'Erogenous Jones'.

<sup>5</sup> 1. 'For years I was unhappy, consciously and deliberately ever since I left school and went into T.C.D. [Trinity College, Dublin], so that I isolated myself more and more, undertook less and less and lent myself to a crescendo of disparagement of others and myself' (10 mars 1935). *Ibid.*, p. 173.

<sup>6</sup> 1. *Murphy*, Union Générale d'Éditions, coll. '10-18', 1971, respectivement p. 169, p. 51 et p. 194. Dans *Murphy*, Beckett reprend à son compte la dichotomie entre le corps et l'esprit postulée par Descartes : 'Je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui, pour être, n'a besoin d'aucun lieu, ni ne dépend d'aucune chose matérielle. En sorte que ce moi, c'est-à-dire l'âme, par laquelle je suis, est entièrement distincte du corps [...]', *Discours de la méthode*, Gallimard, coll. 'La Pléiade', t. IV, p. 148. Toutefois chez Descartes, Dieu assurait la liaison entre le corps et l'esprit.

L'intérêt de Beckett pour Descartes, (et d'autres philosophes) fut profonde et durable, même si l'écrivain irlandais prit parfois le contrepied du philosophe, affirmant notamment que l'art n'a rien à voir avec le clair et le distinct (Knowlson, *ibid.*, p. 125), notion prise en compte par Descartes.

Pendant plusieurs mois, entre 1928 et 1930, Beckett étudia Descartes à la bibliothèque de l'École Normale et dans des ouvrages empruntés à un condisciple, Jean Beaufret (Knowlson, *ibid.*, p. 116). A vingt-quatre ans, il écrivit un poème intitulé 'Whroscope' consacré à Descartes. Signalons également que dans *Dream of Fair to Middling Women* (1932-1933), un personnage, Lucien, s'entretient avec Belacqua, de Leibniz, Galilée et Descartes. Enfin, entre 1937 et 1939, Beckett lut divers philosophes dont Kant, Descartes et bien d'autres (Knowlson, *ibid.*, p. 271).

Sur le recours ludique au modèle cartésien on consultera l'ouvrage de Hugh Kenner, *Samuel Beckett. A Critical Study*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1961.

7 *Murphy*, *op. cit.*, p. 194. Remarquons également que Murphy travaille dans un hôpital psychiatrique où il est fasciné par l'un des patients autiste, M. Endon (grec : 'à l'intérieur de'), présenté comme un 'schizophrénique [sic] de la plus aimable variété' (p. 167), mais en proie à 'une psychose' (p. 167).

8 *Ibid.*, p. 102.

9 Dans une lettre du 16 janvier 1936 Beckett souligne ce rapprochement à son ami Tom Mac Greevy (Knowlson, p. 207 et note 128, p. 661).

10 *Murphy*, *op. cit.*, chap. VI, p. 100.

11 'Pour les pythagoriciens, en particulier, l'âme divine est enfermée dans le corps comme dans une prison'. Serge Hutin, *Les Gnostiques*, P.U.F., coll. 'Que sais-je?', 1958, p. 85.

12 *D'un Ouvrage abandonné*, in *Têtes-Mortes*, Les Editions de Minuit, 1972, p. 30.

13 J. Knowlson, *op. cit.*, p. 206. Dans *Murphy*, Beckett fait clairement référence à deux instances freudiennes mentionnées avec humour : 'le petit *ego* et le grand *id*' (p. 194).

14 *Murphy*, *op. cit.*, p. 159-160. Beckett confia à un écrivain : 'Jusqu'à [1946], j'avais cru que je pouvais faire confiance à la connaissance. Que je devais m'équiper sur le plan intellectuel'. Mais, à la suite d'une crise, d'une révélation intérieure il modifia son approche : 'J'ai écrit *Molloy* et la suite le jour où j'ai compris ma bêtise. Alors, je me suis mis à écrire les choses que je sens'. Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Editions Fata Morgana, 1986, p. 29. Plus loin, il ajoute un commentaire sur ses affinités avec les mystiques : 'Oui... j'aime... j'aime leur... leur illogisme... leur illogisme brûlant... cette flamme... cette flamme... qui consume cette saloperie de logique.' (p. 51).

15 *Murphy*, *op. cit.*, p. 160.

16 Henri Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient*, trad. J. Feisthauer, Fayard, éd. revue et augmentée, 1994, p. 682.

17 *Murphy*, *op. cit.*, p. 159.

Voir Ellenberger, *op. cit.*, p. 551.

19 J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., 1971.

20 Ellenberger, *op. cit.*, p. 552.

21 Voir Charles Rycroft, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Hachette, 1968, article 'Moi'.

22 *Tous ceux qui tombent*, Les éditions de Minuit, 1957, p. 67.

23 Cité par J. Knowlson, *op. cit.*, p. 174.

24 La citation est donnée en anglais par Deirdre Bair : 'The patient sinks into the unconscious altogether and becomes completely victimized by it. He is the victim of a new autonomous activity that does not start from his ego but starts from the dark sphere', *Samuel Beckett*, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1978, p. 209. Les

conférences de Jung furent publiées sous le titre suivant : *Analytical Psychology. Its theory and practice*, New York, Pantheon Books, 1968.

25 La notion de complexe chez Jung diffère du concept adlérien lié au sentiment d'infériorité ou de supériorité du sujet. Elle diffère également du 'complexe d'Oedipe' postulé par Freud.

26 'Because complexes have a certain will power, a sort of ego, we find in a schizoprenic condition they emancipate themselves from conscious control to such an extent that they become visible and audible. They appear as visions, they speak in voices which are like the voices of definite people. 'C. Jung, *Analytical Psychology. Its Theory and Practice*, *op. cit.*, p. 80.

27 Henri Ellenberger, *op. cit.*, p. 710.

28 *The Portable Jung*, ed. Joseph Campbell, New York: The Viking Press, 1971, p. 313. Ce texte publié en allemand à Zurich en 1922 fut traduit en anglais et publié à Londres sous le titre : 'On the Relation of Analytical Psychology to Poetic Art', *British Journal of Medical Analytical Psychology*, III : 3, 1925.

29 Nous avons comblé quelques lacunes afin que cette citation soit compréhensible. *La Dernière Bande*, *op. cit.*, p. 23.

30 On notera que Beckett dissimule ce jeu avec la pensée de Jung dont il prend le contrepied. Une fois plus, Beckett emprunte mais réfute également, refusant toute idée non confirmée par l'expérience vécue.

31 Voir l'édition de James Knowlson, *Krapp's Last Tape*, Londres: Brutus Books Ltd, 1980, p. 128 : 'If up to this point he was convinced that 'the dark cannot be formulated, that this darkness is impossible to describe, a material which cannot be communicated', he realizes now 'his chance as a writer in the research of this darkness'.

32 'He escapes from the trap of the other only to be trapped in self. 'Voir J. Knowlson éd., *Krapp's Last Tape*, *op. cit.*, p. 127.

33 *Ibid.*, p. 128.

34 *Murphy*, *op. cit.*, pp. 82-83.

35 *Oh les Beaux Jours*, Les Editions de Minuit, 1963, p. 69-70. L'original anglais date de 1961.

36 Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau et Richard Roos, P.U.F., 1984, p. 408. Le philosophe évoque le 'double besoin de l'homme, besoin de secours et d'assistance, besoin d'occupation pour abrégier le temps [...]'. On notera que, fidèle à lui-même, Beckett écrivit un article dont le titre — 'Les deux besoins' — révèle l'intention provocatrice !

37 *Ibid.*, p. 390.

38 *Murphy*, *op. cit.*, p. 127.

39 Dans le bouddhisme indien, le chantre de la 'Grande Pitié' fut le poète Cântideva (VII<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ) qui 'prend pour point de départ la négation du moi', comme le fait Ceïia. Voir Henri Arvon, *Le Bouddhisme*, P.U.F., coil. 'Que sais-je ?', 1951, p. 76.

40 Schopenhauer, *op. cit.*, p. 31.

41 *Ibid.*, p. 50.

42 *Murphy*, *op. cit.*, p. 213.

43 On notera que la conduite de M. Endon ('à l'intérieur de'), l'autiste, est d'ailleurs 'déterminée par un système amental [...]', *ibid.*, p. 219.

44 Voir Eugene Webb, *Samuel Beckett. A Study of his Novels*, Seattle et Londres: University of Washington Press, n.d., p. 24 où il écrit : 'Watt is a man in quest of certainty, of knowledge, of immutable truth. In Knott's house he learns that there is no absolute knowledge of any kind'.

- 45 '[...] he was for ever falling into this old error [...]', *ibid.*, p. 24.
- 46 *Fin de partie*, Les Editions de Minuit, 1957, p. 19.
- 47 'L'Esprit de Murphy s'imaginait comme une grande sphère creuse [...]', *Murphy*, *op. cit.*, p. 100.
- 48 *La Dernière Bande*, Les Editions de Minuit, 1959, p. 27.
- 49 *Ibid.*, p. 17.
- 50 *Oh les Beaux Jours*, *op. cit.*, 1963, respectivement p. 11 et p. 17.
- 51 *Ibid.*, p. 31.
- 52 *Ibid.*, p. 77.
- 53 *Ibid.*, p. 61.
- 54 *Ibid.*, p. 35.
- 55 *Ibid.*, p. 24.
- 56 *Ibid.*, p. 70.
- 57 *Ibid.*, p. 54.
- 58 Schopenhauer, *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, *op. cit.*, p. 213.
- 59 *Ibid.*, p. 25.
- 60 Schopenhauer reconnaît clairement sa dette : 'Le monde est donc *représentation*. Cette vérité est loin d'être neuve [...] mais ce fut Berkeley qui le premier la formula d'une manière catégorique'. *Ibid.*, p. 26.
- 61 *Soubresauts*, Les Editions de Minuit, 1989, p. 28. Le texte anglais précise : 'Time and grief and self so-called'. Cette citation figure également dans un excellent article de Matthijs Engelberts auquel je renvoie le lecteur : 'A Glimpse of the self. Defense of subjectivity in Beckett and his later theatre', *Avant-Garde Critical Studies*, éd. Weststeijn and Van Reijen, n° 12, 1998.
- 62 *L'Innommable*, Les Editions de Minuit, 1953, pp. 113-14.
- 63 *Molloy*, Union Générale d'Éditions, 1959, p. 51.
- 64 Le narrateur affirmera dans *Molloy* : 'Car je dis toujours trop ou trop peu, ce qui me fait de la peine, tellement je suis épris de vérité', *ibid.*, p. 44.
- 65 Sur l'usage fréquent et méthodologique du paradoxe dans le bouddhisme, voir Lilian Sibburn, *Le Bouddhisme*, Fayard, 1977, p. 286-288.
- 66 'Henri Hayden, homme peintre'. Ce texte rédigé en juin 1960 pour une exposition à la Galerie Suillerot à Paris, est reproduite dans *Disjecta*, éd. Ruby Cohn, Londres: John Calder, p. 146.
- 67 Reproduit dans J. Knowlson, *Damned to fame*, *op. cit.*, p. 557.
- 68 Voir l'article précité.
- 69 Henri Laborit, *La Légende des comportements*.
- 70 Cette sensation ne peut être le signe d'une absence du sujet, mais le signe de sa présence.
- 71 Voir l'article de Engelberts qui résume bien la question.
- 72 Bertrand Russell, *The Wisdom of the West*, Londres, 1959, p. 219 : 'Continental philosophy on the whole has been of the large scale system building kind. Its arguments are in the a priori strain and in its sweep it often takes no interest in matters of detail. British philosophy, on the other hand, follows more closely the method of empirical research in science. Its deals with a host of smaller matters in peacemeal fashion, and when it does advance general principles, it puts them to the test of direct evidence.  
As a result of these differences in approach, the a priori system, while in itself consistent, will crumble to dust if its basic tenets are dislodged. The empiricist philosophy, being based on observed fact, will not collapse if in some places we find fault with it. The difference is between two pyramids of which one is built upside down, the empirical pyramid stands on its base and does not fall if a slab is removed

somewhere. The a priori stands on its head and topples over if you so much as squint at it.'

<sup>73</sup> Voir Henri Arvon, *Le Bouddhisme*, P.U.F., Coll. 'Que sais-je ?', 1951, p. 37 et p. 74.

<sup>74</sup> Samuel Beckett, 'Peintres de l'Empêchement', in *Disjecta*, éd. Ruby Cohn, Londres: John Calder, 1983, p. 135.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 136.