

Du commencement de Comment c'est :
l'écriture du moulin de discipline¹

Comment entreprendre l'analyse d'une véritable mise en abîme de l'entreprise d'entreprendre? Du jargon philosophico-critique? Sans doute. Seulement, s'angoisser devant le moyen d'aborder un texte qui ne semble viser finalement qu'à démarrer ne doit point nous surprendre. A n'en pas douter, c'est un vieux problème que celui d'un écrivain commençant son récit, mais l'a-t-il jamais été si inlassablement mis en évidence auparavant que dans cet écrit de Beckett? En effet, chez bien d'autres auteurs, la difficulté initiale reposait sur la meilleure façon d'introduire le lecteur dans leur univers romanesque pour pouvoir le mener ensuite au "vif" du sujet, c'est-à-dire au récit proprement dit. Or, ce qui saute aux yeux tôt ou tard au cours d'une lecture de Comment c'est, c'est que, précisément, l'auteur ne nous conduit nulle part. Alors que, traditionnellement, on situait l'histoire avant de l'élaborer dans des chapitres, sections, etc., ici tout l'intérêt porte sur la possibilité d'allonger un début pour en faire une histoire entière. Ainsi, le désir de commencer un récit en soi finit par s'imposer à Beckett sous la forme d'un fil conducteur suffisant, adéquat, bien que ce fil, si paradoxal cela soit-il, n'ait pas de longueur.

Cette dernière constatation se comprendrait plus aisément en faisant remarquer l'absence dans le texte de tout parcours discursif cohérent, de toute traversée narrative claire, bref, de tout espace romanesque délimité. En d'autres termes, à défaut d'un passage net d'un état ou d'un détail à un autre, le lecteur ne saurait jamais se figurer de situation narrative quelle qu'elle soit. C'est dire qu'à aucun moment il ne peut savoir au juste

ni où, ni pourquoi, ni par qui, ni quand, voire même si un événement cité s'est réellement produit: d'où le fil conducteur sans longueur. Au fond, cette incertitude provient d'un manque de référence concrète, de point de repère textuel qui permettraient de bien définir la voi(x) de(s) narrateur(s).

Par conséquent, comme nous ignorons tout, c'est-à-dire n'étant sûrs de rien jusqu'au plus petit détail, il importe peu de reconnaître des récurrences dans le récit. Toujours est-il que l'écriture se renferme sur elle-même, se reflétant dans le miroir de son propre matériau, ses propres signes. En même temps, le lecteur enregistre au passage des bouts de phrases, des images, et des idées qu'il a déjà rencontrées, ce qui le pousse à y chercher une structure d'ensemble au-delà du chaos apparent. Il a l'impression de pouvoir reconstituer le signifié global, l'action réelle ou imaginaire à laquelle tout le livre paraît renvoyer.

Mais plus on tente cette délicate opération, plus on s'aperçoit de la non-pertinence du procédé. Quand bien même toutes les bribes narratives seraient remises dans un ordre chronologique suivi, la trame figurerait parmi les plus minimes et éparées de la littérature; pratiquement rien n'arrive. [A cet égard, il est intéressant que les oeuvres postérieures de Beckett se réduisent et raccourcissent de plus en plus, ayant de moins en moins de rapports avec un monde transcendant quelconque.] Il s'avère en fait que Comment c'est ne se réfère à rien d'extra-textuel ou à très peu, si l'on préfère. Bien qu'il s'agisse tantôt de la boue et des personnages à peine esquissés qui s'y empêtrent, tantôt d'un ouvre-boîte, des sacs et des cordes, il n'en reste pas moins que cet écrit reprend sans arrêt ses propres mots comme autant de fiches réarrangées. A la manière d'une bête de somme à la trépigneuse le texte se reprend donc; il ne s'avance que pour revenir à son départ.

Cette expérience littéraire comporte également

assez de réflexions profondes sur la vie, les hommes et force thèmes philosophiques. A titre d'exemple, prenons la théorie bourreau-victime ébauchée tout le long de la troisième partie de l'ouvrage, théorie singulièrement riche et suggestive. Le problème, si problème il y a, est qu'absolument rien n'est résolu. L'auteur nous laisse toujours en suspens quant à des réponses définitives, des vérités éclaircissantes. Il doit s'enfoncer dans le flou pour la bonne raison qu'il ne possède aucun standard spatio-temporel, aucune norme par rapport à quoi il pourrait tirer des conclusions. Et l'on sait d'avance que donner un avis présuppose un système ou un code de base, faute duquel on ne peut à la rigueur rien dire. Il en résulte que le narrateur babille des choses que personne ne prend au sérieux. Après tout, comment se fier à quelqu'un qui ne respecte pas même l'équation a=a, et qui se demande presque aussitôt qu'il sort une parole s'il a raison de la prononcer? Ainsi, sa capacité de nous renseigner sur son histoire est radicalement bornée par l'ambivalence dont il témoigne à tout instant.

Reste à démontrer alors comment ce texte réalise le rêve de ce que j'appellerais volontiers une "oeuvre-point" par quoi j'entends un écrit qui serait plus à l'aise, si je puis dire, en n'étant rien dans le monde (sens heideggerien), ou, tout au plus, en se résumant en un simple point sur une page blanche. Ce point serait l'alpha et l'oméga d'une pensée considérable, le départ et l'arrivée à peine (v)isibles d'une contemplation qui, à force de se garder de descendre au bas niveau du langage, ~~s'articule, se répond, et se clot~~ dans cet espace foncièrement innommable que Derrida nomme "la différence."

Néanmoins, il se trouve que Beckett a réalisé son "oeuvre-point," ce "livre sur rien" post-flaubertien, en créant un récit de cent soixante-dix pages! C'est dire qu'au lieu de laisser parler le silence, il a préféré lui procurer un encadrement

supposé intelligible. Aussi, notre tâche analytique consistera-t-elle à faire voir comment l'histoire entière, c'est-à-dire l'action, se déroule pleinement sur la scène qu'est le titre, Comment c'est. Ce dernier aurait été ce "point"; il aurait tracé le cercle d'une écriture d'un moulin de discipline d'écriture qui, tout en se constituant, essaie de se rappeler ses origines. Au demeurant, celles-ci lui resteront inconnues, on le verra, puisque celui qui dit "je" ne saura jamais se placer sagement ni dans le temps ni dans l'espace. Sa tentative de raconter ou plutôt de citer sa vie passée est donc toujours déjà vouée à l'échec. L'ouvrage de Beckett aurait réussi là où, précisément, il échoue.

Or maintenant, il faudrait éviter des conclusions précoces et regarder de plus près le texte lui-même. Dès son titre, Comment c'est s'annonce comme une description de la nature d'un signifié jusqu'alors inconnu. L'acte de poursuivre la lecture du livre va fournir, espère-t-on, la signification du "c" du titre. On se demande ce que c'est que ce "c": est-ce la vie de tout le monde? la vie de "je" et de Pim? la littérature moderne? Le lecteur a hâte d'obtenir la clef de cette énigme provocatrice.

Par ailleurs, vient s'ajouter à cette première interprétation l'élément parlé ludique du titre, à savoir, son sens de "commencer." Qu'on imagine l'embarras de Beckett lorsque, obligé de traduire son ouvrage en anglais, il a dû enlever cette dimension importante et se contenter de "How it is." Cette traduction ne peut rendre compte évidemment que d'une seule partie de toute l'information signifiante du titre. Pourtant, le jeu de mots en français ne se limite pas simplement à l'infinitif (1) "commencer"; il comprend également l'impératif (2) "commencez", et le participe passé (3) "commencé." Nous allons traiter de chacune de ces trois options séparément, puis en relation avec les trois premières

pages.

En ce qui concerne le premier sens du mot prononcé à voix haute, le titre s'entendrait plus ou moins comme une question du genre, "Commencer (ou ne pas commencer)?", ou encore, "Comment commencer?". Là, on n'est pas loin de notre interrogation initiale où il était question d'une mise en abîme de l'entreprise d'entreprendre. Nous avons suggéré alors, que le texte de Beckett, de par sa structure tâtonnée et répétée, manifestait mieux que tout autre la problématique des débuts narratifs. De ce point de vue, il se serait composé de mille et un brouillons en vrac, (jolie trouvaille si elle parvenait à se faire accepter du grand public n'est-ce pas?).

Toutefois, l'histoire du titre ne s'arrête pas là; une définition va nous pourvoir d'un appui pour notre conviction de la singularité, la centralité même du titre. "Commencer," composé de cum, in, et ire signifie à l'origine "aller ou entrer dans." Compte tenu de cette étymologie on pourrait élargir les champs sémantiques des sens 2 et 3 du titre de cette façon: quant à la deuxième possibilité phonémique, "commencez," elle se conçoit en termes d'une commande adressée au lecteur de commencer ou d'entrer dans cet "univers" romanesque. Or, signalons-le d'emblée, cet univers qui ne se délimite pas et que l'on a de la peine à même aborder n'est finalement que de la boue, la présence d'une absence. Il n'y a là littéralement rien à voir avec quoi que ce soit d'extra-textuel. Pour peu que nous nous prenions au piège qu'est le texte, nous risquons de ne pas pouvoir en ressortir. Une fois entrés, nous devenons aussi impuissants, confondus, curieux et désireux de comprendre comment c'est et comment c'était avant, avec, et après Pim que "je"!

Du même coup, chose bizarre, le troisième sens du titre, "commencé," nous laisse entendre que, bon gré mal gré, nous sommes pour ainsi dire déjà embarqués--on songe à Pascal--dans ce voyage fictif. Que l'on lise le titre suffit en effet de nous délier

de nos attaches plus quotidiennes et de nous placer tout de suite in medias res. Et si nous ne nous trompons pas en pensant que le récit en question ne va en avant que pour revenir en arrière, il convient fort bien qu'il commence ainsi en pleine action, si je puis dire. Par le même billet, l'écrivain lui-même implique qu'il est déjà entré dans son travail créateur, travail qui se prolonge infiniment en deçà et au delà de bornes textuelles formelles. Cela soutient la thèse selon laquelle cet ouvrage en particulier ne saurait signifier que dans la mesure où il flotte éternellement dans un présent incertain. Son passé et son avenir n'existent que comme intrusions formelles d'un hors-texte, puisqu'une vie "normale" (à la différence de celles de "je" et des autres "personnages") connaît un passé, un présent et un avenir. Ce dernier schéma se greffe sur le texte en guise de trois parties distinctes. Son in-medias-res-itude, c'est-à-dire, le fait que nous et/ou l'auteur ayons commencé à lire/écrire depuis toujours constitue en somme l'essence et l'action proprement dite de Comment c'est. Dans cette optique, vouloir s'emparer du référent "c'" aboutit à la résolution que c'est faire fausse route. Car si ce cosmos fictif n'a pas de commencement défini, s'il est, encore une fois, toujours déjà commencé, sa description doit, elle aussi, correspondre à cet état de choses.

En premier lieu, il n'y a ni ponctuation ni lettres majuscules ni coupure nette et réglée entre pseudo-paragraphes. Les divisions qui se font alors se présentent comme autant de commencements possibles, toutes ayant droit au statut d'un début définitif. De même, tandis que l'on s'attendrait immédiatement après le titre au récit de comment ce "c'" est effectivement, on découvre un premier énoncé structuré de manière complètement inattendue: "comment c'était je cite avant Pim avec Pim après Pim comment c'est trois parties je le dis comme je l'entends." Contrairement au présent que nous

attendions un imparfait vient désaxer notre conceptualisation initiale. Certes, il n'étonne nul lecteur qu'un récit puisse faire allusion très tôt à des événements passés pour expliquer dans la suite leurs relations avec le présent. Un tel procédé s'emploie dans maints romans réalistes, par exemple.

Mais rétrospectivement, après avoir lu le livre, on comprend que cet emploi d'un temps verbal du passé n'était point innocent. Il signalait dès cette instance que l'essence de cette réalité dont les contours appartenaient en principe au présent (comment c'est) ne pouvait se concevoir qu'en fonction d'un présent et d'un passé, sinon d'un futur aussi. [Souvenons-nous de la quatrième partie que "je" croit devoir écrire.] Dire comment c'est donc, revient à citer comment c'était, ainsi que comment "c'" s'entend, ("je le dis comme je l'entends").

Ce qu'il faudrait retenir ici, c'est le contraste qui voit le jour entre les deux sources d'inspiration et de savoir accessibles au narrateur: 1) d'autres écrits ("je cite"), et 2) des voix. Ces sources dans lesquelles puise "je" afin d'écrire son texte contiennent, comme il nous le répète continuellement, des bribes, des instants passés, de vieux songes, en un mot, des signifiants dont l'ensemble aurait formé un tout. Malheureusement, le narrateur semble s'être abusé quant à la praticabilité de restituer ce tout et de le mettre à la disposition des lecteurs. Pareillement à nous, "je" se croit à même de se souvenir d'un ordre des événements primitif, "clair et univoque, et qui n'était pas celui des phrases du livre. . .", comme l'indique Robbe-Grillet au sujet de La Jalousie. Selon ce dernier, l'ordre réel du livre équivaut au déroulement d'une "histoire qui n'avait d'autre réalité que celle du récit, déroulement qui ne s'opérait nulle part ailleurs que dans la tête du narrateur invisible, c'est-à-dire, de l'écrivain et du lecteur."²

Quoi qu'il en soit, à la base du contraste entre ce que nous avons appelé les deux sources d'in-

spiration et de savoir se situe une dichotomie essentielle pour le texte: le plan oral et le plan écrit. Cette distinction--on l'a vue opérer en lisant le titre à haute voix--se fait valoir donc au moment où l'on jette un coup d'oeil sur la couverture du livre. Elle entre en jeu et fonde toute une préoccupation avec la voix et ses ramifications. L'importance du côté parlé va se manifester à toute mention d'un nom propre, par exemple. Le narrateur vacillera entre Bom, Bem, Krim, et Kram, ne sachant trop lequel convient au cas donné. Jacques Derrida, dans De la grammatologie, profère une remarque très parlante (!) à propos de cela: "Au regard de ce qui unirait indissolublement la voix à l'âme ou à la pensée du sens signifié, voire à la chose même . . . tout signifiant, et d'abord le signifiant écrit, serait dérivé."³ Cette notion aristotelicienne, d'ailleurs rejetée par Derrida, d'une hiérarchie plaçant la parole plus près de l'expérience psychique que la lettre qui, elle, tient lieu de la parole, en est le symbole, importe énormément pour la compréhension de ce que fait l'écriture de Comment c'est. Parce que dans les deux domaines, oral et écrit, ce qui est visé, c'est la "vérité," le "c'" du titre, le signifié immanent, l'histoire enfin. Souffrant du même phénomène que le monde occidental, à savoir, du logocentrisme, "je" met sa confiance d'abord dans les voix qu'il entend. C'est là qu'il espère retrouver les détails de sa vie avant Pim.

De toute évidence, il souhaite discerner parmi tous ses souvenirs une voix ancienne qui n'est pas la sienne (c'est au moins ce qu'il dit à la troisième page), mais qui s'exprime tout de même à travers lui. Tout comme "l'Autre" lacanien celle-ci parle en dépit du sujet, du "moi" du narrateur, quoiqu'elle jaillisse de son intérieur. C'est elle en particulier qui incarnerait, communiquerait le signifié dont le livre entier semble être la quête. Mais, il a beau rechercher cette voix unique, elle s'embrouille au milieu d'autres voix de l'extérieur, "de toutes

parts," dit-il, dans le deuxième pseudo-paragraphe.

En conséquence, la hiérarchie traditionnelle selon laquelle une idée prend la forme d'une voix qui devient, à son tour, une écriture doit se modifier. Etant donné la multiplicité des voix, ainsi que son incapacité de les bien entendre, le narrateur se tire d'affaire en remassant des bribes, c'est-à-dire des citations, des "phrases détachées et sans suite, extraites d'un ouvrage," d'après Le Larousse Illustré. L'ouvrage en question est justement la vie commune de Pim et de "je" que tous désirent recomposer en termes cohérents et suivis. Or la vie de "je" avant Pim ne peut s'éclairer qu'à l'aide des bouts de phrases "mal dite(s) mal entendue(s) mal retrouvée(s) [et] mal murmurée(s) dans la boue." Même chose pour sa vie avec et après Pim, car il s'agit toujours d'entendre tant bien que mal ces voix sujettes à caution. Comme ces dernières reviennent, passent et planent dans une espèce de présent illimité, elles participent à cette même in-medias-res-itude qui caractérise le récit lui-même. On ne peut donc pas les fixer dans le temps, ni dans l'espace. Bien qu'elles aient une certaine valeur pour le critique, c'est uniquement dans la mesure où elles sont parvenues à s'écrire. A cet égard, nous avons décidé d'esquiver le problème de l'intention de Beckett, de ses complexes, de ses fantaisies, ainsi que des images répétées qui les re-présentent, en n'insistant que sur le fait que certaines phrases réapparaissent dans son texte. Leur motivation "première" ne nous intéresse guère.

Néanmoins, lorsque le narrateur dit "je cite," il nous faut y voir un souci de préciser que l'écriture du texte reprend et reflète non seulement ces voix planeuses, mais aussi d'autres écrits précédents. Ceux-ci reviennent dans le texte de telle sorte que nous arrivons à ne plus pouvoir différencier les bribes "reflet-voix" des bribes "reflet-écrits." Dans les deux cas, bien entendu, il s'agit de signes renvoyant à d'autres signes, mais si nous

tenons compte de l'étymologie du mot "citer," qui signifie "inciter," "provoquer," ou "mettre en marche," nous nous apercevons qu'ici il a une double fonction: d'une part, le narrateur cite des phrases d'"instants passés" pour en générer une écriture réelle, présente, presque vivante. Puisqu'elles sont les seuls moyens de transmettre le message, "l'ordre primitif et clair" qu'incarne "la voix ancienne," elles agissent en éléments constitutifs de la "présente rédaction," idée qui apparaît la première fois à la troisième page du livre.

D'autre part, l'acte de citer consiste très exactement à mettre en marche le texte lui-même parce que celui-ci n'est fait au bout de compte que des citations, des signes écrits. Citer, dans ses deux sens donc, permet au récit de naître, de se nourrir, et de se consumer. A partir du commencement du livre, il se déconstruit dans une circularité vertigineuse de bribes contradictoires et inconséquentes du type, "raconte-moi encore finis de me raconter" (p. 1) ou encore "j'y pense l'appétit revenu ou n'y pense plus en ouvre une autre c'est l'un ou l'autre quelque chose là qui ne va pas" (p. 3). C'est comme si Beckett partageait déjà l'avis de Derrida selon laquelle l'écriture "avant d'être l'objet d'une histoire--d'une science historique-- . . . ouvre le champ de l'histoire--du devenir historique."⁴ L'écriture de Comment c'est se compose de fragments écrits, cités, mis en marche, qui ouvrent le champ signifiant qu'est le texte, puis deviennent pour ainsi dire l'histoire, et s'épuisent à la fin. Cette écriture de moulin de discipline prend racine donc dans la citation, c'est-à-dire dans sa propre "mise en marche" et, si l'on s'en tient à la dernière phrase du récit, y aboutit: "voilà comment c'était fin de la citation après Pim comment c'est." (C'est moi qui souligne.)

Pourtant, une question importante se pose pendant toute cette réflexion: qu'est-ce qui détermine ou sur-détermine l'ouverture et la clôture du texte?

En d'autres mots, pourquoi n'est-il pas resté une "oeuvre-point" dans l'esprit de son "penseur," Beckett? De crainte de resusciter la problématique de l'intention, bornons-nous à faire remarquer les contraintes formelles que l'auteur s'est avisé d'utiliser. On a l'impression que s'étant déjà pris à Platon et à Aristote--au moyen d'une écriture qui va à l'encontre de leur hiérarchie--Beckett s'attaque de nouveau à la Poétique d'Aristote. Au sujet de la portée de l'intrigue ("plot") Aristote constate succinctement qu'"un tout est ce qui a un début, un milieu, et une fin."⁵ Notre auteur rejette ce postulat à plusieurs reprises, mais sans manquer par trois fois de servir en paroles la cause d'Aristote: au début et à la fin de chacune des trois parties de Comment c'est le narrateur rappelle, comme d'un monde extra-textuel, légitimisant, omniprésent, en un mot, logocentrique, les limites formelles d'un ordre avant-avec-après. Et nous avons déjà vu ce schéma on peut dire "étranger" dans la toute première phrase du texte.

Le personnage qui s'appelle Pim devient par là un repère inextricablement associé à la situation et au temps narratifs. Or, plus on cherche des références de ce genre, plus on comprend le soin avec lequel, au fil des phrases, Beckett essaie de les abolir toutes en les mettant toujours en question. En fait, au début de la seconde partie on lit la bribe suivante: "ici donc enfin deuxième partie où j'ai encore à dire . . . comment c'était avec Pim." A défaut de ce rappel formel et précis on s'égarerait à tout jamais dans un temps incertain. C'est donc avec beaucoup de foi que le lecteur s'attache à ce phare qui illumine ce lieu autrement ténébreux et confus.

Toutefois, voici le hic: au beau milieu du texte, exactement à mi-chemin, "je" se ravise sur ce point et, exaspéré, nous dit, "ma femme là-haut Pam Prim je ne sais plus" (p. 94). Comme il ne sait plus très bien le nom de son compagnon, il provoque de

forts doutes sur son existence. Alors que les autres soi-disant "certitudes"--c'est ainsi que Beckett qualifie la boue, le noir, etc. (p. 3)--ont été systématiquement minées, ensuite, niées au cours du récit, Pim avait semblé échapper à cette auto-destruction. Il n'en est cependant rien. Il s'est avéré que lui aussi oscille entre l'être et le néant à la merci d'une mémoire au mieux trouée. Ce livre agaçant, incompréhensible qui nous a continuellement dérouté, qui nous a forcés à revenir à son point de départ, Pim, afin de rétablir la suite de l'histoire fait effondrer le dernier rempart supportant le texte. Sa symétrie s'installe alors, parfaite: depuis son premier "comment c'est" (le titre) jusqu'à celui de la fin du livre, et en passant par ce subtil ajout, "je ne sais plus," on assiste au tournage d'un moulin de discipline. Par opposition aux romans qui avaient précédé Comment c'est, la scène initiale ressemble en tout à la finale; aussi Beckett n'ose-t-il pas classer son oeuvre sous la rubrique du roman. En tout cas, que l'on n'oublie pas que dans En attendant Godot également, Beckett a usé d'une pareille stratégie narrative en reprenant dans un deuxième acte, le dialogue, les idées, et la situation du premier.

De cette manière, Comment c'est apparaît malgré lui comme une scène du théâtre de l'absurde, ainsi que comme une excellente mise en pratique de nombreux concepts théoriques modernes. S'il contient un message pour nous, c'est par ce qu'il illustre ou miroite, grâce à sa forme extraordinaire une vérité qu'a affirmée Freud. Selon Derrida, Freud aurait passé la plus grande partie de sa vie à confirmer son sentiment que "le présent en général n'est pas primordial, mais reconstitué, qu'il n'est pas la forme absolue, et pleinement vivante qui constitue l'expérience, qu'il n'y a aucune pureté du présent vivant . . ."⁶ En gros, le livre de Beckett prétend fournir ainsi en soi la réponse idéale à notre question du début, "Comment est-c'?" en commençant et s'achevant par les mêmes termes (com-

mencés), comment c'est. A tout jamais, le "c'" du titre restera voilé et insaisissable parce qu'il se laisse aller en dérive dans le circuit infini des signifiants fantômes, sans origine figée, sans commencement enfin.

STAMOS METZIDAKIS
COLUMBIA UNIVERSITY

NOTES

¹Par "moulin de discipline" nous entendons l'anglais treadmill.

²Alain Robbe-Grillet, Pour un nouveau roman (Paris: Editions de Minuit, 1963), pp. 132-33.

³Jacques Derrida, De la grammatologie (Paris: Editions de Minuit, 1967), pp. 22-23.

⁴Ibid., p. 43.

⁵Aristotle, "On the Art of Poetry," in Classical Literary Criticism, ed. T.S. Dorsch, (London: Penguin Books, 1965), p. 41.

⁶Jacques Derrida, "Freud and the Scene of Writing," YFS, 48, French Freud: (1974), p. 93. Ma traduction.