



CLASSIQUES  
GARNIER

OST (Isabelle), « L'Abstraction beckettienne. Forme, informe et dénégarion », *Samuel Beckett, un écrivain de l'abstraction ?*, 2020 – 9, p. 141-161

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-11051-4.p.0141](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-11051-4.p.0141)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2020. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

OST (Isabelle), « L'Abstraction beckettienne. Forme, informe et dénégarion »

RÉSUMÉ – “L'abstraction” chez Beckett s'entend comme un processus de formation et de déformation continu, basé sur une économie poétique du déchet. En s'appuyant sur la structure de la dénégarion, l'écrivain nie et réaffirme la forme tout à la fois, nous montrant que la création artistique est un perpétuel affrontement de la forme avec l'informe. Ce faisant, cette œuvre témoigne du caractère aporétique du concept de “forme”, tant que l'on ne le sort pas des dualismes dans lesquels on l'enferme souvent.

MOTS-CLÉS – Beckett, Deleuze, Lacan, forme, informe, dénégarion

OST (Isabelle), « Beckettian Abstraction. Form, Formlessness and Denial »

ABSTRACT – “Abstraction” in Beckett's work should be seen as a continuous process of formation and deformation, based on a poetic economy of 'litter'. Relying on the structure of denial, Beckett negates and reasserts form at the same time, demonstrating that artistic creation is a perpetual confrontation between form and formlessness. By doing so, this work shows how aporetic the concept of 'form' can be when it is not freed from the dualisms within which it is often confined.

KEYWORDS – Beckett, Deleuze, Lacan, shape, shapeless, denial

# L'ABSTRACTION BECKETTIENNE

## Forme, informe et dénégation

### INTRODUCTION

#### Le malentendu

On connaît l'ouvrage que Pascale Casanova a consacré à Samuel Beckett, intitulé *Beckett l'abstracteur* (1997), ouvrage dans lequel l'auteur étudie ce qu'elle appelle l'"abstraction" beckettienne : il est urgent, selon elle, d'en finir une fois pour toutes avec l'étiquette d'écrivain métaphysicien, chantre d'un "tragique poétique", au moyen de laquelle Maurice Blanchot aurait hypostasié durablement la figure de l'auteur irlandais. Et Pascale Casanova d'ajouter, à propos du discours blanchotien : « Cette imagerie héroïque a été l'un des plus sûrs moyens d'occulter la spécificité de la forme littéraire, de refuser à Beckett tout souci esthétique, la recherche formelle se trouvant par là réduite à un artifice indigne de la quête de l'"authenticité"<sup>1</sup>. ». L'idée n'était en réalité pas tout à fait neuve : dans un ouvrage légèrement plus ancien, *L'Œuvre sans qualités : rhétorique de Samuel Beckett* (1994), Bruno Clément se proposait déjà de faire un pas de côté par rapport à la lecture de Blanchot – et par là-même, par rapport à ce qui était en train de se constituer comme la seule image de l'œuvre beckettienne, prolongeant le discours ressassé par celle-ci plutôt que l'analysant – afin d'insister davantage sur la grande exigence formelle du travail de Beckett. Passant l'œuvre au crible des catégories de la technique rhétorique antique, Bruno Clément mettait en lumière ce qui dans cette écriture cherche à se dissimuler<sup>2</sup>. Ce faisant, tout comme Pascale

---

1 Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur : anatomie d'une révolution littéraire*, Paris Seuil, « Fiction & Cie », 1997, p. 8.

2 Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités : rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, « Poétique », 1994.

Casanova et d'autres<sup>3</sup>, il contribuait fortement à imprimer un tournant dans la critique beckettienne – francophone du moins.

Aujourd'hui, deux bonnes décennies après la parution de ces études, rares sont ceux qui songeraient encore à faire de Samuel Beckett un Heideggerien (mal) déguisé en écrivain, ou à amalgamer la posture de Beckett avec l'existentialisme d'un Sartre et l'absurde d'un Camus. Si plusieurs écrits ont souligné la proximité de l'écrivain irlandais avec certains philosophes, il s'agit plutôt, dans beaucoup de cas, d'effectuer un rapprochement entre Beckett et le tournant "anti-métaphysique" de la philosophie contemporaine<sup>4</sup>. Qui plus est, nombreuses sont les études qui, à partir d'angles d'approche divers, ont analysé minutieusement la dimension formelle de l'œuvre, délaissant l'aspect plus thématique. Comment, en effet, rester sourd aux appels à l'expérimentation esthétique que lance constamment l'auteur lui-même ? Par exemple, dans l'« aperçu général » qui ouvre le script de *Film*, n'ajoute-t-il pas malicieusement, juste après la citation du philosophe Berkeley (« *Esse est percipi*. ») et le commentaire qui s'ensuit (« La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insuppressible perception de soi. »), cette remarque : « Proposition naïvement retenue pour ses seules possibilités formelles et dramatiques. » (F, 113) ? Clin d'œil certes, mais destiné néanmoins à contrebalancer l'effet trop sentencieux, voire trop abstrait, pour le coup, de l'énoncé philosophique : en l'occurrence, l'enjeu véritable pour Beckett est de mettre en évidence ce qui, au-delà de la thématique du court-métrage (la hantise du regard de l'autre), le préoccupe réellement, à savoir l'expérimentation du potentiel cinématographique, et en particulier le caractère inquisiteur de la caméra.

3 On peut aussi penser, par exemple, au travail d'Éveline Grossman, dès son premier ouvrage consacré à Beckett (*L'Esthétique de Beckett*, Paris, SEDES, « Esthétique », 1998).

4 Par exemple, de nombreux travaux ont paru sur les rapprochements possibles entre Beckett et Deleuze. On citera notamment : Mary Bryden, « The Schizoid Space : Beckett, Deleuze and "L'épuisé" », *SBT/A*, n° 5 : « *Beckett & la psychanalyse / & Psychoanalysis* », 1996, p. 85-94 ; Anthony Uhlman, *Beckett and Poststructuralism*, Cambridge, Cambridge UP, 1999 ; Sjef Houppermans, « Pui(t)s : Deleuze et Beckett », p. 80 à 94 in Joost de Bloois, Sjef Houppermans et Frans-Willem Korsten (dir.), *Discern(e)ments : Deleuzian Aesthetics / Esthétiques deleuziennes*, Amsterdam, Rodopi, « Faux Titre », 2004 ; Garin Dowd, *Abstract Machines : Samuel Beckett and Philosophy after Deleuze and Guattari*, Amsterdam, Rodopi, « Faux Titre », 2007 ; Isabelle Ost, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*, Bruxelles, Presses de l'Université Saint-Louis, 2008 ; Stephen E. Wilmer et Audrone Zukauskaitė (dir.), *Deleuze and Beckett*, U.K., Palgrave Macmillan, 2015.

Aussi, si leurre métaphysique il y a dans l'œuvre beckettienne, ce trompe-l'œil ne résiste-t-il pas longtemps à une analyse plus attentive. C'est pourquoi parler de l'"abstraction" chez Beckett ne peut se faire qu'à la condition d'éviter tout malentendu – un malentendu que l'écrivain, si l'on en croit Bruno Clément, n'a pourtant cessé de générer lui-même. Il n'y a en effet chez lui pas plus d'obédience à l'abstraction comme mouvement esthétique, que de volonté de travestir idées et concepts (philosophiques, notamment) sous des oripeaux littéraires et fictionnels auxquels il ne prêterait pas réellement d'importance. *A contrario*, son œuvre est bien plus une expérimentation sur les mots et les images qu'une élaboration d'idées. Car, même si Beckett s'est fortement intéressé à l'art de son époque – dont l'art abstrait – de même qu'à la philosophie et à la psychanalyse, c'est fondamentalement avec la forme qu'il est en prise dans son travail de romancier, de dramaturge, de poète, de metteur en scène et de cinéaste. L'abstraction dans cette œuvre n'est dès lors pas à comprendre comme une volonté de privilégier le conceptuel par opposition à la concrétude de la forme, mais bien comme un mouvement de soustraction du superflu – mouvement que l'on identifie par exemple dans l'impulsion poétique que donne le titre *Worstward Ho* (*Cap au pire*). Un processus d'abstraction en acte donc, et non une abstraction donnée d'emblée, principe négateur de la forme concrète.

Nous aimerions donc, dans le cadre de cette étude, entendre une fois encore l'appel de Pascale Casanova à explorer "la spécificité de la forme littéraire" beckettienne en nous concentrant sur ce qui peut se présenter comme un paradoxe dans cette œuvre : plus Beckett se focalise sur la forme, au fur et à mesure de l'avancée de son travail, plus il semble vouloir l'éradiquer au maximum. Ainsi, si la forme a nécessairement partie liée avec la *mimésis* – car il n'est point d'opération de représentation qui ne tienne sans formes –, Beckett n'a de cesse de déconstruire celle-ci – un processus de sape dont *Worstward Ho* est bien l'*ars poetica*. Et pourtant, les procédés de déconstruction de la forme ont inévitablement comme corollaires des procédés de création formelle : pour s'arracher au chaos – pour faire œuvre, du moins un minimum – un texte littéraire doit toujours composer avec la forme. Notre objectif consistera donc, après un détour du côté de la psychanalyse lacanienne qui nous permettra d'explorer le lien entre l'art de l'échec, la lettre et la dénégation, à étudier les rapports entre création et évidence de la forme chez Beckett, ainsi

que la tension entre forme et informe – le rapport entre informe, chaos et vide. Ceci nous conduira à une réflexion sur la forme en littérature. En effet, il s'agira d'entendre ce que Beckett peut nous apprendre sur ce concept si problématique, cet impensable qu'est la forme – ce que Beckett a à nous dire non pas comme philosophe, technicien du concept, mais bien comme praticien de la forme littéraire, théâtrale, visuelle. Beckett dont il faut se rappeler que l'un des derniers textes, après une vie entière consacrée à manier les mots, s'intitule « Comment dire » (*P*, 26-27)...

### LETTRE ET DÉCHETS, VIDE ET RIENS

À cette véritable machine d'abstraction que développe Beckett au fur et à mesure de son œuvre, on pourrait accoler une expression qu'il utilise dès le début de sa carrière pour qualifier l'art pictural des peintres van Velde, pour qui il éprouve une vraie fascination : "l'art de l'échec". Un "art de l'échec consenti", et même désiré, à propos duquel l'écrivain ajoute : « J'estime que Bram van Velde est le premier à s'être départi de cet automatisme esthétisé, [...] le premier à admettre qu'être un artiste c'est échouer comme nul autre n'ose échouer, que l'échec constitue son univers et son refus désertion, arts et métiers, ménage bien tenu, vivre. » (*TD*, 29-30). "L'art de l'échec" serait donc un autre nom pour désigner ce processus d'abstraction de la forme mis en place progressivement. Car en effet, il s'agit pour l'auteur de mettre en échec toute tentation de représenter quelque chose ou d'exprimer quelque chose, et, qui plus est, de traduire cette mise en échec dans le refus d'une inflation de la forme, dans la volonté de la réduire au maximum – souvenons-nous que Beckett aurait répondu, dans le cadre d'un entretien, qu'« en français, c'est plus facile d'écrire sans style<sup>5</sup> ». Du reste, poussé jusqu'à son seuil d'intensité le plus élevé, l'art de l'échec ne s'apparente en rien à une plainte feinte à propos de l'impossible et de l'absence – à un échec

5 Il s'agit d'une réponse que Beckett aurait donnée à Niklaus Gessner, qui lui demandait pourquoi il avait opté pour le français. Ceci nous est rapporté par John Fletcher, auteur d'un article intitulé « Écrivain bilingue » (*Samuel Beckett*, Cahier de L'Herne, Tom Bishop et Raymond Féderman (dir.), Paris, LGF, « Le Livre de poche ; biblio ; essais » 4034, 1985, p. 201-212 [p. 202]).

conceptuel ou de principe, un échec “abstrait” –, laquelle, sur le plan formel, laisserait intacte la réussite de la représentation littéraire. Au contraire, cet art de l'aporie obligatoire et sans cesse réexpérimentée, qui se perfectionne au fur et à mesure de l'œuvre et culmine dans les derniers écrits (*Cap au pire* notamment), doit soustraire autant que faire se peut la forme, en viser si possible l'épuisement.

Ce mouvement vers l'échec, que l'on peut assimiler à un processus d'abstraction – ou à un mouvement vers le vide, ainsi que nous aurons l'occasion de le voir –, trouve son apogée dans des textes comme *Mal vu mal dit*, le poème « Comment dire », ou mieux encore, *Cap ou pire*. Ce dernier texte est en effet celui dans lequel Beckett synthétise le mieux l'opération d'“empirement” que sa poétique n'a cessé de faire subir aux éléments qui composent traditionnellement une représentation littéraire ou théâtrale (espace, temps, personnages, action, et bien entendu, langage) : un processus asymptotique tendant vers le vide comme vers son point d'infini et atteignant, ce faisant, le minimum, l'« imminimisable minime minimum » (*CP*, 10). C'est là que se lit le mieux le désamour de Beckett pour un phrasé de grande ampleur, un langage qui serait parfaitement maîtrisé : écrire signifie réduire, de même que le dire est pour Beckett de l'ordre de ce qui échappe, de ce qui rate – « Dire pour soit dit. Mal dit. Dire désormais pour soit mal dit. » (7).

Ce qui échappe et ce qui rate, cette formulation ne peut manquer de nous faire penser au phénomène du lapsus si bien mis en évidence par la psychanalyse, Freud en particulier. Mais c'est aussi au texte « Lituraterre » de Lacan que nous songeons. Car en effet, la constante dépréciation beckettienne de la représentation et du “vieux style”, selon l'expression favorite de Winnie, peut être mise en rapport avec le lien qui s'établit chez ce dernier entre littérature et déchet. Or dans « Lituraterre », texte d'une très grande densité, Lacan explore ce même lien, tout en poursuivant l'élaboration de son concept de lettre. Rappelant le jeu de mots de Joyce entre « *a letter*<sup>6</sup> » et « *a litter* » (un jeu de mots récurrent dans *Finnegans Wake*), le psychanalyste y place d'emblée la lettre, et partant la littérature, sous le signe du déchet, de ce que l'on jette.

6 « Ce dictionnaire (qu'on y aille) m'apporte auspice d'être fondé d'un départ que je prenais (partir, ici est répartir) de l'équivoque dont Joyce (James Joyce, dis-je), glisse d'*a letter* à *a litter*, d'une lettre (je traduis) à une ordure. » (Jacques Lacan, *Autres écrits*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 2001, p. 11-20 : « Lituraterre » [p. 11]).

De surcroît, comme on le sait, la lettre faisait déjà l'objet d'un longue élaboration conceptuelle dans un séminaire de 1955 consacré au conte d'Edgar Allan Poe, *The Purloined Letter* (*La Lettre volée*<sup>7</sup>). Dans ce texte central pour la pensée de Lacan, elle apparaît tout aussi bien sous son aspect matériel (la lettre comme feuille de papier et d'encre) que sous son aspect sémantique (le texte de la lettre), soit à la jonction du signifiant et du signifié. Or, dans le conte de Poe, le signifié de la lettre (la missive dérobée) a la particularité de nous demeurer inconnu durant tout le récit. Dès lors, ce qui importe n'est pas tant le message véhiculé par ce courrier – à tout prendre, il pourrait être sans importance aucune, alors qu'on le croit crucial de prime abord –, que la circulation de la lettre en tant que telle, devenue donc « pur signifiant<sup>8</sup> », ainsi que les effets de déplacement que génère ce signifiant au sein du récit – le fait que la lettre soit cachée ou au contraire exposée aux regards, trésor précieux ou chiffon sans valeur. Ainsi, constamment mobile, la lettre est tout autant l'objet de tous les désirs (de tous les regards, de toutes les convoitises) qu'une chose triviale apparentée à un véritable déchet. Et c'est pourquoi elle fonctionne comme la fameuse case vide chère aux structuralistes, celle dont Gilles Deleuze, citant précisément ce même texte de Lacan, nous dit qu'elle possède l'étrange propriété d'être à la fois présente et absente, en ce qu'éternellement elle « manque à sa place » :

Dette, lettre, mouchoir ou couronne, la nature de cet objet est précisée par Lacan : il est toujours déplacé par rapport à lui-même. Il a pour propriété de ne pas être là où on le cherche, mais en revanche aussi d'être trouvé où il n'est pas. On dira qu'il « manque à sa place » (et par là n'est pas quelque chose de réel). [...] « Ce qui est caché n'est jamais que *ce qui manque à sa place*, comme s'exprime la fiche de recherche d'un volume quand il est égaré dans la bibliothèque. Et celui-ci serait-il en effet sur le rayon ou sur la case d'à côté qu'il y serait caché, si visible qu'il y paraisse. C'est qu'on ne peut dire à *la lettre* que ceci manque à sa place que de ce qui peut en changer, c'est-à-dire du symbolique. Car pour le réel, quelque bouleversement qu'on puisse y apporter, il y est toujours et en tout cas, il l'emporte collée à sa semelle, sans rien connaître qui puisse l'en exiler<sup>9</sup>. »

7 Jacques Lacan, *Écrits I*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1966, p. 11-61 : « Le séminaire sur *La Lettre volée* ».

8 *Idem*, p. 16.

9 Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes : textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2002, p. 238-269 : « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? » (p. 260). La citation de Lacan se trouve dans Jacques Lacan, « Le séminaire sur *La Lettre volée* », *op. cit.*, p. 25.

Aussi la lettre, comme le met en évidence le texte « Lituraterre », importe-t-elle moins par le contenu de savoir qu'elle délivre que par la matérialité de son signifiant. Dès lors, parce qu'elle exerce une fonction de bord, de "littoral" – par un second glissement sémantique, on passe en effet de "littéral" à "littoral" – entre le savoir et la jouissance (ce qui échappe absolument au savoir et même à l'ordre du symbolique), la lettre confère à la littérature une place bien spécifique dans le champ des discours : loin de prétendre à aucune omniscience ni expertise, la littérature assume plutôt une posture d'incomplétude voulue et fonctionne de ce fait comme le « bord du trou dans le savoir<sup>10</sup> » – on retrouve ici l'idée de la case vide –, ou comme l'envers du savoir. Tout comme la psychanalyse, la littérature ne peut s'apparenter à un discours du maître : au contraire, elle est bien plutôt, comme le dit Lacan, « un savoir en échec<sup>11</sup> ».

Mais revenons-en à Beckett. Le lien entre la conception de la lettre et de la littérature qui émane d'un côté de « Lituraterre » et, de l'autre, de l'écriture de Beckett – de son "art de l'échec" – se fait facilement. On peut en effet affirmer que l'écrivain poursuit une trajectoire au fil de laquelle il se perfectionne dans l'art de mettre en œuvre la lettre comme déchet. Nous avons déjà eu l'occasion de développer par ailleurs<sup>12</sup> la manière dont la création beckettienne n'a de cesse de jouer avec des petits restes, petits débris d'objet – tels les « [d]étritus » (*Com.*, 137) qui jonchent le plateau de *Souffle* dans un désordre total : « Éparpillement confus. Rien debout. » –, de même qu'avec de petites particules de mots et d'images (bribes de phrase bégayées, parfois simplement quelques sons dans les courts textes en prose, ou encore résidus d'images mal entrevues, floues, s'évanouissant dans la pénombre des "*dramaticules*" ou des pièces pour la télévision). Beckett mobilise ainsi une véritable poétique du déchet, poétique qui paraît créer en nombre infini ces "petits riens" composant l'écriture ou occupant l'image. C'est que, de fait, tous ces petits riens qui ont l'air "délocalisés", tel le livre sur la mauvaise étagère de la bibliothèque qui s'en trouve dès lors "perdu" – ou tels les "objets

10 Lacan, « Lituraterre », *op. cit.*, p. 14.

11 *Idem*, p. 13. Et quelques lignes plus haut : « Pour moi si je propose à la psychanalyse la lettre comme en souffrance, c'est qu'elle y montre son échec. »

12 Isabelle Ost, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze*, *op. cit.* ; Isabelle Ost, « Jusqu'au suintement encore et encore : désir textuel et inscription du sujet (Beckett, Deleuze, Lacan) » (*SBI*, 131-146).

*a'* de Lacan – semblent émis par une mystérieuse et puissante instance productrice, celle-là même qui dans *Cap au pire* porte le nom de “vide”.

Or, loin de se confondre avec un quelconque manque, ou avec le néant, le vide beckettien est en effet, à l’instar de la case vide, ce qui fonctionne comme le point névralgique de la création, sorte de chaos originaire – nous reviendrons sur ce concept – duquel surgit la production des objets-déchets, dans une tension toujours renouvelée entre le rien au sens négatif et le rien au sens positif du terme. Aussi le néant, au sens de l’annihilation totale de la matière – matière créée, matière représentée –, ne peut-il jamais être atteint, ainsi que l’expriment plusieurs formules clés de *Cap au pire*, telles que « Néant jamais ne se peut être. » (CP, 61), « Le moindre jamais ne peut être néant. Jamais au néant ne peut être ramené. Jamais par le néant annulé. » (41), ou même « Vide au maximum lorsque presque. » (56).

C’est pourquoi cette tension entre vide et riens nous paraît être le point névralgique du processus d’abstraction élaboré par Beckett : si Beckett “abstrait”, c’est-à-dire épure et ramène constamment au minimum les formes littéraires, c’est précisément parce que la littérature doit selon lui tendre au maximum vers le “mal vu mal dit”, vers une économie poétique du déchet. Le rapprochement entre *letter* et *litter*, hérité de Joyce, se traduit chez lui par un jeu constant entre la lettre déformée en déchet et le déchet reformé en lettre. Ainsi s’engendre le processus d’abstraction, qui jamais n’est menacé d’arrêt ou de figement : car plus la forme est “dé-formée”, au sens où elle est évidée et s’approche du rien, plus elle semble prête à se reformer, à s’agréger à nouveau en petits riens, tout juste assez consistants pour échapper à l’arrêt complet du dire ou du voir.

Les exemples ne manquent pas. Prenons celui du poème « Comment dire », ultime texte de la production beckettienne (avec les *Soubresauts*) : à le lire, on hésite entre y entendre le balbutiement ou le bégaiement le plus prononcé – annihilant toute prétention à la signification, ou du moins l’annihilant presque – ou bien céder à la tentation d’y déceler la mise en œuvre d’une matrice combinatoire jouant avec les particules de mots, comme le téléfilm *Quad* joue avec la figure du quadrilatère. « Folie – / folie que de – / que de – / comment dire – / folie que de ce – / depuis – / folie depuis ce – / donné – / folie donné ce que de – [...] » (P, 26) ; ou encore « vu – / folie vu ce – / ce – / comment dire – / ceci – / ce ceci – /

ceci-ci – / tout ce ceci-ci – ». Les bribes de phrases semblent en effet se former en s'attachant systématiquement des particules supplémentaires (« que de », « donné », « ce », « ceci », etc.), mais pour mieux se déformer ensuite, se désagréger et se déliter, jusqu'à ce qu'un « comment dire – », véritable élément de ponctuation du texte, vienne redonner un nouveau tour de manivelle. Et Deleuze de commenter ce poème en ce sens : « [...] le procédé de Beckett est le suivant : il s'installe au milieu de la phrase, il fait croître la phrase par le milieu, en ajoutant particule à particule (*que de ce, ce ceci-ci, loin là là-bas à peine quoi...*) pour piloter un bloc d'un seul souffle expirant (*vouloir croire entrevoir quoi...*)<sup>13</sup>. ». Aussi ne sait-on jamais très bien si le poème, parce qu'il croît “par le milieu”, forme une suite finie, bouclée – il s'achève par un ultime « comment dire » qui, après un espace blanc, ne comporte plus de tiret –, ou au contraire si le procédé de variation et de répétition – répétition au sein de la variation, variation au sein de la répétition –, ce jeu de formation et de déformation constant, le rend proprement inachevable, illimité, précisément comme le rhizome cher à Deleuze.

### LOGIQUE DE LA DÉNÉGATION

C'est donc un paradoxe qui sous-tend la poétique de Beckett, paradoxe d'un processus où deux opposés paraissent constamment se repousser et s'attirer en même temps : car les textes semblent toujours au bord de la fin, au bord du vide, mais dans le même temps proprement inachevables, illimités – et l'écriture de ne jamais finir véritablement, la forme de ne jamais se “dé-former” complètement, s'anéantir absolument. Reprenant à présent notre fil rouge lacanien, nous voudrions mettre ce fonctionnement paradoxal en rapport avec la logique de la dénégation. La dénégation (*Verneinung* chez Freud), comme on le sait, est un procédé de langage qui ne peut certainement pas se réduire ni à une négation pure et simple, ni même à l'annulation d'une négation par une affirmation (comme en mathématique, où moins et moins

13 Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 1993, p. 135-143 : « Bégayait-il... » (p. 140).

donnent plus). Du reste, dans un texte consacré à Lacan et Beckett, Évelyne Grossman aborde cette question de la dénégation à partir d'une phrase bien connue de Lacan, « Il n'y a pas de métalangage<sup>14</sup>. ». Cette phrase énigmatique, elle propose de l'entendre comme une dénégation, relevant à cet égard : « [...] la complexité de cette logique dénégative en ce qu'elle témoigne de l'intrication originaire du oui et du non dans la pensée<sup>15</sup>. » Par conséquent, la dénégation, en tant que logique discursive, se tiendrait en permanence dans l'indétermination, voire dans l'oscillation indécidable entre le *oui* et le *non*, entre le positif et le négatif. Mais comment ne pas reconnaître là la structure oscillante du paradoxe, renvoyant constamment ce dont il s'agit d'un pôle à son contraire ? Structure oscillante qui ne manque pas de laisser le sujet pantelant entre les opposés, sujet "délocalisé", "atopique", coïncé entre l'impossible présence et l'impossible absence, l'ici et l'ailleurs. « Et c'est ainsi », nous dit Lacan, toujours à propos du conte de Poe, « qu'on ne peut dire de la lettre volée qu'il faille qu'à l'instar des autres objets, elle soit *ou* ne soit pas quelque part, mais bien qu'à leur différence, elle sera *et* ne sera pas là où elle est, où qu'elle aille<sup>16</sup>. »

De la même manière, ne faudrait-il pas identifier dans la lettre beckettienne, c'est-à-dire dans "l'art de l'échec" qui sous-tend son écriture, la logique de la dénégation ? Logique d'abstraction de la forme qui fait continuellement osciller la poétique entre l'aspiration vers le vide et sa dénégation par les multiples objets-déchets, entre l'absence de négation et l'absence d'affirmation, dans un mouvement pendulaire qui ne cesse de dire et de raturer le dire dans le même temps. "Lituraterre", de *litura*, en latin, la rature, la biffure : la littérature comme « [r]ature d'aucune trace qui soit d'avant<sup>17</sup> ». De nombreuses formules oxymoriques de *Cap au pire*, telles que « Comment mieux plus mal ainsi mal dire ? » (CP, 31), font ainsi écho à l'idée de "dénégation de l'œuvre" qu'Évelyne Grossman,

14 Phrase qui apparaît tout d'abord dans une conférence prononcée par Jacques Lacan, « La science et la vérité » (Jacques Lacan, *Écrits II*, Paris, Seuil, « Le champ freudien », 1966, p. 335-358 : « La science et la vérité » [p. 348]). C'est cette référence-là que donne Évelyne Grossman (Évelyne Grossman, « Il n'y a pas de métalangage (Lacan et Beckett) », p. 147-156 in Éric Marty (dir.), *Lacan et la littérature*, Houilles, Éditions Manucius, « Le Marteau sans Maître », 2005 (p. 147). Remarquons toutefois qu'on retrouve cette sentence dans « Lituraterre » (Lacan, « Lituraterre », *op. cit.*, p. 18).

15 Grossman, « Il n'y a pas de métalangage (Lacan et Beckett) », art. cité, p. 149.

16 Lacan, « Le séminaire sur *La Lettre volée* », *op. cit.*, p. 24-25.

17 Lacan, « Lituraterre », *op. cit.*, p. 16.

poursuivant son raisonnement, perçoit cette fois chez Beckett, dans la volonté de créer un “art de l'échec” :

Pourtant, plutôt que d'absence d'œuvre, selon l'expression consacrée par Blanchot ou Foucault, il me semble qu'il faudrait parler à propos d'œuvres littéraires limites comme celles de Beckett, Artaud, Blanchot et quelques autres, de *dénégation de l'œuvre* : non pas la stabilité d'une absence, la stase d'un manque, d'un vide, mais le *mouvement* qui creuse l'absence dans la présence, la réussite dans le ratage<sup>18</sup>.

Tel est bien le mouvement de l'abstraction, un processus qui, de même qu'un lapsus ne réussit que lorsqu'il rate, bâtit sa réussite sur le malentendu – *Mal vu mal dit*... mal entendu. Il n'y a donc pas d'absence d'œuvre chez Beckett, pas plus que d'abstraction de principe, mais plutôt un mouvement d'oscillation paradoxale, à l'instar de celui de la dénégarion. « Ce n'est pas le vide qui manque. » (G, 92) : cette savoureuse réplique d'Estragon exprime bien ce paradoxe que nous pourrions rebaptiser le “paradoxe du manque” : le manque n'est jamais pure absence, chez Beckett comme chez Lacan, parce que le vide ne manque pas au sens où il est omniprésent dans son absence, et que le vide ne se confond pas avec le néant, qu'au contraire il en est le suspens, de telle sorte que, oui, en effet, « Néant jamais ne se peut être. » (CP, 61). Phrase qui, à bien l'entendre, est d'ailleurs moins un paradoxe qu'une tautologie.

Et c'est pourquoi les quelques considérations qui précèdent ont pour objectif d'inviter à penser l'ensemble du processus de formation et de “dé-formation” permanentes à partir de la structure de la dénégarion. L'abstraction, qui vise la négation de la forme, est toujours déjà son affirmation, dans la mesure où cette négation ne peut se faire que dans et par la forme. Nier la forme par la forme, c'est toujours affirmer la forme, comme nier la littérature par la littérature, c'est toujours faire de la littérature. « Comment dire », ou comment dire autrement qu'on veut cesser de dire qu'en (le) disant ? “Il n'y a pas de métalangage”, aurait ajouté Lacan...

---

18 Grossman, « Il n'y a pas de métalangage (Lacan et Beckett) », art. cité, p. 154.

## L'INFORME ET LE CHAOS

Si la négation pure et simple de la forme ne se peut être, s'il n'est pas de geste "abstracteur" qui conduise à l'anéantissement total de la forme, c'est que la forme beckettienne s'engendre dans la dénégation de sa présence, qui signifie aussi l'impossible affirmation de son absence. Nombre de formes chez Beckett se tiennent ainsi suspendues dans l'indétermination entre figuration et défiguration : d'où leur présence spectrale, pourrait-on dire, leur statut de "figure", à proprement parler, qui « renvoie à une forme extérieure, une enveloppe ; c'est la silhouette d'un être au moment où on commence à le distinguer – c'est-à-dire également au moment où il pourrait disparaître<sup>19</sup> ». La formule paraîtra familière à tout connaisseur de Beckett : elle rappelle notamment toutes ces silhouettes évanescentes, sur le plateau scénique, aux trois quarts mangées par la pénombre ou enfouies dans de sombres manteaux. On songe par exemple au personnage de l'Auditeur dans *Pas moi*, silhouette muette ; au personnage de May dans *Pas*, dont le visage n'est que très faiblement éclairé, la lumière se focalisant exclusivement sur ses pas ; aux trois figures féminines de *Va-et-vient*, indistinctes sur leur banc ; et bien entendu à toutes les pièces pour la télévision : les quatre formes encapuchonnées de *Quad*, les figures voûtées, accablées de *Trio du fantôme*, de *...que nuages...* et de *Nacht und Träume*. On peut aussi penser aux apparitions spectrales des textes en prose plus tardifs, dont la plus emblématique est certainement la vieille veuve de *Mal vu mal dit*, que l'on entrevoit dans son cabanon, en chemin ou dans l'obscurité du cimetière, silhouette frêle agenouillée devant une stèle funéraire – à peine une courbe, un simple trait noir. Esquisse de personnage que l'on retrouve, pour finir, dans *Cap au pire*, sous la forme d'un vieil homme et d'un enfant, à l'état d'ombres, figurés seulement par leur dos courbé.

Tous ces exemples de formes à peine formées, "figurales", nous conduisent à nous interroger sur le statut de l'informe – chez Beckett bien entendu, mais aussi de façon plus générale. Il semblerait naturel,

19 Arnaud Rykner, « L'incompréhensible dans le tapis où le désir du texte (Sur Henry James) », p. 137-165 in Marie-Thérèse Mathet (dir.), *L'Incompréhensible : littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, « Champs visuels », 2003 (p. 12).

au premier abord, de partir de l'idée selon laquelle l'informe désignerait la négation de la forme, son anéantissement pur et simple. Abstraire la forme au maximum, l'anéantir, ce geste conduirait à détruire la forme jusqu'à son contraire, l'informe. Nous pensons qu'il n'en est rien, en réalité, parce que le rapport entre forme et informe n'est pas de cette nature. Mais quel est-il alors, quel lien entretiennent ces figures spectrales avec l'informe ? C'est la nature exacte de la relation de contrariété entre forme et informe que nous voudrions explorer à présent, et ce en nous appuyant sur la manière dont Gilles Deleuze et Félix Guattari développent le concept de "chaos", en particulier dans leur dernier ouvrage commun, *Qu'est-ce que la philosophie ?* Pour le dire d'emblée, nous voudrions en effet montrer que le chaos, point d'origine de la création de formes, n'est *in fine* qu'une autre façon de nommer le vide créateur beckettien, lequel s'apparente lui-même à ce que l'on pourrait désigner par "l'informe".

Thématisé en permanence dans *Qu'est-ce que la philosophie ?*, le chaos est un concept qui accompagne Deleuze (ou Deleuze en duo avec Guattari) depuis les débuts de sa pensée : on le retrouve dans *Logique du sens*, *Différence et répétition* et *Mille plateaux*, pour ne citer que ces ouvrages-là, ainsi que dans un bref texte intitulé *Platon et le simulacre*. Dans ce dernier texte, Deleuze assimile le chaos à un sans-fond abyssal que Platon aurait toujours tenté d'endiguer, chaos qui correspondrait en réalité, selon lui, au principe de l'Éternel retour, qu'il nomme d'une expression empruntée à Joyce, le "chaosmos"<sup>20</sup>. C'est toutefois *Qu'est-ce que la philosophie ?* qui va donner au concept de chaos sa portée la plus grande : l'art, de même que la philosophie et la science, y sont envisagés comme les trois modes de la pensée appelés "*chaoïdes*" – c'est-à-dire "filles du chaos" –, et leurs plans de création respectifs sont des "coupes sur le chaos". Le chaos constitue donc le sans-fond indifférencié où s'origine toute création, ce qui n'est possible que si l'on considère que l'indifférencié est en fait le nom du principe de différenciation – ou, autrement dit, que l'informe est le principe de formation, de la création de formes. En effet, ce chaos, loin d'être inerte, constitue au contraire le moteur de l'acte de création, de l'acte d'engendrement de la forme, laquelle se voit destinée à affronter éternellement la menace d'un retour à l'informe. « Le chaos n'est pas un

20 Voir Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, « Critique », 1969, p. 292-307 : « Simulacre et philosophie antique I. – Platon et le simulacre » (p. 305).

état inerte ou stationnaire, ce n'est pas un mélange au hasard. Le chaos chaotise, et défait dans l'infini toute consistance<sup>21</sup>. » Ainsi entendu, il est clair que ce chaos ne peut nullement être assimilé au non-être ou au néant : il serait plutôt, semble-t-il, à mettre en rapport avec le vide chez Beckett, ce point névralgique de la création, ou encore avec le vide au sens que la physique pourrait prêter à ce terme et sur lequel Deleuze et Guattari s'appuient :

On définit le chaos moins par son désordre que par la vitesse infinie avec laquelle se dissipe toute forme qui s'y ébauche. C'est un vide qui n'est pas un néant, mais un *virtuel*, contenant toutes les particules possibles et tirant toutes les formes possibles qui surgissent pour disparaître aussitôt, sans consistance ni référence, sans conséquence. C'est une vitesse infinie de naissance et d'évanouissement<sup>22</sup>.

Dans cette optique, la création artistique doit s'entendre pour Deleuze et Guattari comme la concrétisation d'un processus de lutte avec le chaos, l'actualisation d'une forme issue du virtuel que celui-ci constitue. Concrétisation ou actualisation toujours précaire, puisque les formes émergées du vide, obtenues, telles des cristallisations éphémères, à partir de ces vitesses et variations chaotiques, sont perpétuellement menacées d'être renvoyées au chaos d'où elles proviennent. Aussi la forme est-elle "chaosmique", pourrions-nous dire, au sens où elle résulte d'une composition (un cosmos) à partir de l'informe (le chaos) : toujours fragile, elle laisse transparaître l'acte même de sa création – le processus de formation mais aussi celui d'abstraction – comme le résultat d'un affrontement avec l'informe. Et cet informe qu'est le chaos, loin de pouvoir être considéré comme un néant, une absence de mouvement, est *a contrario* l'intensité créatrice, tout autant que destructrice, de la forme.

Ces formes précaires, particules de représentation issues du chaos et toujours sur le point d'être englouties par le vide, on y associe sans mal les "figures" beckettienes, prises dans le geste de dénégation qui les maintient en suspens entre formation et déformation – aussitôt ébauchées, aussitôt dissipées. Plus globalement, c'est le processus même de création et d'abstraction de la forme chez Beckett – ou plutôt des formes,

21 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, « Critique », 1991, p. 45.

22 *Idem*, p. 111. Cette définition s'inspire d'un ouvrage d'Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, *Entre le temps et l'éternité* (Paris, Fayard, « Sciences humaines », 1988, p. 162-163).

au pluriel – que l'on peut assimiler à cette lutte avec le vide chaotique, réserve virtuelle engendrant une multiplicité de petits riens éphémères. « Hop ailleurs où de tout temps sinon su que non. Seuls les yeux seuls inachevés donnés bleus trous bleu pâle presque blanc seule couleur fixe face. [...] Traces fouillis gris pâle yeux trous bleu pâle presque blanc fixe face bing peut-être un sens à peine presque jamais bing silence. » (TM, 63, 65), peut-on lire dans la courte prose intitulée « Bing », dans laquelle des “bing”, “hop”, “fixe face”, “fixe ailleurs” semblent devoir constamment relancer l'énonciation, menacée d'extinction. Ou encore ce court extrait d'« Imagination morte imaginez », où l'imagination, cette “folie”, cette “folle du logis”, se trouve toujours aux prises avec une force qui déforme toute production qu'elle engendre : « Vide, silence, chaleur, blancheur, attendez, la lumière baisse, tout s'assombrit de concert, sol, mur, voûte, corps, 20 secondes environ, tous les gris, la lumière s'éteint, tout disparaît. » (TM, 52). Très nombreuses sont en réalité les œuvres de Beckett – et surtout dans la deuxième partie de son travail, à partir de *Comment c'est* et jusqu'à *Cap au pire* ou « Comment dire » – dans lesquelles le texte nous décrit le processus de création et d'abstraction, cette lutte perpétuelle des formes avec le chaos qui les génère (dans les petites proses citées ci-dessus, mais aussi, par exemple, dans *Mal vu mal dit*, où le travail de l'imagination est assimilé à celui d'une caméra filmant (mal) la scène, et bien entendu dans *Cap au pire*).

Toutes ces œuvres ont pour particularité de rendre manifeste l'affrontement de la forme avec l'informe, affrontement qui constitue leur geste créateur. À condition bien sûr que l'on puisse entendre l'informe comme analogue à ce que Deleuze et Guattari appellent le chaos, le virtuel ou encore le vide, à savoir une négation qui n'est pas un néant. Pourtant, si le procédé de formation et de déformation de petites bribes d'images et de bégaiements de mots, récurrent chez Beckett, nous donne parfaitement à voir la création artistique comme une “*chaoïde*”, il est un autre procédé qui peut à première vue sembler très différent, presque le contraire de cette prolifération de formes à demi-formées, mais qui n'en dévoile pas moins la manière dont le chaos (l'informe) agit comme matrice génératrice de la forme. D'une forme cette fois limitée, savamment orchestrée dans la façon dont elle canalise le vide. Il s'agit du procédé de la combinatoire, procédé via lequel Beckett, à partir d'un nombre fini d'éléments, met en forme toutes les combinaisons possibles.

La meilleure illustration en est sans conteste le téléfilm *Quad*. Nous avons déjà eu l'occasion de développer par ailleurs une analyse de cette réalisation pour la télévision, à travers la manière dont l'utilisation de la combinatoire témoigne du flirt de la création beckettienne avec le vide – notamment en raison de l'évitement du point central du quadrilatère, « E supposé zone de danger. » (*Q*, 14) – et dont s'opère par conséquent l'inscription du sujet et de son désir dans le processus<sup>23</sup>. Nous voudrions cependant y revenir un instant, simplement pour montrer que ce procédé de la combinatoire crée un autre type de dispositif au moyen duquel Beckett rejoue différemment la tension entre forme et informe, d'une façon inverse à la première.

En effet, autant Beckett nous montre souvent le procès de la forme en train de se déliter, de tomber en ruines – « Ruines vrai refuge enfin vers lequel d'aussi loin par tant de faux. Lointains sans fin terre ciel confondus pas un bruit rien qui bouge. » (*TM*, 69) –, autant, à l'inverse, il cultive dans le même temps l'obsession de la forme admirablement réglée. Il suffit pour s'en convaincre de songer à ses mises en scène bien ajustées, parfois à un détail ou à un geste près, comme par exemple le nombre de pas et les allers et venues parfaitement calculés dans le petit drame précisément intitulé *Pas*. Pourtant, contrairement à ce que l'on pourrait penser à première vue, cette obsession formelle, presque formaliste, s'avère n'être pas contradictoire avec l'obsession inverse, celle de l'abstraction de la forme qui la ramène toujours au bord de l'informe. Car d'une part, comme l'a montré Deleuze avec beaucoup de finesse dans « L'épuisé » (in *Q*, 55-106), cette obstination à élaborer un modèle mathématique cache en réalité la volonté de parvenir à l'exhaustion complète de la forme, « toutes combinaisons possibles [...] ainsi épuisées. » (*Q*, 11-13); d'autre part, dans les petits dispositifs combinatoires beckettien, il reste toujours un point qui résiste à toute formalisation, point qui, tel le chaos, « défait dans l'infini toute consistance ». Ainsi dans *Quad*, summum de la précision formelle, l'épuisement des potentialités combinatoires et du parcours défini autour du quadrilatère, qui est l'objectif explicite de ce curieux ballet à quatre interprètes, loin de produire une forme statique et figée (le quadrilatère intégralement parcouru), se trouve à la fois mis en échec mais aussi relancé par le vide constitué par le point central du

23 Voir nos études : *Samuel Beckett et Gilles Deleuze*, *op. cit.*, p. 50-56 et 230-231 ; « Jusqu'au suintement encore et encore », art. cité.

carré – point qui demeure *in fine* non parcouru, non “épuisé”. Zone de collision potentielle, ce point central est le seul qui échappe à la mise en forme parfaitement rationnelle, mathématique, et laisse ainsi à nu au cœur du dispositif un lieu de l’informe, case vide qui rend la structure mobile et la décomplète tout à la fois<sup>24</sup>.

C’est pourquoi nous pouvons en conclure que l’informe, autre nom du chaos et du vide, n’entretient pas avec la forme un rapport d’opposition selon lequel les deux contraires s’excluraient mutuellement. Tout à l’inverse, forme et informe, chez Beckett, s’appellent et s’attirent, dans une tension productrice – celle qui oppose le vide et les “objets-déchets”, ces petits riens. Ainsi le terme d’“informe” ne peut désigner le manque pur ou l’absence totale de forme – telle une négation simple, sans dénégation : le chaos, en tant que virtuel “tirant toutes les formes possibles qui surgissent pour disparaître aussitôt”, désigne bien plutôt la matrice génératrice de la forme, la réserve énergétique d’où s’origine toute forme et où celle-ci semble appelée à revenir, dans un mouvement de relance continue. Écrire, pour Beckett comme pour Deleuze, est tout le contraire d’imposer à une idée (abstraite) une forme définitive, figée, la mieux formée possible : car la forme est prise dans une lutte incessante avec l’informe, la littérature étant un processus, une expérimentation de l’échec, et non un résultat concluant à atteindre. On y entend en écho ces premiers mots de *Cap au pire*, « Encore. Dire encore. Soit dit encore. » (CP, 7).

## CONCLUSION

### L’impensable de la forme

Dans un article intitulé « Brève histoire de la forme en littérature », faisant écho à son ouvrage *L’Adieu à la littérature*, William Marx qualifie le concept de forme d’« étiquette commode commodément placée sur

24 On pourrait également le montrer avec les trois autres films pour la télévision qu’a conçus Beckett : par exemple, dans *Trio du fantôme*, c’est le bref hiatus de surprise interrompant le monologue parfaitement réglé de V (la Voix féminine) au moment où la silhouette croise son regard dans le miroir (Q, 29).

un impensable ou un indicible<sup>25</sup> ». On lit aussi plus loin dans le texte : « La forme en tant que telle est le point aveugle ou le centre indicible de la critique littéraire formaliste<sup>26</sup>. » La forme serait donc ce concept impossible à définir, que l'on ne pourrait saisir qu'en creux, par la négative, et pourtant absolument incontournable. Resterait alors – et ce sera l'objet de notre conclusion – à se demander pourquoi cet impossible et ce paradoxe liés à la forme, et surtout, ce qu'en définitive le travail de Beckett peut nous enseigner à cet égard.

Sans doute est-il possible d'affirmer à propos de l'œuvre de n'importe quel écrivain, et d'ailleurs de n'importe quel artiste en général, à quel point celle-ci démontre le caractère absolument incontournable de la forme – de la forme comme concept et comme singularité tout à la fois, forme concrète que l'on ne pourra jamais ni paraphraser ni reformuler. Cependant, le travail littéraire et artistique de Beckett nous paraît témoigner d'une manière toute particulière de cet incontournable, en raison de la tension productrice qui s'y instaure entre forme et informe : si le processus d'abstraction fait toujours mine de tendre vers l'anéantissement de la forme, il n'en est rien toutefois, précisément en raison de ces petits riens que le vide, chaos créateur, génère sans cesse. Ainsi, si l'œuvre paraît vouloir s'approcher d'une pure et simple négation de la forme, cette négation cache en réalité une logique plus complexe, celle de la dénégation. Qui plus est, la structure de la dénégation porte, nous l'avons dit, non pas uniquement sur la forme – en tant que forme constituée, stable, figée – mais plutôt sur le processus continu de formation et de déformation.

Revenons dès lors un instant encore sur cette logique de la dénégation, pour l'envisager cette fois non pas avec Lacan mais plutôt avec Deleuze – c'est ce qui nous permettra d'émettre quelques considérations conclusives. Voici ce que dit Deleuze de la dénégation :

Peut-être faut-il comprendre la dénégation comme le point de départ d'une opération qui ne consiste pas à nier ni même à détruire, mais bien plutôt à contester le bien-fondé de ce qui est, à affecter ce qui est d'une sorte de suspension, de neutralisation propres à nous ouvrir au-delà du donné un nouvel horizon non donné<sup>27</sup>.

25 William Marx, « Brève histoire de la forme en littérature », *Les Temps Modernes*, n° 676, 2013/5, p. 35-47 (p. 35).

26 *Idem*, p. 43.

27 Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Minuit, « Arguments », 1967, p. 28, cité par François Zourabichvili, *Deleuze et les écrivains : littérature et philosophie*, Nantes,

Ce passage – en réalité issu d'un article consacré par François Zourabichvili à « La question de la littéralité » chez Deleuze –, s'avère particulièrement pertinent pour comprendre ce qui est à l'œuvre chez Beckett : Deleuze met en effet le doigt sur la nécessité, en présence d'une structure de dénégation, d'envisager ce que celle-ci nous permet de remettre en cause comme identités stables, comme lignes de partage entre des points fixes. Comme souvent chez Deleuze, il est dès lors question de rompre avec les dualismes figés, de refaire jouer les oppositions statiques en déplaçant les frontières – ni oui ni non, mais revenir en amont de l'alternative entre oui et non. Or, que fait Beckett, si ce n'est précisément cela ? Déniant constamment sa propre œuvre, proclamant "l'art de l'échec", il n'a en réalité de cesse de briser tous les dualismes, à commencer par le dualisme entre œuvre et non-œuvre, mais aussi entre réussite et échec, bonne et mauvaise forme, bien dit et mal dit, formé et informe. Il s'agit alors de rompre avec les découpages préétablis, de retrouver le lieu de l'en deçà du partage entre ces points opposés, la "zone d'indistinction" ou de "contamination mutuelle", comme dirait Deleuze, ou encore le "bloc" qu'ils forment ensemble, avec sa consistance propre.

Et c'est bien là, en définitive, que Beckett peut nous dire quelque chose de la forme, comme concept : non seulement son caractère indépassable, incontournable dans l'art et la littérature – mais cela, nous l'avons toujours su –, mais surtout la raison de son indicibilité, de l'aporie de la pensée à laquelle elle nous confronte. Et ce précisément parce que Beckett nous ramène en deçà de tout dualisme statique que la pensée serait tentée de créer. Car la forme semble décidément rétive à toute définition autre qu'une définition par la négative, par opposition à une série de concepts avec lesquels elle crée des paires : forme *vs* fond, forme *vs* force, forme *vs* informe, etc. Elle ne pourrait donc se saisir que par abstraction du reste. William Marx encore : « [...] la forme, c'est ce qui reste quand a été nié tout ce qui paraissait secondaire ou accessoire dans la littérature – l'auteur, le message, l'intention, la morale, etc.<sup>28</sup> »

Or Beckett, ayant cherché durant toute sa vie, par tous les moyens à sa disposition (prose, vers, théâtre, cinéma, télévision, radio), à expérimenter la "zone d'indistinction" en deçà de toute dualité figée, nous prouve à quel point la forme met en échec la pensée dès lors qu'elle

Éditions Cécile Defaut, 2007, p. 531-544 : « La question de la littéralité » (p. 536).

28 Marx, « Brève histoire de la forme en littérature », art. cité, p. 42.

reste prisonnière de ces dualismes conceptuels, à quel point la pensée de la forme est vouée à échouer tant que l'on ne parvient pas à échapper à ces dilemmes, tant que l'on conçoit les contraires – forme et informe tout particulièrement – comme mutuellement exclusifs, et non mutuellement intriqués, “contaminés”. De même que Deleuze a, comme on le sait, une forte méfiance à l'endroit de la métaphore, lui préférant la métamorphose<sup>29</sup> – c'est-à-dire la transformation et non le transport du sens à sens unique –, et ce parce qu'il refuse le dualisme du sens propre et du sens figuré, Beckett lui non plus n'a jamais voulu laisser la forme en repos, pure et “bien dite” : aucune de ses “figures” n'est métaphore, laissant intact un prétendu sens propre, mais toutes se tiennent dans une zone indistincte, images suspendues entre figuration et défiguration. François Zourabichvili explique, à propos de Deleuze : « Le surgissement créatif de l'image, le surgissement d'image qui est la création même d'écriture, a lieu sur un plan qui ignore encore le partage du sens propre ou du sens figuré<sup>30</sup>. » Ainsi en va-t-il de l'œuvre beckettienne, où la forme et l'informe se mêlent dans un processus de métamorphose continue, où l'image n'est jamais parfaite métaphore, mais matériau expérimental, déchet, “bloc” de forme et d'informe. “folie que de vouloir croire entrevoir quoi –”, eût ajouté Beckett ?

Isabelle OST

29 Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, « Critique », 1975.

30 François Zourabichvili, « La question de la littéralité », art. cité., p. 537. Dans cet article particulièrement intelligent, François Zourabichvili nous montre que la littéralité chère à Deleuze n'est pas synonyme de « sens propre », mais qu'elle est « l'en deçà du partage entre le propre et le figuré » (p. 537). Deleuze conteste ainsi que toute création d'image se réduise à la seule opération de la métaphore, en tant que transport de sens à sens unique, laissant intacte l'opposition entre sens propre et sens figuré. Notre conclusion s'inspire de cette analyse.

## SIGLES ET ÉDITIONS CITÉS

|             |                                                                                      |
|-------------|--------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>F</i>    | <i>Film in Com.</i>                                                                  |
| <i>Com.</i> | <i>Comédie et actes divers.</i> Paris, Minuit, 2001.                                 |
| <i>CP</i>   | <i>Cap au pire.</i> Édith FOURNIER trad., Paris, Minuit, 1991.                       |
| <i>G</i>    | <i>En attendant Godot.</i> Paris, Minuit, 2001.                                      |
| <i>P</i>    | <i>Poèmes</i> suivi de <i>mirlitonades.</i> Paris, Minuit, 2002.                     |
| <i>Q</i>    | <i>Quad</i> [...] suivi de « L'épuisé » par Gilles DELEUZE. Paris, Minuit, 2002.     |
| <i>TD</i>   | <i>Trois dialogues.</i> Samuel BECKETT et Édith FOURNIER trad., Paris, Minuit, 2002. |
| <i>TM</i>   | <i>Têtes-mortes.</i> Paris, Minuit, 2000.                                            |