

compromis entre expression et autoréflexivité en jouant dans le langage la scène traumatique « *qui ruine son identité et son image* » tout en se débattant « *dans les mailles d'un système dont il dénonce, justement, l'aspect palliatif et mensonger, sans pouvoir en sortir* » (p.350). C'est ce qui, précisément, rapproche l'art beckettien du discours mélancolique, à la fois symptôme, mécanisme de défense et langage critique substitué à un langage littéraire inadéquat.

On mesure là tout le paradoxe d'une littérature qui ne cesse de dénoncer son incapacité inexpressive. En réalité, montre Wessler, l'aporie beckettienne ne représente pas tant une négation du sens qu'une tentative d'appropriation du système littéraire tout entier confronté par essence à la menace du vide et de l'échec. Une fois ses codes maîtrisés, il s'agit, par l'autoréférence, de légitimer la littérature pour pouvoir la substituer à une existence subjective et humaine défaillante, d'en proposer la loi et de s'y soumettre « *pour que ne risque pas de se reproduire la catastrophe narcissique suggérée en deçà [des] textes, survenue dans la biographie du sujet* » (p.366). Ainsi, le véritable *sujet* de l'écriture beckettienne (et de toute écriture littéraire) est bien la littérature elle-même, « *c'est-à-dire la création [...] comprise comme reproduction du sujet créateur dans et par l'œuvre* » (p.373). C'est pourquoi les distinctions génériques (roman vs théâtre) ne tiennent plus chez Beckett, au sens où la dynamique autoréférentielle outre-passe les codes pour viser l'espace commun de la création entendue essentiellement comme discours du créateur. C'est à ce titre que la littérature comme système de référence peut se substituer à l'existence et au réel.

Stéphanie RAVEZ

WHITE, Kathryn. *Beckett and Decay*. London, Continuum, 2009. 192 p.

Un Molloy vieilli, personnage éponyme d'un roman beckettien, marche sans cesse en vue de trouver sa mère, en traînant les jambes. Dans un autre roman, le protagoniste Malone, immobile dans son lit, attend la mort. Le premier a « *oublié l'orthographe [...], et la moitié des mots* » (*My*, 8) ; quant au dernier : « *C'est peut-être le délire.* » (*MM*, 139). Ces deux protagonistes forment le type canonique du personnage beckettien : des personnages vieillissants, souvent impotents, malades ou incapables de parler d'une façon "normale". Les lecteurs et les spectateurs de l'œuvre sont familiers avec des figures vieillies, avec le délabrement du corps, de l'esprit et de la parole.

De nombreuses études ont déjà relevé cette caractéristique saillante de l'œuvre. Cet aspect est interprété, surtout par les contemporains de Beckett,

comme une forme de négativité ou de nihilisme chez l'auteur. Cependant, la tentative de Kathryn White est plus globale et profonde : elle considère *decay* (la « décomposition » ou la « désintégration ») comme l'élément générateur même de son œuvre. Ce concept apparemment négatif réussit à nous suggérer paradoxalement la beauté et l'originalité de cette œuvre.

Les douze chapitres de ce livre sont disposés avec soin. Ainsi, les trois niveaux — physique, spirituel et langagier — sont traités chacun en quatre chapitres qui composent les trois parties : « Physical Decay » (« Décomposition physique »), « Mental Decline and Spritual Attrition » (« Déclin mental et usure spirituelle ») et « Death of Words » (« Mort des mots »). L'auteur commence par analyser un phénomène plus immédiatement apparent, c'est-à-dire, le délabrement physique (traitant ici de l'homme et du paysage). Elle étudie ensuite l'esprit des personnages pour y discerner divers aspects du déclin spirituel. Pour finir, elle arrive au niveau du langage, le niveau le plus profond puisqu'il compose la matière même de l'œuvre. La structure de ce livre, trois parties équilibrées, fait écho à celle de *La Divine comédie* de Dante, un des livres les plus appréciés par Beckett. Plus précisément, l'argument correspond à peu près à la chronologie de l'œuvre, surtout dans la troisième partie. Sans avoir recours aux grandes théories dans le domaine des sciences humaines et de la critique littéraire, ce livre contient beaucoup de références aux œuvres, à tel point qu'il réussit à donner l'impression que ce n'est pas l'auteur mais le texte beckettien qui parle.

Si l'on peut trouver une faille dans cet ouvrage vraiment fascinant, ce serait sa simplicité, surtout au niveau de l'expression et de l'argument. D'abord, l'auteur semble vouloir limiter le vocabulaire et les expressions le plus possible. Il est certes préférable d'éviter les néologismes et les expressions inutilement difficiles, afin de faciliter la compréhension. Pourtant, il se peut que la simplicité manque de communiquer la richesse des idées de l'auteur, en les pliant à un cadre préétabli.

Le problème se fait plus important quand il touche à l'argument. On peut en effet craindre que trop de clarté ne cache la diversité ou l'ambiguïté féconde du texte beckettien, surtout dans la troisième partie du livre. Prenons un exemple : dans le douzième et dernier chapitre, l'auteur prétend que Beckett arrive à illustrer le vide et le néant dans ses derniers textes. Il est vrai que, dans ceux-ci (depuis les années Soixante-dix), il essaie de diminuer radicalement le nombre de mots par comparaison avec ses textes précédents, et même d'éliminer le langage de son œuvre (l'on songe, par exemple, à *Quad*). Cependant, rien n'empêche de dire que dans les textes précédents, Beckett se rapprochait déjà du néant d'une autre façon. D'abord, rappelons ici le langage de *L'Innommable*, écrit dans les années Quarante. Le narrateur de ce roman logorrhéique continue de parler sans utiliser le paragraphe ; il se rétracte et revient souvent à ce qu'il a dit précédemment