Document generated on 06/01/2025 5:16 p.m.

Jeu
Revue de théâtre

L'ombilic

Stéphane Lépine

Number 64, 1992

Godot, Beckett, Brassard et les autres

URI: https://id.erudit.org/iderudit/28124ac

See table of contents

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)
1923-2578 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Lépine, S. (1992). L'ombilic. *Jeu*, (64), 65–80.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1992

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Stéphane Lépine

L'ombilic

1. Les désagrégations continues du monologue beckettien

Durant plus de quarante ans, Samuel Beckett a travaillé, pour reprendre l'expression de Deleuze, au «devenir-mineur» de l'écriture. De *Murphy* (1938)[1] à *Soubresauts* (19..)[2], il a procédé, dans l'écriture et par elle, à un véritable travail de sape de l'humanité. D'un texte à l'autre, la déconstruction, l'effritement, le morcellement du personnage individué n'ont cessé de s'accentuer, obéissant ainsi à une logique propre au tragique. Aussi sa réflexion ne porte-t-elle pas tant sur l'absurdité du monde et témoigne-t-elle moins du trouble contemporain de l'existence que de celui entourant l'écriture. Intervenant dans la langue avec «un souci de vérité dans la rage de dire[3]», Beckett a fait du langage, comme Mallarmé au siècle précédent, l'instrument privilégié de sa recherche du «rien qui est la vérité». «La recherche du moyen de faire cesser les choses, taire sa voix, écrivait-il dans *l'Innommable*, est ce qui permet au discours de se poursuivre[4].» Persuadé de la nécessité de la parole, il a élaboré un seul grand Livre où s'est construit un langage articulé dans le sens de la nature humaine, c'est-à-dire morcelé, fragmentaire, et voué à l'épuisement le plus complet. Un langage s'auto-annulant «jusqu'à ce qu'enfin tu entendes comme quoi les mots touchent à leur fin[5]».

Toujours, chez Beckett, la parole (que nous transmet la voix du texte) est saisie entre l'instant où elle s'arrache au silence et celui où, par la redite des mots et l'itération des idées, elle retourne au silence. Elle surgit des grands espaces blancs d'avant la création, sort de l'abîme pour ensuite décliner, entraînant avec elle le sujet qui l'énonce, «de sorte que le sujet s'éloigne du verbe et que le complément vient se poser quelque part dans le vide[6]».

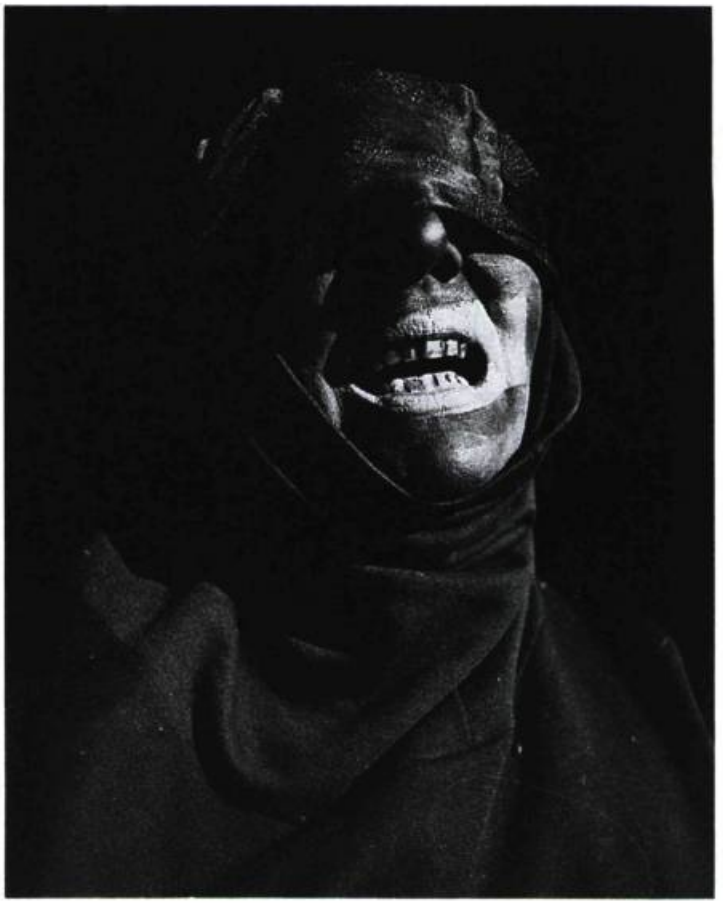
Dans l'univers beckettien, rien n'existe donc que cette voix[7] qui permet au sujet d'exister et l'entraîne plus avant, là où il veut en venir : au non-être. Il n'y a pas d'âmes, pas de corps, pas de naissance,

1. Écrit directement en anglais, *Murphy* a été publié à Londres en 1938. Adaptée en français par l'auteur lui-même, la première édition parut à Paris, chez Bordas, en 1947.
2. Dernier texte écrit par Beckett, *Soubresauts* ne sera cependant pas le dernier publié, les Éditions de Minuit ayant annoncé pour cet automne la publication d'inédits, dont certaines pièces radiophoniques.
3. Samuel Beckett, *l'Innommable*, Christian Bourgois, coll. «10/18», 1972, p. 17.
4. *Idem.*
5. Samuel Beckett, *Compagnie*, Éditions de Minuit, 1980, p. 87.
6. Samuel Beckett, *Malone meurt*, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1970, p. 99.
7. «Cette voix qui parle, se sachant mensongère à ce qu'elle dit, trop vieille peut-être et trop humiliée pour pouvoir jamais dire enfin les mots qui la fassent cesser, se sachant inutile, pour rien, qui ne s'écoute pas, attentive au silence qu'elle rompt, par où peut-être un jour lui reviendra le long soupir clair d'avant et d'adieu, en est-elle une?» (*l'Innommable*, édition déjà citée, p. 28)
«Neary se mit à parler, eût-on dit, à être traversé par une voix.» (Samuel Beckett, *Murphy*, Union générale d'éditions, coll. «10/18»,1971, p. 191.)
«As-tu envie de chanter? dit Camier.
Pas à ma connaissance, dit Mercier.» (Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Union générale d'éditions, coll. «10/18», 1972, p. 32.)

ni de vie ni de mort, mais ça parle. Une voix parle à travers la confusion des silences humains. Désassemblée des corps qui, eux, sont hantés par leur propre anéantissement, la voix erre dans l'indéfini du langage et donne provisoirement un temps et un lieu à celui qui parle[8].

Mais, indifférent à cet ancrage que lui confère sa voix, le narrateur, dans les textes de Beckett, se tient dans l'absence et dans la perte. Retourné en lui-même, les yeux à moitié fermés, il éclaire l'espace de sa chambre close de sa propre lumière, qui va s'obscurcissant. Imperméable au désordre comme à toute détermination, il n'est sujet à nul principe de changement sauf au sien, suffisant en soi. «Sphère pleine de clarté, de pénombre et de noir[9]», il subit l'écoulement inexorable de l'être sablonneux en train de se défaire, de passer dans la partie inférieure du sablier. À l'exemple de Lucky, l'esclave de Pozzo dans *En attendant Godot*, tous les personnages beckettiens portent, réellement ou symboliquement, une valise chargée de sable qui s'écoule lentement à travers les fissures. Et ils sont eux-mêmes ce sable, restes d'une pierre fondatrice en voie d'effritement, symbole d'une humanité entraînée inexorablement vers le néant : «Tu fais ce que tu suis, tu fais une fraction de ce que tu suis[10] [...].»

L'envahissement progressif des ténèbres est implacable mais, de façon apparemment contradictoire, éclaire le sujet sur ce qu'il est car, «pour qu'il pût voir, il fallait qu'il fît non seulement nuit, mais sa nuit à lui[11]». Ce sujet traversé par la voix ne ressent donc aucun conflit entre sa clarté et son noir, aucun besoin pour que sa clarté dévore son noir. Puisque «ce n'est que dans le noir qu'on peut se rencontrer[12]», à mesure qu'il s'élargit dans son esprit, comme il le désire, il reste moins dans la clarté et encore plus dans le noir, vers la liberté absolue, le total affranchissement.



Pour tous les personnages, l'ombre est cette lumière incandescente et tout intérieure qui les rend opaques et impénétrables. Elle est le signe de ce néant silencieux duquel les hommes ont été soustraits et auquel ils comptent retourner. Un néant qui n'est rien d'autre qu'une parfaite abstraction du dehors, un royaume où le sujet enclos en lui-même peut se retrouver. L'ombre grandissante alimente donc l'espoir d'être finalement obscurci, totalement annihilé, capable alors de faire corps avec le vide et l'invisible.

Voué aux ténèbres, le personnage beckettien, qui a «soif de noir à mourir[13]», lutte contre

8. Winnie, dans *Oh les beaux jours*, est probablement l'exemple-type de cette perte d'identité progressive du personnage et de sa définitive non-correspondance avec la voix qui parle en elle.
9. Samuel Beckett, *Murphy*, éd. citée, p. 102.
10. *Idem*, p. 41.
11. *Idem*, p. 87.
12. *Idem*, p. 207.
13. Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Éditions de Minuit, 1972, p. 31.

l'aveuglement que provoque une trop forte lumière et va toujours plus loin à l'intérieur de lui-même, dévoré par l'ombre. L'obscurcissement graduel du monde permet la mise en lumière de la réalité intrinsèque de son moi. Perdu dans la trop grande clarté d'un jour hostile, ce personnage tente donc d'échapper au dehors pour entrer en dedans de lui, jusqu'à ce que rien n'y soit visible que lui. Ce n'est qu'en basculant dans l'antre de l'ombre qu'il lui est possible de voir l'aube poindre, «soir de la nuit». Seule l'ombre permet la communion avec soi et avec l'autre, ce double absent, voilé par la lumière.

Le trajet qu'effectue le sujet beckettien est celui d'un moi divisé, fragmenté, qui vogue au gré du courant dans l'espoir de rassembler ses morceaux épars et de redevenir cette présence pleine qu'il croit avoir déjà été. Durant tout le temps de son errance, il est tenu hors de lui-même et désire la *mise à nuit* de son origine pour participer à un engendrement de son existence potentielle. Ce n'est que dans l'ombre que cette reconnaissance et cette renaissance peuvent s'opérer.

Si l'intériorité grandissante du sujet, permettant d'accéder aux ténèbres et à l'idéal d'un moi qui peut enfin s'abstraire, lui fait souhaiter l'anéantissement de la réalité pour ne conserver que lui-même, elle entraîne aussi une perte de contact avec le monde extérieur. Déjà, dans son essai sur Proust[14], Beckett proposait comme refuge de la vie intérieure «l'annexe spacieuse de l'aliénation mentale». Dans son œuvre propre, l'autosuffisance solipsiste du narrateur, qui pousse l'intériorité à son comble, le fait fatalement sombrer avec son refuge. Enfermé dans sa tête, à l'intérieur d'un habitacle dont les parois se referment[15], il perd bientôt toute coïncidence avec le monde comme avec lui-même, subit la double impossibilité de dire la chose et de dire je. L'intériorisation forcenée, en plus de ramener le macrocosme du monde au microcosme de la boîte crânienne, provoque une décomposition graduelle du moi, une désaffiliation du sujet qui ne peut finalement plus communiquer, pas plus qu'il n'arrive à vivre l'extase[16]. N'arrivant plus à sortir hors de lui-même, il ne peut plus émettre qu'une sorte de râle inintelligible. C'est ainsi que l'aphonie gagne le texte.

«Dans l'univers beckettien, rien n'existe donc que cette voix qui permet au sujet d'exister et l'entraîne plus avant, là où il veut en venir : au non-être. Il n'y a pas d'âmes, pas de corps, pas de naissance, ni de vie ni de mort, mais ça parle.» Patricia MacGeachy dans *Conversation entre Beckett et Pinter* d'Imago. Photo : George Smid.

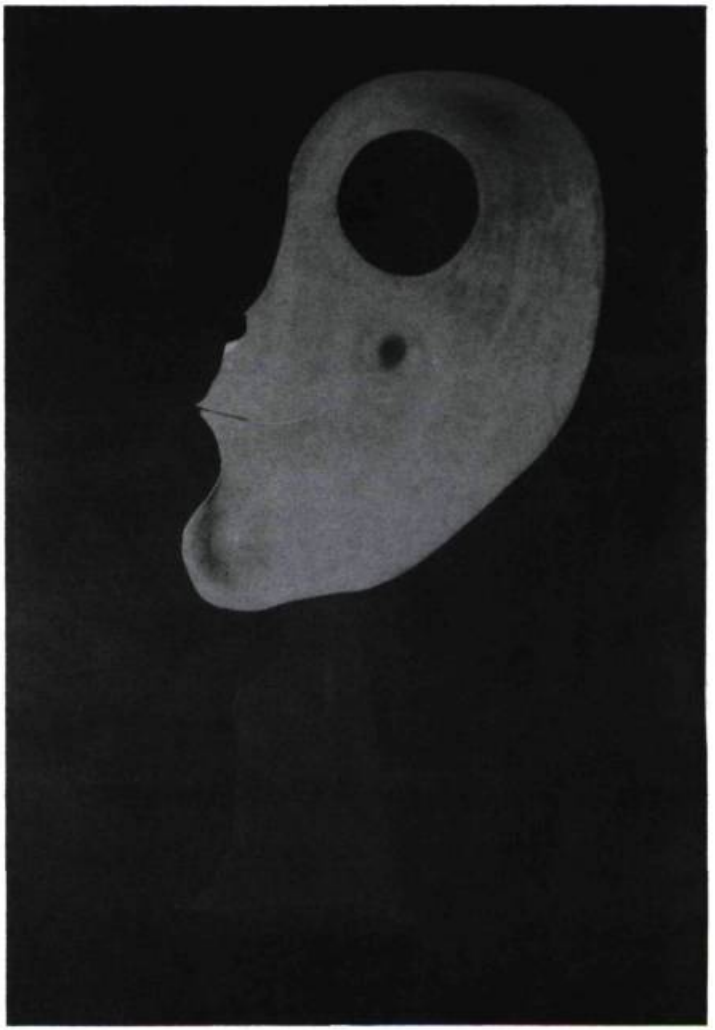
2. La mise en forme de l'arrachement

En 1946, Samuel Beckett écrit *l'Expulsé*, l'histoire d'un homme chassé hors de son foyer d'adoption. Cette nouvelle illustre pour la première fois un des thèmes essentiels de son œuvre, à savoir l'exclusion systématique de l'homme de son lieu d'origine et sa projection dans un perpétuel mouvement de gravitation autour du paradis perdu. Ainsi, comme il est écrit dans *l'Expulsé*, «le charme était rompu[17]». La même situation de l'homme faisant une brutale entrée dans le monde se retrouvera plus tard dans d'autres textes de Beckett, *la Fin* par exemple.

Cette chute hors du centre (familial, historique et généalogique au premier regard), chute qui correspond aussi à la mort des père et mère («lui à la conception, elle à la naissance[18]»), est un premier pas dans la mortalité. Cette expulsion hors du ventre de la mère et du néant originel constitue la première étape d'une errance langagière menant cet homme à une mort qui seule peut lui permettre de retourner au chaos. Stabilisé dans la rigole, l'enfant mis au monde, celui à qui le cordon ombilical ne sera jamais coupé, jette un dernier regard sur ces rideaux qui s'écartent pour se refermer ensuite à tout jamais, comme le sexe de la mère, afin de sauvegarder le secret du dedans et y apposer un voile d'étrangeté. «Derrière la grille, peut-on lire dans *le Calmant*, les rideaux étaient fermés, de grossiers rideaux en toile rayée bleu et blanc, couleurs de la Vierge, et tachée de grandes taches roses[19].»

14. Samuel Beckett, *Proust*, traduit de l'anglais et présenté par Édith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 1990, 126 p.
15. Voir la ruche dans *le Dépeupleur*.
16. Extase : lat. ecclés. *extasis* ou *ectasis*, gr. ecclés. *extasis* «action d'être hors de soi».
17. Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, Éditions de Minuit, 1974, p. 14.
18. Samuel Beckett, *l'Innommable*, éd. citée, p. 134.
19. Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, éd. citée, p. 66.

Destiné à *répéter* jusqu'à épuisement un même mouvement ondulatoire, sans pouvoir déterminer quoi que ce soit, notre victime de la naissance, condamnée à la solitude et à une éternelle errance, commence à explorer les grands chemins. Pour essayer de se calmer et pour occuper les longues heures qui viennent, il va se raconter une histoire[20] et essayer de s'incorporer à elle, pour la faire sienne entièrement, se laisser posséder par elle. Malgré leur immobilité, leur situation physique et psychologique, les personnages beckettiens, de par la voix qui parle en eux et l'histoire qu'ils s'approprient, s'inscrivent dans un texte dont ils sont les héros. Comme l'Ulysse de Joyce à travers les rues de Dublin, ces narrateurs, limités dans l'espace mais ouverts aux limites infinies du paysage mental, laissent surgir des rythmes et des mouvements, s'interrogent sur eux-mêmes et sur le monde. Mais ces sursauts de discours, ces «baîllements de désir» dirait Roland Barthes, ne les rendent pas pour autant maîtres de la voix. Ces questionnements sur le sens et le pourquoi de l'être, ces désirs passagers de découvrir d'autres paroles, d'autres images que celles qu'ils répètent depuis toujours, ne semblent contribuer en rien à donner au sujet sa voix propre. Ce ne sont en fait que des déplacements imperceptibles sur la scène de leur vie, autant de petits gains, de petites pertes, de lumière donnée et reprise, de riens découverts en vain et qui tendent au dévoilement d'un sens oublié.



Joan Miró, *Tête*, 1927. Collection particulière. Photo tirée du catalogue *André Breton — La beauté convulsive*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 255.

Solipsiste éreinté ou narcisse lymphatique, le personnage beckettien est donc tenu hors de lui-même dans une non-appartenance systématique. Comme le frère coupable de la Genèse, l'égaré habité par la voix tourne perpétuellement sur lui-même, inscrit son errance giratoire dans un déroulement infini. Il évolue autour de la maison, ce lieu d'origine dont il a été expulsé, toujours à la recherche de ce centre perdu qui, une fois retrouvé, lui permettrait de mettre fin au tourbillon. L'attachement au centre est absolument indéfectible[21]. «Le disque est là, de toute éternité[22]»et l'Homme erre donc au creux des sillons (ou des fossés) en espérant vainement pouvoir réintégrer le lieu de sa naissance. La vivacité mortelle qui l'agite le projette dans un mouvement irrésistible d'enroulement, de sinuosités et de circonvolutions autour du pieu auquel il est attaché. Comme Lucky lié à Pozzo, le personnage beckettien joue avec son

20. «Je vais donc me raconter une histoire, je vais donc essayer de me raconter une histoire, pour essayer de me calmer.» (Samuel Beckett, *le Calmant* dans *Nouvelles et textes pour rien*, éd. citée, p. 40.)
21. «Seule chose à faire rebrousser chemin tourner en rond à la rigueur et j'avance en zigzag ça c'est vrai conformément à ma complexion présente rédaction cherchant ce que j'ai perdu là où je n'ai jamais été» (Samuel Beckett, *Comment c'est*, Éditions de Minuit, 1961, p. 72-73.)
22. Samuel Beckett, *l'Innommable*, éd. citée, p. 75.

«Ramener le macrocosme du monde au microcosme de la boîte crânienne».

cordon ombilical, sans jamais briser ce lien de survivance, jusqu'à s'étouffer avec, dernières paroles comprises. Comme il est décrit dans *l'Innommable*, tous les narrateurs, tenus en laisse, tournent ainsi inlassablement sur eux-mêmes, autour du principe premier dont ils ont perdu le secret et autour de l'Idée de leurs multiples présences réunies en une seule. Au centre de ce mouvement de sphères en circonvolutions se pose donc l'utopie de l'unité retrouvée, unité permettant aux multiples fragments de ce moi divisé de retrouver l'état perdu d'avant la mise à mort. En réintégrant ce lieu premier d'où s'est opérée la scission, en pénétrant la matrice, tous les narrateurs pourraient se fondre en un seul et accoucher de leur propre création.

Dans ce système de gravitation où sont pris tous les anti-héros chers à Beckett, le centre est souvent symbolisé par un arbre. Que l'on pense à *En attendant Godot* où, remarque Vladimir, «seul l'arbre vit» ou à *Mercier et Camier* où l'on peut lire :

> Il tenait du dédale, le petit square, on y circulait avec gêne, et il fallait bien le connaître pour en pouvoir sortir à la première tentative. On y entrait naturellement le plus facilement du monde. Au centre, ou à peu près, s'élevait un hêtre pourpre, immense et luisant[23] [...].

Armand Simon, *Sans titre*, dessin. Collection Province de Hainaut. Tiré de *Surréalistes wallons* d'Achille et Christine Bechet, Belgique, Éditions Labor, 1987, p. 201.

Ce hêtre/être luminescent se pose donc à peu près au centre de l'ellipse comme la tache jaune de l'œil, cette partie de la rétine où la vision atteint le maximun de netteté. Ce point fictif, fuyant, ce centre blanc est le lieu où se rencontrent les sens, le lieu de leur croisement et de leur perdition. Au centre de l'œuvre de Beckett se pose un sujet absent, et les sujets parlants, eux, dans leur pluralité, sont autant de phénomènes de l'absence qui s'exprime à travers une voix essentielle, blanche, neutre et neutralisante. Ainsi, chez Beckett, la présence d'un sujet héliocentrique se donne comme vérité d'un Logos perdu, d'un Moi inaccessible.

3. La propension à revenir au vide

Le sentiment de mortalité n'en finit plus d'accabler le sujet beckettien à la poursuite de ce rien qui le délivrerait de tout. Inscrit malgré lui dans le texte d'une histoire en pleine décadence, et alors que tout autour de lui se forme un réseau inextricable de voix et de présences, ce sujet tente de vaincre la désorganisation, le tumulte bruyant et discordant pour retrouver l'organisation primitive. En fait, pour cet homme occupé à discourir sur une histoire qu'il n'arrive pas à faire sienne, occupé à s'entretenir, à courir çà et là en pure perte, les mots s'épuisant, aucune lumière

23. Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, éd. citée, p. 10-11.

ne luit au loin, sinon celle du dedans, du néant, ce chez-soi duquel il a été exclu.

Rousseau disait que «le signe le plus assuré du vrai contentement d'esprit est la vie retirée». Le sujet beckettien, cette présence indifférente et terriblement autiste, est amené, pour sa part, à un total oubli de soi et du monde, à une négation de tous les principes vitaux. Il exprime l'état de celui qui ne désire rien de plus, rien de mieux que ce qu'il a. Murphy, Molloy, Malone sont tous des infirmes qui témoignent de l'horreur impuissante d'être un corps, de l'humiliation qui y est rattachée, de la fatalité psychologique. Ils luttent tous contre les exigences du corps, s'imposent une vie austère et retirée afin d'atteindre un complet affranchissement.

L'ascétisme moral et physique que s'imposent les personnages les aspire tout entiers vers le rien. Murphy, le premier, ressent ces inclinations néantisantes[24] et les transmet aux autres porteurs de la voix, qui voient s'opérer l'ascèse sans qu'ils puissent vraiment en déterminer le tracé. «J'ai pris donc le parti de me laisser aller[25]», dit l'expulsé et ainsi, sans autre intention que celle de n'en avoir pas, lui et les autres désirent parvenir à l'abandon de tout déterminisme «et ainsi de proche en proche à rien[26]».

«Destiné à répéter jusqu'à épuisement un même mouvement ondulatoire, sans pouvoir déterminer quoi que ce soit, notre victime de la naissance, condamnée à la solitude et à une éternelle errance, commence à explorer les grands chemins.»
Yves Tanguy, *Sans titre (Il vient)*, 1928. Collection particulière. Reproduction tirée du catalogue *Antré Breton — La beauté convulsive*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 270.

Pour Murphy, comme pour tous les autres après lui, il faut que chaque heure rapproche un peu plus du néant, du vide, de la vie intra-utérine, cela malgré «le conceptualisme pseudo-scientifique qui se complaisait d'évaluer le degré de santé mentale d'après celui du contact avec la réalité extérieure[27]». Chaque heure augmente en eux le désir d'être à nouveau enfermé, dans un endroit clos, vide et chaud, où l'univers entier serait ramené à leur unique présence.

Né du vide et destiné à retourner au vide, le sujet chez Beckett témoigne de l'extinction lente de toute vie affective chargée de mémoire. Le texte beckettien n'est lui aussi que vide : vide du monde et de l'homme réduits à leur pauvreté essentielle, vide des mots qui n'expriment plus que cet effritement tragiquement irréversible du monde sensible. Tout, chez Beckett, concourt à témoigner de l'anéantissement. Une schizophrénie «affective» s'empare de tout ce qui reste de vivant. La désagrégation physique, le morcellement du discours et le repliement catégorique sur soi-même s'accentuent au fil des textes. D'une forte tendance à l'introspection et à l'égotisme nous passons, d'un narrateur à l'autre, à un détachement définitif de la réalité et à un complet épuisement du texte.

4. Les irrégularités du discours

Chez Beckett, les narrateurs se relaient donc d'un texte à l'autre. Les âmes mourantes, qui attendent toute leur vie que ça leur fasse une vie, se suivent les unes derrière les autres, habitées par une voix et s'appropriant chacune leur tour une même histoire. Leur seul désir est d'achever ce récit dont elles sont les héroïnes «maladives» et de participer à la reconstruction de leur royaume unitaire.

Dans ce contexte, le rapport qu'entretiennent ces narrateurs avec la parole vaut la peine d'être observé de plus près. Soulignons d'abord que la parole, dans l'œuvre de Beckett comme dans le théâtre moderne en général, est un signe fracturé. Le personnage parle mais, très souvent, la pensée gît ailleurs, ajournée dans l'espace du langage. Entre la pensée et l'élocution, que la *Poétique* d'Aristote présentait comme un couple soudé et solidaire, exprimant le passage de la puissance à l'acte, s'intercale ici l'obstacle de la non-adéquation de l'homme au langage, de l'aphasie ou de la logorrhée. Au lieu de rassembler le personnage, sa parole le désunit.

24. «... Et Murphy se mit à voir le Rien, cet éclat incolore dont une fois sorti de la mère on jouit si rarement, et qui est l'absence... ce Rien dont disait le farceur d'Abdère que rien n'est plus réel.» (Samuel Beckett, *Murphy*, éd. citée, p. 218.)
25. Samuel Beckett, *Nouvelles et textes pour rien*, éd. citée, p. 19.
26. Samuel Beckett, *Premier Amour*, Éditions de Minuit, 1970, p. 39.
27. Samuel Beckett, *Murphy*, éd. citée, p. 159-160.

Beckett fait du personnage qui prend la parole un personnage qui entend, pour sa propre confusion, ce qu'il «parle». Ainsi, le soliloque beckettien[28] n'a pas pour but d'exprimer l'ego du personnage mais d'étoiler le sujet en une pluralité de voix séparées : «Puis parler, vite, des mots, comme l'enfant solitaire qui se met à plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et parler ensemble dans la nuit.» En fait, la scène beckettienne ne mérite véritablement d'être considérée comme un «dépeupleur» que parce que, dans un premier temps, à la faveur d'une percée irrésistible du soliloque, elle démultiplie l'humaine individualité. Il ne faut alors pas s'étonner de la mauvaise articulation de la langue propre à cet homme qui se livre dans ses soliloques et tente de se délivrer par eux. Foirades[29], émissions d'humeurs, de chuintements, de hoquets, arrêts involontaires dans le débit des mots, répétitions et balbutiements effectuent constamment des coches dans le débit monotone du discours et démontrent la non-maîtrise qu'il a de sa langue et les efforts de sa conscience qui se débat avant de s'éteindre et bouleverse ainsi le rythme régulier des choses qui vont s'éteignant. Ces irrégularités linguistiques, ces soubresauts du discours ne sont que des signes de plus de l'effort démontré par le sujet pour s'affirmer et se constituer comme homme dans la langue.

5. Les souvenirs : entre le sujet et son origine

Donc, depuis le commencement, des êtres atteints d'une vivacité mortelle tracent le mouvement d'une sphère en circonvolutions. Mais les traces s'effacent au fil des paroles prononcées, anéanties par l'obscurité régnante. Une voix, qui a été entendue progressivement, a émergé doucement du silence et épouse aujourd'hui les formes d'un développement infini. Elle tient sur la scène beckettienne le grand Livre dont l'origine est perdue. Cette voix indéterminée, ce bourdonnement invariable et continu est la somme-agrégat de tous les âges passés et à venir. Cette voix, ni morte ni vivante, toujours-déjà vieille, est prise entre deux naissances dans un monde où elle use des corps pour transmettre son message. La présence des êtres qui parlent en fait foi.

Cet énonciateur, atteint de la vie, sans passé ni avenir, jamais tout à fait là, se tient (ou persiste à vouloir se tenir) dans l'oubli de tout et dans le désespoir le plus insensible. À l'exemple de la tante Léonie dans *À la recherche du temps perdu*, qui «n'avait plus voulu quitter, d'abord Combray, puis à Combray sa maison, puis sa chambre, puis son lit[30]», il s'est volontairement réduit à l'immobilité, que ce soit, comme Malone, dans un lit ou comme Winnie, à l'intérieur d'un monticule de sable, et attend patiemment que ça finisse. Entièrement occupé à mourir, seuls les souvenirs et les histoires qu'il se raconte le gardent en contact avec le monde des vivants. En effet, des réminiscences, ces retours subits à l'esprit d'une image, non immédiatement reconnue, interviennent souvent, inconsciemment ou involontairement, dans le discours. Elles viennent lui redonner, par bribes, une tonalité affective et nostalgique mais ne réconfortent jamais, ni ne semblent contribuer vraiment (en apparence) au désir de reconstruction de soi. Pour ces êtres rongés par l'habitude et réduits à une souveraine régularité, les souvenirs, les rappels de leurs existences passées, les récits qu'ils imaginent (et qui s'élaborent à partir de leur propre récit, de leur propre fiction) reportent le moment tant convoité de la totale désaffection.

«C'est tuant les souvenirs[31].» Les réminiscences, la résurgence du passé, les traces des générations précédentes inscrivent en effet le sujet dans une filiation temporelle (historique et généalogique) et lui rappellent que le cycle perpétuel des générations ne peut être vaincu. C'est ainsi que le narrateur, épuisé à force de transmettre la voix, arrivé à un point qui n'est autre que la reproduction du lieu de la naissance, constate qu'il n'y a rien de changé, que, seul dans un univers en ruine ou au milieu

28. Rappelons qu'à peu près toutes les œuvres romanesques de Beckett sont des monologues à la première personne.
29. Voir *Pour finir encore et autres foirades*, Éditions de Minuit, 1976, 53 p.
30. *Marcel Proust, À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de La Pléiade», tome I, p. 49.
31. Samuel Beckett, *l'Expulsé* dans *Nouvelles et textes pour rien*, éd. citée, p. 12.

«Il nous fait participer à la lente agonie d'un univers qui, dans la tranquillité de sa décomposition, est orienté fatalement vers sa propre fin.» *Comédie* de Samuel Beckett, présentée par le Théâtre de l'Égrégore en 1965.

de semblables étrangers, il a fredonné le même vieil air toute sa vie. À cause du souvenir, le sujet beckettien, à la veille de mourir, se rend compte qu'il n'est pas encore né.

Et à cause de l'accumulation de ces histoires monotones auxquelles il tient tant, il en vient à espérer, toujours comme la tante Léonie, quelque «cataclysme domestique» qui mettrait fin à ce perpétuel cycle de mort lente et le projetterait enfin hors de sa chambre, vers cet état bienheureux (croit-il) d'avant la naissance. Ceci fait que, malgré son désir de maintenir sa libido dans le moi sans rien en dépenser dans des investissements d'objet, le personnage beckettien ne peut se conduire de façon absolument narcissique. Un conflit le tiraille, qui le fait hésiter entre le rétablissement de l'état inanimé (les pulsions du moi) et la tendance vers la continuation de la vie (les pulsions sexuelles), entre le moi et l'investissement libidinal d'objet. Comme l'écrivait Proust, «ce qui nous attache aux êtres, ce sont ces mille racines, ces fils innombrables que sont les souvenirs de la soirée de la veille, les espérances de la matinée du lendemain[32]». C'est de cette trame continue d'habitudes, de petits plaisirs et de grandes illusions que les narrateurs n'arrivent pas à se dégager.

Beckett appréciait chez Proust «l'explorateur d'une conscience qui se débat dans la destruction continuelle du temps pour retrouver le je authentique». Aussi, comme c'est le cas pour l'œuvre de Proust ou en situation analytique, «il faut, dit le narrateur de *l'Innommable*, remonter, pour commencer, jusqu'à ses origines, et, aux fins de continuer, le suivre, patiemment, par les différents stades

32. *À la recherche du temps perdu*, éd. citée, tome III, p. 97.

Balthus, *les Beaux Jours*, 1944-1949. Reproduction tirée de l'ouvrage de Stanislas Klossowski de Rola, *Balthus*, Grande-Bretagne, Thames and Hudson, 1983, planche 32.

en ayant soin d'en montrer la fatale concaténation, qui en ont faite ce que je suis[33]». Mais alors que chez Proust le souvenir porte en lui l'assurance de la félicité, chez Beckett il constitue la matière résiduelle du discours, «toute cette masse de scories qui, comme l'écrivait Baudelaire, chez les écrivains non-artistes, souillent les meilleures intentions». «Le vieux style!» s'écrie fréquemment Winnie, et Célia de répondre : «Chère vieille formule!». Dans la brume de leur mémoire, comme «autant de voix mourantes, mortes aujourd'hui» (Jean-Jacques Mayoux), les personnages créés par Beckett encombrent leur discours, déjà elliptique et chaotique, de rumeurs passées, de palpitations, de regrets en regard de certaines images, de souvenirs à jamais insaisissables. Ces personnages à qui on a attribué un langage désavouent toute logique constructive associée au discours. «Mon incapacité d'absorption, ma faculté d'oubli, ils les ont sous-estimées[34]», dit l'un d'eux. Aussi, à l'exception des moments où la mémoire les perturbe dans leur *exécution*, ils continuent à ne rien dire, ne rien se rappeler, à s'exprimer comme on excrète, la vie se transformant lentement en un «coma, un long coma délicieux».

6. La répétition et la pulsion de mort

Ainsi donc la scène et le texte beckettiens, amenés jusqu'aux limites d'une pauvreté essentielle, s'éclipsent, se dissolvent, se distendent progressivement. Écrivain à la recherche du silence perdu («ramener le silence, c'est le rôle des objets»), Beckett a déroulé, avec l'émotion confuse d'une vie qui n'en finit pas, le long fil d'un texte en voie de disparition. Il nous a fait participer à la lente agonie d'un univers qui, dans la tranquillité de sa décomposition, est orienté fatalement vers sa propre fin. Pourtant, bien qu'il ne reste plus, dans ses derniers textes, que des sursauts de mémoire et de regret, et l'espoir encore entretenu de regagner les espaces clos du dedans, n'y a-t-il pas quelque chose dans

33. Samuel Beckett, *l'Innommable*, éd. citée, p. 7.
34. *Idem*, p. 55.

la voix beckettienne qui, tout en aspirant au néant, refuse d'y croire? C'est le problème auquel nous ramène inlassablement l'œuvre de Beckett qui, aspirée vers le rien, souffre d'une compulsion de répétition. Les personnages beckettiens, s'ils poussent à bout le dévoilement et la non-présence, s'ils s'inscrivent tout entiers dans le sens d'une désagrégration progressive, s'ils vivent de façon cathartique la disjonction et la solitude inéluctables, souffrent en même temps d'une indéracinable vitalité. Quoique ne pouvant entrevoir d'autre sens à leur vie (dans le langage) que l'immobilisation dernière et le vide universel, ils s'accrochent à leur discours (imagination ou fabulation) comme Beckett à son œuvre (lui qui disait que «l'écriture est la seule réalité créée») et, prisonniers d'une incontrôlable pulsion de vie, répètent constamment les mêmes choses, se répètent *ad nauseam*. Orientés vers la redécouverte du vide originaire, ils répètent inlassablement leurs va-et-vient, avec toute la verbosité prodigieuse que leur confère ce désir invincible de revenir au vide et cette peur d'y céder tout à fait.

En (se) répétant et en (se) rappelant sans cesse les mêmes histoires, Malone et Winnie, par exemple, s'inscrivent, d'une part, dans la temporalité et l'historicité mais, d'autre part, font comme l'enfant qui, pour abréagir à la forte impression que lui laisse l'absence de sa mère et pour se rendre, en quelque sorte, maître de la situation, répète sa douleur, la symbolise par le jeu. Dans son texte intitulé *Au-delà du principe du plaisir*, Freud a éloquemment expliqué cette mise en scène de l'absence à laquelle se livre l'enfant qui, par le jeu de la bobine (le Fort-Da), inscrit dans le symbolique une perte irrémédiable, celle de l'origine (dont la mère est la représentation la plus immédiate). Par la répétition, cet enfant cherche donc à combler l'absence, à satisfaire un besoin primaire, un état antérieur qu'il a dû abandonner sous l'influence perturbatrice de forces extérieures.

Dans ce même texte (faisant partie de ses *Essais de psychanalyse*), Freud définit le mot pulsion comme «une poussée inhérente à l'organisme vivant vers un rétablissement d'un état antérieur, une sorte d'élasticité organique ou, si l'on veut, l'expression de l'inertie dans la vie organique[35]». C'est à cette occasion qu'il inscrit l'opposition entre les pulsions sexuelles, qui poussent l'être humain vers le développement, la reproduction et la création, et les pulsions du moi, qui sont «l'expression de la nature *conservatrice* du vivant[36]». «Ces pulsions organiques, dit-il alors, sont conservatrices, acquises historiquement, dirigées vers la régression et le rétablissement de quelque chose d'antérieur[37].»

Chez Beckett, ces pulsions sont déterminantes. Comme l'enfant occupé à revivre symboliquement la séparation d'avec la mère, le personnage beckettien, désireux de retrouver le bienheureux état originaire, répète son histoire, répète le refoulé comme expérience vécue dans le présent jusqu'à la possible mise à jour de ce refoulé.

C'est en 1914, dans son texte intitulé *Remémoration, répétition et élaboration* que Freud dégage le mécanisme appelé *compulsion de répétition (Wiederholungswang)* :

> Une compulsion est quelque chose qui pousse. Cela traduit une contrainte, une nécessité. Outre Wieder, encore une fois, *holen* fait aller chercher dans l'avant, re-chercher et re-prendre. Y est inclus le retour à quelque chose qui est à reprendre et à *Zwangen*, à presser, à serrer, à faire passer et faire sortir de force... *Zwang*, c'est la nécessité, la violence, le «par force» d'une poussée qui pousse à dire quelque chose, à faire quelque chose, à penser quelque chose; c'est-à-dire l'acte pensé comme nécessaire, et le fait que des pensées s'imposent au sujet tout à fait involontairement sans que ce sujet y puisse quoi que ce soit ou les empêcher de quelque façon. *Il est gouverné*[38].

35. Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, nouvelle traduction, Paris, Petite Bibliothèque Payot n° 44, 1981, p. 80.
36. *Idem*.
37. *Idem*, p. 81-82.
38. P.U.F., p. 165.

Le sujet beckettien, compulsif, ne manque pas à son tour d'être gouverné. Au cours de son long monologue, il n'a de cesse de répéter le refoulé, et ce malgré lui. C'est avec une netteté hallucinatoire, une exactitude impeccable que se vit cette réitération d'événements anciens orientée vers l'abréaction de l'événement premier : l'expulsion du centre. Il y a donc une répétition d'occurrences, une répétition significative qui mène à la pensée qui échappe et qui a peine à être exprimée, symbolisée, à savoir la séparation d'avec l'origine.

Il est clair que la majeure partie des expériences que la compulsion de répétition fait revivre ne peut qu'apporter du déplaisir à ce narrateur, puisque cette compulsion fait se manifester et s'actualiser le mal de l'absence. Mais il s'agit d'un déplaisir qui, comme en situation analytique, offre la garantie d'une résurgence du refoulé, ce qui ne peut que constituer une source de plaisir pour le sujet. Pourtant, cette compulsion de répétition est aussi marquée du signe de la résistance. Comme le souligne Freud,

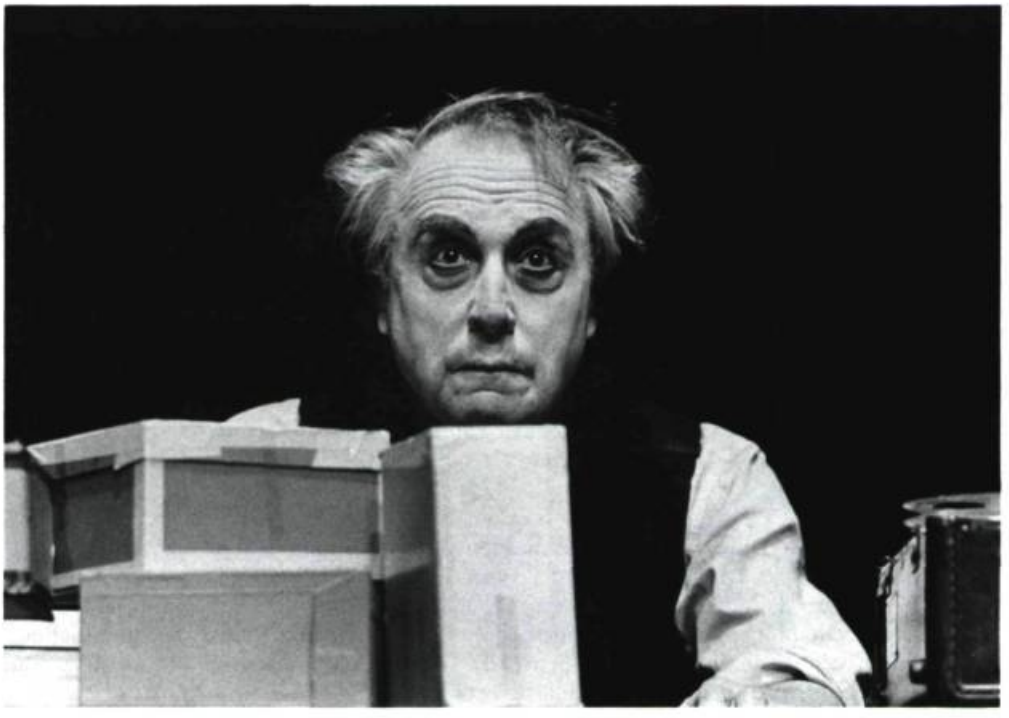
> [...] l'inconscient, c'est-à-dire le *refoulé*, n'oppose aux efforts de la cure aucune espèce de résistance; en fait, il ne tend même à rien d'autre qu'à vaincre la pression qui pèse sur lui pour se frayer un chemin vers la conscience ou vers la décharge par l'action réelle... nous pouvons dire que la résistance de l'analysé provient de son moi et nous saisissons du coup que la compulsion de répétition doit être attribuée au refoulé inconscient[39].

Ce qu'il s'agit d'observer dans l'auto-analyse à laquelle se livre le narrateur beckettien, c'est la répétition dans le sens où elle est un effet de résistance et qu'elle fait obstacle à la remémoration. On a remarqué, chez le personnage beckettien, un tiraillement entre le moi et l'investissement libidinal d'objet, entre les pulsions conservatrices, orientées vers la régression, et les pulsions sexuelles, orientées vers la reproduction. Aussi, lorsque nous observons les nombreuses répétitions auxquelles se livrent les narrateurs monologuistes, on peut remarquer que celles-ci ne sont pour eux qu'une manière de se souvenir d'une chose non plus oubliée mais refoulée. Dans ce cas, le refoulé fait retour par la répétition, jusqu'à ce que le refoulement ait été levé. Mais si, comme le souligne Freud, «répéter, c'est se souvenir», on semble aussi noter chez ces mêmes narrateurs une volonté de ne pas vaincre le refoulement, de se complaire dans les souvenirs et de reporter sans cesse le dévoilement du souvenir premier, originel.

Mais la question qui nous vient immanquablement à la lecture des textes de Beckett est : qu'est-ce qui se répète? Détaché de l'origine, le sujet, on l'a vu, semble vouloir rétablir la liaison et, sous l'emprise des pulsions d'autoconservation, se sert du jeu répétitif pour être ramené à l'antérieur, jusqu'à ce moment où il y avait liaison. Toutefois, on note, à travers ce processus, une volonté très nette d'abolir l'origine, de mettre à mort la mère. Non pas chercher le retour à l'inorganique, non pas effectuer un trajet de retour vers la mort mais, bien au contraire, répéter l'absence jusqu'à ce qu'elle soit enfin comblée.

Les réflexions de Lacan sur la question nous permettront peut-être de mieux éclairer cette ambivalence des forces pulsionnelles à l'œuvre dans les textes de Beckett, cette volonté duelle de retrouver l'origine et d'y échapper. En 1953, pour Jacques Lacan (*Séminaire*, Livre II), l'objet de la compulsion de répétition, c'est l'inscription dans le temps et dans l'Histoire. Ce que Freud a appelé compulsion de répétition relève d'un principe que Lacan appelle «insistance de la chaîne signifiante». «Ce qui se répète, dit-il alors, c'est ce qui insiste... Et ce qui insiste est quelque chose d'éminemment symbolique puisque c'est du refoulé; du signifiant au sens où il demande à être historisé.»

39. Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 58-59.



«Quoique ne pouvant entrevoir d'autre sens à leur vie (dans le langage) que l'immobilisation dernière et le vide universel, ils s'accrochent à leur discours (imagination ou fabulation) comme Beckett à son oeuvre [...]» François Rozet dans la peau de Krapp; *la Dernière Bande*, présenté par le Théâtre du Nouveau Monde en avril 1969. Photo : André Le Coz.

Continuateur de Freud, Lacan reprend donc les idées déjà élaborées, mais relie pour sa part l'automatisme de répétition à la volonté qu'a le sujet de s'inscrire dans une «temporalité historisante», dans ce qu'il appellera plus tard «l'ordre symbolique». Pour s'approprier sa propre histoire, pour survivre à l'expérience de l'ablation de la mère, le sujet doit l'inscrire dans le symbolique, dans le langage. La répétition va permettre cette écriture. La pulsion de mort ne serait chez Lacan que l'insistance du refoulé et son retour jusqu'à ce qu'il ait pu s'exprimer, être. «Le refoulé, peut-on lire dans le second livre du *Séminaire*, est toujours là qui insiste, et demande à être.» Non pas être au sens où il serait, avant, dans le néant, mais au sens où il est un non-être de refoulé. La répétition, en libérant le refoulé, en l'inscrivant dans le langage, révèle un savoir : de ce qui ne se savait pas.

Selon Lacan, la répétition est «un acte rythmique de balancement de la bobine qui tend à occlure une béance introduite par une absence». Par son activité ludique répétitive, par cet acte qu'est la répétition, on peut donc dire que le sujet chez Samuel Beckett répète le départ de la mère, met en scène la déchirure. Ce qui est en jeu dans ces nombreuses histoires (toujours les mêmes) que se raconte le narrateur, c'est son entrée dans l'ordre symbolique, l'ordre de la signifiance. Ce qui se répète en chacune de ces histoires, c'est la coupure et la capacité que démontre le sujet de se mutiler afin d'accéder à la fonction signifiante.

Par une demande toujours répétée, il réaffirme son désir, causé par un écart à combler. Par la répétition, il cherche un expédient à ce qui lui manquera toujours. C'est dans le savoir que la demande se répète avec, à chaque tour, l'écart de l'objet en moins qui sous-tend la répétition et dont le but est de viser le colmatage de la différence entre ce qui est cherché — et qui se dérobe par nature — et ce qui est trouvé. En effet, la répétition est un acte qui se fait en l'honneur d'une rencontre, essentiellement manquée. C'est justement de ce qui n'était pas que ce qui se répète procède, dit Lacan. Mais la répétition n'est pas le ratage. C'est le ratage que répète la répétition. Elle répète un

échec, lui-même marqué de la répétition. Ce qui est manqué est essentiellement la rencontre.

Alors que pour Freud, la pulsion de mort et la pulsion de vie forment un dualisme, la théorie micropsychanalytique établit pour sa part que «la pulsion de mort, en mettant incidemment à nu le vide de l'organisation psychomatérielle des oscillations idéennes, rebondit naturellement en pulsion de vie[40]». Pour Silvio Fanti, «toute manifestation vitale est donc mouvement de-et-vers la mort qui, de son côté, sert de tremplin à la vie[41]». Et il ajoute : «L'immuable pulsion de mort est fortuitement enceinte de l'éphémère pulsion de vie avec laquelle elle entre en synergie.»

Ces quelques considérations permettent déjà de mieux comprendre et d'entrevoir comme possible la cœxistence déjà observée chez Samuel Beckett de deux pulsions apparemment contradictoires. De plus, alors que Lacan ne semble observer dans la répétition qu'une poussée vers l'ordre symbolique, la micropsychanalyse admet l'idée, fondamentale chez Beckett, d'une répétition qui est à la fois «mouvement de-et-vers la mort», qui est donc animée, en même temps, par des pulsions antagonistes. Puisque les théories mises au point par Silvio Fanti semblent si bien correspondre au dualisme contenu dans les textes de Beckett, reprenons la question depuis le début et revoyons-en les principaux enjeux.

Le texte beckettien a donc, comme le rêve, au moins un endroit insondable, un ombilic, qui se nomme la mère, l'objet archaïque, le paradis perdu. La pulsion de mort à l'œuvre dans ce texte ramène le narrateur d'où il vient, au degré zéro, à l'au-delà de l'ombilic. Mais, comme le souligne Silvio Fanti, «cette propension est en soi inertielle et n'implique, en définitive, aucune cinétique centrifuge ou centripète, aucun mouvement vers l'avant ou vers l'arrière. J'insiste : aucune rétrotendance, comme d'aucuns pourraient le penser». Les propos de Malone confirment d'ailleurs cette affirmation :

> Je mourrais aujourd'hui même, si je voulais, rien qu'en pousssant un peu, si je pouvais vouloir, si je pouvais pousser. Mais autant me laisser mourir, sans brusquer les choses. Il doit y avoir quelque chose de changé. Je ne veux plus peser sur la balance, ni d'un côté ni de l'autre. Je serai neutre et inerte. Cela me sera facile. Il importe seulement de faire attention aux sursauts [42].

La pulsion de mort, chez Samuel Beckett, a donc un dynamisme statique, a-spatial et a-temporel, et, «comme le rêve [...], ne se perçoit pas par une recherche active[43]». Toutefois, des sursauts viennent bouleverser cette «atonalité». C'est que, relié au néant (qui demeure pour lui aussi insondable, inconnu et non connaissable que peut l'être la mère), le narrateur ne vit que dans l'espoir de pénétrer l'ombilic de son rêve, de toucher la pointe du tourbillon onirique, mais ce néant, ce vide, effroyable comme le sexe de la mère, demeure pour lui la frontière suprême, une frontière qu'il désire traverser mais qu'il repousse avec terreur.

Par l'activité onirique, par le maintien de son monologue intérieur, par l'abandon progressif de tout affect, ce narrateur abolit la distance qui le sépare de cette frontière qu'est l'origine. L'activité onirique lui permet d'entrevoir le vide, d'entrouvrir l'écran qui le sépare de ce vide énergétique d'où il vient. Mais les souvenirs, les «sursauts» de mémoire, qui viennent donner une tonalité affective au monologue et auxquels il faut «faire attention» jouent ici deux rôles. Marques répétitives d'un refoulé qui veut s'exprimer, ils inscrivent aussi le sujet dans la temporalité et l'éloignent du néant originaire.

40. Silvio Fanti, *l'Homme en micropsychanalyse. Continuer Freud*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, coll. «Médiations», 1981, p. 98.
41. *Idem*, p. 101.
42. Samuel Beckett, *Malone meurt*, éd. citée, p. 7.
43. Silvio Fanti, *l'Homme en micropsychanalyse*, éd. citée, p. 94.

«L'ineffable étreinte
De nos désirs fous»
[*Oh les beaux jours*]
Meret Oppenheim, *le Couple*, 1956. Collection particulière. Photo tirée du catalogue *André Breton — La beauté convulsive*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1991, p. 455.

Ils lui font revivre le drame de la séparation jusqu'à ce qu'il soit inscrit dans le langage et sont donc à la fois un mouvement de l'imaginaire au symbolique et du symbolique à l'imaginaire.

L'œuvre de Samuel Beckett met en scène des personnages aspirés par le vide. «Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir», dit Clov dans *Fin de partie;* «ça avance, ça avance», répète Malone; «je compris alors que ce serait bientôt fini, enfin, assez bientôt», peut-on lire dans *la Fin*. Le personnage beckettien ne cesse d'alimenter le désir de dévoiler le centre perdu comme une vérité donnant à la parole l'objet positif qu'elle recherche. Participant à un procès de création, il s'inscrit dans une passion vécue et racontée en progression. On assiste donc, en parcourant cette œuvre, à l'assomption à la fois inquiète et jubilatoire de l'être fragmentaire en proie au désir de se reconstituer. Et le texte devient le lieu d'un dire-faire, d'un écrire-faire de la révélation du *mot* qui manque.

> Il vient le *mot* [je souligne] on parle de mots j'en ai encore il faut le croire à cette époque à ma discrétion un seul suffit ahan signifiant maman impossible la bouche ouverte il vient aussitôt ou in extremis ou entre les deux il y a la place ahan signifiant maman ou autre chose ou autre bruit tout bas signifiant autre chose n'importe le premier qui vienne me rétablir dans mon rang[44].

> Ayant fini, c'était couru, par me trouver à l'intérieur de la maison, de forme circulaire ne l'oublions pas, et ne comportant au rez-de-chaussée qu'une seule pièce donnant de plain-pied sur l'arène, j'y parachève mes girations, en piétinant les restes méconnaissables des miens, à qui le visage, à qui le ventre, selon le hasard de leur distribution, et en y enfonçant les bouts de mes béquilles, à l'arrivée comme au départ. J'aime à penser quoique je n'en aie pas la certitude, que c'est dans le bas-ventre de maman que j'ai terminé pendant des journées entières, mon long voyage, et pris le départ pour le suivant[45].

44. Samuel Beckett, *Comment c'est*, éd. citée, p. 40.
45. Samuel Beckett, *l'Innommable*, éd. citée, p. 53.

Ce dernier texte montre bien que la mère ne peut en aucun cas être posée comme terminus du processus analytique, et qu'une fois rejointe, un autre voyage s'engage, orienté vers une rencontre dont l'objet est infiniment plus lointain. Mais l'issue du texte beckettien réside bel et bien dans une rencontre...

> Heure exquise
> Qui nous grise
> Lentement,
> La caresse,
> La promesse
> Du moment,
> L'ineffable étreinte
> De nos désirs fous,
> Tout dit, Gardez-moi
> Puisque je suis à vous[46].

...une rencontre fictive, symbolique, qui apaise pourtant la douleur causée par la déchirure originelle et vers laquelle les mots aspirent. Mais «qu'est-ce que l'art sinon une féerie d'essais en espérance d'éternité[47]? [...]» ●

46. Samuel Beckett, *Oh les beaux jours*, Éditions de Minuit, 1963-1974, p. 76-77.
47. Silvio Fanti, *l'Homme en micropsychanalyse*, éd. citée, p. 18.