

**« TO WORK ON THE NERVES OF THE AUDIENCE, NOT ITS INTELLECT » : MAL-ÊTRE, MAL DIRE — LE MALAISE À L'ŒUVRE DANS LES PIÈCES RADIOPHONIQUES DE SAMUEL BECKETT<sup>1</sup>**

CÉCILE BIRKS

*Université de Paris Ouest*

1. Les rapports de contrainte entre corps et psychisme, et l'amenuisement du sujet qui en découle, sont au cœur de l'œuvre littéraire de Samuel Beckett. Au théâtre en particulier, le dramaturge donne à voir et entendre les facettes multiples du contentieux dont les effets délétères sont à l'origine du malaise du personnage tout autant que du spectateur.
2. Le malaise des personnages beckettien est protéiforme et sa densité métaphorique forte. Il émane d'un corps-cadavre qui, par son omniprésence et sa folie, déborde l'espace scénique et, comme chez Adamov ou Ionesco, témoigne de l'évanescence progressive et de grande ampleur de la dimension subjective et psychologique du personnage, cette absence de centre d'un sujet limitrophe à lui-même constituant l'un des aspects les plus déconcertants du malaise.
3. La constitution du personnage repose sur des symptômes physiques et mentaux multiples et profondément troublants. La folie du corps et de l'esprit, préoccupation majeure des premiers romans, *Murphy* ou *Watt* en particulier, devient trope au théâtre, à la fois source d'inspiration thématique et dramaturgique, ainsi que forme poétique et modèle rhétorique : « POZZO: [Aphoristic at once.] We are all born mad. Some so remain. » (*Waiting* 75) ; dans ce constat résigné et faussement lucide, Pozzo en banalise l'existence. La folie beckettienne est complexe et échappe au diagnostic tranché ; ses multiples symptômes sont évocateurs, au-delà des composantes hystériques ou obsessionnels classiquement névrotiques souvent convoquées, d'une psychopathologie déroutante dans laquelle l'infrastructure subjective du personnage s'amenuise pour se figer dans la catatonie et l'aphasie, ou atteindre une stase hypomaniaque. Aussi tenterons-nous de montrer que le théâtre du dramaturge, de même que le théâtre intérieur de ses personnages, sont l'expression d'une symptomatologie psychologique qui dévoile sans cesse le malaise du sujet beckettien.
4. C'est sans doute dans les pièces radiophoniques que le malaise des personnages est le plus

---

<sup>1</sup> Beckett à Jessica Tandy lors de la mise en scène de *Not I* en 1972 au Zellerbach Theatre, Université de Pennsylvanie. Voir E. Brater, « The "I" in Beckett's *Not I* », 200.

saisissant. Moins commentées que les pièces théâtrales, les pièces radiophoniques de Samuel Beckett sont pourtant le lieu d'une remarquable inventivité : dans *Embers*, *Cascando*, *Words and Music*, et *Rough for Radio I & II* en particulier, le traitement littéraire de la folie est exemplaire et l'audace des mises en scène donne lieu à une polyphonie vocale des plus déroutantes. Plus encore que les textes écrits pour la scène, ces 5 pièces servent remarquablement bien une esthétique du bizarre, de l'anormal et du crépusculaire, l'érudition du dramaturge en matière de médecine, psychiatrie et psychanalyse lui permettant de créer un espace vocal paradoxal et insaisissable et de mettre à vif les nerfs de son public.

### **Mal-être — épuisement du sujet, compulsion verbale, épuisement du sens**

---

5. Bien que le théâtre radiophonique évacue le corps de l'acteur et ses contraintes, Beckett accorde une place de premier ordre à la plainte corporelle et au trouble mental qui souvent lui est attaché.
6. Tout d'abord, le malaise des personnages beckettien n'est pas sans évoquer certains aspects de la mélancolie dont Beckett jeune homme a lui-même souffert et la composition de ses atrabilaires et de leur caractérologie semble en partie inspirée de l'humorisme. Au modèle hippocratique des quatre humeurs — sang, lymphe, bile jaune, bile noire — selon lequel la mélancolie serait caractérisée par une « dyscrasie sanguine », c'est-à-dire une perturbation des humeurs organiques, Beckett emprunte la bile noire : en habitant le sang, celle-ci obscurcit aussi l'esprit tout en nuisant au bien-être mental et physique du mélancolique. Le *typus melancholicus*<sup>2</sup> beckettien souffre en effet d'humeurs noires, état bilieux qui correspond, sur le plan caractériel, aux tendances atoniques, catatoniques, apathiques et abouliques qui paralysent leur relation à autrui et au monde. Selon le fonctionnement des fluxions formulé par Hippocrate dans un premier temps, quand celles-ci s'arrêtent ou s'emballent, le cerveau cesse lui aussi de fonctionner ; le sujet perd de son intelligence et risque l'apoplexie :

D'autres fois, le cerveau n'a pas la fluxion âcre ; mais arrivant en excès, elle y cause de la souffrance ; l'intelligence se trouble et le patient va et vient, pensant des choses étranges, et voyant des choses étranges ; portant le caractère de la maladie avec des sourires fendus et des imaginations étranges<sup>3</sup>.

7. L'une des premières manifestations des affections du cerveau est le sourire fendu dont parle Hippocrate, véritable rictus, béant et chargé d'amertume, comme le sourire figé et dérangeant de

---

<sup>2</sup> H. Tellenbach, *La Mélancolie*, 26-28.

<sup>3</sup> J. Pigeaud, « Les Viscères, ou comment s'en débarrasser », 14-15.

Henry dans *Embers* :

ADA: You laughed so charmingly once, I think that's what first attracted me to you. That and your smile. [Pause.] Come on, it will be like old times.

[Pause. He tries to laugh, fails.]

HENRY: Perhaps I should begin with the smile. [Pause for smile.] Did that attract you? [Pause.] Now I'll try again. [Long horrible laugh.] Any of the old charm there?

ADA: Oh Henry! (*Embers* 257-58)

8. D'autres encore ont le cerveau atteint, Fox qui dans *Rough for Radio II* manque de coordination psychomotrice et souffre d'un équilibre instable, Woburn également dans *Cascando* où la voix rend compte avec hésitation des pertes d'équilibre, troubles de la lucidité et allées et venues de l'insaisissable personnage :

VOICE: — down ... [...] he goes down ... falls ... on purpose or not ... can't see ... he's down ... that's what counts ... face in the mud ... arms spread ... that's the idea ... already ... there already ... no not yet ... he gets up ... knees first ... hands flat ... in the mud ... head sunk ... then up ... on his feet ... huge bulk ... come on ... he goes on ... he goes down ... come on ... in his head ... what's in his head ... a hole ... a shelter ... a hollow ... in the dunes ... a cave ... vague memory ... in his head ... (*Cascando* 298)

9. Symptôme plus systématique encore, on trouve ensuite l'aboulie dont souffrent les sujets beckettien<sup>4</sup>. Cette diminution de la volonté s'accompagne d'un état de veille presque permanent. Épuisés, les personnages beckettien le sont à de multiples égards ; leurs constituants subjectifs s'amenuisent alors qu'une insomnie persistante les empêche de récupérer tout capital narcissique. Ainsi dans *Rough for Radio II*, l'absence de sommeil réparateur n'est pas sans conséquence sur la qualité de l'inspiration : « A: [Trenchant.] Leave it for the moment. [Thump with ruler.] Fox, I hope you have had a refreshing night and will be better inspired today than heretofore. Miss. » (*Rough II* 275) L'armature dramaturgique de *Words and Music* repose sur la mise en série de développements abstraits et théoriques de trois thèmes : la paresse, l'amour et la vieillesse. Ces questions font l'objet d'un traitement railleur, pseudo-intellectuel, qui, dans une agitation confuse d'idées et faisant de la paresse et l'atonie la pierre angulaire du mal-être de *Words*, tourne en dérision les prémisses théoriques de la philosophie rationaliste et le modèle cartésien de la théorie des passions, soubassement physiologique de la morale cartésienne<sup>5</sup>. Dans le discours de *Words*, la paresse est un mal nécessairement humain, mais sa démonstration *in abstracto* tourne à vide et épuise le sens :

4 G. Deleuze, *L'Épuisé*, 101.

5 Dans le *Traité des Passions de l'âme* (1649), Descartes développe la question des sensations et par extension des sentiments de l'homme. En morale, la passion s'oppose à la raison, de même que la démesure à la tempérance ; en psychologie, la passion s'oppose à l'action.

selon un principe d'effacement évocateur de l'acte d'écriture de *Ill Seen Ill Said*, le raisonnement s'évide dans la répétition et l'auto-contradiction :

Sloth is of all passions the most powerful passion and indeed no passion is more powerful than the passion of sloth, this is the mode in which the mind is most affected and indeed in no mode is the mind is most affected than in this [...] (*Words* 287)

10. Les considérations aporétiques et vaines de *Words* ainsi que les ramifications infinies de sa rhétorique rendent confus et inopérant le développement philosophique : « [B]y passion we are to understand a movement of the soul pursuing or fleeing real or imagined pleasure or pain pleasure or pain real or imagined pleasure or pain » (*Words* 287). La structure en chiasme, dont la seconde partie est entièrement redondante, illustre l'impossibilité du deuil. Outre la dimension parodique résidant dans le choix de la paresse, thème philistin par excellence, les digressions en série et le verbiage de *Words* évoquent le ressassement mélancolique très fréquent chez les vieillards de Beckett. Souvent en effet, l'épuisement s'accompagne d'un état d'agitation souvent confusionnelle qui condamne les personnages à la redite interminable que Deleuze appelle « la combinatoire<sup>6</sup> » et qui épuise son sujet à force d'exhaustivité. La compulsion de paroles, faisant écran à ce qui ne peut être assimilé et symbolisé, est souvent empreinte d'un caractère d'extranéité et de bizarrerie déconcertant. Altération du langage souvent rencontrée dans les cas de mélancolie grave, elle se manifeste sur le plan rhétorique par ce que l'on pourrait qualifier d'hypoprosodie : comme si le sujet de l'énonciation était mis hors fonction, la parole se déroule de façon machinale, conférant à des personnages traversés par des voix une dimension non psychologique et non subjective profondément troublante pour l'auditeur.

11. Avant de se tourner vers le théâtre, Beckett avait magistralement exploré cette absence d'origine subjective dans *The Unnamable*, l'anonymat grandissant de la voix, son étrangeté et son indétermination illustrant sur le plan formel la dépersonnalisation et la déréalisation subjective d'un personnage — « Where now? Who now? When now? » (*The Unnamable* 267) — qui semble ne pouvoir parler de lui-même que grâce aux mots des autres, impasse narrative dans laquelle culmine le pessimisme de Beckett s'agissant de la capacité à exprimer du langage : « someone says you, it's the fault of the pronouns, there is no name, for me, no pronoun for me, all the trouble comes from that » (*The Unnamable* 372). Le narrateur postule l'existence d'une voix anonyme qui doit continuer à parler, mais par l'intermédiaire de celle des autres. Il y a pourtant bel et bien un « I » à la fin de l'histoire de *The Unnamable*, mais celui-ci ne fait plus référence à un sujet psychologique mais à une construction mentale, grammaticale, désaffiliée, sans lien avec autrui et le monde extérieur. *The Unnamable*, dernier volume de la première trilogie, synthétise l'évolution qui a été celle du personnage beckettien depuis *Murphy* et marque sans doute un tournant dans la

---

6 G. Deleuze, *op.cit.*, 62.

construction de la voix chez Beckett, le roman étant, comme l'innommable lui-même le formule, "solely a question of voices" (*The Unnamable* 319). Le malaise du sujet s'accompagne d'une compulsion de paroles de moins en moins surmontable à mesure que le texte s'écrit ou s'efface — « I'm a big talking ball, talking about things that do not exist, or that exist perhaps, impossible to know, beside the point. » (*The Unnamable* 280) — dans une manifestation implacable de l'impasse dans laquelle se trouve le personnage de roman chez lequel la voix, comme émancipée, a pris le pouvoir.

12. Ce faisant, Beckett suit le pessimisme mauthnérien à la lettre. Mauthner fut parmi les premiers à explorer de façon systématique la nature ordinaire du langage et les problèmes qui en découlent. Beckett avait lu Mauthner et y fait directement référence dans *Rough for Radio II*. « S: The least word let fall in solitude and thereby in danger, as Mauthner has shown, of being no longer needed, may it be' — three words underlined. » (*RFR II* 276) Cette courte digression souligne la nature profondément solipsiste de la parole et de la voix et, par conséquent, la condition intrinsèquement tragique du sujet parlant. *Towards a Critique of Language* (1902) est en effet marqué par un pessimisme radical concernant la possibilité du langage à rendre compte de la réalité, qui est toujours relative. Linda Ben-Zvi, dans son article « Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the *Limits of Language* », compare les approches respectives des deux hommes qui aboutissent à une conscience similaire de l'échec du langage en tant que source possible de création :

Just as Beckett, in "Three Dialogues", inexplicably continues to feel an "obligation to express" what cannot be expressed, Mauthner persists in regarding the "redemption of language" as a challenge despite the predictable failure of his efforts. [Both] place "the fidelity to failure" at the center of their works and see their major task as promoting recognition of the basic condition of human experience [...].<sup>7</sup>

13. Parmi les nombreux points communs aux deux œuvres, il faut souligner la compulsion de parole et la dimension fortement persécutrice que celle-ci exerce sur les sujets. Dans la mesure où penser et parler sont réduits à une seule et même activité, malgré l'absence de tout contenu pertinent à formuler, en dépit enfin de l'absurdité du discours en tant que forme, Mauthner conclut que la pensée ne peut advenir que dans le cadre de la parole :

What stands most clearly in the path of knowing truth is that men all believe they themselves think, when actually they only speak. [There] is no thinking without speaking, i.e. without words. There is no thinking, there is only speaking<sup>8</sup>.

14. Au théâtre, la compulsion de parole devient le symptôme caractéristique du malaise, Beckett accordant une place grandissante au ventriloquisme et à la multiplication de voix concurrentes. Le

<sup>7</sup> L. Ben-Zvi, « Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language », 187.

<sup>8</sup> *Ibid.* 188.

réel et l'halluciné, entretenant des rapports d'étroite proximité, sont difficiles à distinguer l'un de l'autre.

15. Dans *Embers*, le désordre mental dont souffre Henry se manifeste par l'irruption dans le champ de conscience de bruits et de voix que le malade ne parvient à contrôler et le bruit persistant des rouleaux de la mer dont il ne parvient à s'éloigner sert de toile de fond au drame familial : « [*Sea, still faint, audible throughout what follows whenever pause indicated.*] » (*Embers* 253) Henry étant victime d'hallucinations auditives pratiquement permanentes — « HENRY: Who is beside me now? [*Pause.*] My father, back from the dead, to be with me. [*Pause.*] As if he hadn't died. » (*Embers* 253) —, la mise en scène joue également sur le potentiel hallucinatoire du bruit de la marée et autorisant une certaine liberté interprétative et une lecture métadramaturgique, elle fait tout d'abord apparaître Henry comme un grand orchestrateur qui, comme Croak dans *Words and Music*, convoque les voix selon son bon vouloir afin de faire revivre les disparus sur un mode hallucinatoire : « HENRY: You needn't speak. Just listen. Not even. Be with me. » (*Embers* 263) Mais, en parallèle à la relation de pouvoir qu'il semble vouloir exercer sur le monde afin de faire revivre son père à volonté, les didascalies permettent rapidement de comprendre que Henry est en proie à un automatisme mental qui le contraint à imiter la voix de son père disparu — « [*Imitating father's voice.*] » (*Embers* 256) — ou à se laisser envahir par les voix de Ada, son épouse, ou Addie, sa fille : « But I'd be talking now no matter where I was, I once went to Switzerland to get away from the cursed thing and never stopped all the time I was there. » (*Embers* 254) Mais, dans l'univers beckettien, l'Autre familial étant intrinsèquement persécuteur, le lien mortifère à l'ancêtre mort contribue à l'instauration de la dépendance : pas plus qu'il ne parvient à se défaire de la voix de ce père exécré, il ne peut vivre loin de la mer, cette « suceuse » et « griffeuse » (*Cendres* 51) qui a emporté celui-ci : « some old grave I cannot tear myself away from. » (*Embers* 258) Henry lui-même insiste sur le lien de contrainte qu'il entretient avec l'agent persécuteur qu'est la voix : « Keep on, keep on! [*Imploringly.*] Keep it going, Ada, every syllable is a second gained. » (*Embers* 262) Le vieil homme fait pourtant un constat amer : les histoires qui, par leur caractère compulsif, lui permettaient de faire face à l'absence originelle, ont perdu la capacité de soutien et de sublimation qu'elles avaient jadis :

HENRY: (...) Stories, stories, years and years of stories, till the need came on me, for someone, to be with me, anyone, a stranger, to talk to, imagine he hears me, years of that, and then, now, for someone who ... knew me, in the old days, anyone, to be with me, imagine he hears me, what I am, now.  
(*Embers* 255)

16. Le symptôme s'aggravant, Ada incite son mari à consulter Holloway, le médecin de famille également présent dans l'histoire que Henry ressasse à l'infini — les différents niveaux d'intrigue se

rejoignent alors. Elle incrimine en particulier le besoin inépuisable de raconter des histoires sans fin qui hypothèque lourdement l'avenir de la fille du couple, Addie, et son devenir subjectif : « ADA: You should see a doctor about your talking, it's worse, what must it be like for Addie? » (*Embers* 260) Ada souligne également l'aspiration solipsiste et l'isolement du monde et d'autrui qui menacent le malade :

ADA: [...] The time comes when one cannot speak to you any more. [*Pause.*] The time will come when no one will speak to you at all, not even complete strangers. [*Pause.*] You will be quite alone with your voice, there will be no other voice in the world but yours. (*Embers* 262)

17. Dans *Cascando* également, la tête de l'ouvreur semble envahie par la présence persécutrice et menaçante des voix : « OPENER: They say, He opens nothing, he has nothing to open, it's in his head. » (*Cascando* 300) L'ouvreur, n'ayant plus rien à ouvrir, s'en remet à un scénario imaginaire d'ouverture de portes. Comme l'indique son monologue par la suite, il multiplie les réactions de défense contre un principe de réalité intransigeant imposé par un monde extérieur peu conciliant. Les commentaires accusateurs des autres, *they*, suggèrent la présence de voix hallucinées ; celles-ci ont pour effet de nier toute pertinence ou fonction au cérémonial d'ouverture bien que celui-ci soit la raison d'être de l'ouvreur : « OPENER: They said, It's his own, it's his voice, it's in his head. » (*Cascando* 302) Ces interventions de l'extérieur suscitent chez le personnage des réactions angoissées, la circularité de la syntaxe et les répétitions balbutiées évoquant un délire typiquement paranoïaque : « OPENER: They don't see me, they don't see what I do, they don't see what I have, and they say, He opens nothing, he has nothing to open, it's in his head. » (*Cascando* 300) Les commentaires murmurés de l'ouvreur, ponctuant les interventions de la voix et de la musique, permettent néanmoins de maintenir, par le biais du langage humain, un raisonnement qui, bien que délirant, a pour fonction de justifier le rituel : « OPENER: I don't protest any more, I don't say any more, There is nothing in my head. I don't answer any more. I open and close. » (*Cascando* 300)

18. Dans *Rough for Radio I* encore, Beckett confère aux voix un pouvoir de contrainte illimité. Les dialogues hachés laissent deviner le désespoir d'un personnage excentrique, désigné par HE mais se présentant sous le nom de Macgillycuddy. Ce dernier est en proie à des phénomènes d'automatismes mentaux persistants, évocateurs de ce que Gaëtan de Clérambault, dans sa théorisation de la psychose hallucinatoire chronique, a désigné par « trouble [...] moléculaire de la pensée élémentaire<sup>9</sup> » : le sujet atteint du syndrome de Clérambault a l'impression que ses pensées sont répétées et que ses actions sont commentées ou commandées de l'extérieur. Les premières réflexions des personnages portent directement sur la persistance de la musique qui joue en permanence sans qu'on puisse l'arrêter ; l'étrangeté de la situation alarme le second personnage de la pièce, SHE, au point de s'inquiéter pour la santé mentale de HE :

9 G. de Clérambault, « Les Psychoses hallucinatoires chroniques (I) », 485.

SHE: Is it true the music goes on all the time?

HE: Yes.

SHE: Without cease?

HE: Without cease.

SHE: It's unthinkable. [*Pause.*] And the words too? All the time too?

HE: All the time.

SHE: Without cease?

HE: Yes. (*Rough I 267*)

19. La voix envahit l'espace mental du sujet qui, dans un état de dépendance aux sons musicaux, perd progressivement toute autonomie psychique. Ce phénomène de contamination heurte la capacité imaginative de SHE — « It's unimaginable. » (*Rough I 276*), tout comme ses aptitudes intellectuelles à concevoir le phénomène : « It's inconceivable! » (*Rough I 268*) La circularité du dialogue et le retour de formules identiques soulignent le caractère automatique du processus de persécution qui, dans cette pièce encore, est indissociable du phénomène de dépendance et de sujétion :

SHE: And - [*Faint stress.*] — you like that?

HE: It is a need.

SHE: A need? That a need?

HE: It has become a need. (*Rough I 269*)

20. La conclusion de SHE souligne le mal-être profond dont HE est victime : « SHE: [*A little further off.*] How troubled you look! [*Pause.*] Well, I'll leave you. [*Pause.*] To your needs. » (*Rough I 269*) Les sons persécuteurs restent, jusqu'à la fin de la pièce, d'autant plus inquiétants qu'ils ne sont, à aucun moment, clairement identifiés : « [*Long pause. Sound of curtains violently drawn, first one, then the other, clatter of the heavy rings along the rods. Pause.*] » (*Rough I 269*) L'angoisse du manque culminant en fin de la pièce, HE exige de parler au docteur de toute urgence :

HE: [*Faint ping — as sometimes happens — of telephone receiver raised from cradle. Faint sound of dialling. Pause.*] Hello ... Miss ... is the doctor ... ah yes ... he to call me ... Macgillicuddy ... Macgillicuddy ... right ... he'll know ... and Miss ... Miss! Urgent ... yes! ... [*Shrill.*] ... most urgent!

[*Pause. Receiver put down with same faint ping. Pause. Click.*] (*Rough I 270*)

21. La conversation téléphonique est ensuite répétée presque à l'identique, l'effet de redite insistant sur la souffrance compulsive :

HE: [*With music and voice.*] Yes ... wait ... [*Music and voice silent. Very agitated.*] Yes ... yes ... no matter ... what the trouble is? ... they're ending ... ENDING ... I tell you ... nothing what? ... to be done? ... I know there's nothing to be done ... what?... no!... It's me... ME ... what? I tell you they're ending ... ENDING... I can't stay like that after ... who? ... but she's left me ... ah for God's sake ... Haven't they all left me? ... did you not know that? ... all left me ... sure?... Of course I'm sure ... (*Rough I 270*)

22. On perçoit brièvement chez HE la croyance aveugle en un pouvoir magique du praticien qui, seul, est en mesure de le délivrer de son trouble. Mais la fin de la pièce mettant l'accent au contraire sur la défaillance de la figure, prétendument salvatrice, du médecin qui, absent, ne pourra pas soulager HE — « HE : [...] Swine!» (*Rough I 270*) —, l'esquisse, comme *Embers*, s'achève sur une situation d'étranglement solipsiste profondément angoissante dans laquelle le temps, anormalement dilaté, procure au malade, ainsi qu'à l'auditeur, un sentiment de stase angoissant: « [*Silence. Long pause.*] HE: [*Whisper.*] Tomorrow ... noon ... » (*Rough I 271*)

## Mal dire et maladie de l'imagination

---

23. On a vu comment le mal-être, qu'il s'agisse de ressassement mélancolique, d'épuisement physique et psychique, de paroles compulsives ou encore d'hallucinations auditives, submergeait des sujets dont la psychologie s'amoindrit. Or le mal-être ne saurait être appréhendé sans le contrepoint formel que représente le mal dire. Nous verrons en particulier comment la thématique de la naissance et du délire puerpéral dans *Rough for Radio I&II* conduit à des impasses syntaxiques et lexicales, ainsi qu'à des aberrations interprétatives parfois proches d'un langage néologique ou d'un jargon imaginaire, dont l'inventivité poétique est fortement évocatrice des glossolalies de certains aliénés.
24. La naissance intéresse Beckett pour ses particularités phénoménologiques et la thématique obstétrique est intégrée à l'œuvre dans son ensemble comme variation formelle, subversive et pessimiste, inspirée du modèle de la maïeutique socratique. Dans les pièces radiophoniques surtout, la référence puerpérale, qui n'est pas exclusivement féminine chez Beckett, illustre de façon symptomatique la maladie de l'imagination qui empêche le sujet de se penser comme issu d'une filiation et de penser celle-ci dans sa réalité corporelle. En particulier, le lien de sang n'est pas symbolisable car il s'agit avant tout d'un lien entre l'utérus de la mère et le fœtus, violemment rompu lors de l'accouchement qui, systématiquement dans le corpus, est présenté comme une expulsion originelle violente.

25. *Rough for Radio I* propose une variation autour de l'accouchement au forceps évoqué par Vladimir dans *Waiting for Godot* : « Astride of a grave and a difficult birth. Down in the hole, lingeringly, the grave-digger puts on the forceps. We have time to grow old. » (*Waiting* 84) Abandonné de tous, tributaire de voix qui elles aussi l'ont quitté, HE cherche à joindre par téléphone le docteur qui saura le soulager de sa dépendance ; mais celui-ci est retenu à l'extérieur par deux accouchements par le siège et son absence sera prolongée jusqu'au lendemain. Dans cette pièce dépouillée de référents spatio-temporels clairs, Beckett a choisi de préciser la nature de l'intervention médicale : « HE: [*With music and voice.*] Miss ... what? ... [*Music and voice silent.*] ... a confinement? ... [*Long pause.*] ... two confinements? ... [*Long pause.*] ... one what? ... what? ... breech? ... what? ... » (*Rough I* 271) L'atmosphère insolite est renforcée par une loi des séries aberrante et l'irruption inquiétante du motif du double qui, dans l'imaginaire beckettien, participe souvent de l'inquiétante étrangeté dont la figure ambiguë de l'enfant est porteuse ; la pièce se termine sans que l'on sache s'il s'agit ou non de l'accouchement de jumeaux et l'accablement final de HE fait suite au mystérieux non-dit entourant ces deux naissances difficiles : « HE: (...) [*Long pause.*] ... tomorrow noon? ... [*Long pause. Faint ping as receiver put gently down. Long pause. Click.*] » (*Rough I* 271)

26. Écrite au début des années 60, *Rough for Radio II*, pièce relativement mineure par son retentissement public, met l'auditeur à l'épreuve tout autant que la première esquisse. L'univers imaginaire repose sur un délire puerpéral donnant lieu à toute une série d'épisodes à caractère confusionnel. Beckett met en scène un personnage fortement ambivalent, autoritaire et séducteur, A (Animator), ainsi que sa dactylo S (Stenographer) qui entretient un rapport de dépendance et de soumission à son supérieur hiérarchique. Le lien unissant A et S l'un à l'autre est un mélange complexe de sollicitude paternaliste, d'agressivité sadique et d'attrance réciproque :

A: Does the glare incommode you, miss, what if we should let down the blind?

S: Thank you, sir, not on my account, it can never be too warm, never too bright, for me. But, with your permission, I shall shed my overall.

A: [*With alacrity.*] Please do, miss, please do. [*Pause.*] Staggering! Staggering! Ah were I but ... forty years younger! (*Rough II* 277)

27. La distribution fait également intervenir deux boucs émissaires, Fox et Dick, caricatures de personnalités autistiques, fortement en retrait, que A dirige à coups de règle et de nerf de bœuf. Fox, initialement cagoulé, tient en milieu de pièce des propos énigmatiques, cryptés ou encodés ; au-delà des passages aphasiques ou des perturbations de sens caractéristiques de sa logopathie, il semble se percevoir gravide, enceint de son frère jumeau. A et S, bien que conversant de façon relativement

cohérente, révèlent eux aussi par leurs propos une altération de conscience transitoire, moins prononcée néanmoins que l'état confusionnel de Fox, et rejoignent celui-ci dans un pseudo-délire à trois voix dont l'étonnante musicalité participe de l'atmosphère crépusculaire du fragment radiophonique. Par exemple, par sa tournure sibylline, la confusion entre les saisons dérouté l'auditeur tout autant que A et atteste de la désorganisation des repères spatiaux-temporels et du calendrier interne des personnages : « F: That for sure, no denying, down in Spring, up in Fall, or inverse, such summers missed, such winters. » (*Rough II 279*) Le caractère délirant des associations de Fox sera ensuite souligné par de nombreuses redites ainsi que par des effets de refrain : « F&S: [*Together.*] Ah that for sure — Oh me you know — » (*Rough II 279*) Muet, Dick ne peut quant à lui s'exprimer que par grognements et il fait d'emblée l'objet des joutes persécutrices de A — ce dernier vérifie sur le corps de sa victime la pureté acoustique du nerf de bœuf, son attirail de torture ayant fait au préalable l'objet d'une inspection en bonne et due forme :

A: And you, Dick, on your toes? [*Swish of bull's pizzle. Admiringly.*] Wow! Let's hear it land. [*Swish and formidable thud.*] Good. Off with his hood. [*Pause.*] Ravishing face, ravishing! Is it not, miss?

S: Too true, sir. We know it by heart and yet the pang is ever new. (*Rough II 275*)

28. Par son handicap pour le moins décontenançant dans une pièce radiophonique, il incarne paradoxalement la déchéance de l'humain que A et S ne sont plus capables de nommer :

S: He is weeping, sir, shall I note it?

A: I really do not know what to advise, miss.

S: Inasmuch as ... how shall I say? ... human trait ... can one say in English? (*Rough II 279*)

29. Face aux confusions anthropomorphiques, la seule certitude reste les larmes qui, *in fine*, distinguent Dick de l'animal :

A: And then the tear.

S: Exactly, sir. What I call the human trait. (*Rough II 281*)

30. Mutique, symbole de la dégénérescence du corps-cadavre et de sa déperdition subjective, Dick a pour fonction de représenter le fou qui, comme Lucky sur scène, littéralement, se déchaîne et « déraile » :

A: [*Ruler.*] On! [*Silence.*] Dick!

S: He has gone off, sir.

A: Just a shade lighter, Dick. [*Mild thud of pizzle.*] (*Rough II 281*)

31. La situation est aberrante et le rapport que lit S de façon hachée peine à faire sens en dépit de son caractère apparemment factuel et administratif :

S: [*Reading.*] “We the undersigned, assembled under –

A: Skip.

S: [*Reading.*] “... note yet again with pain that these dicta —”

A: Dicta! [*Pause.*] Read on. (*Rough II 276*)

32. Dans l'ensemble, l'objet du rapport, tout comme son sens global d'ailleurs, échappe à la compréhension et s'efface au fil de la lecture : « A: [*To FOX.*] Of course we do not know, any more than you, what exactly it is we are after, what sign or set of words. » (*Rough II 282*) Si la lecture des témoignages recueillis paraît tout d'abord restaurer une mémoire défaillante — « A: Let us hear again the report on yesterday's results, it has somewhat slipped my memory. » (*Rough II 276*) —, la parodie de jargon juridique déployée dans le mémorandum et les digressions incongrues font tourner le sens à vide et permettent l'introduction du délire puerpéral, thème central de la pièce.

33. Il ne s'agit pas dans cette pochade de la psychose puerpérale telle que les aliénistes du XIX<sup>e</sup> siècle, Esquirol entre autres, l'ont décrite dans sa forme classique, et qui se déclenche généralement après l'accouchement. Au contraire, Beckett choisit de faire intervenir le délire de grossesse qui, exceptionnellement, peut exister chez l'homme, la descendance imaginaire se trouvant directement mise en cause dans cette pathologie. L'obsession de la gravidité affleure en effet tout d'abord dans le propos de A. Celui-ci procède à un amusant mélange d'expressions toutes faites : dans la version anglaise, l'expression idiomatique « I'm full » traduit par « je suis ulcéré » (*Pochade 69*), évoque la métaphore lexicalisée française « la coupe est pleine », modalisée par l'interlangue beckettienne : « Forgive me, miss, forgive me, my cup is full. » (*Rough II 276*). Dans une pièce qui prend les signifiants au pied de la lettre et pousse les associations lexicales jusqu'à l'absurde, ce jeu sur les idiomes permet en outre de suggérer la forme ronde et pleine du ventre maternel. Mais la tournure « my cup is full » n'est, elle, pas authentique et elle semble dérivée de l'expression biblique « my cup runneth over » qui désigne l'abondance ou la plénitude de la grossesse mais aussi la saturation, l'excès et le dégoût. Ainsi, par transposition, le champ sémantique de la grossesse est également porteur des connotations négatives et visées sardoniques de l'expression archaïsante.

34. Ensuite, lors d'éclosions délirantes, les fantasmes puerpéraux de Fox mettent en jeu la projection hystérique et fortement douloureuse d'un désir d'enfantement. Le psychiatre Jean Guyotat, qui a constaté le caractère exceptionnel du délire puerpéral chez l'homme, précise que cet état confusionnel est très souvent dû à l'existence d'atteintes qualifiées d' « organiques », par

exemple le traumatisme crânien<sup>10</sup>. Or, comme nombre de personnages beckettien, Fox a le cerveau atteint : « F: That for sure, no further, and there gaze, all the way up, all the way down, slow gaze, age upon age, up again, down again. » (*Rough II* 279) Mais, bien que l'atteinte organique ne soit pas totalement étrangère au malaise du personnage, c'est la maladie de l'imagination que Beckett met au premier plan, le délire puerpéral faisant apparaître un fantasme de grossesse et intervenir plusieurs notions — la fraternité, la jumeauté, et la substitution de personnes : « F: — fatigue, what fatigue, my brother inside me, my old twin, ah to be he and he — but no, no no. [*Pause.*] No no. [*Silence. Ruler.*] Me get up, me go on, what a hope, it was he, for hunger. » (*Rough II* 279)

35. D'abord stupéfaits par l'évocation du vieux jumeau dont Fox se sent gravide, A et S nient ensuite la possibilité d'une telle grossesse ; les commentaires pudibonds de S reflètent en particulier l'aberration physiologique est le non-sens que représente un tel fantasme : « S: [*Scandalized.*] But it's quite simply impossible! Inside him! Him! » (*Rough II* 280) Puis leurs interrogations se tournent vers Maud, personnage mentionné par Fox mais dont l'identité et la place dans la famille restent mal identifiés : « F: Have yourself opened, Maud would say, opened up, it's nothing, I'll give him suck if he's alive, ah but no, no no. [*Pause.*] No no. » (*Rough II* 279) Dans cette reconstruction imaginaire de la naissance, la projection de S dans une figure de sage-femme/nourrice est d'autant plus pertinente que la nounou de S s'appelait Maud ; cette relation projective de S à Maud convoque le motif de l'auto-engendrement des personnages à l'intérieur d'une même pièce, par reproduction du même, réduplication ou dédoublement. Par de tels dérèglements de la puerpéralité, le corps manifeste ainsi sa répulsion face à la conception, à l'engendrement, et à la venue au monde d'un « autre soi-même » en expulsant le fœtus plutôt qu'en lui donnant naissance à proprement parler :

A: May we have that passage again, miss?

S: "Have yourself opened, Maud would say, opened —"

A: [*Delighted.*] That frequentative! [*Pause.*] Sorry, miss.

S: "Have yourself opened, Maud would say, opened —" (*Rough II* 284)

36. Les considérations stylistiques de A et S soulignent la pureté formelle du délire puerpéral sans commenter la monstruosité de l'image d'éviscération. Davantage que S encore, A n'hésite pas à banaliser le caractère délirant du trouble puerpéral de Fox : « A: No no, such things happen, such things happen. Nature, you know ... [*Faint laugh.*] Fortunately. A world without monsters, just imagine! » (*Rough II* 280) Dans son raisonnement insensé, l'existence de monstres serait non seulement une réalité intrinsèque de la nature mais encore le support nécessaire à l'imagination ; le

10 J. Guyotat, *Filiation et puerpéralité*, 24.

monstre est, tout au moins dans son fantasme, parfaitement légitime, et permet de surmonter l'impasse imaginative, d'interpréter le témoignage de Fox et de lui assigner un sens définitif malgré son caractère aberrant. La mise en scène ménage d'ailleurs une pause que les didascalies qualifient de « *[Pause for imagining.]* » (*Rough II* 280) En revanche, A est plus que réticent à reconnaître la pertinence de la notion de fratrie chez un personnage doté d'aussi peu d'humanité :

A: No, that is what troubles me. *[Warmly.]* Look you, miss, what counts is not so much the thing, in itself, that would astonish me too. No, it's the word, the notion. The notion brother is not unknown to him! [...] Kith and kin?

S: Never a word, sir. I have been struck by it. Mine play such a part, in my life! (*Rough II* 280)

37. Ce que A remet arbitrairement en question, c'est l'appartenance de Fox à une famille et la capacité de ce dernier à concevoir la notion d'altérité :

A: Who is this woman ... what's the name?

S: Maud. I don't know sir, no previous mention of her has been made.

A: *[Excited.]* Are you sure?

S: Positive, sir. You see, my nanny was a Maud, so that the name would have struck me, had it been pronounced. *[Pause.]*

A: I may be quite wrong, but I somehow have the feeling this is the first time — oh I know it's a far call! — that he has actually ... named anyone. No?

A: And of a sudden, in the same sentence, a woman, with Christian name to boot, and a brother. I ask you! *[Pause.]*

S: That twin, sir... (*Rough II* 280)

38. Ironiquement, S, unique personnage féminin de la pièce, s'indigne du caractère effroyable de la maternité de Maud, lactation et allaitement étant perçus comme monstrueux : « S: And who is in milk, what is more, or about to be. » (*Rough II* 280) De même, la fécondation et l'engendrement sont à l'évidence perçus comme deux phénomènes aberrants. Avec pour point de départ la grossesse fantasmée par Fox, A et S se perdent alors en conjectures fantaisistes leur permettant de se représenter le corps masculin « enceint » et le sein allaitant, ainsi que la circulation et le pouvoir des fluides sanguins, lacrymaux et séminaux :

A: Well ... you know ... I may be wrong ... I wouldn't like it to ... I hardly dare say it ... but it seems to me that ... here... possibly ... we have something at last.

S: Would to God, sir.

A: Particularly with the tear so hard behind. It is not the first, agreed. But in such a context!

S: And the milk, sir, don't forget the milk.

A: The breast! One can almost see it! (*Rough II 283*)

39. Une nouvelle fois, la figure insaisissable de Maud relance le questionnement de A et S sur la maternité et le désir d'enfantement chez l'homme : « F: Have yourself opened, Maud would say, opened up, it's nothing, I'll give him suck if he's alive, ah but no, no no. [*Pause.*] No no. » (*Rough II 279*) Le sang est d'ailleurs dans la pièce associé bien davantage à la mort qu'à la transmission de la vie et à une filiation de corps à corps saine et positive, comme l'illustre avec force la scène du baiser où culmine la volonté de toute-puissance de A : exaction outrancière commise sur le corps d'autrui, infligé par A avec la complicité de S, il donne lieu à un déchaînement de violence sadique. Censé tirer Dick de sa torpeur et le revitaliser, le baiser produit un effet inverse à celui escompté ; pornographique et meurtrier, il atteint les entrailles, éviscère et fait couler le sang, évidant le corps de sa substance :

A: Dick! — no, wait. Kiss him, miss, perhaps that will stir some fibre.

S: Where, sir?

A: In his heart, in his entrails — or some other part.

S: No, I mean kiss him where, sir?

A: [*Angry.*] Why on his stinker of a mouth, What do you suppose? [*STENOGRAPHER kisses FOX. Howl from FOX.*] Till it bleeds! Kiss it white! [*Howl from FOX.*] Suck his gullet!

[*Silence.*]

S: He has fainted away, sir. (*Rough II 282*)

40. La nature délétère du liquide séminal est également incriminée ayant, d'après S, fait de Maud la victime malheureuse d'une conception inexplicable :

S: Who got her in that condition, there's another question for us.

A: What condition, miss, I fail to follow you.

S: Someone has fecundated her. [*Pause. Impatient.*] If she is in milk someone must have fecundated her. (*Rough II 283*)

41. La tournure « someone has fecundated her » est énigmatique et l'on attendrait une forme passive ; l'absence de complément d'agent met l'accent sur la stupéfaction des deux personnages face à une conception inattendue dont l'origine sexuelle est, dans un premier temps, tenue pour improbable :

A: To be sure!

S: Who?

A: [*Very excited.*] You mean ...

S: I ask myself. (*Rough II* 283)

42. La reproduction et la transmission de la vie par le sang et le liquide séminal résistent à toute symbolisation et sont à ce titre dotées d'un caractère presque magique. Ajoutons qu'une telle forclusion de l'imaginaire est révélatrice du clivage intérieur de personnages qui ne parviennent pas à penser l'humain comme issu de la reproduction sexuelle. Le délire puerpéral de Fox intervient comme un délire de filiation projeté sur la descendance et reposant sur l'image bicéphale d'un enfant probablement mort-né, frère jumeau, autre soi-même et inquiétant étranger, potentiellement meurtrier. Pour l'auditeur, le caractère profondément dérangeant du délire réside dans le télescopage insensé de deux logiques de filiation irréconciliables : « horizontale » du côté du frère et « verticale » du côté de l'enfant, les motifs de frère et d'enfant étant combinés dans une symbiose à la fois psychique et physique. Ce fantasme grandiose équivaut en dernier lieu au déni, dans l'imaginaire, du principe même de descendance ; s'il s'agit de mettre à mort le jumeau, c'est, pour reprendre l'analyse de Rank, pour mettre un terme au caractère d'immortalité dont le jumeau est porteur en tant que double, et à toute capacité de transcendance par la filiation :

Le jumeau paraît donc être l'homme qui, en venant au monde, a amené son Double immortel, c'est-à-dire l'âme, et de ce fait il est devenu indépendant de toutes les autres idéologies concernant l'immortalité, y compris la filiation sexuelle avec ses parents<sup>11</sup>.

43. Une telle hybridation frère/enfant opérée par Fox étaye par ailleurs l'hypothèse du syndrome de Frégoli, allégation délirante de substitution de personnes aboutissant à la coexistence de plusieurs personnes psychiques sous un seul nom — certains cliniciens<sup>12</sup> ont observé l'irruption d'un tel syndrome lors de délires puerpéraux. En dernière analyse, c'est donc le corps maternel gréviste et sa capacité de contenant, métonymique, d'un autre corps, du corps de l'autre, qui revêt une dimension persécutrice angoissante.

44. Enfin, indice supplémentaire de la maladie de l'imagination inhérente à un malaise constant, le

11 O. Rank, *Don Juan et le double*, 102.

12 D. O' Sullivan, et C. Dean, « The Fregoli Syndromes and Puerperal Psychosis », 274-277.

fragment fait équivaloir la naissance difficile par parturition et le processus de création littéraire procédant par excavation de couches successives. En contraignant Fox à parler et à atteindre une production littéraire à la hauteur de leurs exigences, A et S démontrent que de la tyrannie et de la coercition, et de façon plus prosaïque d'un art issu de stratégies marchandes et commandité à des fins cyniques, ne peut advenir que le non-sens et la folie. Le personnage de Fox, par l'imaginaire qu'il déploie, serait à l'origine des prémisses poétiques de la pièce : l'enfantement comme aboutissement d'un principe de filiation mystérieuse ou magique, la naissance comme traumatisme physiologique et la création artistique comme résultat d'un processus d'excavation ainsi que l'essai de Beckett sur Proust le développe : « The only fertile research is excavatory, immersive, a contraction of the spirit, a descent. [...] The artistic tendency is not expansive, but a contraction. » (*Proust* 65) Le parallèle entre la naissance et la création artistique comme excavation est soutenu par les considérations biographiques de Fox qui évoque une vie souterraine, passée dans les terriers et les tunnels :

F: That for sure, no further, and there gaze, all the way up, all the way down, slow gaze, age upon age, up again, down again, little lichens of my own span, living dead in the stones, and there took to the tunnels. [*Silence. Ruler.*] Oceans too, that too, no denying, I drew near down the tunnels, blue above, blue ahead, that for sure, and there too, no further, ways end and farewell, farewell and fall, farewell seasons, till I fare again. [*Silence. Ruler.*] Farewell. (*Rough II* 279)

45. L'image de la vermine, présente dès l'ouverture de la pièce pour exprimer l'attirance naissante de l'Animateur pour la Dactylo, inaugure un symbolisme animalier particulièrement mortifère : « A: What is it, miss? Vermin in the lingerie? » (*Rough II* 275) Ainsi, la description de la taupe laissée pour morte ne semble justifiée que par le haut-le-cœur que ces petits animaux grouillants et excessivement germinateurs suscitent chez S :

S: [*Reading.*] "When I had done soaping the mole, thoroughly rinsing and drying before the embers, what next only out again in the blizzard and put him back in his chamber with his weight of grubs, at that instant his little heart was beating still I swear, ah my God my God." [*She strikes with her pencil on her desk.*] "My God." (*Rough II* 277)

46. S, malgré la répulsion que ce piteux simulacre de torture lui inspire, se laisse elle aussi aisément aller à la fascination du monstrueux quand celui-ci fait irruption. Bien que coupant court aux digressions et rappelant S à l'ordre sans ménagement, les réactions de A face au petit mammifère fouisseur sont, comme celles de S, faites de dégoût sincère et de mépris pour l'effusion d'affect et l'attachement sentimentaliste aux petites bêtes : « A: [*Snivel.*] You wouldn't have a handkerchief, miss, you could lend me? » (*Rough II* 282) La réflexion sur le processus créatif soulève la question de l'inspiration. A entend que ses exigences en la matière soient satisfaites. S'emportant contre Fox, figure de cancre paresseux ou d'enfant autiste comme en témoignent les indications scéniques — « A: [*As to a backward pupil.*] » (*Rough II* 281) —, A se livre alors à la

caricature outrée d'un professeur despotique s'adressant à un enfant retardé :

A: [*Gently.*] Be reasonable, Fox. Stop — you may sit, Dick — stop jibbling. It's hard on you, we know. It does not lie entirely with us, we know. You might prattle away to your latest breath and still the one ... thing remain unsaid that can give you back your darling solitudes, we know. But this much is sure: the more you say the greater your chances. Is that not so, Miss? (*Rough II* 281)

47. L'animateur agite alors de façon peu cohérente, dans une seule tirade et d'un seul trait, plusieurs obsessions typiquement beckettiennes : l'ordre et la minutie du discours paradoxalement indissociables du caractère absurde de toute entreprise langagière, arbitraire et opprimante par nature : « Don't ramble! Treat the subject, whatever it is! [*Snivel.*] More variety! [*Snivel.*] » (*Rough II* 281) ; le pathos ridicule du lyrisme : « Those everlasting wilds may have their charm, but there is nothing for us, that would astonish me. [*Snivel.*] [...] You wouldn't have a handkerchief, miss, you could lend me? » (*Rough II* 281-82) ; l'érudition grandiloquente des digressions : « Those miscaceous schists, if you knew the effect [*Snivel.*] they can have on one, in the long run. [*Snivel.*] » (*Rough II* 282) ; l'irruption obscène du vivant dans une nature morte et minérale : « And your fauna Those fodient rodents! [*Snivel.*] » (*Rough II* 282) Les références aux petits animaux grouillants et abjects, tout comme l'étrangeté du bestiaire, cristallisent l'enjeu exorbitant que représentent l'enfant, le frère et le jumeau, ainsi que les pulsions ambivalentes d'amour et de mort qui leur sont attachées. La naissance n'est pas source de génération, de création de sens permettant d'accéder à l'autonomie du sujet ; la pièce montre au contraire comment la naissance ratée demeure indissociablement liée au malaise intérieur, constitutif, des personnages. Ceux-ci, lors d'une énième relecture, tentent d'élucider, sans succès, l'énigme puerpérale posée par le délire de Fox :

A: May we have that passage again, miss?

S: "Have yourself opened, Maud would say, opened —"

A: [*Delighted.*] That frequentative! [*Pause.*] Sorry, miss.

S: "Have yourself opened, Maud would say, opened —"

A: Don't skip, miss, the text is an entirety if you please.

S: I skip nothing, sir. [*Pause.*] What have I skipped, sir? (*Rough II* 284)

48. On voit comment, lors de cette dernière tentative, c'est la recherche d'une forme parfaite qui, ici encore, paralyse l'émergence du sens :

A: [*Emphatically.*] "... between two kisses ..." [*Sarcastic.*] That mere trifle! [*Angry.*] How can we ever hope to get anywhere if you suppress gems of that magnitude?

S: But, sir, he never said anything of the kind.

A: [*Angry.*] "... Maud would say, *between two kisses*, etc." Amend. (*Rough II* 284)

49. Enfermés dans un dialogue de sourds et dans le non-sens d'un dossier qui, finalement, ne sera pas instruit, ni S ni A ne parviennent à mener leur enquête sémantique jusqu'au bout, et ce n'est qu'à travers les interstices du non-dit et de la périphrase que l'image de l'enfant mort ou mort-né peut surgir enfin : « S: [*Tremulous.*] "Have yourself opened, Maud would say, *between two kisses*, opened up, it's nothing, I'll give him suck if he's still alive, ah but no, no, no." [*Faint pencil.*] "No no." [*Silence.*] » (*Rough II* 284) Les didascalies indiquent avec force l'émotion qui submerge S, confrontée à cette ultime forclusion de sens, la mort de l'enfant, événement hautement symbolicide et ne pouvant être assimilé. Face à l'irruption du non-sens dont l'enfant mort est porteur, la dernière réplique de A montre la lucidité froide du personnage quant à la situation d'aliénation intérieure des différents protagonistes : « A: Don't cry, miss, dry your pretty eyes and smile at me. Tomorrow, who knows, we may be free. » (*Rough II* 284) En s'emparant de la thématique obstétrique et du délire puerpéral comme source d'inspiration formelle, ce fragment radiophonique est une exploration saisissante du malaise d'un sujet aliéné dont le langage tourne à vide et ne peut plus que mal dire.

50. Dans les cinq pièces radiophoniques rapidement parcourues, les choix thématiques et stratégies rhétoriques et dramaturgiques multiples mises en œuvre par Beckett font du malaise un élément essentiel d'une expérience théâtrale éprouvante qui, en faisant entendre et imaginer le pire, concourt à mettre les nerfs de l'auditeur à rude épreuve. Bien que totalement dépouillé des stéréotypes classiques de la tragédie, ce théâtre du malaise est porteur d'une forte résonance tragique. Mais, paradoxe ultime, ce malaise endémique, en dépit de ses multiples visages et l'ampleur de ses manifestations, est source d'une impulsion créatrice magistrale. Car comme Didier Anzieu l'explique dans l'un de ses articles consacré au mécanisme d'écriture chez Beckett, « Un soi disjoint, une voix liante : l'écriture narrative de Samuel Beckett », le malaise, cette disjonction subjective et la cohorte de symptômes qui l'accompagne, est à l'origine d'une voix théâtrale liante, extraordinairement inventive :

À sa façon, Samuel Beckett a expérimenté une telle transformation. Sa psychanalyse avec Bion, sa vision dublinoise de l'œuvre à venir, la composition consécutive de la trilogie romanesque [...] et de la pièce *En attendant Godot* [...], l'ont fait passer d'un état de confusion des pensées, de multiplication des symptômes somatiques et de menace catastrophique de dépersonnalisation à la possibilité de penser, par une sorte d'auto-analyse, la part psychotique de sa personne en la

transcrivant dans son œuvre<sup>13</sup>.

51. En surmontant l'angoisse dépressive et recréant un monde interne perdu au moyen de la sublimation que représente la création artistique, Beckett a pu faire advenir « [la] vision, enfin » (*La Dernière bande* 23). Le malaise du dramaturge, devenant source d'inspiration par projection de la partie psychotique du Moi, est alors récupérée à des fins formelles dont nous avons donné des exemples succincts. Paradoxe fascinant de l'œuvre beckettienne, le malaise est *in fine* de nature intrinsèquement sublimante, la sublimation poétique permettant au sujet d'échapper au vide et le chaos nonsensique étant surmonté par la forme.

## Oeuvres citées

---

ANZIEU, DIDIER. *Le Penser : du Moi-peau au Moi-pensant*. Paris : Dunod, 1994.

BECKETT, SAMUEL. *Cascando* (1963), *Embers* (1959), *Rough for Radio I* (1976), *Rough for Radio II* (1976), *Waiting for Godot* (1956), *Words and Music* (1962). *The Complete Dramatic Works*. Londres : Faber and Faber, 1986.

BECKETT, SAMUEL. *Ill Seen Ill Said*. New York : Grove Press, 1996.

BECKETT, SAMUEL. *La Dernière bande*, suivi de *Cendres*. Paris : Minuit, 1959.

BECKETT, SAMUEL. *Pas*, suivi de *Fragment de théâtre I*, *Fragment de théâtre II*, *Pochade radiophonique*, *Esquisse radiophonique*. Paris : Minuit, 1978.

BECKETT, SAMUEL. *Proust* (1931). *Proust and Three Dialogues. Samuel Beckett and George Duthuit* (1965). Londres : Calder and Boyars, 1970.

BECKETT, SAMUEL. *Molloy*, *Malone Dies*, *The Unnamable* (1959). Londres : Picador, 1976.

BEN-ZVI, LINDA. « Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the Limits of Language ». *Publications of the Modern language Association of America* 95.2 (1980) : 183-200.

BRATER, ENOCH. « The "I" in Beckett's *Not I* ». *Twentieth Century Literature* 20.3 (1974) : 189-200.

CLÉRAMBAULT, GAËTAN G. (DE). « Les Psychoses hallucinatoires chroniques (I) ». *Œuvres*

---

13 D. ANZIEU, « Un soi disjoint, une voix liante : l'écriture narrative de Samuel Beckett », 117.

*psychiatriques*. Paris : Frénésie, 1987.

GUYOTAT, JEAN. *Filiation et puerpéralité : logiques du lien : entre psychanalyse et biomédecine*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.

MAUTHNER, FRITZ. *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. 3<sup>e</sup> éd., 3 vols. (Leipzig, 1923). Hildesheim : Georg Olms, 1967.

PIGEAUD, JACQUE. « Les Viscères, ou comment s'en débarrasser ». GRIBINSKI, MICHEL (dir.). *Les Organes*. Le Fait de l'analyse 5. Paris : Autrement, 1998.

O' SULLIVAN, D. et C. DEAN. « The Fregoli Syndromes and Puerperal Psychosis ». *British Journal of Psychiatry* 159 (1991) : 274-277.

RANK, OTTO. *Don Juan et le double* (1932). Paris : Payot, 1973.

TELLENBACH, HUBERTUS. *La Mélancolie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1979.