

VIRGINIE PODVIN

Université de Brest
CECJI

Virginia Woolf, Samuel Beckett – Des écrivains en proie à la faille du langage

Bien que Woolf ait refusé de publier *Dream of Fair to Middling Women* et quelques poèmes de jeunesse¹ ; bien qu'aux yeux de la doxa, elle fasse figure de « moderne » quand la critique oscille, en ce qui concerne Beckett, entre modernisme et postmodernisme² ; bien que, tournant le dos au trio Wells, Bennett et Galsworthy qui considèrent l'entité humaine à la manière d'un objet « clair, explicable » et « toujours saisi de

1 Cf. S. Beckett, *Lettres*, Paris, Gallimard, « nrf », 2014, vol. 1, p. 202 : « Je suis allé vendredi dernier à Tavistock Square à la Hogarth Press avec lettre, *Dream*, poèmes et ta lettre de recommandation. Mais M. Woolf était à la campagne, et on ne l'attendait pas avant septembre. La secrétaire m'a dit qu'elle ferait suivre tout le bazar. C'est peut-être ce qu'elle a fait d'ailleurs. Je n'ai aucune nouvelle depuis ». Beckett n'aura jamais de nouvelles.

2 Cf. M. Hussey, « Modernist (Modernism) », [dans :] *Idem, Virginia Woolf A to Z*, New York, Facts On File, 1995, p. 163-164. Mark Hussey cite un certain nombre de critiques qui considèrent Woolf comme un écrivain moderne : Bonnie Kime Scott, Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, Gillian Hanscombe, Virginia L. Smyers et Dorrit Cohn. Cf. M. Engelberts, « Modernisme/Postmodernisme », [dans :] Hubert M.-C. (dir.), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 659-660. Ainsi que le notifie Matthijs Engelberts, l'appartenance de Beckett ici au modernisme, là au postmodernisme a constitué et constitue toujours « la principale pomme de discorde divisant la critique, qui évoque tantôt à son endroit "le dernier modernisme/moderniste" [...] et tantôt un Beckett qui serait "a supreme example of the postmodern artist" ».

l'extérieur »³, Woolf pénètre le territoire de la psyché⁴ quand Beckett poursuit, texte après texte, l'ambition de procéder à l'annulation du sujet⁵ dans une démarche inverse aux écrivains réalistes qui posent l'existence d'un sujet aisément saisissable et identifiable en ce sens qu'il demeure une entité invariable se soustrayant au déroulement temporel du récit :

Lire Balzac, c'est recevoir l'impression d'un monde chloroformé. [...] il peut écrire la fin de son livre avant d'avoir terminé le premier paragraphe, parce qu'il a transformé toutes ses créatures en choux d'horlogerie et qu'il peut compter sur le fait qu'elles resteront en place là où il le faut ou qu'elles iront à n'importe quelle

3 D. Charbonnier, *La Littérature anglaise au XX^e siècle. Tome I Le Roman*, Paris, Armand Colin, « Synthèse », 1998, p. 12.

4 V. Woolf, « Le Roman moderne », [dans :] *Idem, L'Art du roman*, Paris, Points, « Points Signature », 2009, p. 15 : « pour les modernes, l'intérêt essentiel gît [...] dans les régions obscures de la psychologie ». Cette démarche woolfienne, sonder l'âme, s'inscrit *a contrario* de celle de Bennett ainsi que Woolf l'indique au cœur de « Mr Bennett et Mrs Brown ». Cf. « Mr Bennett et Mrs Brown », [dans :] *Idem, L'Art du roman, op. cit.*, p. 63 : « "Assez !" [...] j'ai jeté par la fenêtre cet outil affreux, grossier, saugrenu, car je savais que si je me mettais à décrire le calicot et le cancer, ma Mrs Brown, [...] serait devenue morne, terne et se serait évanouie à jamais ». Woolf renchérit au cœur du « Roman moderne ». Cf. « Le Roman moderne », [dans :] *Idem, L'Art du roman, op. cit.*, p. 52-53 : « L'écrivain anglais ferait de la vieille dame un "type" ; il ferait ressortir ses bizarreries, ses manies, ses boutons et ses rides, ses rubans et ses verrues [...]. Le Russe transpercerait la chair, il révélerait l'âme – l'âme seule ». En pénétrant le cœur de la psyché, Woolf s'inscrit également *a contrario* de la démarche de Duras ainsi que cette dernière le notifie à l'endroit de son personnage Lol V. Stein. Cf. M. Duras, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, éd. Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, t. 2, p. 40-41.

5 Cf. S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 123 : « Inutile de chicaner [...] sur les pronoms et autres parties du boniment. Peu importe le sujet, il n'y en a pas ».

vitesse dans la direction qu'il choisira. [...] Pourquoi *La Comédie humaine* ?⁶

Virginia Woolf et Samuel Beckett partagent, néanmoins, plusieurs points communs ainsi qu'en attestent les différents travaux comparatistes qui leur furent consacrés au nombre desquels ceux d'Alison Howard, Michiko Tsushima, Mariko Hori, Yoshiki Tajri et Jayjit Sarkar⁷. Parmi ces points communs figure celui du langage ou, plus précisément, le malaise éprouvé au contact de ce dernier – « Seigneur, protège-nous et préserve-nous des mots qui souillent, des mots impurs », écrit-elle au cœur d'*Entre les Actes*⁸ ; « j'ai peur », écrit-il dans *L'Innommable*, « peur de ce que les mots vont faire de moi »⁹. Le caractère arbitraire de l'outil langagier fonde ce malaise. Le langage repose, en effet, sur deux fondements arbitraires, celui du signe qui le constitue et celui du système qui l'ordonne. Le premier est énoncé au début du XX^e siècle par Ferdinand de Saussure au cœur de son *Cours* – « la linéarité, l'arbitraire, l'axe paradigme/syntaxe »¹⁰. Le caractère arbitraire de la triade linguistique « signifiant, signifié et référent » implique l'inadéquation entre le mot et la chose. Ce faisant, le linguiste traduit le seul rapport qu'il soit possible d'entretenir avec le monde, à savoir un rapport faussé. Au caractère arbitraire du signe s'ajoute

6 S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, New York, Arcade Publishing, 1992, p. 119-120.

7 Cf. A. Howard, « Dismantling the Modernist Myth: Samuel Beckett and Virginia Woolf in the Literary Marketplace », [dans :] *Journal of Modern Literature*, 2012, vol. 36, n° 1, p. 153-162 ; M. Tsushima et al., *Samuel Beckett and Trauma*, Manchester University Press, 2018 ; J. Sarkar, *Illness as Method: Beckett, Kafka, Mann, Woolf and Eliot*, Delaware, Vernon Press, 2019.

8 V. Woolf, *Entre les Actes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 1205.

9 S. Beckett, *L'Innommable*, op. cit., p. 27.

10 M. Penalver-Vicea, « Quand Saussure entend des voix », [dans :] *Le Magazine littéraire*, octobre 2012, vol. 524, p. 73.

celui du système langagier. Ce terme, système, est en effet commun à toute définition de la langue – « [S]ystème de signes vocaux, éventuellement graphiques, propre à une communauté d'individus, qui l'utilise pour s'exprimer et communiquer entre eux »¹¹. Forgé pour que les hommes puissent communiquer et vivre ensemble, le langage suppose l'adoption ou le rejet de pans de réalité que l'on dote, ou non, d'un contenant. Ce faisant, il repose sur une convention – le langage entretient « avec le réel [...] un rapport institutionnel »¹². Dès lors que s'est manifesté le désir par le plus grand nombre d'une vie en communauté, la nécessité d'un principe unificateur du réel s'est imposée. Une place était vacante que la raison s'est empressée de prendre. Pour que le monde soit cohérent, il fallait qu'il soit Un. La raison a donc opéré des choix afin de répondre à ce besoin, adoptant ou rejetant certaines composantes du réel, catégorisant ainsi le monde à l'aide d'idées régulatrices comme « Dieu », « science », « nature »¹³. Ce *modus operandi* du *logos* fut jugé « répressif » par Michel Foucault qui dénonça « le subtil mécanisme de hiérarchisation » impliqué par le logocentrisme notifiant, *in fine*, « la subordination répressive de toute "négativité", la maîtrise de toute altérité »¹⁴. En guise d'illustration de ces rejets, ne serait-ce que de citer ce pan de réalité woolfien, destiné à demeurer en marge des catégories classificatoires et organisatrices de notre monde, destiné, par conséquent, à demeurer innommé car innom-

11 A. Dauzat *et al.*, *Grand dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, « Grands dictionnaires », 2011, p. 739.

12 R. Barthes, « Littérature et Signification », [dans :] *Idem, Essais critiques*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1964, p. 264.

13 C. Fierens, *Comment penser la folie ? Essai pour une méthode*, Ramonville Saint-Agne, Érès, « Point hors ligne », 2005, p. 124.

14 M. Foucault, Préface à la première édition de *Folie et Dérison. Histoire de la folie à l'âge classique*, [dans :] *Idem, Dits et écrits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, t. 1, p. 161.

mable : la maladie, cousine, sous la plume de la romancière, de la folie¹⁵. Ce pan de réalité woolfien inscrit au cœur de « De la maladie », condamné à demeurer en marge du monde, est frappé de double peine en ce sens que le langage lui fait également barrage. En effet, la folie se situe hors du langage. Il n'existe aucun mot pour dire la folie puisque la raison et le discours partagent la même étymologie : *logos*. Il ne saurait donc y avoir discours de la folie. Dès lors, évoquer celle-ci à l'aide de notre langage ne serait qu'acrobaties prépositionnelles : « c'est bien notre drame culturel que ce langage nous est précisément impossible à articuler : en cherchant à "dire la folie elle-même", on ne peut que tenir un discours *sur* elle ; en voulant "parler la folie", on est nécessairement réduit à parler *sur* la folie »¹⁶. Michel Foucault achève de dénoncer ce paradoxe d'une folie rejetée « en marge de » et d'une langue inapte à la transcrire : « Tous ces mots sans langage qui font entendre à qui prête l'oreille un bruit sourd d'en dessous de l'histoire, le murmure obstiné d'un langage qui parlerait *tout seul* – sans sujet parlant et sans interlocuteur, tassé sur lui-même, noué à la gorge, s'effondrant avant d'avoir atteint toute formulation et retournant sans éclat au silence dont il ne s'est jamais défait. Racine calcinée du sens »¹⁷. Woolf notifie ce paradoxe au cœur de « De la maladie » :

15 Au cœur de l'essai « De la maladie » est établie une équivalence entre troubles physiologiques et psychologiques. Ainsi « température », « sciatique », « insomnie » côtoient le « Chloral ». Cf. V. Woolf, *De la maladie*, Paris, Rivages, « Petite bibliothèque », 2018, p. 25. Jane Dunn relate que Virginia Woolf « décrit elle-même ces épisodes [de dépression] par les termes variés de "folie", "démence", "maladie", "ténèbres" ». Cf. J. Dunn, *Virginia Woolf et Vanessa Bell. Une très intime conspiration*, Paris, Autrement, « Littératures », 2005, p. 311.

16 S. Felman, *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1978, p. 13.

17 M. Foucault, *Folie et Déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 163.

Le dernier obstacle à la description de la maladie en littérature, c'est l'indigence de la langue. L'anglais, capable de donner voix aux pensées de Hamlet et à la tragédie du roi Lear, est pris de court par le frisson et la céphalée. Tout son développement s'est limité à un seul domaine. Lorsqu'elle tombe amoureuse, n'importe quelle écolière peut faire appel à Shakespeare ou à Keats pour s'exprimer ; mais qu'une personne souffrante tente de décrire un mal de tête à son médecin et le langage aussitôt lui fait défaut¹⁸.

Beckett illustre ce paradoxe en campant une folie qui se dérobe à l'acte d'énonciation :

folie –
 folie que de –
 que de –
 comment dire –
 folie que de ce –
 depuis –
 folie depuis ce –
 donné –
 folie donné ce que de –
 vu –
 folie vu ce –
 ce –
 comment dire –
 ceci –¹⁹

Toujours la ruine où enfant tu te cachais la ruine d'une folie la Folie comment qu'elle s'appelait.²⁰

Songer à l'impensé ainsi qu'aux conditions de sa formulation est pour Woolf l'un des dénominateurs communs des écrivains de la « tour penchée »²¹ : « Alors que leurs prédécesseurs [les auteurs du XIX^e siècle]

18 V. Woolf, *De la maladie*, op. cit., p. 29.

19 S. Beckett, *Poèmes*, suivi de *Mirlitonnades*, Paris, Minuit, 1992, p. 26.

20 S. Beckett, « Cette fois », [dans :] *Catastrophe et autres dramatiques*, Paris, Minuit, 1986, p. 11.

21 « La Tour penchée » est le titre d'un essai de Woolf.

étaient confortablement installés au sommet d'une tour parfaitement droite et dont les bases n'étaient menacées par aucun conflit, fût-il social ou étatique, les écrivains de La Tour penchée [ceux qui écrivent après la Première Guerre mondiale] se tiennent en équilibre instable sur un socle que l'industrialisation, la guerre et les nouvelles idéologies font sérieusement vaciller »²². Songer à l'impensé, c'est tourner le dos à la pratique séculaire et usuelle des romanciers du XIX^e siècle lesquels, selon Butor, renoncent à la faille de l'inconnu : « le roman "traditionnel" » du XIX^e siècle – ajoutons, à la Bennett et à la Balzac – est « le roman qui ne se pose pas de question »²³, et ses représentants, pour « montrer ce qui s'étale au grand jour, ce que le langage usuel a déjà prospecté », se servent de ce « langage usuel [...] comme d'un instrument parfaitement adapté à [leurs] fins »²⁴ : représenter leur personnage à la manière d'un objet duquel ils demeurent extérieurs. Au cœur de *Mr Bennett et Mrs Brown*, Woolf imagine ainsi l'attitude de chacun des membres du trio Wells, Bennett et Galsworthy, assis en face d'une dame rencontrée dans un train, pauvrement vêtue, Mrs Brown :

Il [Mr Bennett] remarquerait les affiches publicitaires, les photographies de Swanage et de Portsmouth, la manière dont le coussin se bombe entre les boutons ; et que Mrs Brown porte une broche qui a coûté trois shillings et onze pence au bazar de Whitworth ; et qu'elle a raccommodé ses gants et même que le pouce gauche a été remplacé.²⁵

L'erreur de Bennett réside en ceci qu'il « n'a jamais regardé une seule fois Mrs Brown dans son coin [...]

22 A. Desarthes, Préface à *L'Art du roman* de Virginia Woolf, Paris, Points, « Points Signature », 2009, p. 4.

23 M. Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 2008, p. 9.

24 N. Sarraute, « *Ce que je cherche à faire* », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1702.

25 V. Woolf, « *Mr Bennett et Mrs Brown* », *op. cit.*, p. 57.

jamais elle, jamais la vie, jamais la nature humaine »²⁶ et qu'il pose naturellement l'équation réductible « lieu = personnage », à l'instar de Balzac dont le personnage de la veuve, dans *Le Père Goriot*, « explique la pension, comme la pension implique sa personne »²⁷. Cette équation, Woolf la désavoue : « Dire que nous arpentons les rues de Westminster est une façon fort superficielle de nous définir »²⁸. Woolf et Beckett refusent de pratiquer cette « bonne conscience des sens pleins »²⁹ ainsi qu'en témoigne l'interrogatif « quoi », lequel, selon Anne Madden le Brocquy qui commente le dernier poème de l'écrivain irlandais – *What is the Word* –, serait le maître mot qui résumerait la création beckettienne : « The last line, which in French is "comment dire", in English has the much more ambiguous ending, "what is the word", "what" being the possible answer »³⁰. Ne se contentant plus de l'illusion du couple mot/chose, Woolf et Beckett interrogent ce mot. Cette interrogation recoupe, en partie, la distinction réalisée par Barthes, au cœur des *Essais critiques*, entre « écrivain » et « écrivain » – « l'écrivain est un homme qui absorbe radicalement le *pourquoi* du monde dans un *comment* écrire », tandis que l'écrivain considère « la parole [comme] un moyen », « le langage est ramené [par lui] à la nature d'un instrument de communication »³¹. En cassant le mot, ainsi que nous y invite Woolf au cœur de *Mrs Dalloway*,

26 *Ibid.*, p. 60.

27 H. de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Larousse, « Petits classiques », 2007, p. 26.

28 V. Woolf, « Mrs Dalloway dans Bond Street », Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 1247.

29 R. Barthes, « Littérature et Signification », *op. cit.*, p. 267.

30 A. M. Le Brocquy, « Come back soon ! », [dans :] *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. Beckett in Conversation, "yet again"/Rencontres avec Beckett*, « encore », 2016, vol. 28, p. 99. Nous traduisons.

31 R. Barthes, « Écrivains et écrivains », [dans :] *Idem, Essais critiques*, *op. cit.*, p. 148, 151.

Le mot « temps » brisa sa coque ; répandit sur lui ses richesses ; et de ses lèvres tombèrent comme des coquillages, comme les copeaux d'un rabot, sans qu'il ait à les former, des mots durs, blancs, impénétrables, qui s'envolèrent pour aller s'attacher, chacun à sa place, au sein d'une ode au Temps, une ode immortelle adressée au Temps³²

en usant des pouvoirs évocateurs de la métaphore, c'est-à-dire en adoptant la figure de poète, la romancière anglaise frôle la frontière artistique, la poésie étant, selon le mot de Valéry, « hésitation prolongée entre le son et le sens »³³ :

C'est comme s'il y avait deux faces dans toute situation ; l'une en pleine lumière, qui peut donc être décrite avec le plus d'exactitude et examinée avec le plus de minutie possible, l'autre à moitié dans l'ombre, et qu'on ne peut décrire que dans un moment de foi et de vision, au moyen de la métaphore.³⁴

En considérant le mot moins comme signe linguistique que comme signe visuel et sonore – raison pour laquelle il salue l'œuvre de Gertrude Stein, nommée par ses soins « Logographes »³⁵ car l'écriture y tend vers la sonorité et vers le rythme –, Beckett adopte, lui aussi, la posture poétique.

À la parenthèse poétique succèdent les parenthèses picturale et musicale. Le constat de Woolf – que les mots ne possèdent pas la puissance évocatrice de la peinture ou de la musique³⁶ – anticipe celui, du même

32 V. Woolf, *Mrs Dalloway*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012, p. 1130.

33 Les propos de Valéry sont cités par Joëlle Pagès-Pindon. Cf. J. Pagès-Pindon, [dans :] *Idem, Marguerite Duras. La voix du Ravissement*, Paris, Les Midos de la Poésie, « L'Arbre à paroles/Essais », 2015, p. 7.

34 V. Woolf, « Les Étapes du roman », [dans :] *Idem, L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 158-159.

35 S. Beckett, *Lettres*, Paris, Gallimard, « NRF », 2014, vol. 1, p. 564.

36 Cf. V. Woolf, « Impressions at Bayreuth », [dans :] *Idem, The Essays of Virginia Woolf*, London, The Hogarth Press, 1986, vol. 1, p. 291 et « Pictures and Portraits », [dans :] *Idem, The Essays of Virginia Woolf*, London, The Hogarth Press, 1988, vol. 3, p.166 : « [H]ow little words can do to render music » ; « But words, words! How inade-

ordre, que Beckett formula à Axel Kaun, libraire allemand rencontré à Postdam en 1936 :

la littérature doit-elle être la seule à être laissée en arrière sur cette vieille route puante abandonnée depuis longtemps par la musique et la peinture ? Y a-t-il quelque chose de sacré au charme paralysant contenu dans la nature dénaturée du mot, qui n'appartient pas aux éléments des autres arts ?³⁷

Les qualités respectives de la *muta poesis* et du quatrième art – vue et ouïe avouées sens supérieurs par Marsile Ficin dans la lettre XLI adressée à Cavalcanti³⁸ – seraient les *medium* idéaux à l'avènement d'une parole plus vraie pour la romancière anglaise, plus adéquate pour l'écrivain irlandais, lequel, malgré un désir assumé de procéder à la déchirure du langage – « [e]t de plus en plus mon langage m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer pour parvenir à ces choses (ou ce rien) qui se cachent derrière »³⁹ –, afin d'atteindre ce rien vers lequel tend l'œuvre⁴⁰, fit ce double et paradoxal aveu : « seule une bouche plus stoïque que la mienne peut se taire »⁴¹ ; « j'ai l'amour du mot, les mots ont été mes seules amours »⁴². Quelles solutions langagières Woolf et Beckett adoptent-ils donc pour créer une œuvre résolument nouvelle qui s'élève depuis la faille – le mot – qui la constitue ? Se détourner du mot élimé, impropre

quate you are! How weary one gets of you! How you will always be saying too much or too little! Oh to be silent! Oh to be a painter ! ».

37 S. Beckett, *Lettres, op. cit.*, p. 564.

38 M. Ficin, Lettère I, *Epistolarum familiarium liber I*, Firenze, Gentile, « Istituto nazionale di studi sul Rinascimento », 1990, p. 80-81.

39 S. Beckett, *Lettres, op. cit.*, p. 564.

40 Beckett confia à Georges Duthuit à propos d'*En attendant Godot* : « Rien du tout, ça n'exprime rien, c'est de l'opaque qu'on n'interroge même plus ». Cf. S. Beckett, *Lettres*, Paris, Gallimard, « nrf », 2015, vol. 2, p. 272.

41 S. Beckett, *Lettres*, Paris, Gallimard, « nrf », 2014, vol. 1, p. 223.

42 S. Beckett, *D'un ouvrage abandonné*, Paris, Minuit, 1972, p. 27.

à accrocher une pensée nouvelle, a pour corollaire l'orientation picturale et musicale de leur plume.

L'orientation picturale de la plume

L'œuvre de Beckett se nourrit à la source de la peinture. Selon Conor Carville, le goût beckettien pour la schématisation, que nous retrouvons au cœur d'un nombre important de textes tardifs, est emprunté à la manière expressionniste de l'allemand Feininger dont l'auteur put contempler, chez son oncle Boss Sinclair, marchand d'art à Kassel, *Baigneuses à la mer* : « very interested [...] in painters like Yeats, Feininger and Kirchner who subjected the human figure to schematization, whether through cubist fragmentation or expressionist distortion »⁴³. Cette schématisation est d'ailleurs le maître-mot de *Quad*, pièce tardive réalisée pour la télévision : « pièce privée de mots qui consiste en un pur trajet exploré selon un schéma précis par une, deux, trois ou quatre silhouettes. Plus de gestes, plus de mimiques. Seul un parcours tracé selon des règles géométriques et sérielles »⁴⁴. La schématisation beckettienne, que traduit une onomastique souvent réduite à A et à B⁴⁵, est le dénominateur commun entre l'œuvre de l'auteur irlandais et celle de son frère pictural, Bram van Velde, auquel il consacre, en 1948, un essai : « Peintres de

43 C. Carville, *Samuel Beckett and the Visual*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 163.

44 V. Védrenne, « D'une scène à l'autre : *May B.* de Maguy Marin. Une chorégraphie de l'univers scénique de Samuel Beckett », [dans :] *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui. Pastiches, Parodies and Other Imitations/Pastiches, parodies et autres imitations*, 2002, vol. 12, p. 178.

45 Les personnages des premiers romans fonctionnent par paires : Mercier et Camier, Moran et son fils. Malone est le dernier protagoniste romanesque à porter un nom, ce que figure l'adjectif « alone » contenu dans celui-ci. Ensuite, les notions d'identité et d'individualité sont récusées et, à partir des années 1950, l'onomastique alphabétique devient la pratique quasi dominante des textes beckettien.

l'empêchement ». En effet, de la même manière que Bram van Velde peint « l'impossibilité de peindre »⁴⁶, Beckett écrit l'empêchement d'écrire, paradoxe que ce dernier énonce picturalement, se comparant, dans une missive adressée à McGreevy, directeur de la National Gallery d'Irlande, au Saint Sébastien d'Antonello de Messine, criblé de douleur par les flèches des mots : « J'ai l'impression d'être un Sébastien anesthésié affectant de ravalier ses cris »⁴⁷. La schématisation n'est pas l'apanage de Feininger, et Antoinette Weber-Cafilisch relève que la technique de Bram van Velde est basée sur un chassé-croisé, avatar d'un chiasme qui lie mot et signe plastique : « il y a eu très tôt dans cette œuvre un élément formel majeur et qui prendra toujours plus d'importance et même de place dans ses œuvres, qui est la Lettre. [...] Bram [...] sélectionne des lettres qui se prêtent à des équivalences, des lettres polyvalentes. Le I sera un I et / ou un J. Dans le D majuscule peut s'inscrire un Delta, un triangle »⁴⁸. Ce chassé-croisé figure au cœur du récit beckettien *Watt* où nous lisons la lettre « o », où nous lisons le signe de ponctuation « point », où nous voyons un cercle contenu dans un point ou, *Watt* hésite, un point contenu dans un cercle⁴⁹. L'*ekphrasis* à laquelle se livre l'auteur n'est d'ailleurs pas sans rappeler la schématisation opérée par Miró au cœur de « Paysage catalan (Le Chasseur) » en 1923.

L'immédiateté et l'instantanéité de l'art pictural sert le projet beckettien ainsi résumé : dire le drame de la naissance qui nous contraint à l'immobilité et que traduit, dans le texte, l'absence de chronologie. Dans

46 R. Labrusse, « Beckett et la peinture, Le témoignage d'une correspondance inédite », [dans :] *Critique Samuel Beckett*, 1990, n° 519-520, p. 678.

47 S. Beckett, *Lettres*, Paris, Gallimard, « nrf », 2014, vol. 1, p. 445.

48 A. Weber-Cafilisch, « Beckett et Bram Van Velde : un mythe de l'art moderne », [dans :] *Lire Beckett : « En attendant Godot », « Fin de partie »*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998, p. 39-40.

49 S. Beckett, *Watt*, Paris, Minuit, « double », 2007, p. 133.

L'Innommable, de la même manière que dans *En attendant Godot* et dans *Fin de partie*⁵⁰, passé, présent et futur brillent par leur absence :

J'ajoute, pour plus de sûreté, ceci. Ces choses que je dis, que je vais dire, si je peux, ne sont plus, ou pas encore, ou ne furent jamais, ou ne seront jamais, ou si elles furent, ou si elles sont, ou si elles seront, ne furent pas ici, ne sont pas ici, ne seront pas ici, mais ailleurs.⁵¹

Cette volonté affichée de rompre avec la temporalité de la littérature pour rejoindre ce à quoi, toujours selon le mot de Beckett, parvient van Velde, à savoir peindre « la chose en suspens »⁵², fait écho au *Laocoon* de Lessing. Lessing qui, en mettant un terme à la théorie des sœurs jumelles en vigueur depuis l'Antiquité, celle de *l'ut pictura poesis*, distingue la peinture, art des corps représentés dans l'espace, et la littérature, art des actions déroulées dans le temps. Ce temps, Beckett le fustige au cœur de « Quelle calamité » : le personnage Belacqua Shuah, qui possède les mêmes initiales que son auteur, reçoit, désespéré une pendule :

Lui qui ces dernières années [...] ne tolérait dans la maison la présence d'aucun chronomètre d'aucune sorte, lui pour qui l'annonce locale des heures était des coups de férule assenés à chaque heure sur son cerveau, lui pour qui l'ombre même du soleil était une torture, avoir maintenant, lui, cette fusée à temps pour assourdir le reste de ses jours.⁵³

50 Cf. D. E. Morse, « "Moments for Nothing" : Images of Time in Samuel Beckett's Plays », [dans :] *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 1990, vol. 15, n° 1, p. 27-38 ; A. Ionescu, « Waiting for Blanchot : A Third Act for Beckett's Plays », [dans :] *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 2013, vol. 11, n° 1, p. 71-86 ; F. A. Poiana, « "It is not time for my pain-killer ?" : Endgame and the Paradoxes of a Meaningless Existence », [dans :] *ABEI Journal*, 2011, n° 13, p. 61-68 ; L. Milesi, « B Effects: Bonds of Form and Time in Barthes, Blanchot and Beckett », [dans :] *Paragraph*, 2022, vol. 45, n° 2, p. 157-171.

51 S. Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 24.

52 S. Beckett, *Le Monde et le Pantalon*, Paris, Minuit, 1990, p. 4.

53 S. Beckett, « Quelle Calamité », [dans :] *Bande et Sarabande*, Paris, Minuit, 1994, p. 200.

Ce temps, Beckett le fustige une nouvelle fois au cœur d'*En attendant Godot* en campant des figures immobiles au « service d'une action » suspendue dans l'éternel présent de l'attente. Cette immobilité ne relève toutefois pas d'une simple raréfaction de l'événement, mais engage une définition plus radicale de l'attente, conçue comme modalité temporelle autonome, soustraite à toute visée d'accomplissement. Attendre ne consiste plus alors à se projeter vers un futur susceptible d'advenir, mais à demeurer dans un présent vidé de sa tension téléologique, reconduit à sa propre vacuité par la répétition et l'ajournement indéfini. L'attente de Godot ne produit ainsi aucun avenir ; elle n'ouvre que sur la reconduction du même, jusqu'à l'épuisement du devenir lui-même. En ce sens, l'immobilité des corps et la circularité des situations ne constituent pas seulement un dispositif dramaturgique, mais instaurent une forme de cristallisation temporelle, où le temps cesse de se déployer pour se donner à voir dans sa fixité. Or, tirer révérence à la temporalité en choisissant de montrer, dans le texte et sur scène, l'immobilité, c'est, en un sens, faire ici tableau du texte, là, tableau du plateau scénique. Cette cristallisation de la temporalité fut récemment notifiée par David Lloyd à l'endroit de *Va-et-vient*⁵⁴.

Nulle schématisation à la Bram van Velde chez Woolf. Dans son cas, en effet, la référence picturale diffère, ce qui a pour conséquence de prévenir une radicalité si prégnante chez l'auteur irlandais. En effet, la parenté des personnages woolfiens avec ceux représentés par les peintres Kirchner, Schmidt-Rottluff, Kokoschka et Schiele est la preuve, qu'à la différence de Beckett, la romancière ne renonce pas à la figuration, même si cette figuration relève d'un certain morcellement

54 D. Lloyd, *Beckett's Thing. Painting and Theatre*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, p. 206.

caractéristique de la manière expressionniste ainsi que le notifie Chantal Lacourarie : « Woolf emprunte aux expressionnistes leurs qualités plastiques, à commencer par une forme très épurée. [...] On retrouve des traits de Kirchner ou Schmidt-Rottluff dans la simplification elliptique des formes, dans la dureté et la raideur anguleuse des corps décrits par Woolf. L'humain tend à intégrer des formes géométriques, à commencer par le triangle : le mot "anguleux" est un leitmotiv du texte de *The Years*. Woolf était elle-même paralysée par ses propres "angularités". [...] De même que Kokoschka qui défigure les êtres dans une projection de ses tourments, ou Egon Schiele qui disloque, crispe le corps humain, la romancière fige, tord, convulse les membres et les visages »⁵⁵. L'assertion de Chantal Lacourarie – « Woolf ne se contente pas de dé-familiariser la représentation, elle dé-figure »⁵⁶ – entre en résonance avec les propos de la romancière à l'endroit d'un peintre qui lui est contemporain, membre du groupe de Bloomsbury, Roger Fry :

55 C. Lacourarie, *Virginia Woolf : l'écriture en tableau*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2002, p. 168. Les descriptions de Mrs Dalloway et de Septimus font, en effet, la part belle à l'angulosité exprimée par le pinceau des expressionnistes. Cf. V. Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 1076, 1100, 1143, 1198, 1199 : « elle avait une silhouette étroite comme un échalas ; un petit visage ridicule, avec un bec d'oiseau » ; « Elle pinçait un peu les lèvres quand elle se regardait dans la glace. C'était pour rendre son visage plus effilé. Oui, c'était bien elle – effilée, comme une flèche, nette » ; « Il avait des mains fines ; et son profil était également distingué – un profil anguleux, intelligent, sensible, avec un grand nez ; les lèvres étaient plus communes car elles étaient molles, et les yeux (comme souvent) étaient simplement des yeux ; grands, noisette » ; « il avait toujours été maigre ; mais il avait un joli teint clair ; et avec son grand nez, ses yeux brillants, sa façon de se tenir un peu courbé en avant quand il était assis, il la faisait penser, elle le lui avait souvent dit, à un jeune faucon, oui, ce premier soir où ils étaient en train de jouer aux dominos quand il était entré, on aurait dit un jeune faucon ».

56 *Ibid.*, p. 169.

ces artistes [...] ne cherchent pas à donner ce qui pourrait après tout n'être qu'un pâle reflet d'un aspect réel, mais à susciter la conviction d'une réalité nouvelle [...]. Ils cherchent non pas à imiter la forme, mais à créer la forme.⁵⁷

Cette forme nouvelle affleure au cœur de *Mrs Dalloway*, personnage qui est à l'initiative, durant l'acte de lecture, de la création d'un monde nouveau, né d'une vision qui réclame un contenant :

À quoi rêvait-elle tout en regardant la vitrine de chez Hatchard's ? Que s'efforçait-elle de retrouver ? Quelle image d'une aube blanche à la campagne, tandis qu'elle lisait dans le livre grand ouvert
Ne crains plus la chaleur du soleil
Ni les fureurs de l'hiver déchaîné.⁵⁸

Une différence notable entre les auteurs, qui souligne la radicalité moindre de Woolf relativement à Beckett, réside dans le traitement du temps. Alors que l'auteur irlandais noie la notion de temporalité et rejoint, ce faisant, l'instantanéité picturale, Woolf, par l'accumulation des formes en "ing" au cœur de *Mrs Dalloway*⁵⁹, fait frémir l'instant, l'étire et l'emmène aux frontières du passé et du présent, créant ainsi un « mouvement perpétuel » que Gisèle Venet décrit de la sorte : « je trouve qu'elle écrit en grands aplats »⁶⁰.

Forts du savoir des pouvoirs picturaux – l'annihilation des barrières temporelles à laquelle il nous est donné d'assister dans *Vers le Phare* : « Et quand elle [Lily Briscoe] trempait son pinceau dans la peinture bleue, elle trempait en même temps dans le passé, là-bas »⁶¹ –, Woolf et Beckett en transposent les techniques

57 V. Woolf, *La Vie de Roger Fry*, Paris, Rivages, « Rivages poche. Bibliothèque étrangère », 2002, p. 210.

58 V. Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 1075.

59 Cette accumulation est commentée par Chantal Lacourarie. Cf. C. Lacourarie, *Virginia Woolf : l'écriture en tableau*, *op. cit.*, p. 81.

60 G. Venet, « Écrire dans la modernité », [dans :] *La Compagnie des Auteurs*, France Culture, 40'10 et 12.

61 V. Woolf, *Vers le Phare*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la

à même le texte. Les formes foisonnent dans les écrits : boucles, volutes et arabesques dans *Mrs Dalloway*, cylindres dans *Le Dépeupleur*, ronds dans *Watt*, croix dans « Quelle calamité », carrés dans *Quad* :

la fumée blanche [...] faisait des boucles et des volutes [...] dessinait [...] des arabesques.⁶²

C'est l'intérieur d'un cylindre surbaissé ayant cinquante mètres de pourtour et seize de haut pour l'harmonie.⁶³

Le seul autre objet digne de remarque dans la chambre d'Erskine était un tableau, accroché au mur, à un clou. Un cercle, visiblement tracé au compas, et troué à son point le plus bas, occupait le centre du premier plan, de ce tableau. [...] À l'arrière-plan à l'est apparaissait un point, ou tache. La circonférence était noire. [...] Watt se demandait combien de temps ils mettraient, ce point et ce cercle, à atteindre de concert le même plan. Ou n'était-ce pas déjà chose faite, ou presque ? Et n'était-ce pas plutôt le cercle à l'arrière-plan, et le point au premier plan ? [...] Et il se demandait ce que l'artiste avait voulu représenter (Watt ne comprenait rien à la peinture), un cercle et son centre en quête l'un de l'autre, ou un cercle et son centre en quête d'un centre et d'un cercle respectivement, ou un cercle et son centre en quête de son centre et d'un cercle respectivement.⁶⁴

le cœur de Belacqua se précipita désespérément contre la muraille de sa geôle, l'église soudain cage cruciforme [...], les transepts culs-de-sac.⁶⁵

Les interprètes (1, 2, 3, 4) parcourent une aire donnée, chacun suivant son trajet personnel. Aire : un carré.⁶⁶

Les couleurs sont également inscrites dans les avant-textes : « Je dois acheter des encres colorées, bleu lavande, roses, violettes, pour donner la bonne teinte à ce que je veux dire »⁶⁷, écrit Woolf à Vita Sackville-

Pléiade », 2012, p. 753.

62 V. Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 1084-1085.

63 S. Beckett, *Le Dépeupleur*, Paris, Minuit, 1970, p. 7.

64 S. Beckett, *Watt*, *op. cit.*, p. 133-134.

65 S. Beckett, « Quelle Calamité », *op. cit.*, p. 212.

66 S. Beckett, *Quad*, Paris, Minuit, 1992, p. 9.

67 Les propos de Woolf sont rapportés par Chantal Lacourarie. Cf. C.

West, et Beckett notifie, dans la correspondance, que le bleu de Poussin, dont il est féru, lui fut explicité par J.B. Yeats – « Je suis tombé sur Yeats, qui m’a expliqué le bleu de Poussin »⁶⁸. Accèdent d’ailleurs au rang des œuvres admirées celles qui font la part belle à la palette du peintre. Beckett note, en effet, avoir « une grande admiration pour *Volupté* de Sainte-Beuve » car « les images [y] sont si bien cadrées et les couleurs si nombreuses, comme un kaléidoscope un peu décoloré »⁶⁹. Le kaléidoscope rejoint la matière fictionnelle. C’est Winnie d’*Oh les beaux jours* qui est plongée au cœur d’une lumière bleue permanente :

Une toile de fond en trompe-l’œil très pompier représente la fuite et la rencontre au loin d’un ciel sans nuages [...]. Enterrée jusqu’au-dessus de la taille dans le mamelon, au centre précis de celui-ci, WINNIE.⁷⁰

Ce sont les tonalités grisonnantes de *Fin de partie*, de *Pas*, de « Pour en finir encore » :

*Intérieur sans meubles. Lumière grisâtre*⁷¹

MAY (M.) : cheveux gris en désordre, peignoir gris dépenaillé, cachant les pieds, traînant sur le sol⁷²

D’abord et longtemps blancheur sans plus captée de loin dans l’air gris ils ahanent pas à pas dans la poussière grise.⁷³

Ce sont, encore, les lèvres rouges du personnage Bouche, le blé jaune, les rails de rouille, le manteau vert de *Cette fois* :

Lacourarie, *Virginia Woolf, l’écriture en tableau*, op. cit., p. 60.

68 S. Beckett, *Lettres*, vol. 1, op. cit., p. 149.

69 *Ibid.*, p. 233.

70 S. Beckett, *Oh les beaux jours*, Paris, 2014, p. 11.

71 S. Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 11.

72 S. Beckett, *Pas*, Paris, Minuit, 1978, p. 7.

73 S. Beckett, « Pour en finir encore », [dans :] *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Minuit, 2004, p. 11.

bouche en feu⁷⁴
 les blés blondissants
 les vieux rails tout rouillés
 toi le dernier affalé sur la dalle de ton vieux manteau vert blotti dans
 tes bras.⁷⁵

Formes, couleurs : le triptyque se clôt par le clair-obscur qui, justement, obscurcit et éclaire les créations :

Une bouffée de vent vint recouvrir d'un mince voile noir le soleil
 Septimus s'était jeté par la fenêtre. Le sol avait surgi à sa rencontre,
 en un éclair. Il était resté là, avec dans la tête un battement sourd,
 puis le noir l'avait suffoqué.⁷⁶

Du clair-obscur, *Pas moi* suffoque, et ce sentiment de suffocation est présent au cœur de l'épistolaire. Évoquant, dans une lettre destinée à Marthe Arnaud, une œuvre de Bram van Velde, Beckett transcrit, littérairement, par le truchement d'un oxymore, la sensation éprouvée lors de la contemplation de la toile – « Sous la vitre bleue le tableau de Bram flambe sombrement »⁷⁷ – fidèle en cela à son inclination pour la peinture du Caravage dont il contempla *La Décollation de saint Jean-Baptiste* en la cathédrale de Malte, toile dont il avoua, de surcroît, qu'elle fut l'une des impulsions qui guida l'écriture de *Pas moi*.

Et ce texte fait la part belle aux contrastes. La scène est plongée dans l'obscurité. Le personnage de l'Auditeur n'est qu'à peine perceptible. La lumière n'éclaire que Bouche : « BOUCHE [...] faiblement éclairée de près et d'en dessous, le reste du visage dans l'obscurité »⁷⁸. Le clair-obscur n'est pas uniquement destiné à la représentation. Il est, en effet, intrinsèquement lié à la parole

74 S. Beckett, *Pas moi*, Paris, Minuit, 2014, p. 89.

75 S. Beckett, « Cette fois », *op. cit.*, p. 10-11.

76 V. Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 1192, 1233.

77 S. Beckett, *Lettres*, vol. 1, *op. cit.*, p. 716.

78 S. Beckett, *Pas moi*, *op. cit.*, p. 81.

de Bouche qui alterne illuminations, lumière de la lune, clarté qui s'éteint, longues heures d'obscurité :

Peu à peu... tout s'éteint... toute cette lumière matinale... début avril... et la voilà dans le – ... [...] la voilà dans le ... le noir...
Et un rayon va et vient... va et vient... tel un rayon de lune... à cache-cache... dans les nuages...; ne voilà-t-il pas que tout s'éteint... de soi-même... toute cette clarté...⁷⁹

Les formes, les couleurs, le clair-obscur matérialisent la nature picturale d'une langue qui s'évertue à consigner la singularité d'une pensée, fidèle à cette parole de Woolf, couchée au cœur du journal : « mon sens plastique des mots »⁸⁰. La littérature, désirée observable, réclame une voix, et la *muta poesis*, dans son désir de correspondre avec l'ineffable, est talonnée par le verbe musical, ainsi que Beckett l'indique à Kaun :

Y a-t-il une raison pour que cette matérialité épouvantablement arbitraire de la surface du mot ne soit pas dissoute, comme par exemple la surface sonore de la *Septième Symphonie* de Beethoven est dévorée par d'énormes pauses noires, de sorte que pendant des pages successives nous ne pouvons la percevoir que comme un déroulement vertigineux de sons qui relie d'insondables gouffres de silence ?⁸¹

Silence auquel Clarissa reconnaît « une certaine qualité », perceptible et au cœur de ses nuits, et au cœur de ses déambulations londoniennes⁸².

L'orientation musicale de la plume

Nouvelle « Ravel »⁸³, tel est le sobriquet dont use Gisèle Venet pour évoquer Woolf, consciente de la place conséquente que les écrits de la romancière ménagent

⁷⁹ *Ibid.*, p. 82, 83, 86.

⁸⁰ V. Woolf, *Journal intégral 1915-1941*, Paris, Stock, « La Cosmopolite », 2008, p. 452.

⁸¹ S. Beckett, *Lettres*, vol. 1, *op. cit.*, p. 564.

⁸² V. Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 1070.

⁸³ G. Venet, « Écrire dans la modernité », *op. cit.*, 40'10.

à l'élément sonore. La musique accompagne la première apparition de certains personnages – « Septimus Warren Smith [...] l'entendit » – ainsi que leurs premiers souvenirs, au nombre desquels « le vieux Joseph Breitkopf qui chantait Brahms »⁸⁴. La présence sonore dépasse d'ailleurs les limites du seuil romanesque, saturant la vie des personnages. C'est Clarissa qui convie le pianiste Hutton à sa réception⁸⁵. C'est Septimus qui énonce, à cinq reprises et au cours d'une conversation pourtant succincte, le mot « gramophone »⁸⁶, à la façon peut-être d'un message subliminal destiné à Rezia, avec laquelle il ne semble être en parfaite harmonie qu'à ce moment précis où celle-ci s'exprime musicalement :

elle faisait un petit bruit comme une bouilloire sur le feu ; un gargouillis, un murmure [...] et toutes les deux [Rezia et la petite fille] riaient et babillaient en jouant. [...] Sa voix expira en un doux fredonnement.⁸⁷

Septimus semble, d'ailleurs, détenir une perception exclusivement sonore du mot :

« CH...R » dit la nurse, et Septimus l'entendit dire « CHAR », tout contre son oreille, une voix profonde, douce, comme un orgue aux sons moelleux, mais avec quelque chose de crissant comme une sauterelle, qui lui racla délicieusement l'épine dorsale, et qui envoya dans son cerveau des ondes sonores qui se brisèrent en l'atteignant.⁸⁸

Le flux sonore migre au cœur de la poésie beckettienne qu'habitent sons et silences, autrement dit, les constituants de la musique :

musique de l'indifférence
cœur temps air feu sable
du silence éboulement d'amours
couvre leurs voix

84 V. Woolf, *Mrs Dalloway*, op. cit., p. 1079, 1232.

85 *Ibid.*, p. 1226-1227.

86 *Ibid.*, p. 1195.

87 *Ibid.*, p. 1196-1197.

88 *Ibid.*, p. 1086.

et que
je ne m'entende plus
me taire.⁸⁹

Beckett pose des mots – « cœur temps air feu sable » – qui ne sont liés par aucune ponctuation ou conjonction. Brillants dans leur solitude, ils sont là afin d'être entendus en eux-mêmes et non afin d'être reliés entre eux en vue de l'établissement d'un sens quelconque. Ils vibrent. Beckett avoua d'ailleurs au metteur en scène Alan Schneider que son œuvre était une affaire « de sons fondamentaux »⁹⁰. Cette importance accordée à la sonorité – la critique souligne cette importance, ne serait-ce que de citer Catherine Laws et Michael Palmese⁹¹ – n'est pas uniquement perceptible au cœur de la création beckettienne. Elle figure, en effet, au cœur des lectures de l'auteur. Ainsi, la musicalité de *L'Odyssee* d'Homère, lue dans la traduction de Bérard, est soulignée⁹². La musique, qui parcourt l'œuvre de Woolf par le prisme du chant – songeons à la mendicante et à son chant des temps anciens –, accède, dans l'œuvre de Beckett, au statut de personnage. « Musique » est un personnage de *Paroles et Musique*. « Voix », un personnage de *Cascando*. « Voix féminine », un personnage de *Trio du Fantôme*, titre d'une composition de Beethoven. « Voix de femme », un personnage de *Pas*. D'ailleurs les lignes d'écriture se métamorphosent à l'occasion en portée musicale, ainsi que l'exemplifient les deux êtres de *Sans*, figures de la blanche et de la ronde, constituées respectivement de

89 S. Beckett, « musique de l'indifférence », [dans :] *Idem, Poèmes*, Paris, Minuit, 1978, p. 12.

90 S. Beckett, *Lettres*, Paris, Gallimard, « nrf », 2016, vol. 3, p. 164.

91 Cf. C. Laws, « The Music of Beckett's Theatre », [dans :] *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 2003, vol. 13, p. 121-133 ; M. Palmese, « Samuel Beckett, repetition and modern musique », [dans :] *Irish Studies Review*, 2018, vol. 26, n° 4, p. 593-594.

92 S. Beckett, *Lettres*, vol. 1, *op. cit.*, p. 182.

deux et quatre temps – « Faces blanches [...]. Ruines répandues gris cendre à la ronde »⁹³.

Le versant essentiel de la musique, à savoir le silence, que Beckett appelle de ses vœux dans la lettre à Kaun⁹⁴, est transposé dans l'œuvre, de la même manière que Beethoven l'intégra au cœur de sa symphonie. L'évocation du projet d'écriture beckettien, au sein de *Dream of Fair to Middling Women*, l'atteste :

L'expérience de mon lecteur se situera entre les phrases, dans le silence, communiqué par les intervalles, non les termes, de l'énoncé, entre les fleurs qui ne peuvent coexister, les saisons des mots anti-thétiques (rien d'aussi simple que l'antithétique), son expérience sera la menace, le miracle, le souvenir d'une trajectoire indicible. [...] Je pense à Beethoven, ses yeux sont fermés, le pauvre homme était très myope dit-on, ses yeux sont fermés, il fume une longue pipe [...]. Je pense à ses premières compositions où, dans le corps de la déclaration musicale, il incorpore une ponctuation de déhiscence, des flottements, la cohérence mise en pièces.⁹⁵

Cette ponctuation de déhiscence, ce flottement, troue littéralement *Pas moi* : sept cent quatre-vingt-trois points de suspension pour un texte de dix pages, points de suspension que relaie l'injonction, formulée à la comédienne Billie Whitelaw, d'effectuer un grand nombre de pauses. Or, la pause est justement un terme musical synonyme de « silence » :

(pause et premier geste)
 (pause et deuxième geste)
 (pause et troisième geste)
 (pause et quatrième geste).⁹⁶

Plus encore que d'intégrer à ses écrits les composantes empruntées à Euterpe, Beckett édifie de véritables « pièces partitions », ainsi que l'illustre *Fragment*

93 S. Beckett, « Sans », [dans :] *Têtes-mortes*, Paris, Minuit, 1972, p. 71.

94 Cf. Extrait de la lettre à Kaun précité.

95 S. Beckett, *Dream of Fair to Middling Women*, *op. cit.*, p. 138-139.

96 S. Beckett, *Pas moi*, *op. cit.*, p. 82, 86, 91, 93.

de théâtre I. Le personnage nommé A y joue du violon, et le premier mot énoncé par le personnage nommé B est « Musique ! ». Ce dernier fait d'ailleurs office de chef d'orchestre, évoluant au moyen d'une perche qui évoque la baguette d'un directeur de formation. D'ailleurs B guide A :

A. — Vous voulez dire que vous me guideriez ? [...]

B. — Parfaitement. Je vous dirais, Doucement Billy [...] faites demi-tour et prenez à gauche [...] Doucement Billy, doucement.⁹⁷

Le geste de B module, de surcroît, des indications d'intensité :

B (*violemment*). — Non ! (*Un temps*.) [...] au fur et à mesure.

B (*violemment*).

B (*agacé*).

B (*violemment*).

B (*geignard*).⁹⁸

L'ouïe de ces deux infirmes – le premier est aveugle, le second claudique – est intacte :

A. — Quelquefois j'entends des pas. Des voix.

B. — Nous n'entendrons jamais plus la voix humaine.⁹⁹

Par ses nombreux arrêts, A est assimilable à une figure de silence :

Il s'immobilise, perdu.

(*Il recommence à tâtonner, s'immobilise*).

Il recommence à tâtonner.

(*A s'immobilise*).

A tâtonne, s'immobilise.

Il s'immobilise, écoute.¹⁰⁰

La présence accrue de la ponctuation, qui sature le texte, fonctionne comme autant de pauses musicales,

97 S. Beckett, *Fragment de théâtre I*, Paris, Minuit, 1978, p. 27.

98 *Ibid.*, p. 24-28.

99 *Ibid.*, p. 25.

100 *Ibid.*, p. 28-33.

ponctuées de cris – ceux de B, notamment : « A (*implorant*). – Vous ne voulez pas vous taire ? ». La position de A, visage et mains – « (*A se prend la tête dans les mains*) »¹⁰¹ – l'assimile au personnage représenté au centre de la toile de Munch, *Le Cri*. Les personnages A et B représenteraient, métaphoriquement, pour l'un, la clé de sol, pour l'autre, la clé de fa d'une partition. Mary Bryden compara, d'ailleurs, le texte inachevé de Beckett – *Human Wishes* – à une partition : « Beckett's sensitivity to voice, pitch, resonance, and duration often makes his manuscript drafts resemble musical scores »¹⁰². A, en raison de sa faculté à se mouvoir en position debout, joint au fait qu'il joue d'un instrument, incarnerait la ligne mélodique figurée par la clé de sol. B, statique dans son fauteuil, s'apparenterait à la basse continue notée en clé de fa sur la partition. Les didascalies inscrites entre parenthèses – « (*un temps*) [...] (*un temps*) »¹⁰³ – figureraient autant de barres de mesure structurant la partition. Et le geste final – A s'empare de la perche de B¹⁰⁴ – résonne comme une invitation à rejouer indéfiniment le texte partition et figure, en d'autres termes, une *coda*.

Afin de suppléer la faille inhérente à leur *medium*, le mot, Woolf et Beckett s'inspirent de la peinture et de la musique, de manière à remplir de rumeurs polyphoniques et picturales l'espace d'énonciation :

ce romancier [celui que Woolf appelle de ses vœux] aura élargi son champ d'action jusqu'à dramatiser certaines de ces influences qui jouent un si grand rôle dans la vie mais qui ont jusqu'à présent

101 *Ibid.*, p. 34.

102 M. Bryden, *Samuel Beckett and Music*, New York, Clarendon Press, 1998, p. 33.

103 S. Beckett, *Fragment de théâtre I*, *op. cit.*, p. 34.

104 *Ibid.*

échappé aux romanciers : le pouvoir de la musique, la sensation visuelle, l'effet que produit sur nous la forme d'un arbre, un jeu de couleurs.¹⁰⁵

Cette figure de romancier ne serait-elle pas celle de Beckett : les personnages de *Comédie* – F1, F2 et H – énonçant, à trois reprises et d'une même voix leur réplique¹⁰⁶, caractère polyphonique d'une écriture que Billie Whitelaw applique à l'entièreté de l'œuvre de l'auteur qualifiée ainsi, par ses soins : « mot-musique »¹⁰⁷ ?

105 V. Woolf, « Le Pont étroit de l'art », [dans :] *Idem, L'Art du roman*, *op. cit.*, p. 86.

106 Cf. J. Bodon-Clair, « La place de la musique dans *Comédie* (1963) de Samuel Beckett. Une sonate au purgatoire », [dans :] G. Mathon et D. Lauffer (dir.), *Beckett et la musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, « Formes et savoirs », 2013, p. 39.

107 B. Whitelaw, *Billie Whitelaw... Who he? An Autobiography*, London, Holder and Soughton, 1996, p. 78.

bibliographie

- Badiou A., *Beckett. L'incredvable désir*, Paris, Hachette, « Pluriel », 1995.
- Balzac H. de, *Le Père Goriot*, Paris, Larousse, « Petits classiques », 2007.
- Barthes R., « Écrivains et écrivants » et « Littérature et Signification », [dans :] *Idem, Essais critiques*, Paris, Seuil, « Tel Quel », 1964.
- Beckett S., *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.
- Beckett S., *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.
- Beckett S., *Le Dépeupleur*, Paris, Minuit, 1970.
- Beckett S., *D'un ouvrage abandonné*, Paris, Minuit, 1972.
- Beckett S., « Sans », [dans :] *Idem, Têtes-mortes*, Paris, Minuit, 1972.
- Beckett S., *Fragment de théâtre I*, Paris, Minuit, 1978.
- Beckett S., « musique de l'indifférence », [dans :] *Idem, Poèmes*, Paris, Minuit, 1978.
- Beckett S., *Pas*, Paris, Minuit, 1978.
- Beckett S., « Cette fois », [dans :] *Idem, Catastrophe et autres dramatiques*, Paris, Minuit, 1986.
- Beckett S., *Le Monde et le Pantalon*, suivi de *Peintres de l'empêchement*, Paris, Minuit, 1990.
- Beckett S., *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992.
- Beckett S., *Poèmes*, suivi de *Mirlitonades*, Paris, Minuit, 1992.
- Beckett S., *Dream of Fair to Middling Women*, New York, Arcade Publishing, 1992.
- Beckett S., « Quelle Calamité », [dans :] *Idem, Bande et Sarabande*, Paris, Minuit, 1994.
- Beckett S., « Pour en finir encore », [dans :] *Idem, Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Minuit, 2004.
- Beckett S., *Watt*, Paris, Minuit, « double », 2007.
- Beckett S., *Oh les beaux jours*, Paris, 2014.
- Beckett S., *Pas moi*, Paris, Minuit, 2014.
- Beckett S., *Lettres*, Paris, Gallimard, « nrf », 2014, vol. 1.
- Beckett S., *Lettres*, Paris, Gallimard, « nrf », 2015, vol. 2.
- Beckett S., *Lettres*, Paris, Gallimard, « nrf », 2016, vol. 3.
- Bodon-Clair J., « La place de la musique dans *Comédie* (1963) de Samuel Beckett. Une sonate au purgatoire », [dans :] Geneviève Mathon et David Lauffer (dir.), *Beckett et la musique*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, « Formes et savoirs », 2013.
- Butor M., *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 2008.
- Bryden M. (dir.), *Samuel Beckett and Music*, New York, Clarendon Press, 1998.

- Carville C., *Samuel Beckett and the Visual*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.
- Charbonnier D., *La Littérature anglaise au XX^e siècle. Tome I Le Roman*, Paris, Armand Colin, « Synthèse », 1998.
- Dauzat A. et al., *Grand dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, « Grands dictionnaires », 2011.
- Desarthes A., Préface à *L'Art du roman* de Virginia Woolf, Paris, Points, « Points Signature », 2009.
- Dunn J., *Virginia Woolf et Vanessa Bell. Une très intime conspiration*, Paris, Autrement, « Littératures », 2005.
- Duras M., « Le Bleu de l'écharpe », [dans :] *Idem, La Vie matérielle*, Paris, Gallimard, « Folio », 1994.
- Duras M., *Le Ravissement de Lol V. Stein*, [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, éd. Gilles Philippe, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, t. 2.
- Engelberts M., « Modernisme/Postmodernisme », [dans :] Hubert M-C. (dir.), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- Felman S., *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, « Pierres vives », 1978.
- Ficin M., *Lettere I, Epistolarum familiarium liber I*, Firenze, Gentile, « Istituto nazionale di studi sul Rinascimento », 1990.
- Fierens C., *Comment penser la folie ? Essai pour une méthode*, Ramonville Saint-Agne, Érès, « Point hors ligne », 2005.
- Foucault M., Préface à la première édition de *Folie et Dérailson. Histoire de la folie à l'âge classique*, [dans :] *Idem, Dits et écrits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, t. 1.
- Gallix F., *Le Roman britannique du XX^e siècle. Modernistes et postmodernes*, Paris/ Milan/Barcelone, Masson, « Langue et civilisation anglo-américaines », 1995.
- Howard A., « Dismantling the Modernist Myth: Samuel Beckett and Virginia Woolf in the Literary Marketplace », [dans :] *Journal of Modern Literature*, 2012, vol. 36, n° 1.
- Hussey M., « Modernist (Modernism) », [dans :] *Idem, Virginia Woolf A to Z*, New York, Facts On File, 1995.
- Ionescu A., « Waiting for Blanchot: A Third Act for Beckett's Plays », [dans :] *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, 2013, vol. 11, n° 1.
- Labrusse R., « Beckett et la peinture, Le témoignage d'une correspondance inédite », [dans :] *Critique Samuel Beckett*, 1990, n° 519-520.

- Lacourarie C., *Virginia Woolf : l'écriture en tableau*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2002.
- Laws C., « The Music of Beckett's Theatre », [dans :] *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 2003, vol.13.
- Le Brocqy A-M., « Come back soon ! », [dans :] *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui. Beckett in Conversation, "yet again"/Rencontres avec Beckett*, « encore », 2016, vol. 28.
- Lloyd D., *Beckett's Thing. Painting and Theatre*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.
- Milesi L., « B Effects: Bonds of Form and Time in Barthes, Blanchot and Beckett », [dans :] *Paragraph*, 2022, vol. 45, n° 2.
- Morse D. E., « "Moments for Nothing" : Images of Time in Samuel Beckett's Plays », [dans :] *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 1990, vol. 15, n° 1.
- Nicolson N. (ed.), *The Letters of Virginia Woolf*, London, Chatto and Windus, 1981, vol. 6.
- Pagès-Pindon J., *Marguerite Duras. La voix du Ravissement*, Paris, Les Midis de la Poésie, « L'Arbre à paroles/Essais », 2015.
- Palmese M., « Samuel Beckett, repetition and modern musique », [dans :] *Irish Studies Review*, 2018, vol. 26, n° 4.
- Penalver-Vicea M., « Quand Saussure entend des voix », [dans :] *Le Magazine littéraire*, octobre 2012, vol. 524.
- Poiana F. A., « "It is not time for my pain-killer ?" : Endgame and the Paradoxes of a Meaningless Existence », [dans :] *ABEJ Journal*, 2011, vol. 13.
- Quignard P., *Mourir de penser*, Paris, Grasset, 2014.
- Sarkar J., *Illness as Method: Beckett, Kafka, Mann, Woolf and Eliot*, Delaware, Vernon Press, 2019.
- Sarraute N., « Ce que je cherche à faire », [dans :] *Idem, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
- Tsushima M., Hori M., Tajiri Y., *Samuel Beckett and Trauma*, Manchester University Press, 2018.
- Védrenne V., « D'une scène à l'autre : May B. de Maguy Marin. Une chorégraphie de l'univers scénique de Samuel Beckett », [dans :] *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui. Pastiches, Parodies and Other Imitations/Pastiches, parodies et autres imitations*, 2002, vol. 12.
- Venet G., « Écrire dans la modernité », [dans :] *La Compagnie des Auteurs*, France Culture.

Weber-Cafilisch A., « Beckett et Bram Van Velde : un mythe de l'art moderne », [dans :] *Lire Beckett* : « En attendant Godot », « Fin de partie », Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998.

Whitelaw B., *Billie Whitelaw... Who he? An Autobiography*, London, Holder and Soughton, 1996.

Woolf V., *De la maladie*, É. Argaud (trad.), Paris, Rivages, « Petite bibliothèque », 2018.

Woolf V., « Impressions at Bayreuth », [dans :] *Idem, The Essays of Virginia Woolf*, London, The Hogarth Press, 1986, vol. 1.

Woolf V., « Pictures and Portraits », [dans :] *Idem, The Essays of Virginia Woolf*, London, The Hogarth Press, 1988, vol. 3.

Woolf V., *La Vie de Roger Fry*, J. Pavans (trad.), Paris, Rivages, « Rivages poche. Bibliothèque étrangère », 2002.

Woolf V., *Journal intégral 1915-1941*, C.-M. Huet et M.-A. Dutartre (trad.), Paris, Stock, « La Cosmopolite », 2008.

Woolf V., « Mr Bennett et Mrs Brown » ; « Le Roman moderne » ; « Le Pont étroit de l'art » ; « Les Étapes du roman », [dans :] *Idem, L'Art du roman*, R. Celli (trad.), Paris, Points, « Points Signature », 2009.

Woolf V., « Mrs Dalloway dans Bond Street », M. Rivoire (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

Woolf V., *Mrs Dalloway*, M.-C. Pasquier (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

Woolf V., *Vers le Phare*, F. Pellan (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

Woolf V., *Entre les Actes*, J. Paccaud-Huguet (trad.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2012.

abstract

Virginia Woolf, Samuel Beckett – Writers faced with the failings of language

Virginia Woolf, an Englishwoman born in 1882, and Samuel Beckett, an Irishman born in 1906, have one thing in common: language, or more precisely, the discomfort they experience when confronting language. This article looks at the approaches taken by the authors to create a verbal work that rises, paradoxically, from the rift - the word - that constitutes it. The poetic orientation of the word is the first of these approaches, followed by its pictorial and musical orientations.

keywords


Woolf, Beckett, Barthes, language, intermediality, arts

mots-clés

Woolf, Beckett, Barthes, langage, intermédialité, arts

virginie podvin

Diplômée du master binational franco-allemand en Études interculturelles européennes des universités de Clermont-Ferrand et de Ratisbonne, Anaïs Basseur, actuellement à la recherche d'un premier emploi dans le secteur des relations internationales, a souhaité reprendre la littérature et a notamment voulu découvrir le genre de l'oralité à l'occasion d'un cours intervenant dans le cadre de ses études.

PUBLICATION INFO		
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 10.05.2025 Accepted : 14.01.2026 Published : 30.03.2026	VARIA	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0002-2576-5427		
V. Podvin, « Virginia Woolf, Samuel Beckett – Des écrivains en proie à la faille du langage », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2025, nr 45, pp. 125-156. DOI : www.doi.org/10.26881/erta.2026.45.07		
www.czasopisma.bg.ug.edu.pl/index.php/ce/index		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		