



HAL
open science

La Métamorphose, motif théorique et image poétique chez Samuel Beckett

Guillaume Gourdon

► **To cite this version:**

Guillaume Gourdon. La Métamorphose, motif théorique et image poétique chez Samuel Beckett. 2022.
hal-04048893

HAL Id: hal-04048893

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04048893>

Submitted on 28 Mar 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

La métamorphose, motif poétique et image théorique chez Samuel Beckett

Guillaume Gourdon

En intitulant son premier recueil de poèmes, paru en 1935, les *Os d'Écho*, – *Echo's Bones* dans l'original anglais¹ –, Beckett place son œuvre naissante sous le signe d'une métamorphose, celle de la nymphe éprise de Narcisse, que le désespoir transforme en entité désincarnée, au point qu'il ne reste plus d'elle que sa voix, impuissante à rien dire sinon les bribes de paroles prononcées par d'autres, et ses os, transformés en roche, ainsi que le raconte Ovide². Il y a dans le titre de ce premier recueil, la troisième publication en volume de celui qui n'est encore qu'un jeune auteur de vingt-neuf ans, un motif proprement méta-poétique : les commentateurs n'ont pas manqué de voir dans cette image mythologique comme un pressentiment de la poétique de la voix, de la répétition, de la disparition et du résidu qui sous-tend l'œuvre ultérieure de l'écrivain, au point que Thomas Hunkeler, par exemple, a pu consacrer une étude entière à la place des figures de Narcisse et Écho chez Beckett³. Toutefois, si un tel rapprochement, faisant signe vers la permanence d'une sensibilité et la cohérence d'une œuvre dont l'écriture s'étend sur plus de cinquante ans, s'impose et mérite d'être interrogé, on voudrait d'abord envisager ici un autre rapprochement possible, lequel ne concerne pas tant l'œuvre effective, écrite plus tard, mais bien un trait concomitant, touchant à l'archéologie de cette même œuvre : il est frappant en effet que dans une lettre à son confident Thomas MacGreevy, datée du 16 septembre 1934, contemporaine de la composition de son recueil de poèmes, Beckett convoque une autre métamorphose célèbre racontée par Ovide, celle de Daphné

1 Samuel Beckett, *Echo's Bones and Other Precipitates*, Paris, Europa Press, 1935, repris dans *Collected Poems*, 1930-1979, Londres, John Calder, 1984. Samuel Beckett, *Les Os d'Écho et autres précipités*, Trad. Édith Fournier, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

2 Ovide, *Métamorphoses*, Livre III, vv. 339-401.

3 Thomas Hunkeler, *Échos de l'égo*, Paris, L'Harmattan, 1998.

en laurier, afin d'exprimer ses vues sur l'histoire de l'art, et plus spécifiquement sur la rupture inaugurée selon lui par Cézanne. Dans cette lettre cependant, Beckett semble viser à travers l'image de la métamorphose, non pas une esthétique qui sera un jour la sienne, mais une conception de la peinture qui au contraire lui semble dépassée, conception selon laquelle il y aurait un *continuum* entre l'homme et la nature, exploré par l'art en tant que « rapport » entre le sujet artistique et l'objet représenté. Il y a là une tension, résultant de quelque chose de plus profond, semble-t-il, qu'une simple coïncidence : Beckett semble se référer à ces deux métamorphoses célèbres pour essayer de dire quelque chose de l'art et de l'écriture qu'il voudrait voir émerger, lui qui n'est alors encore qu'un jeune écrivain dont le rapport à la création littéraire est extrêmement problématique. C'est en effet durant cette période que Beckett échafaude une théorie de l'art très personnelle et s'efforce de définir une esthétique de rupture, fondée sur l'idée que l'artiste, loin de chercher à se projeter dans l'objet qu'il représente ou à le recréer à partir des données de sa subjectivité, doit au contraire explorer ce que l'auteur appelle le « *no man's land* » s'étendant entre le sujet et l'objet. Il s'agira donc de questionner le motif de la métamorphose de l'animé en inanimé, de l'organique en inorganique, dans la mesure où il paraît s'inscrire au cœur de la réflexion théorique de Beckett durant les années 1930, période formatrice pour l'auteur à bien des égards, et permet ainsi de comprendre les développements de son œuvre par la suite.

Les deux « lettres sur Cézanne », écrites en septembre 1934, représentent la première trace d'un véritable développement théorique de Beckett à propos de la peinture, soit l'objet privilégié de toute sa réflexion esthétique par la suite, plus particulièrement dans les essais écrits dans l'immédiat après-guerre. Elles voient le jeune écrivain réinvestir, sans toutefois l'évoquer explicitement, un motif fondamental de toute sa méditation sur l'art des années 1930, celui du *no man's Land*, apparu quelques mois plus tôt seulement dans un article de presse intitulé « Recent Irish Poetry ». Selon Beckett, l'art moderne doit en effet prendre conscience de la crise qui affecte la relation sujet-objet et de la « rupture des lignes de communication » entre ces deux instances :

L'artiste qui a conscience de [cette crise] présentera l'espace qui s'étend entre lui et le monde des objets ; il le présentera comme un *no man's land*, comme un Hellespont ou comme une pure vacuité, selon qu'il lui arrivera de se sentir amer, nostalgique ou tout simplement déprimé⁴.

Si l'expression « *no man's land* » ne se retrouve pas dans les lettres sur Cézanne, la question du rapport sujet-objet est en revanche au cœur de la réflexion que Beckett développe dans celles-ci. Il s'y attache en effet à critiquer une approche du paysage que l'on pourrait qualifier de romantique, au sens large du terme, puisqu'elle embrasse toute la peinture pré-moderne, et qui consiste traiter le

4 Repris in *Disjecta*, Éd. Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1981, p. 70. Je traduis.

paysage naturel comme un reflet des émotions humaines, comme s'il y avait un rapport mystérieux unissant le moi et le monde. C'est là ce que Beckett considère dans *Murphy*, le roman qu'il rédige durant cette période, comme une forme d'« illusion anthropomorphique », dans laquelle la peinture se serait fourvoyée des siècles durant⁵. Cézanne romprait selon Beckett avec cette tradition du « paysage anthropomorphisé », symbolisée dans les deux lettres qui nous occupent par un tableau de Ruysdael, *L'Entrée dans la forêt*, l'auteur décrivant l'attitude proprement moderne dans les termes suivants : « Il n'y a plus d'entrée, [l]es dimensions [de la forêt] sont son secret & elle n'a rien à communiquer⁶. » En effet, pour Beckett, qui évoque plus particulièrement dans toute cette lettre *La Montagne Sainte-Victoire au grand pin*, « Cézanne semble avoir été le premier à voir le paysage & à le formuler avec un matériau d'un genre strictement particulier, incommensurable avec toutes les expressions humaines quelles qu'elles soient »⁷. Même réflexion sur le genre du portrait, qui tendrait chez Cézanne à se « déshumaniser » et témoignerait lui aussi avec force de ce que Beckett nomme la « désanthropomorphisation de l'artiste »⁸. L'auteur déclare encore, dans la lettre suivante : « Ce que je sens dans Cézanne est précisément l'absence d'un *rapport* qui était là pour Rosa ou Ruysdael, pour qui le mode de l'animisation était valable, mais qui aurait été faux pour lui⁹. » *No man's Land*, refus d'un rapport de projection jugé régressif, « animiste », entre l'homme et la nature, « désanthropomorphisation de l'artiste », voilà les termes dans lesquels Beckett pense la rupture des lignes de communication entre le sujet et l'objet, fondement selon lui de tout art moderne digne de ce nom, premier jalon de l'esthétique de l'échec qu'il développera plus tard.

C'est dans ce contexte qu'intervient le motif de la métamorphose de Daphné en laurier, à travers ce qui apparaît d'abord comme une concession brièvement esquissée à la tradition, bien que l'écrivain se récuse immédiatement après :

Sans doute j'exagère l'improbabilité de me transformer en paysage un beau jour, est-ce pourquoi la Dafne de Ghirlandaio signifie tant pour moi ? Mais de mon propre fouillis de dissociations jusqu'au monisme panthéiste des Métamorphoses il y a un *saut* vraiment trop *périlleux*¹⁰.

La transformation de Daphné en laurier, représentée dans ce tableau, devient, plus encore que le tableau de Ruysdael, la figure, l'emblème, le symbole de toute cette tradition artistique qui postule une relation entre le sujet et l'objet, un rapport entre le moi et le monde, une continuité entre

5 Un personnage du roman rédige un essai sur la peinture qui a pour titre *The Pathetic Fallacy from Avercamp to Kampendonk* (*Murphy*, New York, Grove Press, 1957, p. 196). Bien que Beckett traduise l'anglais « *pathetic fallacy* », dans la version française de *Murphy*, par l'expression « sophisme pathétique » (*Murphy*, Paris, Minuit, 2009, p. 166), « illusion anthropomorphique » est aujourd'hui une traduction plus usuelle de cet idiomatisme anglais.

6 Lettre à Thomas MacGreevy du 8 septembre 1934, in Samuel Beckett, *Lettres. Vol. I : 1929-1940*, Trad. André Topia, Paris, Gallimard, 2014, p. 295 et p. 296.

7 *Ibid.*, p. 295.

8 *Ibid.*, p. 296.

9 Lettre à Thomas MacGreevy du 16 septembre 1934, in Samuel Beckett, *Lettres. Vol. I : 1929-1940*, op. cit., p. 300. Les italiques correspondent à un mot employé en français dans le texte par Beckett.

10 *Ibid.*, p. 300. Il s'agit en fait d'un tableau attribué à Piero Pollaiuolo. Les italiques correspondent à des mots employés en français dans le texte par Beckett.

l'homme et la nature, lesquels reposent en dernière instance sur ce que Beckett appelle le « monisme panthéiste des Métamorphoses », selon lequel il y aurait, derrière chaque chose, une âme se rattachant au tout divin que forme la nature, dont chaque individu ne serait qu'une partie. À ce monisme panthéiste, Beckett oppose une vision dualiste, le « fouillis de [ses] dissociations » – toute la théorie de Beckett s'inspire en fait des métaphysiques dualistes héritées de Descartes, notamment l'occasionalisme de Geulincx, l'immatérialisme de Berkeley, qui opposent le monde des corps à celui de l'esprit, ce qui fera l'objet d'une thématisation très développée dans l'ensemble de *Murphy*.

La référence de Beckett à la métamorphose de Daphné en laurier ne se trouve pas seulement dans les lettres sur Cézanne. Elle apparaît en effet dans *Watt*, où est évoqué en un point ce qu'il désigne comme la « métamorphose à rebours », soit la transformation du « laurier en Daphné » : « La chose de toujours là de nouveau où elle n'avait cessé d'être. Comme lorsqu'un homme, ayant enfin trouvé ce qu'il cherchait, une femme par exemple, ou un ami, s'en voit dépossédé, ou se rend compte de ce que c'est¹¹. » Dans ce passage, la métamorphose de Daphné en laurier figure une sorte de beau mensonge, de falsification de ce qui est : alors que cette métamorphose, dans le mythe tel que le rapporte Ovide, est précisément le moment où l'objet échappe pour jamais au désir, Apollon ne pouvant posséder Daphné qui se dérobe de façon définitive à lui, Beckett, qui lit cette métamorphose à un autre niveau, « à rebours » pourrait-on dire, semble y voir de façon très paradoxale – et problématique – quelque chose comme la cristallisation de l'illusion anthropomorphique, selon laquelle le monde des phénomènes correspond au désir humain. La « métamorphose à rebours » est au contraire la révélation que les choses ne sont que ce qu'elles sont, des entités qui demeurent fondamentalement séparées de nous, qui n'ont pas de rapport avec nous et dont nous sommes « dépossédés », parce que l'humanité en est absente : elle est ainsi le nouveau nom de cette « désanthropomorphisation » qui finit par affecter l'homme même. Se dessinerait ainsi une conception nouvelle de l'art qui se refuserait à toute projection imaginaire, à toute alchimie créatrice, et qui ne ferait qu'explorer l'impossibilité où nous sommes de communiquer avec les choses et les êtres qui nous entourent, d'une irréductible altérité, ne se prêtant plus à aucune des « métamorphoses » que leur fait subir l'artiste.

Il y a cependant un autre aspect de la sensibilité de Beckett qui explique que la métamorphose de Daphné le fascine, de façon bien moins théorique : il s'agit du passage de l'animé à l'inanimé, bien que ce passage soit plus radical, puisqu'il est poussé jusqu'à l'inorganique, dans l'autre métamorphose qui est convoquée à la même époque par Beckett dans un autre contexte, celle d'Écho, laquelle va nous occuper à présent.

*

11 Samuel Beckett, *Watt*, Paris, Minuit, « Double », p. 44

On a rappelé pour commencer que *Les Os d'Écho* était le titre du premier recueil de poèmes de Beckett. Ce n'est pas inexact, mais c'est insuffisant : il s'agit plus précisément du poème qui clôt le recueil. Composé par Beckett en 1933 à la suite du refus catégorique, de la part de son éditeur, de publier une nouvelle qui s'intitule déjà *Echo's Bones*, le poème se présente lui-même comme le résidu, le reste d'une fiction qui elle-même était placée sous le signe de ce motif : il y a là une sorte de mise en abîme, dans la mesure où le titre du texte fait allusion au processus qui a conduit à l'écriture de celui-ci – une métamorphose de la nouvelle refusée en poème, dont ce dernier n'est que le reste. Toutefois, la métamorphose d'Écho apparaît d'abord comme l'image de tout processus vital s'acheminant vers une inéluctable mort, mort qui ne cesse d'accompagner l'existence, et dont la possibilité offre comme un « refuge » dernier, un « asile » à celui que la vie fait souffrir :

Asylum under my tread all this day
 Their muffled revels as the flesh falls
 Breaking without fear or favour wind
 The gantelope of sense and nonsense run
 Taken by the worms for what they are¹²

asile sous mes pas tout au long de cette journée
 leurs bacchanales assourdies tandis que la chair se délite
 lâchant des vents sans peur ni privilège
 courant la boulimine du sens et du non-sens
 pris par les asticots pour ce qu'ils sont¹³

Bien qu'au début du texte le bruit des os soit étouffé (« muffled ») par celui des pas (« tread ») du locuteur, ce sont eux qui demeurent à la fin, délaissés par les asticots qui ne peuvent s'en nourrir, résidu ultime, inorganique, comme la pierre qui seule subsiste avec la voix d'Écho après que le reste du corps de la nymphe a disparu. La chair est perçue dans le poème comme une sorte d'illusion humiliante, destinée à se dissiper avec la mort, vérité dernière de l'existence, selon un trait constant de la sensibilité et de la pensée de Beckett : il y a en effet chez lui une haine quasi-agnostique de la matière et l'obscénité, laquelle n'est pas absente de ce poème, n'a rien chez lui de cet amour total de l'incarnation que l'on sent chez Joyce – « la vie du corps sur terre [est] un pensum maudit » écrit-il en effet, reprenant une réflexion de Schopenhauer, à la fin de sa monographie sur Proust¹⁴.

Cependant, en donnant à son recueil le titre *Les Os d'Écho*, assorti du sous-titre *et autres précipités*, la métamorphose de la nymphe acquiert une dimension méta-poétique, dans la mesure où l'écriture de chaque texte est assimilée au résultat d'un processus de précipitation – transformation d'une substance liquide au terme de laquelle se forme un résidu solide, appelé précipité – qui reproduit en quelque sorte la métamorphose par laquelle Écho disparaît, – et par laquelle la vie se défait – ne laissant d'elle que sa voix et ses os changés en pierre. Chaque poème, à l'image de la métamorphose d'Écho, procède d'une curieuse « alchimie du verbe », qui défait le vivant pour n'en laisser qu'un résidu inerte, tandis que s'évanouit la matière subtile qui faisait auparavant de ce corps un corps organique. Si l'on se permet d'évoquer ainsi l'alchimie, c'est parce que Beckett utilisera bien plus tard, dans le même esprit, le titre *Têtes-mortes* pour un volume de textes courts : or le *caput mortuum* – expression que l'on trouve au sein des *Textes pour rien* et de la

12 Samuel Beckett, *Collected Poems*, op. cit., p. 28.

13 Samuel Beckett, *Les Os d'Écho*, op. cit., p. 42.

14 Samuel Beckett, *Proust*, Trad. Édith Fournier, Paris, Minuit, 1990, p. 107.

correspondance¹⁵ –, dans l'ancienne chimie, désigne les précipités, les résidus non liquides qui demeurent au terme d'une réaction, et dont on ne peut plus rien extraire, l'élément volatilisé au cours de la réaction étant assimilé à un esprit, tandis que l'élément solide est considéré comme une dépouille sans vie et se trouve assimilé à un crâne vide, à une tête de mort. Ainsi le motif des ossements d'Écho recoupe un autre motif, lequel parcourt toute l'œuvre de Beckett, celui du crâne, image de la mort de l'imagination et de la solitude solipsiste propre à la subjectivité artistique telle que la conçoit Beckett, et que l'on rencontre pour la première fois dans le poème initial des *Os d'Écho*, intitulé « Le Vautour ». Le crâne figure en effet pour Beckett ce qu'il appelle dans un fragment de ses carnets de 1936, la « fontaine de l'*Erscheinung* », du phénomène, au sens kantien¹⁶. Or, toute l'idée vue plus haut, d'une séparation essentielle entre le sujet et l'objet repose pour Beckett sur l'opposition idéaliste entre le phénomène et la chose en soi : l'esprit ne parvient jamais à saisir des choses que l'image que lui en donnent ses propres catégories, l'homme n'étant jamais que face à lui-même, lorsqu'il croit avoir le monde sous les yeux. Il y a donc un lien profond, bien que difficile à cerner de façon exacte, entre l'image que Beckett tire de la métamorphose d'Écho et celle de la « métamorphose à rebours », « désanthropomorphisation » allant à l'encontre du « monisme panthéiste » que l'écrivain récuse dans les lettres sur Cézanne : toutes deux permettent d'envisager la réalité inorganique qui constitue le fond véritable de l'être, derrière le voile des apparences, les illusions de la relation sujet-objet.

La poétique ainsi induite par le titre du premier recueil de Beckett et sa référence à la métamorphose d'Écho apparaît donc profondément originale : le langage poétique ne se présente plus comme voix vive, comme chant profondément incarné, mais apparaît au contraire comme privé de tout corps, de toute chair, à l'image de l'écriture, simple reste de la parole, trace d'une présence physique abolie. Cette poétique, on la retrouvera dans le motif de la voix, cette voix qui traverse *L'Innommable*, les *Textes pour rien* et *Comment c'est*, dans laquelle le « je » ne parvient jamais à se reconnaître, et dont il reste essentiellement séparé. Mais la métamorphose se retrouve également dans la poétique du résidu et du « non-fini » qui s'affirme de plus en plus nettement dans l'œuvre tardive de Beckett : on a cité *Têtes-mortes*, on pourrait encore citer les *Foirades*, et surtout *Mal vu mal dit*, texte se concentrant sur la figure d'une vieille femme en deuil, laquelle tantôt contemple Vénus à la tombée de la nuit, tantôt se rend sur une tombe, et qui se pétrifie peu à peu devant l'œil de l'imagination, avec en contrepoint une imagerie empruntée à la sculpture – le colosse de pierre Memnon, dont on entendait la voix chanter quand il revoyait sa mère, l'aurore, ou le *Brutus* de

15 Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 191 et lettre à Ruby Cohn du 9 janvier 1972, in Samuel Beckett, *Lettres. Vol. III : 1966-1989*, Trad. Gérard Kahn, Paris, Gallimard, 2018, p. 377.

16 Plus précisément, Beckett fait un rapprochement entre son poème, « Le Vautour », et un tableau du peintre allemand Karl Ballmer, découvert durant le voyage en Allemagne de 1936-1937 : c'est dans ce *Kopf in Rot*, représentant une tête de femme, que Beckett retrouve le « crâne coquille de ciel et de terre » de son poème et qu'il voit une représentation de la « fontaine de l'*Erscheinung* ». Carnets allemands, 26 novembre 1936, cité in James Knowlson, *Beckett*, Trad. Oristelle Bonis, Arles, Actes Sud, « Babel », 2007, p. 402.

Michel-Ange, buste abandonné par l'artiste, images tardives, rappelant la figure d'Écho, de cette esthétique de l'échec qui fut l'obsession théorique de Beckett¹⁷. Poétique de la voix séparée, poétique du résidu : ces deux aspects se trouvent mêlés dans l'œuvre dramatique tardive de Beckett, qui tend à disjoindre la voix de l'incarnation physique de l'acteur qui est sur scène, présence de plus en plus résiduelle – l'exemple extrême étant la bouche, seule visible sur scène, de *Pas moi*¹⁸. Si l'on considère la *Dernière Bande*, pièce dans laquelle le vieux Krapp poursuit un dialogue solitaire avec sa propre voix, enregistrée par un magnétophone dont il se repasse inlassablement les bandes, écho d'un vieux moi disparu ou en passe de disparaître. Mais il y aurait beaucoup à dire de ce point de vue à propos d'autres « dramaticules » : dans *Pas*, dans *Berceuse*, dans *Cette fois*, dans presque tout le théâtre tardif de Beckett, un personnage unique écoute une voix qui semble venir d'ailleurs, l'acteur sur scène devenant de plus en plus silencieux. La permanence du mythe d'Écho se traduit enfin plus généralement par ce que Thomas Hunkeler a identifié comme un « principe d'écho », répétition, ressassement sans cesse à l'œuvre dans le texte beckettien¹⁹.

Que conclure du rapprochement de ces deux métamorphoses, celle de Daphné et laurier, celle d'Écho en rocher ? Si l'une touche davantage à la conception théorique de l'œuvre d'art, l'autre concerne de façon plus directe et plus intime l'écriture même. La première fournit à l'auteur une image qui lui permet de désigner l'esthétique qu'il rejette et de définir négativement l'esthétique qu'il appelle de ses vœux : à la conception animiste et moniste qui selon lui préside au mythe de la métamorphose d'un être humain en végétal, Beckett oppose le dualisme de son *No man's land*, sorte de désert qui exclut tout rapport entre le sujet artistique et la réalité extérieure. La seconde métamorphose au contraire, présente au cœur de sa création, lui permet d'exprimer directement sa fascination pour l'inorganique, le reste, la mort, qui est selon lui l'unique vérité de l'être, son essence : elle annonce comme on l'a dit la poétique qui sous-tend l'œuvre ultérieure de l'écrivain, tout en s'effaçant elle-même, et se faisant présence implicite, méconnaissable, comme si elle était à son tour métamorphosée.

17 Samuel Beckett, *Mal vu mal dit*, Paris, Minuit, 1981, p. 44 et p. 55. Voir également *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Minuit, 2004, p. 20.

18 Beckett avait certes d'abord prévu au cours de l'écriture un « auditeur » muet, enveloppé dans une djellabah, mentionné dans les indications scéniques de la version écrite. Mais il accepta bientôt de renoncer à cette présence, expliquant qu'on pouvait tout à fait « l'omettre ». Lettre à David Hunsberger et Linda Kendall du 16 novembre 1986, in Samuel Beckett, *Lettres. Vol. III : 1966-1989*, op. cit., pp. 811-812.

19 Thomas Hunkeler, *Échos de l'égo*, op. cit., p. 214.