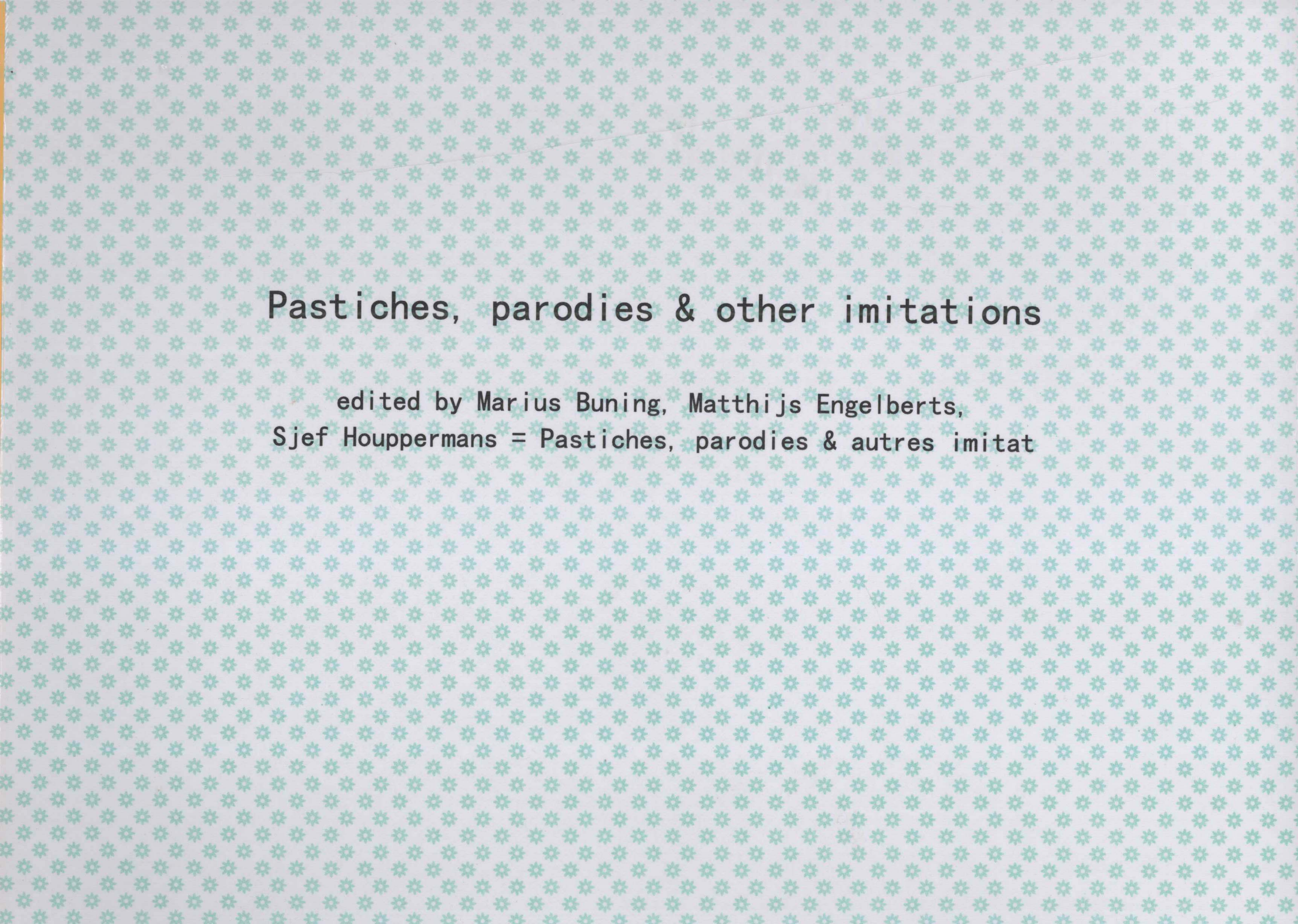




Pastiches, parodies & other imitations

edited by Marius Buning, Matthijs Engelberts,
Sjef Houppermans = Pastiches, parodies & autres imitat

Pastiches, parodies & other imitations

edited by Marius Buning, Matthijs Houpermans
Sjef Houpermans = Pastiches, parodies & autres imitations

江苏工业学院图书馆
藏书章

Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 12

An Annual Bilingual Review
Revue Annuelle Bilingue

EDITORS:

Chief Editors: Marius Buning and Sjef Houppermans (The Netherlands)
Editorial Board: E. Brater (USA), Mary Bryden (England), Lance Butler (England), Dominique Viart (France), Keir Elam (Italy), Matthijs Engelberts (The Netherlands), Onno Kusters (The Netherlands), Serge Meitinger (France), Jean-Michel Rabaté (USA), Danièle de Ruyter (The Netherlands)

EDITORIAL CORRESPONDENCE:

All editorial correspondence should be addressed to:

Dr M. Buning
Faculteit der Letteren (Engels)
De Boelelaan 1105
1081 HV Amsterdam
The Netherlands

Toute correspondance destinée à la rédaction doit être adressée à:

Dr S. Houppermans
Faculteit der Letteren
Vakgroep Frans, Boîte postale 9515
2300 RA Leiden
Pays Bas

Subscriptions, Advertisements and Business Correspondence:

Editions Rodopi B.V., Tijmuiden 7, 1046 AK Amsterdam, The Netherlands,
Telephone (020) - 611.48.21, Fax (020) - 447.29.79
USA/Canada: Editions Rodopi, One Rockefeller Plaza, Suite 1420 New York,
NY 10020 USA Telephone: 800-265-6360 Fax: 212-265-6402

PASTICHES, PARODIES
& OTHER IMITATIONS

PASTICHES, PARODIES
& AUTRES IMITATIONS

edited by
édité par

Marius Buning
Matthijs Engelberts
Sjef Houppermans



Amsterdam - New York, NY 2002

TABLE OF CONTENTS/TABLE DES MATIERES

PART 1: Parody and Pastiche

1.	S.E. Gontarski STYLE AND THE MAN: Samuel Beckett and the Art of Pastiche	11
2.	Véronique Le Gall "CARCASSE ET DERAISON": La Nature Morte	21
3.	Michael D'Arcy THE TASK OF THE LISTENER: Beckett, Proust, and Perpetual Translation	35
4.	Chris Ackerley LASSATA SED: Samuel Beckett's Portraits of his Fair to Middling Women	55
5.	Florence Godeau MOLLOY AUX MILLE TOURS	71
6.	Julie Campbell MORAN AS SECRET AGENT	81
7.	Steve Barfield and Philip Tew PHILOSOPHY, PSYCHOANALYSIS AND PARODY: Exceedingly Beckett	93
8.	Michèle Touret LES FLEURS ET LES ORTIES: La Parodie des Formes Communes	107
9.	Paul Shields SONS OF DISORDER: Thomas Carlyle, Samuel Beckett, and the Travesty of Great Men	121
10.	Sue Wilson KRAPP'S LAST TAPE AND THE MANIA OF MANICHAISM	131

Le papier sur lequel le présent ouvrage est imprimé remplit les prescriptions de "ISO 9706:1994, Information et documentation - Papier pour documents - Prescriptions pour la permanence".

The paper on which this book is printed meets the requirements of 'ISO 9706: 1994, Information and documentation - Paper for documents - Requirements for permanence'.

ISBN: 90-420-1094-0 (Bound)

©Editions Rodopi B.V., Amsterdam - New York, NY 2002

Printed in The Netherlands

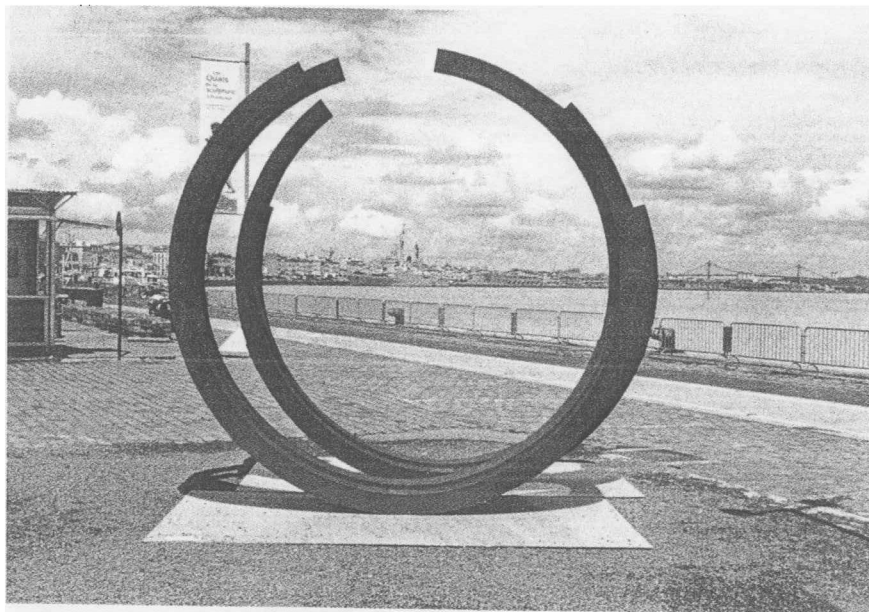
11. Sophie Ratcliffe
SAVAGE LOVING: Beckett, Browning and *The Tempest* 147
12. Sinead Mooney
"AN ATROPOS ALL IN BLACK" OR ILL SEEN WORSE
TRANSLATED: Beckett, Self-Translation and the
Discourse of Death 163
13. Véronique Védrenne
D'UNE SCÈNE A L'AUTRE: *MAY B.* de Maguy Marin.
Une Chorégraphie de l'Univers Scénique de
Samuel Beckett 177

PART 2: Free Space

14. Yoshiki Tajiri
THE MECHANIZATION OF SEXUALITY IN
BECKETT'S EARLY WORK 193
15. David Hayman
CONTINUING NOW: Crisis Enjambments in the
Watt Manuscripts 205
16. Matthew Feldman
"I INQUIRED INTO MYSELF": Beckett, Interpretation.
Phenomenology? 215
17. Lois Oppenheim
DISTURBING THE FEASIBLE: Object Representation
in "Three Dialogues with Georges Duthuit" 235
18. Deborah Weigel
SILENCE IN JOHN CAGE AND SAMUEL BECKETT:
4' 33" and *Waiting for Godot* 249
19. Eric P. Levy
DISINTEGRATIVE PROCESS IN *ENDGAME* 263

20. Nic. van der Toorn
NAGG ET NELL, TANDEM IMMOBILE: Analyse de
Quelques Effets Sonores et Visuels dans *Fin de Partie* 281
21. Paul Kintzele
PIM'S PROGRESS: The Trouble with Language in
Beckett's *How It Is* 297
22. Michael Maier
GEISTERTRIO: Beethoven's Music in Samuel Beckett's
Ghost Trio (Part 2) 313

PART 1: PARODY AND PASTICHE



1. elles viennent
 autres et pareilles
 avec chacune c'est autre et c'est pareil
 avec chacune l'absence d'amour est autre
 avec chacune l'absence d'amour est pareille
 ~ Four Arcs x 2 (Bernar Venet)

S.E. Gontarski

Having come of age as a writer amid the stylistic excesses of Modernism, Beckett found himself for a time lured to the prison-house of style. Despite his struggles to free himself from it, much of his writing is intimately, even inextricably, tied to his reading; that conclusion is one of the seminal developments of recent Beckett criticism and may define Beckett scholarship well into the new century. Much of the direct evidence for such connection emerged only after his death in 1989 with the discovery of documents whose existence had previously been unknown: notebooks and chap-books from the early years, particularly the German diaries of 1936–37 and the *Dream* and *Whoroscope* notebooks of roughly the same period. Much of that reading was grafted into Beckett's art; so pervasive was it that it "almost runs wild" in *Dream of Fair to Middling Women*, *Murphy*, and *Molloy*, among others. Those novels then come close to what today we might call collage or pastiche, but these methodological discoveries have left more than one critic uneasy about their implications for Beckett's "originality".

Le style c'est l'homme même
 (Georges-Louis Le Clerc de Buffon
Discours sur le style, 1753)

Samuel Beckett was among the last of the European, humanist authors, even as he struggled to dismantle such notions. That humanist idea of authorship that Beckett both epitomized and simultaneously subverted remained central to his creative makeup and output. He was among the last of the major authors deeply immersed in canonical European literature, and his memory was nearly eidetic. His was an elite, Ascendancy, Anglo-Irish education that even James Joyce envied, one that he continued as an autodidact. He had at his ready command, even in his later years, not only all of Shakespeare, Dante, Milton, Petrarch, The King James Bible (not to mention the *Book of Common Prayer*), and much of English and German Romantic Poetry (Goethe, Heine, and Hölderlin in particular), Sterne, Defoe, Flaubert, Yeats, as well as Dr. Johnson and his commentators (he owned *The Poetical Works of Samuel Johnson*, 1785, and the 1799 *Dictionary*), but Robert Burton's *The Anatomy of Melancholy* (his a three-volume edition) and

St Augustine's *Confessions* as well. He owned a compact *OED*, which he consulted regularly, and Anne Atik recalls his defense of language some might deem obsolete, like "haught" in *What Where* and "feat" in *Footfalls* (Atik, 25, 56). In 1960 he was "learning Matthias Claudius by heart! 'Friend Death'" (Atik, 65, her translation). The latter would substantially shape his own 1969 and subsequent stagings of *Krapp's Last Tape*.

That education, and its stylistic manifestations, may finally have become a burden to him as the European *eidos* weighed on his consciousness and pen, so much so that he launched an assault not only against a particular style, but against style itself. One plausible explanation for his linguistic shift from English to French, for example, was to evade his cultural history, to write, as he said about the change, without style, a possibility that French seemed to offer him. If style is the man, a version of which Beckett would certainly have encountered in Burton ("It is most true, *stylus virum arguit*"), then Beckett's assault on style was concomitantly an assault on authorship, if not on identity. By 1953 Roland Barthes would elevate such French café chatter to an aesthetics, a theory of literature, and call it "writing degree zero". But Beckett's 1956 comment (to Nicholas Gessner) was itself already a recasting of an aesthetics-in-progress, developed in his first sustained piece of fiction, *Dream of Fair to Middling Women*, a novel with which he struggled through 1931 and completed (at least enough to expose it to English if not Irish publishers) in summer 1932, just after he resigned his teaching post at Trinity College, Dublin. (It was published, however, only in 1992.) The point is made by Beckett's thinly disguised alter ego, Belacqua Shuah, a radical celibate with castration fantasies who is practiced in the rites of that patron saint of Irish birth control, Saint-Onan: "They have no style, they write without style, do they not, they give you the phrase, the sparkle, the precious margaret. Perhaps only the French can do it. Perhaps only the French language can give you the thing you want".

Having come of age as a writer amid the stylistic excesses of Modernism, Beckett found himself lured for a time to the prison-house of style. *Ulysses* had been the forbidden fruit of his early years, and in what must have been as much literary masochism as reverence, he undertook the translation of segments of *Finnegans Wake* into French once he had met Joyce. He read Proust closely enough to write a monograph on the obsessive stylist in his short-lived bid at an academic career ("Don't be too hard on him", pleads *Dream's* narrator, "he was studying to be a professor"). And he translated the stylistic excesses of "the Infernal One, the Ailing Seer", the Rimbaud of *Le bateau ivre*, into rhetorically equivalent English in *The Drunken Boat*, a fact also acknowledged by *Dream's* narrator: "Shall he roll his eyes, blush

and quote him in translation? You know, of course, didn't you, that he did him pat into English". (For some inexplicable reason editors Eoin O'Brien and Edith Fournier have decided that Beckett's original language wanted improving. Beckett actually wrote, "You know, of course, don't you, that he did him into the eye into English".)

Linguistic expatriation enabled Beckett to recast his literary lineage, to father himself, as it were, by sloughing the heritage of English style so keenly skewered by Joyce in the "Oxen of the Sun" chapter of *Ulysses*. But in *Dream* Belacqua fancies he might become, "the Cézanne [...] of the printed page, very strong on architectonics". It was an aesthetics no sooner uttered than regretted. In another jettisoned piece of this period, "Casket of Pralinen for the Daughter of a Dissipated Mandarin" (that daughter being the Smeraldina-Rima of the New Year's Eve debacle treated in *Dream*), Beckett was already repenting the aesthetics of mastery: "Oh I am ashamed / of all the clumsy artistry / I am ashamed of presuming / to arrange words / of everything but the ingenuous fibres / that suffer honestly."

What continues to claw in the late work – even in this age of hypertext, which, like contemporary theater, has valorized spectacle and so returned to the ostentation of Modernism – is not solely the sparseness of narration and dialogue, the textual indeterminacy, but the rejection of the grandiloquence of Modernism, a rejection of rhetoric and figurativeness, a rejection finally of style. Beckett became astonishingly adept at writing without or beyond style – or at least in the style of stylelessness as the surrealists wrote in the style of the insane. Much of his early work, apprentice fiction and poetry written under the temporary delusion that he could become James Joyce, charts the disillusionment – with Joyce, with Modernism, and finally with literature, with art itself. Art had become the religion of Modernism, and the task that Beckett finally set for himself was to record what was left once art too had passed, and we were returned to that silence where we have always already struggled to know ourselves. He would finally labor to chart the void art refused to fill, failing at each attempt, but each time failing perhaps better. After the second World War he would jettison the virtuosity of Modernism (along with the English language, at least for a time), banish its bravado, shun literariness for a linguistic literalness confounding in its simplicity. ("Alas cang of emblem [...]", the narrator alerts the nodding reader in *Dream*, anticipating the "No symbols where none intended" of *Watt*.) The shelter of *Endgame* may, finally, resist metaphoricity or symbolization; likewise the road of *Godot*, the cylinder of *The Lost Ones*, the mud of *How it is*. Sometimes a shelter is just a shelter, a road just a road, mud mud. The power of these works rests finally with their ruthless, unrelieved

abandonment of the literary, with their embrace of "the ingenuous fibers that suffer honestly".

Despite his struggles to free himself from the prison house of style, much of Samuel Beckett's writing is intimately, even inextricably, tied to his reading; that conclusion is one of the seminal developments of recent Beckett criticism and may define Beckett scholarship well into the new century. Much of the direct evidence for such connection emerged after his death in 1989 with the discovery of documents whose existence had previously been unknown: notebooks and chap-books from the early years, particularly the German diaries of 1936-37 and the *Dream* and *Whoroscope* notebooks of roughly the same period. As James Knowlson explains in his 1996 biography, the more we know about Beckett's reading, matter and method, the more fully we understand his struggles with and against style and so his creativity, much of which developed through what Knowlson calls a "grafting technique", and, moreover, the more direct resemblance we find to methods of composition employed by Beckett's fellow Dubliner, James Joyce:

Certain parallels between Beckett's early methods and those of Joyce are fairly obvious. Joyce took particular care with his research, reading books primarily for what they could offer him for his own writing. (Indeed many people who knew him, including Beckett, have claimed he read almost exclusively for this purpose.) Though he was inspired more by disinterested intellectual and scholarly curiosity than Joyce was, Beckett's notebooks show that he too plundered the books he was reading or studying for material that he would then incorporate into his own writing. Beckett copied out striking, memorable or witty sentences or phrases into his notebooks. Such quotations or near quotations were then woven into the dense fabric of his early prose. It is what could be called a grafting technique, and at times it almost runs wild. He even checked off the quotations in his private notebooks once they had been incorporated into his own work. This technique was not specifically adopted by Joyce, but it was very Joycean in its ambition and its impulse.

(Knowlson, 109)

We have known for some time how heavily Joyce relied on *The Spiritual Exercises* of Saint Ignatius Loyola for the structure of Chapter III, the retreat at Belvedere, of *A Portrait of the Artist as a Young Man*. James R. Thrane has further demonstrated the scope of Joyce's use of a 1688 text by an Italian Jesuit, Giovanni Pietro Pinamonti, *Hell Opened to Christians, To Caution Them from Entering into It* (English translation, Dublin, 1868)

in that same chapter of *Portrait*. James S. Atherton has demonstrated in notes to his 1964 edition of *Portrait* that all of Stephen Dedalus's quotations from John Henry Newman derive from a single source, *Characteristics from the Writings of John Henry Newman* (London, 1875). Atherton also uncovered Joyce's principal sources for the "Oxen in the Sun" chapter of *Ulysses*: Saintsbury's *History of English Prose Rhythm* (1912) and Peacock's *English Prose: Mandeville to Ruskin* (1903).

In Beckett's case whole passages of *Dream of Fair to Middling Women* came directly from St. Augustine's *Confessions*. Belacqua Shua, for instance, describes the Smeraldina-Rima thus: "She is, she exists in one and the same way, she is every way like her herself, in no way can she be injured or changed, she is not subject to time, she cannot at one time be other than at another" (*Dream*, 41). Knowlson informs us that, "these are *the precise words* that St. Augustine used to define true Being" (112, emphasis added). It should come as little surprise then, as critics are slowly discovering, that most of *Dream* may indeed be quotation or allusion of one sort or another, what today we would call pastiche. In fact, the development of what might be Samuel Beckett's most distinctive literary creation, the disseminated, sourceless voice of the late fiction and drama, is already anticipated in this first, if incomplete, novel, and its source is also Augustine. *Dream* mocks the voice of "the little poet" (26), but acknowledges Augustine's sense (*Confessions* 11: 6) of that voice which "passed by and passed away, began and ended; the syllables sounded and passed away, the second after the first, the third after the second, and so forth in order, until the last after the rest, and silence after the last" (105 & 137). So Beckettian a statement from Augustine found its way into the *Dream* Notebook (27) and was recycled into "Echo's Bones" (6, 15) and *First Love* (37). It is an early but defining statement of the disjunction between the internal and external, the sourced and sourceless, the eternal and quotidian voice. Similarly, Beckett read Thomas Dekker's *Old Fortunatus* "just before he wrote *Murphy*" (Knowlson 198), and he copied into the *Whoroscope* Notebook the dilemma of Agripyne that would become the pattern of Neary's yearnings for Miss Counihan and Miss Dwyer, "Whether more torment to love a lady & never enjoy her, or always to enjoy a lady you cannot chose but hate". C.J. Ackerley summarizes the contents of the extraordinary *Dream* Notebook which John Pilling has so ably edited and annotated:

Its content largely determines the texture of *Dream*, and was primarily compiled for that purpose; but other details made their way into *Murphy*, *More Pricks than Kicks*, and some of the early poems. There are extensive

quotations from Lockhart's *History* and Bourrienne's *Memoirs* of Napoleon, Augustine's *Confessions*, Renard's *Journal intime*, Carlyle's *On Heroes and Hero Worship*, Mario Praz's *The Romantic Agony*, Thomas à Kempis's *De Imitatione Christi*, W.R. Inge's *Christian Mysticism*, Victor Bérard's translation of the *Odyssey*, and Burton's *Anatomy of Melancholy*. Other authors include Rousseau, Stendahl, Rameau, Ovid and the Comtesse d'Aulnoy. There is a chunk of Dante's *Purgatorio*, including the "Sedendo et quiescendo" passage from the Anonimo Fiorentino; odds and ends from Shakespeare, the Bible, Johnson's *Dictionary*, the *Encyclopedia Britannica* and the *Dublin Evening Herald*; and a range of entries upon such diverse matters as flagellation and chastisement (William Cooper), onanism (Pierre Garnier), degeneration (Max Nordau), Chinese music and history (Laloy and Giles), food, difficult words and corsets. [...] The *Dream* Notebook is an invaluable guide to Beckett's early reading, and offers fascinating insights into his creative method at this stage.¹

Scholars had already begun to connect Beckett's reading and his creative methods before the details in the diaries and chap-books were available. The received wisdom about *Whoroscope* was that Beckett's primary source was Adrien Baillet's *La vie de Monsieur Des-Cartes* (1691), which Beckett acknowledged having read just before composing the poem. But Francis Doherty has discovered a more immediate source. As he convincingly demonstrates in an essay "Mahaffy's *Whoroscope*", "Some of the footnotes Beckett gave to the poem seem to be drawn, *often verbatim*", from J.P. Mahaffy's *Descartes* (1901), "and some of the poem's text could well have been generated from the same source" (28, emphasis added). Mahaffy was not only a more current and shorter source for Beckett (Baillet's is a two-volume work), he was a member of the Trinity College faculty. In Doherty's detailed comparison he finds Beckett's direct debt to Mahaffy incontestable:

Lieder! Lieder! she bloomed and withered,
a pale abusive parakeet in a mainstreet window.

(*Whoroscope*, ll. 70–71)

In Mahaffy, Doherty discovers most of the source of those lines: "Also on Petit he [Descartes] says, 'I think no more of him than I do of the abuse given to me by a parrot hanging in a window as I pass the street.'" And the poem's "Fallor, ergo sum!" (l. 73), attributed directly to Saint Augustine in Beckett's own note on that line, seems to have come through Mahaffy as well. Even the title *Whoroscope*, Doherty suspects, may have been generated

by Mahaffy and Baillet. Beckett's introductory note to the poem is as follows: "He [Descartes] kept his own birthday to himself so that no astrologer could cast his nativity". The following sentence occurs in Mahaffy: "He objected to his birthday being noted under his picture, because it exercised idle people in superstitions about his horoscope" (9). "In Baillet's index", continues Doherty, "the relevant comments are noted under [the rubric] 'Horoscope', and we can see that Beckett saves the word 'horoscope' for his own poem, and substitutes 'nativity'" (45). "The poem", concludes Doherty, "for all its haste, is a remarkable accomplishment, but it was made all the more possible because of Mahaffy's little book" (46). In C.J. Ackerley's summary, "the 'Whoroscope, poem, as impressive and witty as it is, makes on-going, flagrant use of Mahaffy's short life of Descartes and almost everything in it can be found there" (Ackerley 1998, xi).

The essay that follows Doherty's in the same issue of the *Journal of Beckett Studies* is J.D. O'Hara's "Freud and the Narrative of 'Moran'" (47–63). In it O'Hara demonstrated that Beckett's method of relying heavily on sources was not restricted to his earliest work, but carried over into what is generally considered his most important novel, the diptych, *Molloy*. The O'Hara essay on "Moran" was actually the second part of his study of *Molloy*. The first half, "Jung and the Narratives of 'Molloy'" appeared a decade earlier in the *Journal of Beckett Studies*, No. 7 (Spring 1982): 19–47, and then in a revised and expanded form as "Jung and the 'Molloy' Narrative" in *The Beckett Studies Reader*. These essays, however, were merely an *aperçu* for O'Hara's 1997 *summa*, *Hidden Drives: Samuel Beckett's Structural Use of Depth Psychology*. As comprehensive a study of Samuel Beckett's use of source material for *Molloy* as exists in print, *Hidden Drives* focuses particularly on works of Freud and Jung (and their predecessor Schopenhauer), which Beckett used extensively as what O'Hara calls "scaffolding" or "structures of thought that uphold Beckett's literary works". O'Hara's method is to trace Beckett's "use of Freudian psychology, moving from the many specific details in his texts to their actual or probable sources in Freud's writing". O'Hara covers not only the whole of *Molloy*, but also the critical work *Proust*, the prose fictions *Murphy*, *First Love*, and *From an Abandoned Work*, and the radio play *All That Fall*. Such structural emphasis, moreover, confirms at least Beckett's early affinity with the Modernists, but the preoccupation persists as well into his late career as a director of his own plays, where it becomes almost obsessive, what in *Dream* he called, "very strong on architectonics". What O'Hara details in the parallel readings of *Hidden Drives* is something like Beckett's own "discourse on method", intensely through *Molloy*, and then

sporadically to the mid-1950s in the short story, *From an Abandoned Work* (1954–55), and the play, *All that Fall* (1957).

The “Whoroscope Notebook” itself (RUL 3000/1), which Beckett began about 1932 and used until 1937, contains the early notes he took from the *Encyclopaedia Britannica* on astrological matters that find their way into *Murphy* (hence John Pilling’s preferred designation of it as the “*Murphy* Notebook”) Its great significance is as a guide to Beckett’s reading and work habits during this mid 1930s period, and Pilling finds traces of Beckett’s composite compositional technique as late as the 1981 novel *Company*:

The *Murphy* [or “Whoroscope”] notebook was obviously plundered intermittently, or served as *aide-mémoire*, in such diverse cases as the *nouvelles*, *Premier amour* (the paradoxical two-line epitaph), *Waiting for Godot* (“neither despair nor presume”, which Beckett was later to attribute to St. Augustine), the radio play *All that Fall* (whose hinny is revealed here as prompted by reading a passage of Darwin’s *Origin of Species*) and – perhaps most remarkable of all – the late fiction *Company*, the Aspirate Aitch section of which was half adumbrated more than forty years earlier by the use of the letter H to designate the persona of the horoscope section of the notebook.

(Pilling 1992, 6)

This compositional pattern is explored further in Ackerley’s *Demented Particulars*, which details the “unacknowledged references”, Beckett’s graftings, in *Murphy* to an unprecedented degree. The range of allusion, quotation, “distant echo and semi-allusion” (xi) Ackerley discovers and discusses in *Murphy* defies summary here. The very pervasiveness of echo and allusion is testimony not only to Ackerley’s scholarly persistence but also to Beckett’s determination to situate his work firmly within the complexities of the Western European intellectual tradition. Yet even as he struggled to free himself from just that tradition, he could still dictate to Anne Atik in 1968 from memory long quotations from Boccaccio’s lectures on Dante, particularly those on the allegory of the peacock (Atik, 79–81).

Ackerley’s demonstration of how thoroughly Beckett’s “grafting technique [...] almost runs wild” in *Murphy*, suggests that the novel comes close to what today we might call collage or pastiche, but such methodological discoveries have left more than one critic uneasy about their implications for Beckett’s “originality”. Knowlson for one raises the specter (only to dismiss it, finally) of plagiarism: “It is not that he plagiarizes; he makes no attempt to hide what he is doing. Anyone familiar with Augustine’s book would recognize the passages involved” (Knowlson 1996, 112). Ackerley

too is sensitive to the issue and argues that Beckett’s method is “not so much plagiarism as part of a private dialogue” (xi). In fact, we might go further to declare that Beckett’s technique is the very opposite of plagiarism, the intent of which is to conceal and deceive.) Beckett’s renderings, on the contrary, invoke his sources and are played against them, like free translations, their recognition imperative to the full effect of the prose. In the 1930s when Beckett was inventing the technique, in the process of inventing himself as a writer, the critical vocabulary integral to its exegesis was yet to be developed. It would take another generation before Roland Barthes and Jacques Derrida would reconstitute Dada and Surrealist theory to begin celebrating such collage or intertextuality. Beckett’s cutting and pasting his reading onto his own stock of prose produced a discourse that Giles Deleuze might call *rhizomatic* or a technique Fredric Jameson might call *pastiche*. That is, these early works are finally assemblages, intertextual layerings, palimpsests, the effect of which is to produce (if not reproduce) multiplicity of meanings in a manner that will come to be thought Postmodern in the second half of the twentieth century. Beckett may have dismissed the neo-Dadaist “cut-up” techniques of William Burroughs and Brian Gysin in the 1950s as not writing but plumbing, but Beckett himself seems to have begun artistic life as such a plumber. What Beckett rejected in both Surrealist and post-Surrealist technique like that of Burroughs and Gysin is the overt-ness and exaltation of the method and the reduction if not the destruction of the agency of author, even as he worked himself to reduce the idea of such agency. What Beckett missed in both Surrealist methods and the Burroughs/Gysin process was cerebration and deliberation, design. Beckett remained too much the Modernist to abandon authorship (and its ally humanism) entirely, although he dabbled in near-automatic writing himself, courted the aleatory with the short prose pieces like “Lessness”.

Beckett’s own development of pastiche was, then, less Postmodernist than extended Modernist, Pastmodernist, less a means of destroying the hierarchy of culture, erasing the distinctions between high and low art as it would develop later in the century (as it did in the Pop art of Stuart Davis and Andy Warhol, say), as it was an attempt to obliterate style, that mark of coherent and discrete individuality or ego, as was much Surrealist technique like the *exquisite corpse* experiments. Postmodern pastiche would suggest that the only style possible in contemporary culture is *travesty* or mimicry of past styles – quite the opposite of what Beckett was developing. Intertext or assemblage or pastiche allowed Beckett to assault the idea of style and so (or thereby) develop his own, as the rejection of occasion itself becomes a new occasion. The assault on style, then, particularly through

the three great French novels of the Post-World War II period, made possible Beckett's late minimalism, the complexity of which resides in the rigor with which it eschews complexity.

Note

1. Ackerley's summary was written for *A Grove Companion to Samuel Beckett*, yet to be published.

Works Cited

- Ackerley, Chris, *Demented Particulars: the Annotated Murphy* (Tallahassee, FL: *Journal of Beckett Studies Books*, 1998).
- Atik, Anne, *How It Was: A Memoir of Samuel Beckett* (London: Faber and Faber, Ltd., 2001).
- Bryden, Mary, et al., *Beckett at Reading: Catalogue of the Beckett Manuscript Collection at the University of Reading* (Reading: Whiteknight's Press and the Beckett International Foundation, 1998).
- Doherty, Francis, "Mahaffy's *Whoroscope*", in *Journal of Beckett Studies* [New Series] 2.1 (Autumn 1992), 1-46.
- Knowlson, James, *Damned to Fame: the Life of Samuel Beckett* (London: Bloomsbury, 1996).
- O'Hara, J.D., "Freud and the Narrative of 'Moran,'" in *Journal of Beckett Studies* [New Series] 2.1 (Autumn 1992), 47-63.
- , "Jung and the 'Molloy' Narrative", in *The Beckett Studies Reader* (UP of Florida, 1993), 129-145.
- , *Samuel Beckett's Hidden Drives: Structural Uses of Depth Psychology* (Gainesville: UP of Florida, 1997).
- Pilling, John, "From a (W)horoscope to *Murphy*", in *The Ideal Core of the Onion: Reading Beckett Archive*, eds. John Pilling & Mary Bryden (Reading: Beckett International Foundation, 1992, 1-20).
- , ed., *Beckett's "Dream" Notebook* (Reading: Beckett International Foundation, 1999).

"CARCASSE ET DERAISON":

La Nature Morte

Véronique Le Gall

Les problèmes du "voir" qui ont vivement intéressé Beckett s'articulent étroitement avec le savoir scientifique, philosophique et la création picturale du dix-septième siècle. L'immobilisme anti-héroïque, l'inversion des valeurs, la figuration de la mort et de l'extrême solitude qui entoure le sujet correspondent à l'esthétique des natures mortes qui s'est développée en même temps que les sciences optiques ont connu un développement notable, changeant le rapport de l'homme au monde, entraînant la relativité de toute connaissance et de toute morale. L'idée est que la peinture, et plus particulièrement la nature morte, a constitué pour Beckett, non seulement une source d'inspiration qui se traduit sur le plan thématique, mais aussi un modèle d'écriture qui serait sensible sur le plan stylistique; formel, de ses textes, et qui serait susceptible de rendre compte du sentiment d'étrangeté qui habite l'homme moderne, le coupant des autres et du monde et l'isolant dans une solitude irrémédiable et tragique.

Ceux qui n'ont vie raisonnable aucune sont quasi comme pierres.
Dante

Bien que les poètes et les peintres imitent, cependant ils n'imitent pas les mêmes choses, ni de la même manière: les premiers imitent avec les mots, et les seconds avec leurs couleurs. C'est pourquoi il semble y avoir autant de différence entre la poésie et la peinture qu'il y en a entre l'âme et le corps; il est vrai que, tout comme les poètes décrivent aussi l'extérieur, les peintres montrent autant que possible les choses intérieures.

Benedetto Varchi

La nature morte est une composition qui représente à l'origine des animaux morts, puis des objets inanimés. Les premières natures mortes, apparues en Hollande, comportent souvent un objet qui leur donne une valeur morale et qui les rattache à la tradition iconographique des vanités en proposant une méditation sur la mort et sur le caractère éphémère des biens terrestres. Ainsi la nature morte peut se définir par deux grands traits: le discours moral symbolisé par les objets représentés et la représentation de ces objets, c'est-à-dire leur immobilité. Si Beckett s'inspire de ce répertoire pictural,

c'est donc également à une tradition philosophique, religieuse et poétique – qui va du stoïcisme à Schopenhauer en passant par l'Écclésiaste, Pascal ou Leopardi – qu'il se réfère: les motifs de la crucifixion, du crâne, des animaux morts ou encore des abattoirs, s'inscrivent dans une tradition morale de la vanité qui délivre une vision pessimiste du monde. En se référant à la nature morte, Beckett instaure un dialogue avec la tradition chrétienne, également très fortement représentée par les références à *La Divine Comédie* de Dante, vis-à-vis de laquelle son univers se dessine en négatif, ainsi qu'avec la peinture face à laquelle se définit son écriture. Car outre les emprunts thématiques et figuratifs, le parallèle peut se prolonger sur le plan formel. Le terme de "nature morte", en français, est impropre à traduire le "stilleven" hollandais ou le "still life" anglais: modèle ou vie immobile. Or c'est cet aspect de la nature morte qui prolonge les correspondances entre la peinture et l'écriture et qui peut être transposé sur le plan formel de l'œuvre – alors même que, paradoxalement, c'est ce qui en art est aux antipodes de la littérature. Genre inférieur dans la hiérarchie des arts au dix-septième siècle, la nature morte s'articule dans un premier temps avec l'inversion des valeurs à l'œuvre dans la logique parodique de Beckett; mais elle apparaît surtout comme un modèle fort dans la réflexion sur la rupture du sujet et de l'objet qui est l'axe essentiel, à la fois philosophique et esthétique, de sa création.¹ La nouvelle "Dante and the Lobster", (dont le titre pourrait être celui d'un tableau représentant un livre et un homard), s'inspire de ses attributs en les associant à ceux de *La Divine Comédie* et place le premier livre publié de Beckett, *More Pricks than Kicks* (1934), (qui sous un certain angle s'apparente aussi à une danse macabre), sous le signe de la vanité et de la peinture. *Malone meurt* (1951) et *Mal vu mal dit* (1981) se rattachent également à cette tradition en représentant la vie finissante et en développant le thème de l'inventaire. Chaque texte adopte ce principe d'immobilité propre aux objets en l'étendant aux personnages. La quasi-immobilité des figures n'est pas sans conséquence sur le récit, qui se voit gagné par une dérive descriptive ou une structure suspensive; l'extraordinaire plasticité de l'écriture de Beckett, sa capacité à figurer, trouverait donc en partie sa source, outre dans la poésie de *La Divine Comédie*, dans la peinture.

"Sedendo et Quiescendo"

Dans les années trente, Belacqua, issu du *Purgatoire* de Dante, est le personnage principal des premières fictions de Beckett comme *Dream of Fair to Middling Women*, *More Pricks than Kicks*, et "Sedendo et Quiescendo". Le titre de cette dernière nouvelle publiée en 1932 dans la revue *transition*

se réfère à une légende bien connue des lecteurs de Beckett au sujet d'un échange que Dante, au *Purgatoire*, aurait eu avec Belacqua, qui était réputé pour sa paresse; Alexandre Masseron la rapporte en ces termes: "Comme le poète lui reprochait un jour sa paresse, il aurait répondu en citant Aristote: 'Sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens'" (Masseron 1964, 78). En choisissant Belacqua comme personnage principal, Beckett s'inscrit d'emblée dans une veine satirique qui vise à donner de la poésie et de la connaissance, contrairement à Dante ou à Joyce, une vision négative et ironique; mais il se place aussi sous le signe de la peinture et plus précisément des natures mortes du fait de la dimension picturale de cette figure. Car la posture décrite au chant IV du *Purgatoire* – des gens étaient là, / qui se tenaient à l'ombre de ce roc, / dans des postures nonchalantes. / Et l'un d'eux, qui me semblait las, / était assis, embrassant ses genoux, / et tenant son visage baissé (Risset 1992, 47–49) – illustrée par Botticelli et inlassablement reprise par Beckett, correspond, dans l' "arbre porphyrique", au dernier rang de l'humanité – pré- ou post- humanité – parallèle au règne minéral. Or, ainsi que l'explique Norbert Schneider, c'est ce même schéma des règnes de la nature et de l'homme qui a dicté la hiérarchie des genres en peinture au dix-septième siècle, dans laquelle la nature morte a occupé la place inférieure.

La peinture animalière, la peinture de paysages et la nature morte occupaient des places inférieures dans l'échelle des genres étant donné qu'elles traitaient d'êtres vivants inférieurs ou même seulement de la nature inanimée.

Cet ordre de rang correspondant dans l'ensemble à des normes esthétiques extérieures suivait en fait le schéma philosophique de l' "arbre porphyrique", selon lequel la réalité se base sur l'inanimé en tant que simple incorporel ou corporel, en passant par l'animé, comprenant une âme, jusqu'à l'homme, à l'âme immortelle, comme couronnement de la création.

(Schneider 1991, 17)

La nouvelle "Dante and the Lobster" qui ouvre le recueil *More Pricks than Kicks*, non seulement représente cette inversion de la figure de la sagesse en celle de la déraison, mais se clôt sur une scène de cuisine dont certains détails participent de la nature morte. De la scène de lecture qui ouvre la nouvelle – posture supérieure de l'étude dans l'échelle des règnes de l'homme – à celle de la stupéfaction, de la pétrification et du repliement sur soi – posture inférieure du dégoût et de l'indifférence – Belacqua passe de l'homme à la pierre, de la sagesse à la déraison, de l' "intelligit" à

l' "est"; le personnage s'apparente, dans la hiérarchie correspondante des règnes de la nature, au rocher à l'ombre duquel il se complaît d'ailleurs. Dès lors Beckett n'aura de cesse d'investir cette immobilité anti-héroïque mais aussi tragi-comique de la figure dantesque qui correspond tant à sa sensibilité poétique, artistique et philosophique.

Histoires de pierres

Les histoires que se propose de raconter Malone en attendant sa mort sont classées selon l'appartenance de leur sujet à trois règnes de la nature: humain, animal et minéral: "Et je commencerai, pour ne plus les voir, par l'homme et la femme. Ce sera la première histoire, il n'y a pas là matière à deux histoires. Il n'y aura donc que trois histoires après tout, celle que je viens d'indiquer, puis celle de l'animal, puis celle de la chose, une pierre sans doute" (Beckett 1990, 11). L'ordre des histoires suit une évolution déclinante qui trouve son terme dans le règne minéral. Les personnages, Sapo et Macmann, puis Malone, sont donc gagnés par le statisme de la pierre; cependant, dès le début de l'histoire de Sapo, le narrateur s'ennuie et songe à l'histoire de la pierre: "Je ferais peut-être mieux de laisser cette histoire et de passer à la deuxième, ou même à la troisième, celle de la pierre. Non, ce serait la même chose" (24). La même réflexion suit les épisodes consacrés aux Louis que Sapo fréquente pendant les vacances: "Quel ennui. Si je passais à la pierre? Non, ce serait la même chose" (69). Car Sapo, qui au cours du roman devient Macmann, se caractérise, comme Belacqua, par son indifférence et par son aptitude à se figer et à rester sur place, immobile. Ses "stations" vont prendre de l'ampleur avec Macmann, qui peu à peu va s'apparenter, finalement, à une pierre: "Et une bonne partie de son existence a dû se passer dans une immobilité de pierre, pour ne pas dire les trois quarts, et même les quatre cinquièmes, immobilité de surface dans les premiers temps mais qui gagna peu à peu je ne dirai pas les œuvres vives mais tout au moins la sensibilité et l'entendement" (115). Avec Macmann, puis avec d'autres figures qui apparaissent dans les courts textes en prose de Beckett, comme par exemple dans *Immobile* ou *Mal vu mal dit*, la pose de Memnon entre en concurrence avec la posture de repli de Belacqua, la statuaire avec la peinture, mettant l'accent sur la rigidité; bien que le corps de Macmann soit caché par son manteau, le narrateur en décrit la position avec une précision anatomique, laissant se profiler le squelette sous l'enveloppe du vêtement.

Mais c'est le manteau surtout qui est remarquable, en ce sens qu'il le recouvre et le soustrait aux regards. Car il est si bien boutonné, de haut en

bas, au moyen d'une quinzaine de boutons au bas mot, éloignés les uns des autres de trois à quatre pouces au plus, qu'il ne laisse rien paraître de ce qui se passe à l'intérieur. Et même les pieds, sagement posés par terre l'un à côté de l'autre, il les cache en partie, malgré la double cassure du corps, au bas du tronc d'abord, où les fémurs font angle droit avec le bassin, et ensuite aux genoux, où les tibias reprennent la verticale, car la pose est sans laisser-aller aucun, et n'était l'absence de liens on pourrait le croire maintenu par des liens, tant la pose est immobile et raide, et faite de plans et d'angles nets, comme celle du colosse de Memnon, fils bien-aimé de l'Aurore.

(87)

Le comique de la posture de Macmann prend, dans *Mal vu mal dit* des accents funèbres et mélancoliques; le texte en prose se focalise sur la figure solitaire d'une vieille femme qui s'apparente à une pierre, ainsi que le soulignent deux grands moments du texte où d'abord la figure, puis l'ombre de cette figure, sont respectivement comparées à l'immobilité de la pierre tombale que celle-ci fréquente puis de son ombre. Ce qui n'est encore que *rigor*, mais qui ressemble déjà à la *rigor mortis*, peu à peu envahit le monde endeuillé de *Mal vu mal dit*: "Tout en noir elle passe et repasse. Les bords de sa longue jupe noire frôlent le sol. Mais le plus souvent elle est immobile. Debout ou assise. Allongée ou à genoux" (Beckett 1981, 25); "Figée elle fait fidèle à elle-même l'effet d'être changée en pierre" (34). La rigidité s'accompagne d'un sentiment de fragilité; l'allusion à Memnon n'est plus un signe de stabilité comme c'était le cas pour Macmann – la figure de la vieille femme n'est peut-être plus qu'un souvenir – mais de caducité à la fois de la figure et du dispositif de l'image. L'animation ténue risque à tout instant de s'éteindre, menace sans cesse de s'immobiliser, comme l'image de s'évanouir et la figure de disparaître.

"Le monde-objet"

Inanimés ou presque, les personnages s'assimilent à des pierres ou à des choses. L'objet étend son empire sur le personnage, à moins que ce ne soit le personnage qui anime l'objet; Malone éprouve en effet pour l'objet une affection qui l'élève au rang de personnage. Sensible dans la succession de tableaux qui compose *Mal vu mal dit*, l'inventaire apparaît comme un thème central de *Malone meurt*; il participe de ce que Barthes appelle, au sujet de la peinture hollandaise, "un art du catalogue" (Barthes 1981, 23) et débouche sur une dominante descriptive de l'écriture sensible dans la dérive romanesque ou dans la suspension poétique.

Outre ses histoires, Malone, dans son préambule, se propose de faire son inventaire (sorte de substitut d'un examen de conscience qui passe de l'être à l'avoir, condamné dans la tradition des vanités, mais aussi "symbole" de vanité puisque les objets sont marqués par l'usure), et de parler de sa situation. Cette distinction entre inventaire, situation présente et histoires, génère la structure fragmentée du roman qui passe de l'une à l'autre partie sans aménager de transitions. Cependant la frontière entre narration, description et discours est transgressée; les histoires, du fait de la fragmentation du roman, apparaissent comme une juxtaposition de scènes, elles-mêmes fragmentées par la description, et confinent à la forme de l'inventaire. L'histoire de Sapo consiste en une succession de scènes à caractère répétitif et se limite bien souvent au cadre, à la présentation et à la description. Une tournure récurrente consiste à annoncer de quoi il est question; se succèdent ainsi, sans qu'une narration suivie soit mise en relief: "Les grandes vacances."; "Le marché."; "Les paysans. Ses visites chez les paysans."; "Les Louis"; "La ferme."; s'agit-il de la chair ou de la carcasse du récit? Ces effets d'annonce qui scandent un récit absent ne sont suivis que de descriptions et d'anecdotes qui s'enlisent dans le quotidien; bien qu'animée, la vie des Louis se fige dans l'habitude, la répétition, l'éternel retour avec son défilé d'animaux morts et le rythme des saisons; cette succession de scènes à dominante descriptive produit l'effet d'un éternel présent. Le texte lui-même donne une impression de décousu, de désordre propre à la nature morte et aux possessions de Malone qui sont entassées dans un coin, pêle-mêle: Malone est un mauvais narrateur. Avec Macmann, le récit s'efface, il est envahi par cette dérive descriptive et discursive: la pose de Macmann sur son banc, sa tenue vestimentaire, la ville, sa posture allongée à terre sous la pluie qui s'éternise. La description des vêtements de Macmann se donne comme une énumération, bien que la tenue ne se compose que d'un manteau, de chaussures et d'un chapeau. Elle passe en revue, pour ce qui concerne le manteau, la taille, l'aspect général, les manches, le col, la couleur, les boutons et l'étoffe. Le chapeau, trop petit alors que le manteau est trop grand, est examiné sous l'angle de la forme, de la structure et de la couleur. D'une certaine manière, cette description minutieuse comble l'inventaire de Malone auquel il ne reste qu'une chaussure, un chapeau et trois chaussettes. Les histoires sont gagnées par le statisme de l'inventaire, s'enlisent dans une forme de catalogue, et inversement, l'inventaire présente des digressions narratives; c'est effectivement en présentant et en décrivant son fourneau de pipe que Malone raconte la relation affective qu'il a eue envers les objets. La distinction entre histoire et inventaire, narration et description, se brouille lorsque, en régime

descriptif, dans le cadre de l'histoire de Macmann, après avoir décrit le manteau, Malone déclare: "Voilà pour le manteau. Je me raconterai des histoires sur les chaussures une autre fois, si j'y pense" (1990, 89).

Dans *Mal vu mal dit*, le monde semble inventorié dans la succession de tableaux qui composent le texte et qui traitent indifféremment de la figure, du lieu et des objets, selon une logique d'apparition et de disparition. On rencontre les mêmes effets d'annonce que dans *Malone meurt*, mais la dérive descriptive du roman fait place à une structure suspensive dans le texte en prose. Cette succession de tableaux peut être rapprochée du sens juridique du mot "succession" qui consiste à transmettre un patrimoine. Il se met en place, au fil du texte, une série d'objets quotidiens souvent hors d'usage: la chaise, l'album, le tire-bouton, la clef, la huche, le memento, la couverture, la trappe, le cadran, le rideau. Si les objets apparaissent à titre de détail dans des scènes animées, certaines séquences du texte se composent uniquement d'objets, comme celles du tire-bouton ou du cadran.

Gros plan d'un cadran. Rien d'autre. Disque blanc divisé en minutes. A moins que ce ne soit en secondes. Soixante points noirs. Aucun chiffre. Une seule aiguille. Fine fléchette noire. Elle avance sans tic-tac par à-coups. Se jette d'un degré sur le suivant d'un bond si instantané que seule sa nouvelle place indique qu'elle en a changé. Il peut passer des nuits entières comme tout aussi bien une seule fraction de seconde ou n'importe quelle tranche intermédiaire avant qu'elle se précipite d'un point à l'autre. Sans jamais pour être juste sans à aucun moment en sauter un seul.

(1981, 57-58)

Par sa succession d'images, de plans fixes, tableaux ou "fantasmes" poétiques, qui correspond au découpage du texte en paragraphes, *Mal vu mal dit* est très proche du dispositif formel de la nature morte. A la quasi-immobilité de la figure et des plans s'ajoute le dispositif frontal propre à la peinture qui s'explique par l'absence de localisation et de détermination du point de vue: "l'œil". Les liens avec la peinture se renforcent et le texte revêt "cette qualité mystérieuse des scènes" que fixe le pinceau des peintres hollandais et que Paul Claudel appelle "le suspens" (1967, 123). Les images se succèdent selon différents angles de vue, selon une "objectivité" froide propre au dispositif d'une caméra. Le sentiment d'étrangeté que suscite *Mal vu mal dit* s'explique donc par la transposition de la structure suspensive propre à la nature morte qui s'applique aussi bien à la figure qu'aux objets, qui les met sur le même plan, et qui, en même temps qu'elle met en présence, met à distance l'objet représenté, ne livrant que la surface

des choses ou des images, hermétique, étrange; le lecteur, comme le sujet face au spectacle du monde, pétrifié à son tour, reste à la surface de ce qui est montré; ainsi la suspension de l'action s'accompagne d'une suspension du sens qui est l'expression la plus puissante du sentiment d'étrangeté.

Suspens mystérieux

Pour Beckett, la nature morte est en effet un modèle fort dans son questionnement sur la crise du sujet et de l'objet – qu'il s'agisse d'un constat philosophique, intellectuel, ou bien d'une expérience vécue – et sur sa représentation artistique; outre l'immobilisme de Belacqua, la suspension de la pensée et de l'action, on assiste effectivement à une suspension du texte. Or, cette immobilité et ce suspens qui caractérisent la nature morte peuvent s'étendre à la peinture, notamment à la peinture de Yeats, à laquelle Beckett se réfère en 1934 dans son essai sur la poésie irlandaise, comme étant exemplaire de cette volonté moderne de représenter la séparation du sujet et de l'objet. En 1937, Beckett écrit à Thomas MacGreevy:

I find something terrifying for example in the way Yeats puts down a man's head and a woman's head side by side, or face to face, the awful acceptance of 2 entities that will never mingle. And do you remember the picture of a man sitting under a fuchsia hedge, reading, with his back turned to the sea and the thunder clouds? One does not realise how still his pictures are till one looks at others, almost petrified, a sudden suspension of the performance, of the convention of sympathy and antipathy, meeting and parting, joy and sorrow.²

La nature morte, et plus précisément l'idée de suspension, de juxtaposition et d'extériorité (qui sont les attributs de toute peinture mais que la nature morte exacerbe), apparaît donc comme le paradigme formel de la représentation de la séparation du sujet et de l'objet. Ce modèle, dans les textes de Beckett, peut s'étendre à des scènes qui ne comportent pas nécessairement de motifs de vanité et leur confère une qualité plastique extrêmement puissante. Dans *More Pricks than Kicks*, et plus précisément dans la nouvelle intitulée "Walking out", une séquence revêt cette puissance picturale.

Belacqua stepped back into the ditch and stood irresolute beside his pet, the jennet drooped its head and closed its eyes, Lucy sat very still on its back staring straight before her, they all seemed to be listening, the woman, the bitch, the jennet and the man. The vagabond could see them between adjoining spokes of his wheel, by moving his head into the right position he was far enough away to frame the whole group in a sector of his wheel.³

Seule l'attitude extérieure, la position spatiale des figures dans le paysage et les unes par rapport aux autres est décrite, mais sans qu'aucun échange n'ait lieu, elles sont placées côte à côte, séparées et comme figées dans l'attente, dans l'irrésolution de Belacqua. L'œil du vagabond accentue la dimension picturale et l'étrangeté du tableau. L'extériorité, qui est le propre de la peinture qui s'attache à représenter les corps alors que la littérature est censée représenter les sentiments, est ici une source de distance et de plasticité. Dans *Malone meurt*, Macmann sur son banc occupe une position en marge de l'activité, et s'il fait face à la foule affairée de la ville, il tourne le dos, souligne le narrateur, au fleuve; il est étranger au spectacle qui l'entoure.

Depuis le matin il est là et c'est maintenant le soir. Dans une heure il fera nuit. On remorque au port les derniers chalands, aux cheminées noires et rouges, chargés de fûts vides. L'eau berce déjà, éteint de son clapotis puis en larges flaqes tremblantes étale à nouveau les lointaines flammes du couchant, orange, rose et vert. Il lui tourne le dos, mais le fleuve lui apparaît peut-être dans le cri affreux des mouettes que la nuit rassemble, dans des paroxysmes de famine, autour des bouches d'égout, en face de l'hôtel Bellevue. Oui, elles aussi, avant de gagner les hauts rochers nocturnes, s'enfièvent une dernière fois, au-dessus des ordures. Mais ce à quoi il fait face ce sont les gens, nombreux dans la rue à cette heure, leur journée terminée, toute la longue soirée devant eux.

(1990, 90-91)

Plutôt que de donner une impression d'omniscience, cette prise en charge de la description par le narrateur – au sujet de laquelle on pourrait presque parler de focalisation sans le personnage – isole le personnage par rapport au milieu qui l'entoure et en fait une figure dans un paysage. La nature morte est un modèle à la fois d'extériorité, c'est-à-dire qui se limite à la représentation des surfaces, du dehors, et un modèle de juxtaposition, qui se manifeste dans l'absence de liens narratifs, qu'ils soient logiques, sentimentaux ou autres; ce modèle se manifeste avec le plus de force dans l'interruption de l'action où les personnages d'une histoire, comme des objets, figés dans leur singularité, sont en effet mis côte à côte. Transposé à la figure et au paysage, ce dispositif propre à la représentation d'objets est une source d'étrangeté, voire de terreur ou de malaise pour le spectateur en peinture, et plus encore pour le lecteur en littérature.⁴

La représentation de la mort s'articule étroitement avec la représentation du *vacuum* qui sépare le sujet de son milieu. Comme l'écrit James Knowlson,

“Death takes different forms: disintegration, decay, premature ending, death in life. The poet, motionless, contemplative and mostly alone, even when with another, contemplates the world and finds it alien and uninviting”.⁵ Avec *Mal vu mal dit*, Beckett modère la froideur et l'étrangeté qui règne dans les mondes clos des courts textes en prose des années soixante-dix. Dans son essai *Chacun son dépeupleur*,⁶ Antoinette Weber-Cafilisch a bien montré comment les figures de William Blake, plus encore que le Belacqua de Botticelli, ont pu constituer des modèles pour les figures des vaincus du *Dépeupleur*. Indirectement, la nature morte peut aussi être considérée comme un modèle pour ces courts textes. La froide description d'objets matériels déshumanise les mondes et les êtres qui les peuplent étrangement; les figures humaines sont comme chosifiées, ce qui explique cette sensation de malaise dont parle A. Weber-Cafilisch, et rejoint la terreur dont Beckett parle à propos de la peinture de Yeats. On peut donc penser que c'est en s'inspirant de cette peinture que Beckett a trouvé une solution à cette exigence éthique qui a animé sa création artistique; le dialogue avec la peinture, et plus précisément avec la nature morte donne lieu, dans ses fictions, à une mise en péril de l'âme humaine et du même coup du récit qui se fige en tableaux – mais aussi en poésie. Le texte, comme le monde décrit ferme sur lui-même, à l'image de Belacqua ou d'une pierre. Seules nous sont livrées sa surface, son enveloppe, qui, comme un miroir, renvoient une image mystérieuse du monde, marquée par le manque et l'absence. Mais si l'ironie a participé à inverser les divers “savoir” et à donner une représentation de cet état de privation dans lequel se trouve le sujet, elle tempère aussi la froideur de cette même représentation.

Notes

1. Dans “Recent Irish Poetry” (1934), Beckett insiste sur cette crise du sujet et de l'objet que se doit de représenter tout artiste. Il est intéressant de remarquer que cette question revient dans les quelques essais critiques que Beckett a écrit, notamment lorsqu'il s'agit de peinture. Ce serait la peinture et plus encore la peinture des peintures qu'est la nature morte qui apporterait une solution esthétique aux problèmes philosophiques.
2. J. Knowlson, 1999, 353: “Je trouve par exemple qu'il y a quelque chose de terrifiant dans la manière dont Yeats pose côte à côte, ou face à face, une tête d'homme et une tête de femme, affreuse acception de deux entités qui ne se confondront jamais. Et te souviens-tu de l'image de l'homme assis sous une haie de fuchsias, qui lit en tournant le dos à la mer et aux nuées

d'orages? Pour réaliser combien ces tableaux sont proches des natures mortes, il faut en regarder d'autres, presque pétrifiés, soudaine suspension de l'action, des conventions de la sympathie et de l'antipathie, de la rencontre et de la séparation, de la joie et de la douleur.”

3. *More Pricks than Kicks*, 1993, 115; *Bande et Sarabande*, traduction E. Fournier, 1994, 168: “Belacqua recula jusqu'au fossé et resta là, irrésolu, près de son animal de compagnie, le genet baissa la tête et ferma les yeux, sur son dos Lucy resta parfaitement immobile, le regard perdu droit devant elle, ils semblaient tous être à l'écoute, la femme, la chienne, le genet et l'homme. Le vagabond pouvait les voir dans l'angle formé par deux rayons contigus de sa roue, en déplaçant la tête juste ce qu'il fallait il était assez loin d'eux pour encadrer le groupe tout entier dans un secteur de sa roue.”
4. Le paysage de *Mal vu mal dit* soumis à une lente progression de l'inanimé sur l'animé, de la mort sur la vie, gagné peu à peu par le règne minéral, abstrait, dégarni, presque monochrome, peut être rapproché de cet autre passage d'une lettre que Beckett adresse à Thomas MacGreevy, toujours en 1937, où il évoque les paysages d'Irlande et la peinture de Yeats: “God knows it doesn't take much sensitiveness to feel that in Ireland [...] a nature almost as inhumanly inorganic as a stage set. And perhaps that is the final quale of Jack Yeats's painting, a sense of the ultimate *inorganism* of everything. Watteau stressed it with busts and urns, his people are *mineral* in the end. A painting of pure inorganic juxtapositions, where nothing can be taken or given and there is no possibility to change or exchange.” (J. Knowlson 1999, 948: “Dieu sait qu'il ne faut pas tant de sensibilité que ça pour saisir qu'en Irlande la nature [est] presque aussi inhumaine et inorganique qu'un décor de théâtre. Peut-être est-ce là la qualité suprême de la peinture de Jack Yeats, le sentiment de l'ultime inorganisme de tout. Watteau le soulignait à l'aide de bustes et d'urnes, chez lui, en définitive, les gens sont minéraux. Une peinture de juxtapositions purement inorganiques, où rien ne peut être ni pris ni donné, où le changement comme l'échange sont résolument impossibles.”)
5. J. Knowlson, 1999, 385: “la mort (...) prend des formes différentes, tour à tour celles de la désintégration, de la décadence, de la fin prématurée, de la vie pétrifiée. Immobile, contemplatif, seul la plupart du temps, même lorsqu'il est en compagnie, le poète observe le monde qui lui paraît étranger et hostile.”
6. A. Weber-Cafilisch, 1994, 86–87: les dessins de Botticelli, écrit-elle, “sont conçus dans un esprit bien trop allègre pour avoir suggéré l'accablement et l'affaissement de la masse corporelle que fait imaginer Beckett. (...) C'est