

Penser la résistance au néant. Tensions et refus du silence chez Mallarmé et Beckett

Pour ainsi dire, la notion de néant traverse une grande part des œuvres de Mallarmé et de Beckett. Qu'il soit source de transcendance vers l'absolu ou source d'une dépression notoire, le néant s'avère un axe capital pour aborder ces deux artistes. Aussi, par le biais de notre étude, il convient d'y confronter le néant aux conditions mêmes du texte littéraire afin d'en révéler une résistance ontologique. Si chez Beckett la résignation apparaît comme une donnée maîtresse, il s'agira pourtant de percevoir dans cette littérature une force vitale. Mallarmé procède de la sorte en souhaitant renouer avec l'oralité de la poésie, plaçant la voix au centre des préoccupations du poète. Toutefois, penser la résistance chez ces deux auteurs, c'est d'abord faire face à un paradoxe. En effet, il nous faut pour cela concilier une logique de l'événement avec un univers physique profondément homogène. Pour ce faire, nous prendrons appui sur les pensées de Leibniz et de Deleuze en tentant de dépeindre les mécanismes de cette résistance.

Écritures affirmatives

S'il existe bel et bien une pensée du négatif chez nos deux auteurs qui amène à la déconstruction du sens, nous remarquons que leurs écritures possèdent, dans un même temps, une visée résolument affirmative. Ainsi, le dernier Mallarmé s'attache à développer l'aspect graphique de ses textes et instaure un dialogue entre l'encre et le papier,

poursuivant « noir sur blanc »¹. De ce fait, écrire, c'est faire surgir une voix du silence de la page. Mais cette parole n'est pas gratuite, elle est motivée convient Beckett : « devant parler, je parlerai, jusqu'à ce que n'aie plus à parler »². Mieux, c'est une parole forcée (« Si seulement je n'étais pas dans l'obligation de manifester »³) qui démontre l'aspect dynamique de cette voix qui est comme modelée par des forces profondes. En effet, dans les deux cas, le poète et le dramaturge sont oppressés par des forces extérieures qui conduisent à une expression de l'intimité ; Beckett met en scène la futilité de l'intime quand Mallarmé en tire un réseau complexe de signes.

La seule utilité du silence, c'est « que la voix le rompe »⁴. Toutefois, il ne faut en aucun cas y voir le soubresaut d'une subjectivité. Mallarmé défend dans sa poésie un droit à l'autonomie du texte : ce dernier s'engendre de lui-même (cf. *Don du poème*⁵). Ainsi, la littérature est seule face aux modalités de son existence. Car si Mallarmé et Beckett ont certes travaillé à la mort du langage, à son extinction profonde et progressive, pour autant, leurs écritures résistent tous deux à la suppression totale de la parole littéraire, même si, chez Beckett, la chose est assurément plus radicale.

Toute son œuvre durant, Beckett nous persuade de ne rien attendre de notre existence moribonde. Toutefois, il nous incite à accepter, en êtres résignés, cette existence. La nécessité de se sentir vivant. Une existence dénuée de tout espoir, mais vitale. Parce que l'existence est vide d'espoir, les personnages beckettien n'en attendent plus rien. Ils évoluent ainsi dans un présent à l'état pur, dénué de tout mouvement. C'est alors que l'acte d'écriture semble devoir combler le malaise originel, en

¹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 2003, t. 2, p. 215.

² S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 29.

³ *Ibidem*, p. 15.

⁴ *Ibidem*, p. 212.

⁵ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998, t. 1, p. 17.

ornementant le silence qui l'opprime. Ainsi, et ce malgré la nullité du sens existentiel, ces protagonistes perpétuent leur quotidien, leurs gestes, leurs ritournelles. Un peu comme si le refus du néant prévalait sur la signification accordée à leurs vies. Beckett lui-même est un auteur qui place l'acte de parcourir supérieur à l'objet même du parcours (*Quad*, 1982⁶). Pour reprendre notre critique d'une pensée négative, ce n'est pas tant l'écriture qui est trouée mais, à l'inverse, il nous faut imaginer le vide qui est habité, ça et là, même d'une manière minimale. En s'opposant à la mort (« Tout son col secouera cette blanche agonie »⁷), c'est au néant que les écritures mallarméenne et beckettienne s'opposent et réagissent, même si, au bout du compte, chacun d'entre eux résout le problème à sa manière. Nous constatons dès lors deux solutions divergentes pour s'opposer à la mort : l'automatisme quotidien et le banal pour le dramaturge, la complication et le style tortueux pour le poète.

L'absolu anéanti

Toute sa vie, Mallarmé s'est confronté au silence, que cela soit au travers du « blanc souci »⁸ de la page ou de la « disparition élocutoire »⁹ de l'auteur. Sans doute, c'est durant les années d'élaboration d'Hérodiade que le poète a été le plus confronté à cette notion (« En creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le néant »¹⁰). Toutefois, le terme de néant devient bien vite ambivalent et rend compte de choses différentes sous la plume des deux artistes ; en aucun cas Mallarmé et Beckett ne conçoivent le néant de manière absolue. Beckett le révèle explicitement dans *L'Innommable* (1953) : « Que je ne sois pas complètement

⁶ S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.

⁷ S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, p. 36.

⁸ *Ibidem*, p. 4.

⁹ S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 2, p. 211.

¹⁰ S. Mallarmé, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. 1, p. 696.

sourd est ce qui ressort clairement des bruits qui me parviennent. Car si le silence ici est presque total, il ne l'est pas tout à fait »¹¹. Le néant, tout comme le silence qui lui est apparenté, est en réalité constitué d'une foule de substances. Ce n'est donc pas un univers où règne l'absence pure, mais plutôt une foule de petits indiscernables, un ensemble de m u r m u r e s :

je vais me réveiller, dans le silence, ne plus m'endormir, ce sera moi, ou rêver encore, rêver un silence, un silence de rêve, pleins de murmures, je ne sais pas, ce sont des mots, ne jamais me réveiller, ce sont des mots, il n'y a que ça, il faut continuer, c'est tout ce que je sais...¹²

Ce murmure est ce qui est informulé, et par conséquent, caché au lecteur. Une sorte de scintillement fragile comme l'exprime Michel Foucault : « ce qui parle, c'est en sa solitude, en sa vibration fragile, en son néant, le mot lui-même [...] »¹³. Car la respiration du poème, aussi minime soit-elle, doit être perceptible¹⁴. En conséquence, bien loin d'un univers binaire, la perception du lecteur doit supposer une échelle de valeurs infinie, comme un large nuancier. Ainsi, « [é]crire pour notre écrivain, c'est avant tout entendre ces voix qui, tantôt parlent haut et clair, tantôt se brouillent dans la chambre d'échos qu'est devenue sa tête »¹⁵. Au point de considérer le silence comme un lieu, une matière à part entière, obscure et brouillée. Dans le silence beckettien et mallarméen, il y a donc des voix qui naissent et des voix qui meurent, en liens dynamiques. Tout l'art des deux écrivains réside dans le fait de passer d'un état du nuancier à un autre, la dramaturgie consistant avant tout en un aller-retour entre voilement et dévoilement des substances qui la constituent. Chez Beckett, les œuvres de maturité se

¹¹ S. Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 14.

¹² *Ibidem*, p. 212.

¹³ M. Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p. 315.

¹⁴ S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. 2, p. 211 (lorsque Mallarmé nous parle de la « respiration perceptible »).

¹⁵ A. Chestier, *La Littérature du silence. Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*, L'Harmattan, Paris, 2003, p. 7.

concentrent essentiellement sur cette problématique. Ainsi dans *Catastrophe* (1982), le procédé est au centre de la pièce, mais s'exécute de manière totalement scénique. À la fin de cette courte pièce, le protagoniste P est immergé dans le noir : seule sa tête demeure éclairée.

M – [...]

Rien que la tête. (À reliaie l'ordre en termes techniques. Le corps de P rentre lentement dans le noir. Seule la tête éclairée. Un temps long.) C'est beau.¹⁶

Le metteur en scène joue avec cet aller-retour, avant que, finalement, « [!]a tête rentre lentement dans le noir »¹⁷. Le choix d'accompagner lentement ce mouvement d'éclairage accentue davantage le dégradé de lumière, et souligne d'autant plus le procédé dramatique. La chose est également à l'œuvre chez Mallarmé, où le poème tient sa force non pas de la suppression du sens, mais de son occultation. Pour ce faire, le poète met en œuvre une langue rare et condensée qui éclipse certains de ses termes pour mieux servir son mystère. La tension dramatique du poème n'en est que renforcée. Chez Beckett, pour une bonne part de ses pièces, nous trouvons un style lapidaire assimilable à la condensation mallarméenne. Mais, chez l'homme de théâtre, cette ellipse propre au langage atteindra le corps lui-même. Ainsi, le corps de P (protagoniste de *Catastrophe*) n'a pas disparu : il est juste non-visible, plongé dans l'obscurité. C'est dans cet objectif que le corps des personnages beckettien est peu à peu caché, enfoui. Si dans les premières pièces il ne s'agit que d'une infirmité partielle (*Fin de partie*, 1957), le procédé s'intensifie peu à peu, en témoigne la condition de Winnie dont la moitié du buste est sous terre, ou bien la représentation de son mari Willie, derrière le monticule (*Oh les beaux jours !*). Ultimement, une seule bouche occupe la scène (*Pas moi*, 1973). De même, tout l'univers

¹⁶ S. Beckett, *Catastrophe*, [dans :] *Idem, Catastrophe et autres dramaturgiques*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 79-80.

¹⁷ *Ibidem*, p. 81.

poétique de Mallarmé repose sur la chose t u e : une substance à la fois présente et absente, un silence qui devient dès lors « expression tacite, expression pure »¹⁸. De ce fait, ce qui nous apparaît comme « des lieux d'absence [...] sont, en réalité, des lieux de plénitude »¹⁹. Ainsi, ce n'est pas un hasard si dans toute la poétique beckettienne il y a une saturation de l'espace environnant : c'est que l'être y est cerné, entouré par une force invisible mais bien présente (« N'ont jamais été que moi et ce vide opaque »²⁰). C'est ce que veut dire Hamm (*Fin de partie*) lorsqu'il déclare à son compère : « L'infini du vide sera autour de toi, tous les morts de tous les temps ressuscités ne les combleraient pas, tu y seras comme un petit gravier au milieu de la steppe »²¹.

L'immensité du nuancier, et le fait que toute substance du monde s'y rapporte, entretient une similarité entre chaque élément du monde. Les choses n'existent plus dans l'absolu, singulièrement et hors du monde, mais dans un rapport actif et dynamique avec les autres. Ainsi, le blanc comme le noir ne sont que les états contraires – mais évolutifs – d'une même couleur, de sorte que tout soit grisaille chez Beckett²². Le gris devenant la couleur par défaut, entre le soupir résiduel²³ et la germination active des forces du lieu.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ A. Motte, *Au-delà du mot : une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, LIT Verlag Münster, 2004, p. 46.

²⁰ S. Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 28.

²¹ S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 2010, p. 52.

²² Voir à ce sujet le beau chapitre intitulé *Le gris*, [dans :] A. Beaujeu, *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett*, Berne, Peter Lang, 2010.

²³ Voir à ce sujet l'apparente vision plotinienne chez Mallarmé, [dans :] P.-H. Frangne, *La négation à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005 ainsi que J. Siboni, « Des cendres à la poussière, une ontologie résiduelle », [dans :] M. Engelberts *et al.*, *Elements and traces; Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

La grisaille n'est pas un relativisme

Certes, la grisaille est un aspect littéraire essentiel, surtout dans l'œuvre de Samuel Beckett. Le fait de définir l'univers en niveaux de gris est une manière d'insister davantage sur une conception intensive. Mais à mesure que l'on souhaite définir l'essence de ce gris, il nous apparaît que ce gris figure une confusion permanente propre à notre perception du monde. Sans doute l'origine du monde se situe-t-elle davantage dans le noir : « Le gris non plus n'est pas, c'est noir qu'il fallait dire »²⁴. Le gris est un résultat perceptif, le résultat de la transformation progressive du noir en blanc et réciproquement.

Que tout devienne noir, que tout devienne clair, que tout reste gris, c'est le gris qui s'impose, pour commencer, étant ce qu'il est, pouvant ce qu'il peut, fait de clair et de noir, pouvant se vider de celui-ci, de celui-là pour n'être plus que l'autre. Mais je me fais peut-être sur le gris, dans le gris, des illusions.²⁵

Si le tout est présent dans chacune de ses « parties », il n'est pas question pour autant d'un relativisme : il existe, de fait, une spécialisation de chacune des substances. N'oublions que la progression, précédemment démontrée, s'établit dans une échelle de valeur. Celle-ci permet donc une différenciation ordonnée. La philosophie de Leibniz permet de penser une telle représentation du monde, car comme le signale le penseur : « Je le dirai, non pas tout à fait, mais quant au fond des choses, car les manières et les degrés de perfection varient à l'infini. Cependant le fond est partout le même, ce qui est une maxime fondamentale chez moi, et qui règne dans ma philosophie »²⁶.

Dans notre introduction, nous avons esquissé le terme d'homogénéité. C'est que Leibniz décrit dans le monde « une simplicité et une uniformité surprenantes, en sorte qu'on peut dire que c'est partout et toujours la même

²⁴ S. Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 28-29.

²⁵ *Ibidem*, p. 23-24.

²⁶ G.-W. Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Paris, Gallimard-Flammarion, 1990, p. 388.

chose aux degrés de perfection près »²⁷. S'il existe certes un ordre de valeur possible dans ce système, pouvons-nous tout de même penser une quelconque résistance ? Cette dernière renvoie davantage à un monde binaire qui mettrait en jeu des oppositions constructives, or cette pensée philosophique semble annihiler tout acte de conflit. La similarité affaiblit une pensée de la résistance, car si chaque chose est d'une certaine manière similaire à l'autre, comment peuvent-elles s'opposer frontalement ? D'où notre interrogation : la notion de résistance est-elle adaptée à ce genre de littérature ? Tentons dès à présent de démontrer de quelles manières peut naître une résistance dans un univers nuancé.

Quant à la formativité

Comme le conçoit Martine de Gaudemar, « [l']identité est une sorte de cas particulier, le degré minimal de la variation, comme le cercle est lui-même une sorte de cas particulier dans la série des ellipses »²⁸. L'identité d'une substance se conçoit donc sous la forme d'un pic d'intensité qui spécifie son objet en un temps donné. En acoustique, l'on nomme ce type de structuration un formant. Ce dernier représente le renforcement de certaines zones du spectre sonore. Ce que l'on entend donc par le terme de formativité, c'est la capacité d'un système d'intensifier une partie de ses composants. Pour reprendre le domaine acoustique, lors de l'émission d'une voyelle, toutes les régions fréquentielles sont présentes mais à des états d'excitation différents. En résulte une série de morphologies, plus ou moins distinctes, en fonction des territoires du spectre affectés. Il s'avère que l'univers conçu par Mallarmé ou Beckett s'apparente en tous points à cette structure de forces en puissance. Le formant est donc un degré de formation dans

²⁷ *Ibidem*, p. 56.

²⁸ M. Gaudemar, « Relativisme et perspectivisme chez Leibniz », [dans :] *Dix-septième siècle*, 2005, n° 226, p. 114.

un temps et un espace donnés : c'est l'informe qui se précise. Cette notion de formant est ici essentielle et fait apparaître la nécessité d'une union provisoire dans le but de fortifier certaines perceptions inconscientes. Deleuze l'évoque dans son étude sur Leibniz et développe cette nécessité d'un regroupement de substances : « Et ce sont ces petites perceptions obscures, confuses, qui composent nos macroperceptions, nos aperceptions conscientes, claires et distinctes : jamais une perception consciente n'arriverait si elle n'intégrait un ensemble infini de petites perceptions qui déséquilibrent la macroperception précédente et préparent la suivante. Comment une douleur succéderait-elle à un plaisir si mille petites douleurs ou plutôt demi-douleurs n'étaient déjà dispersées dans le plaisir, qui vont se réunir dans la douleur consciente ? »²⁹

Dès lors, l'analyse formantique nous permet de concevoir des pics d'intensité provisoires, ce qui autorise le surgissement de la voix poétique. Ces énergies minimales, autrefois diffuses, peuvent, une fois réunies, décupler le murmure originel en parole audible, voire en cri. Les murmures n'étant considérés que comme des « cris lointains »³⁰, le cri n'étant que d'une intensité supérieure au murmure. Ainsi, d'un espace *quasi* silencieux (« Non. Presque nulle. Ça n'existe pas nulle »³¹) peut surgir le verbe. Ce surgissement est la manifestation d'une résistance de l'être au néant extérieur.

Nous l'avons vu, le cri et le murmure sont des gestes issus d'une même série mais ils sont hiérarchiquement dissemblables et peuvent admettre une mise en rapport. Car la résistance suppose un conflit, et ce conflit est potentiellement valide du fait de la disjonction des substances mises en jeu. En effet, c'est bien la disjonction de deux états éloignés qui provoque un contraste. Le *Coup*

²⁹ G. Deleuze, *Le pli*, Paris, Éditions de Minuit, 2011, p. 115.

³⁰ S. Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 212.

³¹ S. Beckett, « Solo », [dans :] *Idem, Catastrophe et autres dramatiques*, *op. cit.*, p. 30.

de dés est un exemple en la matière. C'est ce que Deleuze défend lorsqu'il comprend la musique et la peinture, et sans doute l'art en général, comme le moyen de rendre visibles des forces invisibles. La mise en rapport est ici essentielle car il s'agit bien de « mettre le cri sonore en rapport avec les forces qui le suscitent »³², d'où « cet accouplement de forces, la force sensible du cri et la force insensible de ce qui fait crier »³³. Cet écart, cette disjonction, c'est ce que Gilles Deleuze retrouve dans le calcul différentiel leibnizien. « Nous devons comprendre littéralement, c'est-à-dire mathématiquement, qu'une perception consciente se produit lorsque deux parties hétérogènes au moins entrent dans un rapport différentiel qui détermine une singularité »³⁴.

Cet entrechoc de valeurs provoque une convulsion de la forme littéraire. Ainsi, le néant révèle une fonction primordiale, un terrain originel où se matérialise l'objet littéraire. Ce rôle structurel, on le retrouve magistralement dans la pièce *Oh les beaux jours !* et ce, dans le tressage entre la parole et le silence (« *Un temps* »). La parole de l'acteur, devenant plus rare encore, revêt une nécessité toute particulière. Cette nécessité, c'est exactement ce que nous appelons une résistance : il y a un conflit entre l'être et le néant, ce presque-rien qui l'entourne. C'est par ce mécanisme que le texte, ou la voix du texte, acquiert une force affirmative décisive.

Conclusion

Nous avons donc pu mettre en évidence l'existence d'une conception esthétique commune à Beckett et à Mallarmé qui se résume à un système permettant la fluctuation d'intensité et la rencontre de ces intensités variées. Ces deux catégories sont la formativité et la

³² G. Deleuze, *Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 60.

³³ *Ibidem*, p. 61.

³⁴ G. Deleuze, *Le pli, op. cit.*, p. 117.

disjonction. En outre, elles sont toutes deux fortement liées à une pensée du pli, telle que la formule Deleuze dans son livre éponyme. Si la synthèse disjonctive est un thème philosophique déjà beaucoup commenté, il faudrait à l'avenir questionner cette problématique propre à la formativité : elle nous paraît travailler des enjeux esthétiques essentiels. À ce sujet, nous pourrions associer la réflexion de Gilles Deleuze concernant le *chaosmos*, terme emprunté à Joyce, et comprendre de quelle manière les forces interagissent ensemble afin de constituer la forme même de l'œuvre d'art.

bibliographie

- Beaujeu A., *Matière et lumière dans le théâtre de Samuel Beckett*, Berne, Peter Lang 2010.
- Beckett S., *Catastrophe et autres dramatiques*, Paris, Éditions de Minuit, 2011.
- Beckett S., *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.
- Beckett S., *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.
- Beckett S., *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- Chestier A., *La Littérature du silence. Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Deleuze G., *Le pli*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- Deleuze G., *Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- Foucault M., *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Frangne P.-H., *La négation à l'œuvre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- Gaudemar M., « Relativisme et perspectivisme chez Leibniz », [dans :] *Dix-septième siècle*, n° 226, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, p. 111.
- Leibniz G.-W., *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Paris, Gallimard-Flammarion, 1990.
- Mallarmé S., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1998-2003, t. 1, t. 2.
- Motte A., *Au-delà du mot: une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle*, Münster, LIT Verlag Münster, 2004.
- Siboni J., « Des cendres à la poussière, une ontologie résiduelle », [dans :] M. Engelberts et al., *Elements and traces; Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

abstract

How to think the resistance to nothingness ? Tension and refusal of silence with Mallarmé and Beckett

The notion of nothingness crosses a huge part of the Mallarmé's and Beckett's works. Source of transcendence or source of a manifest depression, the nothingness proves to be a decisive line of research in order to broach those artists. We have to intersect the nothingness to the conditions of the text in order to reveal the existence of an ontological resistance. If with Beckett, the resignation appears as a fundamental element, we will detect in this literature a vital force. Mallarmé proceeds that way when he wants to reconnect to poetry's orality, putting the voice at the center of the poet's preoccupations. Nevertheless, to think the notion of resistance for those two authors, we have to resolve a paradox. Indeed, we have to reconcile a logic of events with a physical's universe intensely homogeneous. With this aim in mind, we will lean on Leibniz's and Deleuze's thoughts to describe the mechanisms of this resistance.

keywords

nothingness, Beckett, Mallarmé, Deleuze

damien bonnec

Né en 1990, Damien Bonnec s'attache à la composition dès ses premières années de formation musicale. Il est admis au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) où il suit les enseignements de Gérard Pesson, Michaël Lévinas, Luis Naon et Denis Cohen. Parallèlement à ceci, il poursuit un cursus universitaire à l'université de Rennes 2 où il développe depuis 2 ans une thèse de troisième cycle autour des rapports entre Boulez et Mallarmé sous la direction du compositeur et pédagogue Antoine Bonnet.