

Le lyrisme du déchet et de la déjection dans la trilogie de Beckett

Laurent Mattiussi

► **To cite this version:**

Laurent Mattiussi. Le lyrisme du déchet et de la déjection dans la trilogie de Beckett. *Compar(a)ison: an international journal of comparative literature*, P. Lang, 2002, 1-2 (2000), pp.223-234.
hal-00903273

HAL Id: hal-00903273

<https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-00903273>

Submitted on 11 Nov 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature 1-2 (2000)
Laurent Mattiussi
Université Jean-Moulin Lyon 3
Faculté des lettres et civilisations
laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

Le lyrisme du déchet et de la déjection dans la trilogie de Beckett

Laurent MATTIUSSI
Université du Littoral-Côte d'Opale

Une remarque de Georges Bataille, dans un article de *Documents* paru en 1930, jette d'avance une lumière singulière sur le projet de la trilogie :

Le jeu de l'homme et de sa propre pourriture se continue dans les conditions les plus mornes sans que l'un ait jamais le courage d'affronter l'autre. Il semble que jamais nous ne pourrions nous trouver en face de l'image grandiose d'une décomposition dont le risque intervenant à chaque souffle est pourtant le sens même d'une vie que nous préférons, nous ne savons pourquoi, à celle d'un autre dont la respiration pourrait nous survivre. De cette image nous ne connaissons que la forme négative, les savons, les brosses à dents et tous les produits pharmaceutiques dont l'accumulation nous permet d'échapper péniblement chaque jour à la crasse et à la mort.¹

Un face-à-face avec « l'image grandiose d'une décomposition », qui est pour chacun des narrateurs successifs « sa propre pourriture », tel est bien ce qu'offre la trilogie et en quoi elle invite à chercher « le sens même d'une vie ». Si le jeune Socrate se refusait à envisager qu'il existât une Idée de choses aussi méprisables que le poil, la crasse et la boue, Bataille et Beckett nous convient à une herméneutique de l'ignoble. Le vieux Parménide ne suggérerait-il pas déjà dans sa sagesse que tout a une place dans l'univers des Formes intelligibles, y compris l'informe² ?

Il est des circonstances où descendre, c'est monter : tel est le paradoxe de Méphistophélès dans le second *Faust*³. Cette paternité aurait tout pour rendre suspecte l'équivalence du bas et du haut, non moins peut-être que son origine gnostique, rappelée par Gilbert Durand⁴, si l'on n'avait affaire à une loi de l'imaginaire qui,

excédant ses innombrables illustrations concrètes dans les textes sacrés, les mythes, l'hagiographie, les légendes, les contes et la littérature, a pour conséquence la réversibilité de l'abjection et du sublime. Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut. Qui est tombé dans l'abîme est promis aux cimes. L'outrage porté à l'extrême confère à la victime une grandeur insurpassable. Bataille souligne qu'« il y a, dans un certain sens, identité des contraires entre la gloire et la déchéance, entre des formes élevées et impératives (supérieures) et des formes misérables (inférieures). »⁵ La fiction de Beckett, fondée sur l'avilissement de soi, joue de ce ressort. Sa visée n'est nihiliste qu'en apparence car le rabaissement de soi comporte en lui-même, et surtout implique dans l'imagination du lecteur, la contrepartie secrète mais attendue de la dignité suprême.

Beckett a poussé très loin l'amoindrissement délibéré de soi à travers la fiction. Le narrateur de *L'innommable* ne s'attribue pas d'autre aliment quand il se dit « à nourrir avec précaution, d'excréments »⁶. Par ce geste provocateur, il paraît se ravalier plus bas que la bestialité même. Les précieuses analyses de Bakhtine permettent pourtant de relativiser l'image abjecte que l'auteur donne de ses personnages et de lui-même à travers eux. La projection d'excréments est en effet l'un des plus anciens gestes rabaisants mais avec une contrepartie positive : si l'excrément, en tant qu'il participe du « bas matériel et corporel », est avilissant, il est aussi associé aux sources de la vie, ce qui justifie son usage, en rapport avec la fonction rénovatrice du Carnaval.

Le caractère ambivalent des excréments, leur lien avec la résurrection et la rénovation [...] apparaît ici très clairement [...], les excréments sont liés à la virilité et à la fécondité. Ils sont aussi quelque chose à mi-chemin entre le corps vivant et le corps mort en décomposition, qui se transforme en bonne terre, en *engrais*; le corps donne les excréments à la terre pendant la vie; *les excréments fécondent la terre, comme le corps du mort.*

Beckett a été un lecteur attentif et vraisemblablement admiratif de Rabelais⁷. Or aux yeux de ce dernier, selon Bakhtine toujours, « les excréments étaient en outre une matière joyeuse et dégrisante, à la fois rabaisante et gentille, réunissant la tombe et la naissance dans [...] une forme comique »⁸. De cette remarque sur l'ambiguïté de la matière vile, dont Bakhtine découvre maintes illustrations dans les pratiques du Carnaval, il convient de retenir que ce qui rabaisse peut être aussi ce qui redresse, suivant la loi du retournement. Il n'est pas impossible que Beckett ait conservé au moins une vague intuition de ces anciennes représentations. D'une part, *Malone meurt* échange ou superpose mort et naissance : la naissance est une mort, la mort une naissance. « Oui, voilà, je suis un vieux fœtus à présent ». D'autre part, le récit accorde une importance primordiale au « bas matériel et corporel », qui apparaît comme la préoccupation constante de Malone. « L'essentiel est de s'alimenter et d'éliminer, si l'on veut tenir. Vase, gamelle, voilà les pôles. »⁹ Ainsi sont réunis dans le texte deux éléments constitutifs du Carnaval tel que Bakhtine l'a analysé. Peut-être est-il dès lors permis de supposer qu'à l'instar des pratiques carnavalesques, l'écriture de Beckett

avilit pour exalter. Beckett traite piteusement ses antihéros. Selon la loi du retournement qui régit entre autres le Carnaval, le moi, rabaissé au dehors, paraît réduit à moins que rien; en vérité, il est au-dessus de tout ce qui le bafoue. Il est en définitive d'autant plus exalté qu'il est tombé plus bas. Il parcourt, selon la formule de Bataille, « l'étendue du mouvement qui, nous précipitant vers le pire, en même temps nous élève au glorieux. » Dans ce trajet se manifeste « la profonde signification du sacré, qui jamais n'est plus grand que dans le renversement. »¹⁰ Les antihéros de Beckett sont des nullités parce que le zéro est au plus près de l'infini.

La trilogie est une manière de *De profundis* adressé à une transcendance improbable par un supplicié. Peut-être ce dernier ne désespère-t-il pas, en s'enfonçant davantage, de découvrir un substitut de ce salut que d'autres entendent gagner en s'élevant. « Le fond c'est mon habitat, oh pas le fin fond, quelque part entre l'écume et la fange », précise Molloy, qui réserve ainsi l'espace nécessaire aux descentes ultérieures, toujours plus profond, jusqu'au terme ici indiqué d'avance. La trilogie de Beckett offre une série de variations sur l'image du déchet humain, sur la déchéance d'un « je » qui migre à travers des figures de narrateurs de plus en plus corporellement dégradés et hagards : « quelle tourbe dans ma tête », s'exclame Moran. Malone renchérit : « c'est là-dedans qu'il y a toutes les saloperies et pourritures ». Molloy aime à rappeler ses souvenirs « dans la tranquillité de la décomposition » et prétend occuper sa vie à « ramper, nauséabond, sans être pestilentiel ». Il évoque sa naissance avec une approximation qui en dit long, lorsqu'il désigne sa mère par cette périphrase : « celle qui me donna le jour, par le trou de son cul si j'ai bonne mémoire. Premier emmerdement ». Celui qui assimile ainsi sa personne aux excréments et l'existence à une déjection croit avoir persévéré dans l'être pour la seule raison que, dit-il, « le destin me réservait à une autre fosse que celle d'aisance »¹¹. Nous naissons entre les fèces et l'urine. « *Inter faeces et urinam nascimur.* » Les images scatologiques de Beckett sont à peine plus provocatrices que le mot de saint Augustin sur l'origine biologique de l'homme. Elles ne font qu'en prolonger la logique et en rappeler l'intention, qui est de souligner que l'essence de la chair est la corruption. Il s'ensuit de la part du théologien une invitation à se détourner du corps au profit de l'âme. Les visées de Beckett sont sans nul doute plus ambiguës.

Les personnages de Beckett sont des immondices qui vivent par l'immondice. L'ordure est leur univers, l'alpha qui les conduit vers un oméga révélé dans *L'innommable*. Molloy rapporte ainsi un épisode marquant de sa vie amoureuse, qui se déroule dans une décharge. « Moi je remuais mollement des détritrus, en me disant probablement, car à cet âge je devais encore avoir des idées générales, Voilà ma vie. » Lorsque la bonne fortune s'est présentée, précise-t-il, « j'étais courbé sur un tas d'ordures, espérant y trouver de quoi me dégoûter d'avoir faim ». L'épisode vise à rabaisser la dimension physiologique de l'existence dans deux de ses aspects les plus fondamentaux : la sexualité et la nourriture. Une intention similaire transparaît dans l'un des récits où Malone s'invente sous les traits de Macmann :

le fleuve lui apparaît peut-être dans le cri affreux des mouettes que la nuit rassemble, dans des paroxysmes de famine, autour des bouches d'égout [...]. Oui,

elles aussi, avant de gagner les hauts rochers nocturnes, s'enfièvrent une dernière fois, au-dessus des ordures.¹²

Macmann, et donc Malone à travers lui, reconnaît dans l'agitation des mouettes une image de sa propre situation, marquée par la pression impérieuse du besoin, mais les oiseaux figurent aussi l'aspiration à l'envol pour rejoindre les hauteurs d'où sont dominées les limites animales de la condition humaine. Dans le même mouvement, le personnage se voue à l'immondice, réduit toute chose, y compris lui-même, à l'ordure et libère en soi un pouvoir de négation qui s'élève infiniment au-dessus de tout le reste en le ravalant au plus bas.

Ce rapport insistant à l'impureté reflète une ontologie de la souillure. Celle-ci à son tour gouverne une conception de l'écriture, qui est notamment celle de Malone, lorsque, par le biais de la narration fictive, il transpose sa propre situation d'agonisant dans l'histoire de son prête-nom, Macmann. Ce dernier, « se disant qu'il était peut-être un boueux qui s'ignorait », se livre à une activité de nettoyage supposé qui s'inverse, suivant une logique imparable, en multiplication de l'ordure :

là où il avait balayé ça avait l'air encore plus sale à son départ qu'à son arrivée, comme si un démon l'avait poussé à se servir de son balai, de sa pelle et de sa brouette [...] pour aller chercher les ordures là où le hasard les avait dérobées à la vue des contribuables et pour les ajouter ainsi récupérées à celles déjà visibles et qu'il avait pour mission de faire disparaître. De sorte qu'en fin de journée, tout le long du secteur qui lui avait été confié, on voyait les pelures d'orange et de banane, mégots, papiers innommables, crottes de chien et de cheval et autres immondices, concentrés avec soin le long des trottoirs ou ramenés avec diligence vers le haut de la chaussée, dans le but apparemment d'inspirer aux passants le plus de dégoût possible et de provoquer le maximum d'accidents, dont des mortels, par glissade.¹³

Une fois admis que derrière le masque du boueux Macmann se dissimule le narrateur Malone, lequel ne fait lui-même que recouvrir l'auteur Beckett, il est aisé de voir dans ce passage une métaphore de l'écriture, couchée sur « papiers innommables », dont la finalité est d'accumuler l'ordure, de la mettre en vue, de la manifester, de la révéler, afin de susciter chez le lecteur « le plus de dégoût possible » et, ce faisant, de le précipiter dans l'abîme fatal d'un dénigrement devenu désormais inévitable.

Moran se désigne par cette expression : « un homme comme moi, [...] faisant fidèlement et avec habileté un travail répugnant ». Or Moran est lui aussi un auteur par procuration puisqu'il rédige un rapport qui d'ailleurs, comme relation d'une déchéance, se rapproche du journal tenu par Malone. Comment dès lors ne pas reconnaître également dans ce « travail répugnant » une allusion à la tâche de l'écrivain, et singulièrement à celle de Beckett ? Le narrateur, et l'auteur à travers lui, se produit comme déchet ou excrément par une écriture conçue elle-même non seulement comme une tâche ignoble mais comme déjection. Deux détails le suggèrent obliquement. Notant l'impression que lui donne son corps de s'étirer démesurément, Malone précise : « mon cul, [...] s'il se mettait à chier à l'heure qu'il est, [...] on verrait les

copeaux sortir en Australie. » Ces copeaux renvoient au crayon que Malone doit bien tailler de temps à autre pour continuer d'écrire. Comme ces copeaux, l'écriture est à la fois déchet de soi et déchet du crayon, produit d'une usure multiple par laquelle la personne de l'auteur, ses instruments d'écriture et le récit lui-même se dirigent concomitamment vers leur fin, suivant un jeu d'analogies rappelé à plusieurs reprises dans le roman. *Malone meurt* s'achève dans des « glouglous de vidange ». Parvenu au terme qu'il s'est assigné, l'auteur tire la chasse d'eau sur l'homme et sur l'œuvre.

L'identification de l'écriture et de la déjection est suggérée en second lieu par une coïncidence qui peut-être n'est pas fortuite. Le début de *Molloy* évoque de mystérieuses « feuilles » qu'un inconnu vient régulièrement retirer au héros et dont la véritable nature n'est pas précisée mais dont le lecteur devine sans peine qu'elles sont une réplique parodique des pages écrites par l'auteur. L'événement, qui se produit « tous les dimanches », a sa contrepartie dans *L'innommable*. Le narrateur, qui est peut-être Mahood, voit une preuve de son existence improbable dans les soins d'hygiène qu'une femme lui prodigue, cette fois encore selon une périodicité dominicale. « Me débarrasserait-elle de mes misérables excréments tous les dimanches [...] si je n'étais pas là ? »¹⁴ Il n'y aurait rien d'étonnant à ce que l'écriture, que la trilogie réduit à une compulsion maniaque et obsessionnelle, soit la cible désignée d'un procédé ressortissant au rabaissement carnavalesque.

Bakhtine a montré que les gestes d'avilissement propres au Carnaval comportaient toujours simultanément une intention sous-jacente d'exaltation.

« Rabaisser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux [...]. Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une *nouvelle* naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est *ambivalent*, il est à la fois négation et affirmation.

Le critique russe souligne cependant que la littérature parodique moderne est devenue complètement étrangère à la portée festive et rénovatrice du Carnaval :

le grotesque romantique est un grotesque *de chambre*, une manière de carnaval que l'individu vit dans la solitude, avec la conscience aiguë de son isolement. La sensation carnavalesque du monde est en quelque sorte transposée dans le langage de la pensée philosophique idéaliste et subjective¹⁵.

Cette description semble si bien correspondre aux caractéristiques de la trilogie que l'on peut se demander dans quelle mesure son auteur a su préserver l'élan créateur de l'inversion carnavalesque. Celle-ci, en tant qu'elle se fonde sur une glorification de la fécondité, est certes tout l'opposé de la trilogie, cette machine de guerre dirigée contre la génération, la vie, l'être en général. Beckett est cependant très proche de la dérision rabelaisienne et il convient d'être sensible, dans l'excès provocateur de ses images et de son langage, à une certaine jubilation du rabaissement, en partie conforme aux représentations en jeu dans le Carnaval.

D'où la voix qui profère la trilogie sourd-elle ? Deux plaisanteries rabelaisiennes suggèrent une réponse. La première est de Malone, lorsqu'il évoque l'anus, « qu'on ne peut accuser d'être la fin de quoi que ce soit, à moins qu'on ne veuille y voir le bout des lèvres ». La seconde est de Mahood : « j'ai connu un médecin qui soutenait que le souffle suprême, au point de vue strictement scientifique, ne pouvait sortir que par le fondement, et que c'est à ce dernier orifice que la famille devrait présenter le miroir, avant d'ouvrir le testament. » Si la voix de *L'innommable* est solidaire d'une physiologie, c'est à un corps rudimentaire, monstrueux, informe qu'elle est attachée : « tenez, voici la tête, non non, à l'autre bout, je vous assure »¹⁶. Le privilège du déchet humain est d'incarner la réversibilité du respectable et de l'ignoble. Cette équivalence des extrémités est une coïncidence des opposés : ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, excepté que la bouche du haut est disqualifiée par la bouche du bas, tenue en réserve pour les occasions où le souffle de l'inspiration a besoin pour s'exhaler d'une issue qui ne soit pas galvaudée par le passage ordinaire des paroles banales. C'est à ce prix qu'éclôt la possibilité d'un nouveau lyrisme, inouï et inédit.

Aussi loin que soit poussé le mauvais goût, il convient, à l'instar de Bakhtine, d'en mesurer la portée esthétique et intellectuelle. Comme chez Rabelais et dans le Carnaval, les gestes de rabaissement si nombreux dans la trilogie sont dirigés contre « la stabilité, l'immutabilité et la pérennité des règles régissant le monde : hiérarchie, valeurs, normes et tabous religieux, politiques et moraux en usage. » L'objectif est d'ébranler, voire de ruiner les manières convenues de penser et d'agir :

toutes les formes et tous les symboles de la langue carnavalesque sont imprégnés du lyrisme de l'alternance et du renouveau, de la conscience de la joyeuse relativité des vérités et autorités au pouvoir. Elle est marquée, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (« la roue »), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations [...].¹⁷

Si le haut est mis à bas, réciproquement, le bas est porté au plus haut. Ce qui est élevé est abaissé afin que ce qui est abaissé soit élevé. Le principal objet de cette alternance perpétuelle est dans la trilogie le « je » des narrateurs successifs, masque de l'auteur, dédoublé par l'ironie, qui se surmonte dans le geste de s'humilier et de se bafouer.

À quoi « cette poussière de verbe » qu'est l'écriture rime-t-elle en définitive ? Ne serait-elle qu'une image de son auteur ? C'est ce que donne à penser le narrateur de *L'innommable* : « je suis comme de la poussière, ils veulent faire un bonhomme de poussière. » D'après cette version parodique de la Genèse, le « je » s'invente rétif à toute création. Faire un homme à partir de la poussière exige qu'elle soit au préalable transformée en glaise. Voilà justement l'impossible : « il n'y a jamais eu que moi ici, jamais, toujours, moi, personne, vieille fange à brasser éternellement, maintenant c'est de la fange, tout à l'heure c'était de la poussière, il a dû pleuvoir. » L'apport d'eau nécessaire au modelage, loin de conduire à une plus grande élaboration, produit une régression vers l'informe, peut-être au plus près du rien originel d'où tout est sorti et où aspire à retourner le « moi », certain déjà d'être davantage « personne » que

quelqu'un, et n'ayant de cesse qu'il ne se pose par ses discours hors de l'existence. C'est pourquoi une rage secrète anime la main de Malone, celle, dit-il, « de ne pas pouvoir me balayer ». Que ce refus radical de l'être soit en jeu dans le motif de la déjection, un autre passage le confirme.

Mon incapacité d'absorption, ma faculté d'oubli, ils les ont sous-estimées. Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi, à la fin. Il ne restera bientôt plus rien de leurs bourrages. C'est moi alors que je vomirai enfin, dans des rots retentissants et inodores de famélique, s'achevant dans le coma, un long coma délicieux.¹⁸

Le « moi » trouve son improbable figure pleine et dernière dans l'instant où il s'anéantit, où il s'élimine lui-même comme déchet ou déjection. Se balayer ou se vomir revient à refuser toute « absorption », tous les « bourrages », à rejeter d'un bloc toutes les déterminations, physiques et mentales, à évacuer les dernières parcelles d'être et de conscience pour entrer dans une « incompréhension » et un « coma délicieux » qui sont un non-savoir salutaire, une docte ignorance puisqu'ils permettent de ne plus connaître les limites intolérables de l'existence.

Il faut, pour s'inventer en déchet et se mettre au rebut, en marge de l'être, se soustraire à la catégorie de l'utile dans laquelle celui qu'il appelle « le maître » prétend maintenir le narrateur de *L'innommable*. « Il est capable de vouloir que je sois content, ça s'est vu, paraît-il. Ou que je serve à quelque chose. Ou les deux à la fois, dans un mélomélo incroyable. » Encore le maître n'est-il pas directement en cause mais plutôt ces persécuteurs inconnus qui empêchent le narrateur de s'achever en déchet : « plus loin qu'eux il y a celui qui ne me tiendra quitte que lorsqu'ils m'auront abandonné, comme inutilisable, et rendu à moi. » Ici résonne la revendication d'une identité édénique. Être rendu à soi comme déchet, usé jusqu'à la corde et hors d'état de tout, c'est régresser par delà les corvées, à commencer par l'écriture, en deçà de la malédiction fondatrice du travail et de la rentabilité. Il convient dès lors d'être attentif à telle remarque incidente sur « les mauvaises herbes dont on dit qu'elles ne servent à rien, mais qui doivent avoir leur utilité elles aussi ». Comme tout déchet voué au rejet, à l'élimination, à l'expulsion, les mauvaises herbes se voient assigner la fonction primordiale de témoigner contre l'ordre cruel consécutif à la Chute, qui veut que l'estime et la considération aillent aux seuls êtres impatients d'apporter une contribution efficace à la marche de l'univers. Or le monde ne va pas comme il faudrait, il ne va pas comme on voudrait : le mythe de la Chute ne signifie rien d'autre. C'est pourquoi la valeur absolue du déchet réside dans son inaptitude ou dans sa répugnance à servir. Le déchet est l'état de la chose que son être ramené à un quasi néant dispense de participer à l'agitation universelle. Il est par nécessité l'en-dehors serein reposant en soi et qui ne se mêle plus de rien. Aussi le lyrisme du déchet exprime-t-il une révolte contre l'Être, contre le vain effort de persévérer dans son être, contre la fatigue d'exister. Il chante la gloire du rien qui se tient impassible en retrait de tout.

Si l'inutile peut être utile, la loi carnavalesque du retournement exige aussi que l'utile en revanche apparaisse nuisible. Telle est bien la position de Macmann,

paradoxal boueux qui multiplie l'ordure et non moins paradoxal jardinier — c'est le complément du précédent — qui élimine les végétaux destinés à l'usage humain :

ayant reçu la commission par exemple de biner un carré de jeunes carottes par exemple, ou de radis [...], il lui arrivait couramment de tout arracher, par distraction, ou sous l'empire de je ne sais quel furieux besoin qui lui prenait à la vue des légumes, et même des fleurs, [...] le besoin de faire place nette et de ne plus avoir sous les yeux qu'un peu de terre marron débarrassée de ses parasites [...].¹⁹

L'activité carnavalesque de Macmann, dont l'objectif n'est pas de faire mais de défaire ou plutôt de faire par le défaire, inverse la production en destruction. Sa rage négatrice est emblématique car l'impulsion qui l'anime est celle qui gouverne toute la trilogie : « le besoin de faire place nette », de « tout arracher », afin de voir la terre « débarrassée de ses parasites », non pas de ses déchets, dont l'innocuité est assurée, mais de tout l'utile, dont la malfaisance est garantie.

Aussi les espoirs de Moran ne sont-ils entretenus que pour être écartés : « je m'amusais même de loin en loin à laisser croître en moi, pour mieux les écraser, d'enfantins espoirs, [...] et puis je les balayais, d'un grand coup de balai dégoûté, je m'en nettoyait et je regardais avec satisfaction le vide qu'ils avaient pollué. » Le positif, l'espoir, devient le négatif à bannir. Inversement, le négatif, le vide, devient le positif à restaurer. C'est l'être et non pas le déchet qui est en trop, ou plutôt l'être est en trop parce qu'il est le vrai déchet. Pour revenir à la pureté immaculée du vide antérieur à l'existence, il est impératif d'éliminer les fauteurs d'être. « Sur leur propre terrain, avec leurs propres armes, je les balayerai, et leur pantin raté avec. Des traces de moi, j'en trouverai peut-être à la même occasion. Voilà qui est décidé. Mais par quel débris commencer ? » La vérité de l'être est le multiple et, par suite, la décomposition. Tout homme, assujetti à l'espace et aux cycles chronologiques plus ou moins réguliers évoqués plusieurs fois dans *L'innommable*, n'est qu'un « ponctuel débris de l'image de l'éternel »²⁰. La rage de balayer le débris trahit la nostalgie de l'unité qui surmonte la dispersion de l'étendue et de la durée.

L'innommable est un titre qui peut avoir plusieurs référents dans le roman et le narrateur est l'un d'eux, peut-être le plus éminent. Tombé au plus bas dans le devenir déchet qu'il s'est assigné, il a en partage avec l'Absolu, qui est au plus haut, de ne ressembler à rien et par là de contenir en puissance toutes les formes :

qu'ils réussissent cette fois, à faire de moi ce qu'ils veulent, je suis prêt à être tout ce qu'ils veulent, je suis las d'être matière, matière, tripotée sans cesse en vain. Ou que de guerre lasse ils m'abandonnent, en tas, dans un tas tel qu'il ne se trouve jamais plus assez fou pour lui donner forme.²¹

Ce qui est en bas est le reflet inversé de ce qui est en haut. Plus on se rapproche de la matière brute, indistincte, décomposée, plus on tend vers une approximation tangible de ce que peut être l'Indétermination suprême. François Jullien rappelle que l'Un plotinien est « sans figure et sans forme » et que l'Antiquité n'a pas hésité à représenter

le divin sous des traits grossiers. « Les mythes les plus indécents concernant les dieux, nous dit Proclus (les guerres sur l'Olympe, adultères, castrations...), sont ceux qui nous font le mieux ressouvenir de leur suréminence. »²² Le vil est paradoxalement le meilleur indice du sublime car tous deux relèvent de l'extrême et si le second est inaccessible, le premier présente sur lui l'avantage d'être sensible.

Avec ses déchets humains, la trilogie étale le spectacle de la souillure, dont Caillois a inventorié en ces termes les modalités archaïques : « les forces de mort et de destruction, les sources des maladies, des désordres, des épidémies et des crimes, tout ce qui affaiblit, amoindrit, corrompt, décompose. »²³ Les clochards de la trilogie incarnent de près ou de loin ces diverses formes de souillure, de sorte que les trois romans de Beckett circonscrivent un espace où la corruption du monde est poussée à la limite du supportable. Marquée par l'omniprésence de la souillure, la trilogie est le lieu fictif où s'opère le renversement complet des attitudes sociales ordinaires. « Le ressort de l'activité humaine, note en effet Bataille, est généralement le désir d'atteindre un point le plus éloigné du domaine funèbre (que distinguent le pourri, le sale, l'impur) : nous effaçons partout les traces, les signes, les symboles de la mort, au prix d'efforts incessants. » Ce sont justement ces marques que Beckett s'ingénie au contraire à multiplier, comme pour lancer un appel équivalent à celui que Bataille croit entendre résonner dans le sabbat ou la messe noire.

La grandeur méconnue de ces rites de souillure, dont le sens est une nostalgie de souillure infinie, ne saurait être surfaite. Ils ont le caractère de parasites : ce sont les inversions du thème chrétien. Mais l'inversion, partant d'une audace déjà excédante, achève un mouvement dont la fin est de retrouver ce que le désir de durer nous oblige à fuir.²⁴

Dans une perspective analogue, tout ce que la trilogie comporte de parodique et de parfois sacrilège non seulement n'empêche pas mais trahit même une proximité avec la quête du sacré, voire du divin, approché certes sous ses dehors les plus troubles mais toujours avec une fascination certaine pour ce qui menace l'être dans ses limites ordinaires et risque de le conduire à la perte totale de soi.

Il y a une horreur de fascination comme il y a une horreur de répulsion. Le monstre, à l'instar d'un être sacré, participe des deux. « Il est remarquable, souligne Caillois, que les mêmes interdits qui préservent de la souillure, isolent la sainteté et protègent de son contact. » Les deux pôles antagonistes du sacré imposent la même attitude de retrait, comme s'ils étaient unis par une solidarité secrète. C'est qu'ils relèvent justement du sacré, par opposition au simple profane. « Ainsi le divin et le maudit, la consécration et la souillure, ont exactement les mêmes effets sur les choses profanes : elles les rendent intouchables ». Ce trait manifeste l'« intime connexion du pur et de l'impur », et entraîne une conséquence étonnante : « l'impureté procure de la force mystique »²⁵. Cette dernière expression ne saurait certes s'appliquer telle quelle aux personnages de Beckett mais peut-être n'est-elle pas sans rapport avec l'effet

produit par leur déchéance sur l'esprit du lecteur, où le héros s'auréole d'un prestige imaginaire d'autant plus puissant qu'il est plus atrocement bafoué. Dans ce contexte, l'avalissement de soi jusqu'au déchet, jusqu'à l'immondice, retrouve ce que le Carnaval a de plus ambigu. Bakhtine souligne que « certaines formes carnavalesques sont une véritable parodie du culte religieux », dont la dignité est à la fois par là bafouée et reconnue. Le geste de dépréciation est en même temps un geste de consécration. La parodie installe une instabilité, une réversibilité essentielle du sens qui autorise un jeu perpétuel de renversement²⁶. Ainsi le travail délibéré de déchéance que constitue la trilogie est-il en définitive une œuvre d'exaltation car, comme Job rongé par son ulcère et reconduit à la poussière dont il a été fait, l'Innommable, le plus déchu est en même temps le plus élevé.

C'est pourquoi toute l'entreprise littéraire pourrait se résumer en une formule qui parodie le mouvement de la Création, de la Chute et du Salut. Dieu émane de lui l'être qu'il ramène à lui et anéantit. Il laisse l'homme commettre le péché mais lui accorde la chance d'effacer sa faute. « D'abord salir, ensuite nettoyer. » Telle est la loi ontologique fondamentale, à laquelle n'échappe aucun créateur, fût-il divin. Pour sa part, le narrateur de la trilogie, à l'instar de Macmann, commence par accumuler l'ordure, par ramener tout l'être, y compris lui-même, à son essence de déchet, de multiplicité en voie de décomposition. Puis, comme Macmann, il éradique le tout. Au terme de ce double processus se donneront peut-être alors ce « vide », ce « rien », ce « silence » à quoi tente de parvenir le narrateur de *L'innommable*, ce qu'il ne redoute pas comme un néant mais qu'il vise comme la béatitude suprême et dont le déchet est au plus près : « il suffit de chercher, il suffit de se tromper, on finit par trouver, c'est une question d'élimination. »²⁷ Dans son ambiguïté, ce dernier terme désigne les processus physiologiques : défécation, excrétion, déjection, par lesquels le corps expulse ses déchets et sa parole, comme la méthode apophatique de la théologie négative, contrainte de procéder par négations successives pour approcher l'Absolu, qui ne ressemble à rien. *L'innommable* renvoie à l'immondice comme à ce qui excède les capacités du langage, à ce qui se projette au delà de l'être autant qu'à ce qui demeure en deçà de la forme.

1. G. Bataille, « L'esprit moderne et le jeu des transpositions », *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, 1992, p. 273.

2. Platon, *Parménide*, 130 c-e.

3. J. W. Goethe, *Faust*, zweiter Teil, v. 6275-6276, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977, p. 183 : « Versinke denn ! Ich könnt auch sagen : steige ! 's ist einerlei. Descends donc ! Je pourrais dire aussi bien : monte ! c'est tout un. »

4. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* [Bordas, 1969], Paris, Dunod, 1995, p. 230 : « monter ou descendre cela revient au même ».

5. G. Bataille, « La structure psychologique du fascisme », *Œuvres complètes*, t. I, p. 350.

-
6. *L'in*. 150. Les trois romans de la trilogie ont été publiés par les Éditions de Minuit. Il seront désormais abrégés *Mo.* : *Molloy*, *MM* : *Malone meurt*, *L'in.* : *L'innommable*.
 7. Voir J. Knowlson, *Beckett* [1996], trad. O. Bonis, Arles, Solin-Actes Sud, 1999, p. 94, 291.
 8. M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1970], trad. A. Robel, Paris, Gallimard, (coll. « Tel »), 1982, p. 150, 178 (c'est Bakhtine qui souligne).
 9. *MM* 84, 17.
 10. G. Bataille, *La littérature et le mal* [1957], Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »), 1995, p. 69, 129.
 11. *Mo.* 228. *MM* 157. *Mo.* 39, 110, 23, 27.
 12. *Mo.* 93, 94. *MM* 91.
 13. *MM* 116-117.
 14. *Mo.* 189-190. *MM* 100, 190. *Mo.* 7-8. *L'in.* 94.
 15. M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 30, 47.
 16. *MM* 100. *L'in.* 93, 150.
 17. M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 18, 19.
 18. *L'in.* 166, 102, 194. *MM* 83. *L'in.* 63.
 19. *L'in.* 44, 73. *MM* 115-116.
 20. *Mo.* 269-270. *L'in.* 63-64, 126.
 21. *L'in.* 102.
 22. F. Jullien, *Le détour et l'accès* [Grasset et Fasquelle, 1995], Paris, Librairie Générale Française (« Le Livre de Poche », coll. « Biblio essais »), 1997, p. 260, 306.
 23. R. Caillois, *L'homme et le sacré*, [1950], Paris, Gallimard (coll. « Folio essais »), 1993, p. 55.
 24. G. Bataille, *La littérature et le mal*, *op. cit.*, p. 50-51, 55.
 25. R. Caillois, *L'homme et le sacré*, *op. cit.*, p. 53, 54, 60, 61. Pour une remarque du même ordre, voir G. Bataille, « La structure psychologique du fascisme », *op. cit.*, p. 350.
 26. M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 15, 25-26.
 27. *L'in.* 22, 201-203, 206, 210-213, 131.