

Le murmure et la Voix Transcendance, politique et *Compagnie* chez Samuel Beckett

Stéphane INKEL

*silence tel que ce qui fut
avant jamais ne sera plus
par le murmure déchiré
d'une parole sans passé
d'avoir trop dit n'en pouvant plus
jurant de ne se taire plus*

*

*d'où
la voix qui dit
vis*

d'une autre vie

Samuel Beckett, *Mirlitonrades*

Depuis Platon, tout discours politique se voit assujetti à une forme quelconque de transcendance. Aussi bien l'exercice d'une parole que la pratique collective d'une langue ne sauraient se priver du fondement qu'elle instaure. Aujourd'hui, du moins en Occident, le politique n'existe plus. Il a fait place, comme on sait, à un *simulacre*¹ du modèle démocratique où la liberté d'expression garantie par le 5^e amendement n'est plus qu'une parodie, une parole — toujours la même — qui n'appartient plus qu'illusoirement à celui qui l'énonce. C'est ce modèle, visant à l'identité absolue de ses constituantes, que nous exportons partout. Puisque la

¹ Au sens de Platon, toujours, tel qu'il le définit dans *La République*. On se souviendra que cette notion du simulacre, imitation de l'apparence, donc éloigné de trois degrés de la vérité de la « forme », constitue l'argument ontologique qui conduit Platon à exclure le poète de la cité idéale (Voir *La République*, X, 597a-598d et 603c-607e). Au fondement politique de la transcendance existe déjà à sa limite la présence menaçante d'une voix.

transcendance platonicienne ne s'applique plus que comme une forme vide sur le politique, une transcendance exsangue, privée du savoir de la « forme » chargée de légitimer toute *Politeia*, peut-être le salut du politique réside-t-il dans une pratique qui en ferait l'économie. C'était du moins le projet initial de Foucault dans son *Histoire de la sexualité*, lorsqu'il affirmait péremptoirement sa dernière conception du pouvoir : « Penser à la fois le sexe sans la loi, et le pouvoir sans le roi¹ ». Parce que cette intrication du discours politique et de la transcendance repose sur une mise à l'écart d'une voix cherchant à *indiquer* sa propre présence, c'est-à-dire son rapport à l'être, plutôt qu'à le signifier, il faut sans doute retourner à la pureté de cette voix pour en rendre compte. Certains romans de Samuel Beckett nous en donne les moyens. Non seulement cherchent-ils à définir la voix, mais ils travaillent parfois à en produire l'exclusion. Celle de la transcendance, justement, chassée du temple de l'écriture pour faire place à la puissance relative et souvent désespérée d'un murmure.

« Comment dire ». Toute l'œuvre de Beckett, comme on sait, tient dans cette ultime question qui le laisse haletant et bégayant, menacé par un silence qu'il a pourtant cherché à dire toute sa vie. Une autre démonstration du fait que le dire

¹ Michel Foucault. *La Volonté de savoir*. « Bibliothèque des histoires ». Paris : Gallimard, 1976, p. 120. Alors que Foucault entreprend l'analyse du pouvoir comme « multiplicité des rapports de force », c'est-à-dire dans son immanence, Hannah Arendt s'applique au contraire à mesurer la perte d'efficacité de la transcendance pour la théorie politique en reconstituant son histoire sous la forme du concept d'« autorité », désormais impensé : « Un aspect de notre concept d'autorité est d'origine platonicienne, et quand Platon commença d'envisager d'introduire l'autorité dans le maniement des affaires publiques de la polis, il savait qu'il cherchait une solution de rechange aussi bien à la méthode grecque originaire en matière de politique intérieure, qui était la persuasion, qu'à la manière courante de régler les affaires étrangères, qui était la force et la violence. Historiquement, nous pouvons dire que la disparition de l'autorité est simplement la phase finale, quoique décisive, d'une évolution qui, pendant des siècles, a sapé principalement la religion et la tradition. » *La Crise de la culture*. « Folio / essais ». Paris : Gallimard, 1989, p. 123-124. À lire ce constat, on se croirait presque de retour à cette période préplatonicienne, à condition de remplacer la persuasion par l'aliénation, et de prendre la mesure de l'absence redoublée de la religion et de la tradition...

ne s'aurait s'entendre sans un rapport au visible, serait-il inaperçu. Car « vouloir croire entrevoir — », quoi ? on ne le sait jamais. « [T]out ce ceci-ci — [...] loin là là-bas à peine quoi — [...] quoi — comment dire — ¹ ». Cette question, répétée tout au long du poème, vient rappeler que ce qui est dit, dans ce dire, c'est d'abord le *geste* d'une voix qui cherche à dire. Et que l'atteinte de cette voix signifie d'en offrir l'image. On connaît l'importance de cette question tout au long de l'œuvre beckettienne : « c'est uniquement une question de voix, lit-on dans *L'Innommable*, tout autre image est à écarter² ». Elle est ce lieu problématique qui permet d'interroger la langue, de remonter à sa source — la nature, la mère — afin de la tarir³. Car *L'Innommable*, ce n'est peut-être rien d'autre qu'une voix qui se reconnaît comme le fait d'une *autre voix*, un sujet qui ne parvient jamais à se saisir en tant que sujet, une langue dont on cherche désespérément à se défaire. Aussi il me semble impératif de prendre à revers cette question de la voix. En extraire une notion qui travaille l'énonciation de l'intérieur, souterraine et invisible, et s'oppose à la transcendance explicite de la Voix. La voix contre la Voix, en somme, ce qui ne peut manquer de mettre en jeu ces notions de transcendance et d'immanence qui dans l'imaginaire beckettien accumulent les noms propres.

¹ Samuel Beckett. « Comment dire ». *Poèmes* suivi de *Mirlitonades*. Paris : Minuit, 1978, augmenté en 1992, p. 26-27. Ce poème, écrit quelques mois avant sa mort alors que Beckett est hospitalisé, est le dernier texte qu'il ait destiné à la publication. En ce sens, il s'agit bel et bien de son testament poétique.

² Samuel Beckett. *L'Innommable*. Paris : Minuit, 1953, p. 100.

³ Il s'agit pour moi de soutenir que dans ce roman centré sur l'énonciation, le désir du matricide, affirmé à son terme, y trouve toute sa cohérence : « je cherche ma mère, pour la tuer, il fallait y penser plus tôt, avant de naître [...] », *ibid.*, p. 175. Voir également Edith Fournier pour une observation analogue, mais au niveau linguistique : « Beckett brise l'os qu'il faut, ni la phrase ni le mot, mais leur flot; sa grandeur est d'avoir su le tarir... », « Samuel Beckett : l'art de l'évidence ». *Samuel Beckett, Revue d'esthétique*, hors série, 1990, p. 24.

Être, dans l'absence du monde

C'est dans *Molloy* que la transcendance revêt pour la première fois le masque de la Voix. « Elle ne se servait pas des mots qu'on avait appris au petit Moran, que lui à son tour avait appris à son petit. De sorte que je ne savais pas d'abord ce qu'elle voulait. Mais j'ai fini par comprendre ce langage [...] C'est elle qui m'a dit de faire le rapport¹ ». Il faut noter que dès son apparition, la Voix marque son éloignement avec la langue. Et pourtant, il suffira de faire disparaître les « histoires » pour que la Voix se retrouve chargée d'un trop-plein de sens, « comme des chiens crevés », qu'elle impose au sujet comme principe d'identité. À exhiber l'énonciation, *L'Innommable* met bien en scène le multiple (les voix), mais pris au piège de la langue. Et alors que s'impose la nécessité de parler de soi, apparaît au même moment l'impossibilité de le faire au moyen de sa propre voix². Le silence, dans ces conditions, est à la fois nécessaire et rigoureusement impossible. Il occupe ainsi une fonction transcendantale puisqu'il semble le seul moyen de mettre fin à cette mascarade de la voix : « Ne plus entendre cette voix, c'est ça que j'appelle me taire. C'est-à-dire que je l'entendrai encore, en écoutant bien. [...] L'entendre toujours, sans entendre ce qu'elle dit, c'est ça que j'appelle me taire³ ». Le silence s'avère en premier lieu l'expérience d'une mise à mort du sens⁴. Et même si cette mise à mort ne saurait atteindre le but qu'elle s'est fixé, elle est au passage le moment préalable à l'invention du murmure. En ce sens, le silence se voit toujours subordonné au problème de la langue. Comment échapper à la langue maternelle et à ses significations préétablies,

¹ Samuel Beckett. *Molloy*. « Double ». Paris : Minuit, 1994, p. 238.

² Voir *L'Innommable*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 177-178.

⁴ Sur cette question du silence et du sens, dans toute sa complexité, voir les très belles pages de Marc Le Bot : « L'expérience poétique est l'expérience de lectures sonores dont les sonorités provoquent des effets de silence : le sens se tait, que les sonorités dévorent. Il fait silence [...] Un silence autre veut se creuser dans le silence. Il se creuserait, absolu, dans le silence bruisant. On n'entend pas ce silence-là. On l'attend. On ne l'atteint pas malgré l'attente. », *Le Réel inviolé*. Paris : Fata morgana, 1988, p. 13-14.

comment être sûr que c'est moi qui m'exprime à travers les mots, et non pas *eux* « qui s'expriment à travers vous », comme l'écrit avec justesse Réjean Ducharme. Cette question, le roman l'épouse à un point tel qu'il en fait la matière même de l'énonciation, dépossédant le sujet de sa parole qui se trouve à délirer sur une multiplicité qui n'existe pas. Le sujet peut bien se terrer dans la profondeur du crâne, « abri dernier / pris dans le dehors¹ », sa parole — c'est-à-dire la langue — n'a de cesse de l'y débusquer pour lui enfoncer de nouveau douloureusement des mots à même la bouche : « Cependant j'ai peur, peur de ce que mes mots vont faire de moi, de ma cachette, encore une fois² ». Mais c'est là tout le paradoxe des textes de Beckett. Ils ne cessent d'opposer dedans et dehors, de représenter inlassablement la tentative de se retrancher dans une tête, un crâne, voire le « trou noir³ » de l'orbite, mais ce dedans n'est jamais que la répétition du dehors. La frontière n'est soulignée que pour mieux se révéler poreuse comme une éponge. De même, le personnage beckettien ne cesse de se construire un monde — Molloy dans la chambre de sa mère, Malone avec ses objets, Winnie avec son réveille-matin et sa chanson —, mais ce monde ne vaut toujours que comme absence de monde, désert, pitoyable farce.

Et puis, qu'est-ce qu'un monde, et quelle est la nature de sa relation avec la pluralité des voix? En quoi la dichotomie du dedans et du dehors ne suffit pas à faire un monde de l'imaginaire de *L'Innommable*? Précisément parce que la multiplicité des voix, dans laquelle le « je » n'arrive pas à s'inscrire, exclut *a priori* la possibilité du dialogue. La structure du monde est celle du désir. Il n'y a monde qu'à partir du moment où le sujet, dans le temps, désire un autre

¹ *Poèmes*, p. 25.

² *L'Innommable*, p. 27.

³ Dans *Worstward Ho*, le crâne est la seule image qui ne disparaît pas, mais avec quelle justification : « *So skull not go. What left of skull not go. Into it still the hole. Into what left of soft. From out what little left* ». *Worstward Ho, Nohow on*. New York : Grove Press, 1996, p. 116. Il faut pouvoir mettre le « trou ». Un point de vue sur ce « petit reste » qui articule la négativité essentielle à l'écriture de Beckett.

qui n'est pas lui. On pourrait croire que c'est le sujet qui fait défaut, dans *L'Innommable*, puisque tout est extériorité, voix parlant le sujet d'énonciation sans qu'il ne parvienne jamais à s'y opposer. C'est pourquoi il arrive que les voix soient identifiées à cette langue dont il faut se déprendre : « je ne dis rien, je ne sais rien, ces voix ne sont pas de moi, ni ces pensées, mais des ennemis qui m'habitent¹ ». Pour autant, par leur accumulation, succession et contradiction, ce ne sont pas les voix qui imposent l'aliénation du sujet. Au contraire, elles ne prolifèrent ainsi que parce qu'elles tentent d'échapper à leur assujettissement à la langue. Mais elles peuvent bien se multiplier, elles n'en demeurent pas moins liées à la puissance unique qui les anime.

Ce qui conduit à la disparition d'un monde, selon Arendt, c'est l'absence de pluralité, la tyrannie du consensus : « il ne peut y avoir d'hommes au sens propre que là où il y a un monde, et il ne peut y avoir de monde au sens propre que là où la pluralité du genre humain ne se réduit pas à la simple multiplication des exemplaires d'une espèce² ». À ce titre, l'aporie fondamentale du roman n'est pas tant l'impossibilité du sujet à s'inscrire dans le concert des voix afin d'y mettre fin dans le silence, que son impossibilité, au moyen de ces voix, d'échapper à la langue, et à l'effet qui s'en suit.

¹ *L'Innommable*, p. 101.

² Hannah Arendt. *Qu'est-ce que la politique?* Texte établi par Ursula Ludz. « Points / Essais ». Paris : Seuil, 2001, p. 154. Arendt, en 1955, écrit ce passage en évoquant l'hypothèse catastrophique d'une guerre nucléaire ne laissant subsister qu'un seul peuple. Une telle guerre n'aura pas été nécessaire pour arriver à ce résultat et il est peut-être pertinent de se demander, après Foucault, ce qu'il en est de notre espèce à partir d'une telle définition. D'ailleurs, Arendt ne se montre pas toujours aussi optimiste, cela dit sans ironie. Le beau et sombre fragment « Du désert et des oasis » se charge d'énoncer ce qu'il en est du temps de maintenant : « À partir des conditions du monde moderne, où la menace n'est plus simplement qu'il n'y ait plus aucune chose, mais également qu'il n'y ait plus personne, on peut poser la question : pourquoi y a-t-il quelqu'un plutôt que personne? Ces questions peuvent paraître nihilistes. Dans la condition objective du nihilisme, où le qu'il-n'y-ait-aucune-chose et le qu'il-n'y-ait-personne menacent de détruire le monde, elles sont les questions antinihilistes ». *Ibid.*, p. 191.

On connaît l'aversion de Beckett pour la langue maternelle. C'est tout l'enjeu de sa célèbre lettre à Axel Kaun, dès 1937, où il affirme son désir de « déchirer en deux » le voile de sa propre langue : « J'ai seulement de temps en temps, comme maintenant, la consolation de mettre à mal, involontairement, une langue étrangère, comme j'aimerais mettre à mal, sciemment et délibérément, la mienne — et comme je le ferai¹ ». Qu'on se garde d'en voir la réalisation dans l'usage du français à partir de *Mercier et Camier*. Beckett n'a jamais véritablement cessé d'écrire en anglais. Non seulement a-t-il traduit chacune de ses œuvres, mais l'anglais était souvent, surtout vers la fin de sa vie, la langue initiale de ses textes. D'ailleurs, la lettre exprime la même consolation à « mettre à mal » une langue étrangère que celle qui lui est propre. Le refus est plus profond. Il ne recouvre pas seulement *une* langue, mais *la* langue.

On pourrait dire, en exagérant à peine, que ce qui est visé par Beckett c'est la langue en tant que langue nationale, collective, familiale, c'est-à-dire en tant que fonction de cohésion et de communication. Car ce que *L'Innommable* refuse catégoriquement, en dernier ressort, et c'est en cela qu'il exprime une méfiance absolue envers le politique, c'est de faire partie du corps des voix, de leur « tribu » : « M'avoir collé un langage dont ils s'imaginent que je ne pourrai jamais me servir *sans m'avouer de leur tribu*, la belle astuce. Je vais le leur arranger, leur charabia² ». Mais si faire violence au langage, à l'aide de « cris déchirants » et de « murmures inarticulés³ », semble en effet le moyen le plus sûr de se créer une voix, rien n'indique qu'elle ne sera pas récupérée à son tour par la cohésion du cortège. La prolifération des voix et des identités, tout au long de *L'Innommable* — de Basile à Worm, en passant par Mahood —, constitue au contraire la

¹ Samuel Beckett. « *German letter of 1937* ». *Disjecta*. Ed. by Ruby Cohn. New York : Grove Press, 1984, p. 172-173. La traduction française que j'utilise ici est l'œuvre d'Isabelle Mitrovitsa, citée dans Bruno Clément. *L'œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. « Poétique » Paris : Seuil, 1994, p. 239.

² *L'Innommable*, p. 63. Je souligne.

³ *Ibid.*, p. 202.

démonstration sans cesse répétée de l'impossibilité d'échapper à la puissance de la langue. Et cette prolifération ne peut que s'interrompre — sans avoir de fin.

Cette impossibilité et le mouvement des voix qu'elle entraîne ont amené la forme du roman à exhiber l'énonciation elle-même. Littéralement *séparer* l'énoncé de sa production, et *faire de l'écriture le souci même de l'écriture*. La décision de *L'Innommable* de se priver « des histoires », c'est-à-dire de tout recours à la représentation, ne peut se comprendre que par le projet de faire de l'énonciation la matière même du discours du sujet. Mais cet accent mis sur l'acte d'énonciation révèle du même coup un effet plutôt inattendu : il dévoile ce qu'on pourrait appeler, avec Agamben, le pur « geste » de l'écriture. S'il faut entendre par geste l'exhibition d'une médialité, c'est-à-dire « à rendre visible le moyen comme tel » mais dépourvu de toute fin, alors *L'Innommable*, comme l'œuvre de Beckett en général, fait du geste la forme par excellence de son écriture, faisant coïncider énoncé et énonciation, puissance et acte.

Si l'on considère la parole comme le moyen de la communication, montrer une parole ne revient pas à disposer d'un plan plus élevé à partir duquel faire de celle-ci un objet de communication, mais à l'exposer, hors de toute transcendance, dans sa propre médialité, dans son propre être-moyen — et c'est là, justement, la tâche la plus difficile. Le geste est en ce sens communication d'une communicabilité¹.

Un tel accès à la nature du langage, qui est aussi un retour à l'origine, peut permettre de déjouer les ressorts de la langue maternelle et donner lieu à la création d'une voix singulière. Mais ce dévoilement de la médialité, comme *L'Innommable* et sa logique aporétique en est l'exemple le plus éclatant, non seulement désigne cet accès sans en permettre l'usage, il peut aussi à tout moment mener à la réversibilité du vrai et du faux qui est le ressort de toute aliénation. En ce sens, n'est-il pas possible de concevoir une utilisation de la voix qui, sans renoncer à l'évidence du geste, pourrait éviter le

¹ Giorgio Agamben. *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris : Bibliothèque Rivages, 1995, p. 70.

piège de cette réversibilité? Ou qui ferait de cette médialité et de la voix qui l'accompagne un enjeu souterrain et pour ainsi dire parallèle à l'évidence du donné? Le passage d'une voix prise dans la multiplicité vers une Voix qui au contraire impose images et mémoire au sujet nous permet peut-être d'envisager une opération qui ferait l'économie de cette logique de la langue et de l'aliénation qu'elle appelle.

La Voix là-haut

Près de dix ans séparent l'écriture de *Comment c'est* de *L'Innommable*. Entre ces deux romans, comme l'a souligné la critique, c'est toute la forme de la prose de Beckett qui a changé¹. On passe ainsi d'un univers peuplé d'histoires, vite épuisées par la mise à nue de l'énonciation, vers un autre univers tissé d'images. On accède surtout à un statut de plus en plus clair de la Voix, toujours voix de l'autre, ce « pas des nôtres ressasseur fou » qui assène ses images au sujet.

Cette logique de la voix, l'ouverture du roman l'établit dès le départ dans son opposition avec un murmure qui affirme en recueillir les bribes : « voix d'abord dehors quaua de toutes parts puis en moi quand ça cesse de haleter [...] / instants passés vieux songes qui reviennent ou frais comme ceux qui passent ou chose chose toujours et souvenirs je les dis comme je les entends les murmure dans la boue² ». Si la prose a changé, on voit que la structure de l'énonciation semble toutefois se maintenir depuis *L'Innommable*. Une voix surgit pour le sujet qui la répète tant

¹ Entre 1950 et 1959, Beckett n'a écrit que du théâtre, mis à part *Les textes pour rien* écrits immédiatement après *L'Innommable* et qui en sont presque les variations. Lorsqu'il reprend l'écriture de la prose, Beckett a bien conscience de reprendre un projet laissé inachevé, comme le laisse entendre une lettre de février 1959 à A. J. Leventhal : « Je me bats pour me battre avec ce sur quoi *L'Innommable* m'a laissé, soit avec ce qui est au plus près du rien. » Lettre citée par James Knowlson. *Beckett*. Paris : Solin/Actes sud, 1999, p. 586.

² Samuel Beckett. *Comment c'est*. Paris : Minuit, 1961, p. 9.

bien que mal en espérant la faire sienne¹. Ce qui change, c'est la possibilité pour le sujet de faire des phrases, bribes par bribes, dans le peu qu'il entend. Un sujet représenté dans un espace bien défini rampant dans le noir et la boue. Par contre, la question de la voix est de nouveau intégrée dans toute une série d'apories qui rend son statut perpétuellement incertain. Elle est à la fois singulière, puisque toujours ressaisie par une instance extérieure, et à la fois multiple dans le trajet qu'elle met en place pour y parvenir. Aussi, il semble nécessaire de repérer ses diverses stations afin de voir *comment* se construit cette transcendance de la Voix à laquelle s'oppose le murmure.

On l'a vu, elle se donne d'entrée de jeu comme cette « voix du dehors quaqua de toutes parts ». C'est la Voix de la première partie d'où jaillissent quelques images d'un couple main dans la main dont on ignore la provenance. Celle-ci est ensuite attribuée à Pim, autre corps rampant dans la boue, qui répond ainsi aux questions que le narrateur lui grave à même la chair, après un long et douloureux dressage afin d'établir une forme de communication. Les images de la Voix, celle de Pim, répondent alors à l'injonction « TA VIE LÀ-HAUT » gravée par le sujet. Il faudrait réfléchir sur la nature de ces images dites « pas pour les yeux faite[s] avec des mots pas pour les oreilles² », mais dont l'origine de trace *dans* le corps se donne ici littéralement. Une part importante des textes ultérieurs feront de cette intrication de la voix et de l'image l'enjeu permettant à la fiction de se perpétuer, jusqu'à culminer dans cet énoncé programmatique de *Worstward Ho* : « *Try better worse another stare when with words than when not. [...] Less seen and seeing when with words than when not*³ ».

L'important n'est pas du tout de faire l'image, mais de permettre une part d'invention, aussi réduite soit-elle, dans la

¹ *Ibid.*, p. 54 : « besoin voyage quand dirai-je assez faible plus tard plus tard un jour faible comme moi *une voix à moi* ». Je souligne.

² *Ibid.*, p. 70.

³ *Worstward Ho*, p. 110-111.

description de cette image. Alain Badiou saisit bien ce phénomène lorsqu'il le désigne du nom d'événement :

Il n'est pas question, fût-ce sous le prétexte du sens, de ramener la nouveauté formelle de l'événement à ces significations elles-mêmes charriées par la langue ordinaire. Au « mal vu » de l'événement doit correspondre une invention verbale, une nomination inconnue, et par conséquent un « mal dire », si l'on se rapporte aux lois usuelles du langage¹.

Si cette description du rapport à l'image rend bien compte de la logique qui anime les derniers textes de Beckett, de *Mal vu mal dit* à « Comment dire », il n'est pas sûr que les images de *Comment c'est*, dictées par la Voix du dehors, répondent à ce critère de « l'événement ». D'un strict point de vue formel, ces images appellent bien une syntaxe in-ouïe, toujours sur le point de disparaître dans le blanc qui leur sert de cadre. Mais la représentation fait de ces images le fruit d'une répétition qui semble aussi inamovible que dans *L'Innommable*. En d'autres mots, quel impératif impose à la représentation d'assujettir ses images à la transcendance d'une Voix? Car c'est bien de cela qu'il s'agit dans les images de Pim. Une voix tributaire de cette Voix du dehors qui de tout temps décrit les mêmes images : « quaquà notre voix à tous quels tous tous ceux ici avant moi et à venir solitaires dans cette souille ou collés les uns aux autres tous les Pim bourreaux promus victimes [...] / *d'elle que je tiens que je tenais le peu qui reste* de comment c'était avant Pim après Pim et jusque comment c'est pour ça aussi elle trouvait des mots² ». Si bien que ce qui apparaissait comme invention de la part de Pim devient au contraire la reprise infinie de la Voix qui dicte à tous les bourreaux devenus victimes le même discours et les mêmes images. Si l'emprise de la langue ne semble plus être un enjeu, il faut voir quelle « forme » assume une place qui pour autant n'a pas disparu.

C'est lorsque le roman cherche à s'enfoncer dans une nouvelle aporie qu'intervient le problème de l'immanence

¹ Alain Badiou. *Beckett. L'incroyable désir*. Paris : Hachette, 1995, p. 43-44.

² *Comment c'est*, p. 167. Je souligne.

incarnée par l'idée de justice. S'il est convenu pour le sujet que Pim est pour lui ce que lui était et sera pour un autre, le seul impératif dans ce monde possible est que chaque bourreau ait sa victime et chaque victime son bourreau. Par conséquent, il faut logiquement soit qu'ils existent en nombre infini, soit qu'ils tournent en rond : « ni dix millions ni vingt millions ni aucun nombre fini pair ou impair si élevé fût-il à cause de notre justice qui veut que personne fussions-nous vingt millions que pas un seul d'entre nous ne soit défavorisé [...] / on n'y peut rien *en tout cas on est dans la justice* je n'ai jamais entendu dire le contraire¹ ». Ce qui importe, ici, ce n'est pas le contenu de la loi, mais que l'idée même de justice soit respectée. Le roman construit donc une logique qui lui permette de l'incarner, c'est-à-dire d'*exclure* tout état d'exception. Un véritable principe d'immanence. Ou bien le sujet est seul, ou bien ils sont en nombre infini : « du moment que c'est quelqu'un chacun à son tour comme le veut notre justice et que ça ne finit jamais elle veut ça aussi tous morts ou personne² ». L'important, c'est que ce monde créé ne manque de rien, qu'il soit immanent à lui-même. Tout ce qu'il contient a sa propre fonction pour le maintien du plan : la boue, le sac avec les boîtes de thon pour la route, la victime et son bourreau, la Voix, les images. Dans le dernier texte qu'il a publié, Gilles Deleuze revient sur cette notion d'immanence afin de la définir comme « une vie... ». En quoi, selon le modèle de la substance chez Spinoza, l'immanence est cause de soi, et ne répond à rien d'autre qu'à elle-même : « L'immanence ne se rapporte pas à un Quelque chose comme unité supérieure à toute chose, ni à un Sujet comme acte qui opère la synthèse des choses : c'est quand l'immanence n'est plus immanence à autre chose que soi qu'on peut parler d'un plan d'immanence³. » S'il est vrai qu'une telle définition

¹ *Ibid.*, p. 191 et p. 193. Je souligne.

² *Ibid.*, p. 205.

³ Gilles Deleuze. « L'immanence : une vie... ». *Philosophie*, no 47, septembre 1995, p. 4. Dans un long commentaire sur ce texte, qui engage toute la philosophie politique à venir et qui inclut, dans sa conclusion, une importante généalogie de la pensée contemporaine en fonction des principes de transcendance et d'immanence, Agamben démontre comment la philosophie se voit transformée par le dérèglement actuel du politique et son

correspondre à ce qui se passe dans *Comment c'est*, ce qui pour moi ne fait aucun doute, la transcendance factice de la Voix ne pourra se maintenir au côté de l'énoncé du principe de justice. Et de fait, dans un renversement qui résout le problème posé dans *L'Innommable*, Beckett fait de la Voix non pas l'origine de cette histoire de boue, mais une fonction de cette histoire. Parvenue à ce point, la séparation de la Voix et du murmure n'a plus aucun sens; et si elle est attribuée à un « pas des nôtres » nécessaire au maintien de la justice, celui-ci n'est plus qu'une « intelligence » extérieure convoquée pour la distribution des sacs, donc par pure nécessité logique si ce n'est logistique. On lui attribue donc aussi la Voix, en pleine confusion avec le murmure : « le voilà donc ce pas des nôtres nous y voilà enfin qui s'écoute soi-même et en prêtant l'oreille à notre murmure ne fait que la prêter à une histoire de son cru mal inspirée mal dite et chaque fois si ancienne si oubliée que peut lui paraître conforme celle qu'à la boue nous lui murmurons¹ ». On le voit, le roman atteint ici un point de confusion extrême, faisant de la Voix non plus l'origine du murmure, telle que définie dès le départ, mais sa simple répétition. Qui parle? C'est en définitive par cette question que se termine le roman. La Voix et le murmure. Ne reste plus alors qu'à exclure la Voix : « ça s'est passé autrement oui tout à fait oui mais comment pas de réponse comment ça s'est passé pas de réponse QU'EST-CE QUI S'EST PASSÉ hurlements bon/il s'est passé quelque chose oui mais rien de tout ça non de la foutaise d'un bout à l'autre oui cette voix quaqua oui de la foutaise oui qu'une voix ici oui la mienne oui² ». La Voix ne répond plus. Le murmure peut bien se changer en hurlements, il n'y a plus d'instance

« asservissement au biopouvoir » : « *La theoria* et la vie contemplative, que la tradition philosophique a identifiées pendant des siècles comme l'expression de son but le plus haut, devront être démantelées sur un nouveau plan d'immanence dans lequel il n'est pas sûr que la philosophie politique et l'épistémologie pourront conserver leur aspect actuel et leur différence par rapport à l'ontologie. » Voir Giorgio Agamben. « L'immanence absolue ». *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. Sous la dir. d'Eric Alliez. Le Plessis-Robinson : Les empêcheurs de penser en rond, 1998, p. 188.

¹ *Comment c'est*, p. 215.

² *Ibid.*, p. 224.

pour lui répondre. La transcendance, dans un renversement du mythe platonicien, a été expulsée de l'imaginaire du poète¹. Il nous reste maintenant à en tirer les conséquences politiques. Quant aux conséquences théologiques, il y a longtemps qu'elles ont été assumées par Beckett, né, on s'en souvient peut-être, le vendredi de la Passion : « oui aplati sur le ventre oui dans la boue oui le noir oui là rien à corriger non les bras en croix pas de réponse LES BRAS EN CROIX pas de réponse OUI OU NON oui² ».

Il me semble que c'est à partir de cette conclusion, symbolique à bien des égards, qu'il faudrait lire les courtes fictions qui suivent. *Compagnie*, par exemple, se charge pour sa part de mettre en scène ce nouveau rapport entre une Voix du dehors maintenue, mais dont on connaît désormais l'origine pour la représentation, et cette autre voix qui se fond entièrement dans le registre de l'image. C'est sur ce dernier texte que je voudrais terminer ce parcours généalogique de la voix. Un texte où Beckett expose pour la dernière fois ce qu'il en est de cette figure qui l'a poursuivi pendant près de 40 ans.

Le murmure de l'image

« Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer³. » C'est dans cette forme dépouillée, d'une tout autre syntaxe, que la question se pose dorénavant. Une voix dont la seule fonction est ici de faire convenir au corps-personnage d'un passé qu'elle lui décline sous forme d'images.

¹ Voir Jean-Pol Madou qui arrive à des conclusions similaires dans sa lecture de la dernière trilogie : « Défaisant la trame de la fable métaphysique, l'œuvre de Beckett rend à la voix ce pouvoir effrayant que lui avait enlevé le Logos platonicien, celui d'une parole qui, même en l'absence de mots, se poursuit en nous sans relâche, inarticulée, monotone, murmure infini auquel l'écriture se devrait d'imposer le silence, cette voix du neutre que Blanchot entend murmurer dans la parole sacrée et dans la chose écrite ». « La voix et la lumière ». *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 1, 1992, p. 56.

² *Comment c'est*, p. 227.

³ Samuel Beckett. *Compagnie*. Paris : Minuit, 1985, p. 7.

Cette mémoire, que l'on pourrait croire aussi factice que la Voix, participe au contraire à la reconstruction d'un monde, constamment mesuré en fonction de la « contribution à la compagnie¹ ». Cette Voix, donc, se voit quant à elle circonscrite par une autre, une narration impersonnelle qui dans ce texte prend la place du murmure : « L'emploi de la deuxième personne est le fait de la voix. Celui de la troisième celui de l'autre. Si lui pouvait parler à qui et de qui parle la voix il y aurait une première. Mais il ne le peut pas. Il ne le fera pas. Tu ne le peux pas. Tu ne le feras pas² ». Dans ce passage, plus redoutable qu'il n'y paraît, on retrouve en germe tout le système de la voix que je tente de mettre au jour. Il y a d'abord cette référence à la Voix qui occupe ici explicitement une fonction transcendantale. C'est la Voix qui impose au corps-personnage les images qu'il est sommé de reconnaître pour siennes. Des images qui doivent investir sa mémoire et lui soutirer ses premières paroles. Quant à la troisième personne, elle occupe une double fonction. Une de désignation et une autre d'énonciation. Elle désigne celui qui n'a pas de voix et qui est dans l'impossibilité de dire « Je ». Mais parce qu'elle parle et désigne les conditions de la voix et de l'autre, elle est à la fois cette pure énonciation du geste, et la voix ou le murmure s'opposant à la Voix.

Ainsi, on distingue deux types d'images, dans *Compagnie*. Les images de la Voix, supposées rendre compte de la vie passée du corps, de même que l'image de cette Voix, qui émet une faible lueur lorsqu'elle parle à « quelqu'un sur le dos dans le noir ». Une image du geste de la Voix. Même si la critique s'est beaucoup étonnée du lyrisme de *Compagnie*, il me semble qu'il s'explique en partie par les conditions

¹ Les deux « contributions » essentielles méritent d'ailleurs d'être soulignées : le sujet lui-même, dont l'ensemble du texte cherche à rendre compte, et les « possibilités de rencontre ». Par exemple : « Un rat mort. Quelle contribution à la compagnie ce serait. Un rat depuis longtemps mort. » (p. 36) Un monde.

² *Ibid.*, p. 8-9.

d'énonciation exposées par le texte¹. La transcendance de la Voix ne représente plus, dans *Compagnie*, une instance d'aliénation, mais au contraire cette part d'invention qui échoit à l'image. La puissance de l'image est indissociable, chez Beckett, d'une voix qui en prépare le surgissement. Cette voix de la troisième personne qui *inclut* la transcendance de cette autre Voix qu'elle met en scène.

C'est dire qu'à partir de *Compagnie*, il n'y a plus de sujet d'énonciation proprement dit. La voix semble surgir d'un non-lieu, d'une absence du corps cherchant à en recueillir les dernières traces. Dans *Le langage et la mort*, Agamben cherche à définir cette intrication de l'énonciation et de la négativité, qu'il repère dans un « avoir-lieu du langage ». Il situe cet « avoir-lieu » « entre la suppression de la voix (de son oralité), et l'avènement de signification »; entre un *non-plus* et un *non-encore*. Ainsi, écrit-il, « ce qui articule la voix humaine en langage est une pure négativité² ». Il s'agit précisément de l'espace de l'écriture. Dans *Compagnie*, et peut-être dans tout autre texte de Beckett, cette négativité s'exprime par un processus de désubjectivation qui conduit à l'impossibilité de dire « Je » : « Et qui le demande? Et qui demande, Qui le demande? [...] L'impensable ultime. Innommable. Toute dernière personne. Je. Vite motus³. » Il y a là une limite que le texte refuse absolument de franchir. En ce sens, la voix ne se confond pas avec l'acte d'énonciation qui est dans son voisinage immédiat. La voix, comme l'image (Beckett écrit qu'il faut « la faire »), est quelque chose qu'il faut *produire*. Pour Beckett, cela signifie d'en passer par une autre Voix, faire le parcours de la transcendance avant de l'exclure du champ de la voix.

¹ Cette phrase, par exemple, qui fait écho à l'image finale de *Comment c'est* : « Tu vis le jour au soir du jour où sous le ciel noir à la neuvième heure le Christ cria et mourut. » *Ibid.*, p. 76.

² Giorgio Agamben. *Le langage et la mort*. « Détroits ». Paris : Christian Bourgois, 1997, p. 74-75.

³ *Compagnie*, p. 31.

À la fin de *Compagnie*, à l'instar du retournement final de *Comment c'est*, la deuxième et la troisième personne, c'est-à-dire la Voix et la voix, se fondent en une seule. Un dernier murmure où viennent coïncider dans un accès privilégié au travail de la fiction toutes ces figures de la voix que nous avons parcourues : « Jusqu'à ce qu'enfin tu entendes comme quoi les mots touchent à leur fin. Avec chaque mot inane plus près du dernier. Et avec eux la fable. La fable d'un autre avec toi dans le noir. La fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir. Et comme quoi mieux vaut tout compte fait peine perdue et toi tel que toujours/Seul¹ ». Cette insistance sur le dire, le « mal dire » ou le « Comment dire », de même que ce retranchement dans une solitude forcenée, ne signifient pas cet aveu de l'impossibilité d'user du langage qu'on veut souvent y voir, mais au contraire sa puissance ultime, et une des tâches politiques qui nous incombent. Peut-être que ce lien du politique et de la voix est désormais plus obscur que jamais. Mais comment parler du politique quand on est précisément sans voix? Il faut se taire. Ou murmurer jusqu'à ce que l'image de la langue ne soit plus qu'un fantôme se tenant derrière la voix.

¹ *Compagnie*, p. 87-88.