Beckett politique ?

Par Terry Eagleton

En septembre 1941, l'un des artistes en apparence les moins politiques du XX^e siècle prit secrètement les armes contre le fascisme. Samuel Beckett, ce pessimiste notoire qui avait eu le goût exquis de naître un vendredi saint, en 1906, (de surcroît un vendredi 13), vivait à Paris depuis 1937, exilé volontaire de son pays natal comme beaucoup d'écrivains irlandais éminents. Contrairement à leurs anciens maîtres coloniaux, les Irlandais ont toujours formé une nation cosmopolite, des moines nomades médiévaux jusqu'aux cadres dirigeants de l'actuel tigre celtique. Si la dureté du joug colonial fit de certains d'entre eux des nationalistes, elle en transforma d'autres en citoyens du monde. Joyce, Synge, Beckett et Thomas MacGreevy, qui étaient déjà pris entre deux ou trois langues et cultures, s'épanouirent dans l'ambiance de déracinement polyglotte de l'Europe de la grande époque du modernisme, de même qu'un demi-siècle plus tard leurs compatriotes épouseraient la cause européenne. Il était plus facile d'adhérer à un modernisme réfléchissant ouvertement sur la langue lorsqu'on venait d'une nation où le langage, question politiquement minée, ne pouvait jamais être pris pour argent comptant.

Beckett s'était porté volontaire pour conduire une ambulance de l'armée française en 1940, mais quand les Allemands envahirent le pays, sa femme Suzanne et lui s'enfuirent vers le sud, quarante-huit heures à peine avant l'entrée dans Paris des troupes nazies. Après un bref arrêt dans un camp de réfugiés à Toulouse, ils arrivèrent épuisés et presque sans le sou chez un ami qui habitait une maison sur la côte atlantique, à Arcachon. Quelques mois plus tard, attirés en partie par ce qui passait pour la conduite rassurante des Allemands dans la capitale, le couple retourna dans son appartement parisien, où il n'eut guère plus que quelques légumes à se mettre sous la dent pour survivre lors de l'hiver rigoureux de 1940-41. Selon James Knowlson, le biographe officiel de Beckett, là se trouve l'origine des conversations animées de Vladimir et d'Estragon, qui parlent de carottes, de radis et de navets dans *En attendant Godot*¹. Fidèles à l'expérience de Beckett pendant la guerre, ses personnages sont des matérialistes vulgaires, trop occupés à leur survie biologique pour se permettre une réflexion grandiose sur leur subjectivité. Ce sont plus des corps, plus que des esprits – des assemblages mécaniques de parties de corps, comme dans Swift, Sterne et dans *Le Troisième policier* de Flann O'Brien, où les corps humains ont une fâcheuse tendance à se fondre dans des bicyclettes. Le mystère du corps humain, comme celui des taches noires sur une page chez Laurence Sterne, né à Tipperary, c'est la transformation de ce morceau de matière inerte qui devient plus que lui-même, ne cesse de ramper et de débiter des absurdités alors qu'il devrait de droit rester muet comme une tombe. Si la pièce de Beckett *Pas moi* se focalise sur la bouche humaine, c'est parce que le sens et la matière y convergent mystérieusement.

De retour à Paris, Beckett s'engagea dans la Résistance lorsque la déportation d'un ami juif dans un camp de concentration exacerba son dégoût grandissant du régime nazi. Avec la générosité dont il était coutumier, il donna ses maigres rations à la femme de la victime. La cellule de quatre-vingt résistants qu'il rejoignit, dont l'un des fondateurs était la redoutable Jeannine Picabia, fille du célèbre peintre dada, faisait partie de la Direction des opérations spéciales britannique. Du point de vue des Républicains pro-nazis de l'État libre d'Irlande officiellement neutre, l'émigré originaire de Dublin était maintenant de mèche avec l'ennemi politique. Son rôle dans cette cellule l'amena à utiliser ses talents littéraires : on lui demanda de traduire, de réunir, de mettre en forme et de dactylographier les bribes d'information sur les mouvements des troupes allemandes rapportées par des agents, avant que cette information

¹ James Knowlson, *Beckett* (1996), Paris, Actes Sud, 1999, p. 396.

ne soit microfilmée et sortie clandestinement de France. Comme le jeune garçon dans *En attendant Godot*, les messages de certains de ces agents s'avèrent peu fiables. En dépit de son caractère sédentaire, ce travail était des plus dangereux et, après la guerre, on octroya à Beckett la croix de guerre ainsi que la médaille de la reconnaissance pour honorer ses services. Le sens du silence et du secret, qualités que l'on retrouve dans son art, fut particulièrement utile au maquisard.

Néanmoins, la cellule fut vite démasquée. Un camarade craqua sous la torture et plus d'une cinquantaine de membres furent arrêtés, dont beaucoup devaient ensuite être déportés dans des camps de concentration. Alors qu'on leur avait conseillé de quitter la capitale immédiatement, les Beckett prirent le risque de retarder leur départ afin d'aller avertir d'autres membres de la cellule, ce qui conduisit à l'arrestation de Suzanne par la Gestapo, à laquelle elle parvint à échapper en bluffant. Le couple évita l'arrestation d'un cheveu : ils quittèrent leur appartement quelques minutes à peine avant que la police secrète ne frappe à leur porte. Fuyant de petit hôtel en petit hôtel sous de faux noms, ils se réfugièrent pendant quelque temps chez l'écrivain Nathalie Sarraute puis, une fois munis de faux papiers, se cachèrent dans le village de Roussillon-en-Provence, où la plupart des habitants les prirent pour des réfugiés juifs.

C'est là que Beckett rejoignit une cellule de la Résistance en 1944. Il cacha des explosifs dans sa maison, apprit les bases du maniement du fusil et tendit de temps en temps des embuscades aux Allemands la nuit. Si Vladimir et Estragon dorment dans des fossés, leur créateur le fit aussi. Il était même plus vagabond qu'eux, puisque la pièce ne nous dit pas qu'ils le sont. De retour à Paris après la guerre, le couple s'est à nouveau retrouvé amaigri et à moitié affamé, tout comme le reste de la population de la ville. Quand Beckett se mettait à écrire, il avait parfois les doigts violacés par le froid. Pendant ces années-là, il aurait vécu une grave dépression. Dix ans auparavant, il avait suivi une psychothérapie avec Wilfred Bion.

L'angoisse et l'exil

Beckett fut donc l'un des rares artistes modernistes engagés à gauche plutôt qu'à droite. Et James Knowlson a incontestablement raison d'affirmer que « bien des éléments caractéristiques de sa prose et de ses pièces ultérieures sont directement issus des périodes d'incertitude absolue, de désorientation, d'exil, de faim et de privation »². Ce que nous voyons dans son œuvre n'est pas une condition humaine intemporelle, c'est l'Europe du XX^e siècle déchirée par les guerres. Il s'agit, comme l'a reconnu Adorno, d'un art après Auschwitz, qui continue de croire en son minimalisme austère et en son implacable désolation par le biais du silence, de la terreur et du non-être. Son écriture se fait ténue jusqu'à atteindre les limites du perceptible. Il ne reste même plus assez de sens pour pouvoir nommer ce qui nous afflige. Une histoire sans rime ni raison se met en branle laborieusement, avant d'être brutalement interrompue par une autre fiction tout aussi dénuée de sens. Ces textes austères et dépouillés, qui semblent s'excuser d'avoir l'outrecuidance d'exister, font preuve d'une hostilité toute protestante contre l'ostentation et l'excès ; leurs mots scintillent un bref moment, émergeant d'un vide où ils s'empressent de retomber. Le silence et la précision méticuleuse sont ce qui peut nous rapprocher le plus de la vérité. Beckett a remarqué un jour que son ami James Joyce ne cessait de compléter ses écrits, tandis que lui « a compris qu'il allait dans le sens de l'appauvrissement, de la perte du savoir et du retranchement et dans la soustraction plutôt que l'addition »³. Comme son compatriote Swift, il prend un malin plaisir à la diminution.

L'art de Beckett conclut un pacte avec l'échec contre le triomphalisme nazi, dont il défait l'absolutisme mortel avec les armes de l'ambiguïté et de l'indétermination. Comme il le

² James Knowlson, *Beckett, op. cit.*, p. 452.

³ James Knowlson, *Beckett, op. cit.*, p. 453.

dit lui-même, son mot favori était « peut-être ». Aux totalités mégalomanes du fascisme, il oppose le fragmentaire et l'inachevé. À la manière de Socrate, Beckett préférait l'ignorance au savoir, sans doute parce qu'elle produisait moins de cadavres. Par leur morosité et leur hilarité, ses œuvres semblent conscientes du fait qu'elles auraient très bien pu ne pas exister – que leur présence est une farce aussi gratuite que celle du cosmos –, mais c'est justement ce sens de la contingence, au moins aussi comique que tragique, qui peut se retourner contre les mythologies meurtrières de la nécessité.

Comme beaucoup d'écrivains irlandais, du grand philosophe et théologien négatif médiéval Jean Scot Érigène jusqu'à Edmund Burke et son esthétique du sublime, Flann O'Brien et le philosophe irlandais contemporain Conor Cunningham⁴, Beckett, lecteur avide d'Héraclite, était fasciné par la notion de néant – phénomène plutôt bénin pour Sterne, « considérant », comme il le remarqua, « tout ce qu'il y a de pire en notre monde ». Comme l'écrivit l'évêque Berkeley, « nous autres Irlandais avons tendance à considérer quelque chose et rien comme de proches voisins ». Peuplé de personnages d'une maigreur lacanienne alarmante, le monde diminué de Beckett existe quelque part dans cette région crépusculaire comme forme d'anti-littérature allergique à toute boursoufflure rhétorique et à toute plénitude idéologique. Quand *Godot* fut monté pour la première fois à Londres, en 1955, on entendit du public scandalisé fuser le cri : « Voilà comment nous avons perdu les colonies ! ».

Démystifications à l'irlandaise

Pourtant, le degré zéro de l'écriture dépouillée de Beckett, à laquelle l'idiome de Descartes et de Racine semblait plus adapté que la langue de Shakespeare, est aussi une riposte à la rhétorique ampoulée d'un nationalisme bien plus inoffensif que celui d'Hitler : celui du républicanisme irlandais. Comme pour Joyce, son vif attachement à la culture irlandaise a survécu bien qu'il n'ait pas mis les pieds en Irlande pendant des années ; il avait un faible pour un trait de cette culture qui lui paraissait frappant : le sens spécifiquement irlandais du désespoir et de la vulnérabilité. Il était toujours heureux de boire un verre avec un compatriote de passage à Paris ; son humour noir et son esprit satirique (une de ses premières œuvres avait pour titre *Dream of Fair to Middling Women*⁵) sont des caractéristiques culturelles autant que personnelles. Si les paysages affamés et immobiles de son œuvre se situent dans l'après-Auschwitz, ils sont aussi un souvenir subliminal de l'Irlande de la grande famine, de sa culture coloniale pauvre et monotone et de ses masses désenchantées qui attendent passivement le salut messianique qui ne vient jamais vraiment. Le nom « Vladimir » en est peut-être une manifestation particulièrement ironique. Quoi qu'il en soit, en tant qu'Irlandais du Sud protestant descendant d'émigrés huguenots du XVIII^e siècle, Beckett appartenait à une minorité culturelle d'étrangers assiégés, dont certaines des grandes demeures furent entièrement brûlées lors de la guerre d'indépendance et dont beaucoup se réfugièrent dans la région de Londres après 1922. Encerclés par ce que, jeune étudiant ascétique de Trinity College originaire du quartier bourgeois de Foxrock, il appelait dédaigneusement l'intolérance et l'orgueil gaéliques, les protestants d'Irlande du Sud se retrouvèrent piégés dans le provincialisme catholique de l'État libre d'Irlande. Les derniers mots du père de Beckett sur son lit de mort furent : « Bats-toi, bats-toi, bats-toi ! », ce qui avait peut-être une connotation politique, même s'il affaiblit largement cette injonction martiale en ajoutant, avec un sens remarquable de la litote : « Quel beau temps ce matin ! ». Cette chute du sublime au ridicule était digne de son fils. Isolé et exilé, Beckett quitta l'Irlande pour s'installer quelque temps à Londres, en 1933, après l'arrivée au pouvoir du régime autoritaire et théocratique de De Valera. Il ne devait passer que deux années

⁴ Voir Conor Cunningham, *Genealogies of Nihilism*, Londres, Routledge, 2002.

⁵ Samuel Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, Londres, Riverrun Press et Calder Press Publications, 1992 (posthume, inédit en français). On pourrait traduire le titre par *Rêve de femmes plus ou moins belles* (NdT).

supplémentaires de sa vie en Irlande. Comme à tout émigré de l'intérieur, ne pas avoir de chez-soi lui semblait aussi logique à l'étranger qu'en Irlande. L'aliénation traditionnelle de l'artiste irlandais pouvait se transformer en quelque chose de plus chic : l'angoisse de l'avant-garde européenne. L'art et la langue serviraient de substituts à l'identité nationale, qu'on se plaisait à qualifier de démodée dans la Bohème des cafés polyglottes au moment même où la menace du nationalisme le plus nocif de l'ère moderne se précisait.

Et pourtant, non sans ironie, il y a quelque chose de spécifiquement irlandais dans la manière dont Beckett prend ses distances avec ce qu'on appellerait aujourd'hui les stéréotypes culturels irlandais : d'une part, rien n'est plus irlandais que la démystification, et, d'autre part, Beckett, tout comme Joyce, rejette son pays d'une manière particulièrement intime : le linge sale se lave en famille. Insulter l'Irlande est une vieille coutume irlandaise, à laquelle seuls les Irlandais (certainement pas les Britanniques) ont le droit de s'adonner. Cette pratique est aussi typiquement irlandaise que l'exil. Beaucoup de critiques de l'Irlande sont des nationalistes défroqués, de même que l'Église catholique irlandaise produit quantité d'athées. Protestant non-conformiste minoritaire perdu au milieu d'une nouvelle et vigoureuse orthodoxie culturelle, Beckett, un peu à la manière de Wilde, est parvenu à traduire la fin de la domination du protestantisme irlandais en une fidélité plus profonde à la dépossession. Il existe une tradition forte de protestants irlandais « convertis » au radicalisme, de Wolfe Tone et de Thomas Davis jusqu'à Parnell et Yeats. Ce qui aide à dégonfler les boursoufflures rhétoriques chez Beckett est aussi ce qui démystifie le confort des bons sentiments humanistes. C'est le procédé inhumain de la logique combinatoire, qui permet de faire permuter rigoureusement les mêmes insignifiants petits riens avec la précision clinique et entièrement impersonnelle de ce qu'on appellerait plus tard le structuralisme. Il y a quelque chose de pointilleux et de monacal dans l'art de Beckett, méticuleux jusqu'à la folie, qui rappelle en partie un rationalisme protestant sans illusions. On retrouve un trait similaire chez son collègue Yeats, bourgeois dublinois dont les rêveries celtiques coexistent avec l'ordre maniaque du monde de la magie. Dans l'œuvre de Beckett, Molloy doit ranger les pierres qu'il suce dans une série de poches spécialement cousues dans ses habits et déplacer chaque pierre dans une poche différente après l'avoir sucée, afin qu'aucune pierre ne soit sucée dans le mauvais ordre. On pense ici au philosophe fou de Sterne, Walter Shandy, ou aux projets insensés des narrateurs de Swift. Poussé jusqu'au bout de sa logique, le rationalisme se renverse complètement. Il existe une tradition irlandaise vénérable de ce type de satire, dans une culture marquée par l'idéalisme philosophique qui n'a jamais produit de grande tradition rationaliste ou empiriste.

Les textes de Beckett s'apparentent à un tour de passe-passe, à une combinaison ingénieuse des mêmes fragments et des mêmes restes, au moyen d'une économie de gestes qui est à la fois subversive sur le plan théâtral et captivante sur le plan de la mise en scène. Le lecteur ou le public en sort appauvri mais plus honnête. Ce qui est frappant, c'est l'extraordinaire exactitude avec laquelle celui qu'on soupçonne d'obscurantisme tisse le vent, la logique clairvoyante avec laquelle il sculpte le vide et cherche, comme il le dit lui-même, à « exprimer l'inexprimable ». C'est avec un scrupule obsessionnel qu'il arrache à ce qui s'apparente au néant des nuances de sens toujours plus ténues. Les matériaux qu'utilise Beckett sont peut-être bruts et aléatoires, mais, comme souvent dans l'art anglo-irlandais, la manière dont il les traite est hautement stylisée et possède l'élégance et l'économie du ballet. Tout se passe comme si l'intégralité de l'appareil formel de la vérité, de la raison et de la logique était resté intact, quoique son contenu ait disparu depuis longtemps ; et même s'il s'agit là d'un antidote à l'exubérance gaélique, il s'agit aussi d'une forme en partie tributaire de la scholastique catholique irlandaise la plus typique. Tout, dans ce monde de l'après-Auschwitz, est ambigu et indéterminé, ce qui rend difficilement compréhensible la persistance implacable de la douleur physique à l'état brut. Et en ce qui concerne l'indétermination, le

problème n'est pas tant que presque rien ne se passe, mais plutôt qu'il est difficile de savoir avec certitude si quelque chose se passe, voire ce qui pourrait constituer un événement. L'attente constitue-t-elle une action ou l'absence d'action ? Il s'agit à l'évidence d'une manière de différer, mais, pour Beckett, cela s'applique à l'existence même de l'homme qui, à l'instar de la différance derridienne, ne se perpétue qu'en repoussant perpétuellement tout sens ultime. Pour reprendre les termes de Clov dans *Fin de Partie*, tout ce que nous pouvons savoir, c'est que « quelque chose suit son cours », avec toute la force irrésistible d'une téléologie qui serait toutefois entièrement dénuée d'objet.

Le refus de l'achèvement

Le sens ultime pourrait être la mort, que l'on doit souhaiter avec ferveur dans un monde où le seul opium de la souffrance est l'habitude, pur réflexe mécanique qui est la version désormais dégradée de la coutume que Burke révérait. Pourtant, il n'y a en fait pas de mort dans l'œuvre de Beckett, il n'y a qu'une désintégration progressive de corps toujours plus à vif et rigides. La mort serait un événement bien trop grandiose et définitif pour ces figures éviscérées. Même le suicide requiert un minimum d'identité qu'elles sont loin de posséder. Les personnages de Beckett ont donc toute l'invulnérabilité des personnages comiques, sans la ruse qui permet de réussir ni la gaîté d'esprit. Ils ne s'élèvent même pas jusqu'au tragique, ce qui aurait au moins constitué une forme de récompense. Ils se contentent de bafouiller leur rôle et de cafouiller au moment crucial, distraits par une épingle à cheveu ou un chapeau melon. La grande tirade métaphysique de Lucky se désagrège à peine les mots prononcés. On est en présence d'une vulgaire farce ou d'une inversion carnavalesque plutôt que d'une forme noble de théâtre. Certes, l'arrivée de Godot serait un moment fort, mais qui pourrait dire, dans un monde d'un dénuement conceptuel extrême où le sens se fait plutôt rare, qu'on le reconnaîtrait quand il arriverait ? Il se peut que Godot soit en réalité Pozzo ; Vladimir et Estragon ont peut-être mal entendu le nom. À moins que ce temps douloureusement figé, qui efface le passé de sorte qu'il devient nécessaire de se réinventer complètement à chaque instant, ne soit l'arrivée de Godot, un peu comme le caractère catastrophique de l'histoire indique de manière négative, pour Walter Benjamin, l'imminence de la venue du Messie. Peut-être n'y avait-il aucune chose cruciale qu'il fallait absolument racheter, contrairement à ce que croyaient les personnages. Selon un courant de la pensée messianique, le Messie transfigurera le monde en procédant à des ajustements mineurs.

Le problème, pourtant, c'est que l'univers de Beckett est justement le genre d'endroit où l'idée de rédemption a un sens, tout en étant totalement absente. Au cœur de cette condition lamentable se trouve un vide plein de sens dans la mesure où, contrairement à son descendant plus ingénu, le postmodernisme, le modernisme est assez vieux pour se souvenir d'une époque où la vérité et la réalité semblaient exister abondamment, si bien que leur disparition continue de le tourmenter. On ne risque cependant pas, ici, de sombrer dans un excès de nostalgie, car les souvenirs, et donc l'identité, se sont effondrés avec tout le reste. Une seule chose surnage et peut servir de consolation : si la réalité est effectivement indéterminée, alors le désespoir n'est pas possible. Logiquement, dans un univers indéterminé, il doit y avoir de l'espoir. Si rien n'est absolu, on ne peut pas être absolument certain que Godot ne viendra pas ou que les nazis triompheront. Si le monde est inachevé, notre connaissance de ce monde doit l'être aussi, auquel cas rien ne dit que, si on le regarde d'un point de vue entièrement différent, ce paysage de monstres, d'infirmités et de boules de chair glabre ne soit à la veille d'une transfiguration.

Se raccrocher à la possibilité de la rédemption a au moins un avantage : cela nous permet de prendre conscience de la distance énorme qui nous en sépare. On a parfois accusé Beckett de nihilisme, mais si son univers était dénué de valeurs, rien ne justifierait tant de cris et de hurlements. Sans un certain sens des valeurs, nous ne serions même pas en mesure

d'objecter à notre souffrance et nous ne parviendrions donc pas à nous rendre compte que notre triste sort est tout sauf normal. Mais ces valeurs ne peuvent être énoncées directement, de peur qu'elles ne soient idéologisées et ne conduisent à un flot de bons sentiments humanistes qui ne feraient qu'aggraver le problème au lieu de le résoudre. Au contraire, les valeurs doivent se manifester de manière négative, par la lucidité implacable avec laquelle l'écriture se confronte à l'innommable. Parce que la distance requise pour cette confrontation est aussi la distance de la comédie et de la farce, les valeurs se trouvent également, comme c'est si souvent le cas chez les auteurs irlandais, dans cette transcendance momentanée et inexplicable d'un monde de monotonie et d'oppression que nous appelons trait d'esprit. La folie, le pointillisme, le corps, l'auto-ironie, l'arbitraire, la répétition sans fin : voilà exactement le genre de motifs sombres qui peuvent se révéler très drôles et dont se régale ce maestro comique du post-humanisme. Si, en dernière analyse, Beckett est bien un auteur comique, c'est d'abord parce qu'il refuse la tragédie comme forme d'idéologie. Comme Freud et Adorno, il savait qu'avec leur pessimisme sobre, les réalistes servent plus fidèlement la cause de l'émancipation des hommes que les fervents partisans de l'utopie.

(Traduction Luc Benoit)