

Beckett et la douleur: de l'infirmes à l'informe

Laurent Mattiussi

Université Jean Moulin-Lyon 3

Le récit, dans la trilogie romanesque de Beckett¹, est pris en charge par plusieurs narrateurs successifs: Molloy et Moran, puis Malone, qui rédige le journal de son agonie, un «je» anonyme enfin, situé dans un lieu improbable, entre mort et renaissance, entre néant et existence, dans les limbes. Ce dernier narrateur entretient savamment le doute sur son identité. Sa personne se confond avec deux figures, Mahood et Worm, dont le statut est incertain. Sans doute les a-t-il inventées, ou plutôt, ce sont des doubles, des images fantasmées de lui-même, dans lesquelles on va le contraindre de s'incarner, à moins qu'il ne le soit déjà. Le narrateur de *L'Innommable* s'essaie même passagèrement au discours sur soi à la troisième personne, sous les espèces du «il», voire du «on». Hormis cette parenthèse, la trilogie est rédigée continûment à la première personne.

Ce «je» subsistant, la reprise de l'initiale M (Molloy, Moran, Malone, Mahood), inversée en W (Worm), les nombreuses analogies perceptibles d'un récit et d'un narrateur à l'autre, suggèrent la permanence d'une entité unique, qui paraît se perpétuer à travers la multiplicité de ses dénominations et de ses manifestations. Un jeu subtil d'allusions et d'identifications invite le lecteur à reconnaître la figure de l'auteur dissimulée derrière ce masque polymorphe. Son activité principale est de raconter, de se raconter, par l'écriture ou la parole, dans un effort désespéré pour atteindre un but double et inaccessible: découvrir une improbable vérité sur soi, provoquer sa propre disparition, d'où ce «je» qui ne se dit qu'en vue de se dédire, de se donner à soi-même une mort symbolique et multiforme, de se réduire à l'impossible silence, à l'impossible vide, à l'impossible néant.

Lauspension de l'auteur à se dévoiler dans sa fiction sous les traits du narrateur est illustrée par le passage où le narrateur anonyme du troisième

¹ Samuel BECKETT, *Molloy* (1951), Les Éditions de Minuit, Paris, 1996; *Malone meurt* (1951), Les Éditions de Minuit, Paris, 1984; *L'Innommable* (1953), Les Éditions de Minuit, Paris, 1998.

et dernier volet laisse entendre que les protagonistes des romans parus antérieurement sous la signature de Samuel Beckett seraient ses «créatures»². Dans ces conditions, le narrateur ne ferait qu'un avec l'auteur de la trilogie et même de ce qui l'a précédée, de sorte que, réciproquement, l'auteur ne serait autre que le narrateur.

Ces Murphy, Molloy et autres Malone, je n'en suis pas dupe. Ils m'ont fait perdre mon temps, rater ma peine, en me permettant de parler d'eux, quand il fallait parler seulement de moi [...]. C'est maintenant que je vais parler de moi, pour la première fois. J'ai cru bien faire, en m'adjoignant ces souffredouleur. Je me suis trompé. Ils n'ont pas souffert mes douleurs, leurs douleurs ne sont rien, à côté des miennes, rien qu'une petite partie des miennes, celle dont je croyais pouvoir me détacher, pour la contempler.³

Le Beckett réel ne peut pas être sérieusement confondu avec le narrateur-héros du récit. Cependant, la connivence établie ici par ce créateur de personnages imaginaires avec un lecteur qui connaîtrait ses œuvres précédentes ne peut être interprétée que comme une intervention de l'auteur: c'est sa propre voix qu'il fait entendre derrière le masque du narrateur pour dévoiler une visée essentielle de la trilogie.

Sous une forme certes ludique, ironique, marquée par le sceau de la fiction, l'auteur de la trilogie, ou plutôt peut-être une certaine figure de l'auteur, entend éclairer le lecteur sur ses intentions: il se serait proposé de se soustraire à sa propre souffrance en la transposant dans son œuvre. L'invention littéraire permettrait à l'auteur d'oublier momentanément sa souffrance ou du moins de la mettre à distance, en la transférant sur un «souffredouleur», de s'en distraire en échangeant son statut de victime réelle contre celui de bourreau imaginaire. De ce point de vue, Malone, qui se projette lui aussi dans les héros de ses histoires inventées, apparaît bien comme une figure de l'auteur lorsqu'il déclare: «J'étais ailleurs. Un autre souffrait.»⁴ Comme Malone, son prête-nom, l'auteur de la trilogie s'ingénie à déployer la représentation esthétique de sa propre douleur à travers celle de ses personnages fictifs, ainsi qu'en témoigne cette formule pour les désigner: «quelques gentils damnés à qui accrocher mes gémissements». La trilogie tout entière donne en «spectacle» cet «enfer»⁵ qu'est la vie de l'auteur en particulier et la condition humaine en général pour en rire et s'en délivrer.

Le passage précité suggère en outre que la douleur de vivre excède les capacités d'expression de l'écriture puisque les deux premiers volets de la trilogie n'auraient pas permis encore à l'auteur de traduire l'intégralité de sa

² *L'Innommable*, p. 22.

³ *L'Innommable*, p. 28.

⁴ *Malone meurt*, p. 157.

⁵ *L'Innommable*, pp. 32-33, 157. Sur l'enfer terrestre, voir aussi pp. 120-121, 176.

souffrance mais seulement d'en donner un aperçu très insuffisant. Le troisième volet du triptyque témoignerait justement d'un effort suprême pour offrir une meilleure approximation de l'homme supplicié par l'existence. De la douleur, il est en effet impossible de rien dire qui soit adéquat à la cruauté et à l'intensité de ses tortures. Elle relève de «l'impensable indicible», de l'innommable, comme d'ailleurs aussi l'homme souffrant, qui «est dans son histoire à lui, inimaginable, indicible»⁶, du fait même de la souffrance à endurer. L'œuvre de Beckett vise à décrire la condition humaine comme un paroxysme de douleur. Aussi le récit tend-il à l'exagération, à l'hyperbole. La douleur n'y est pas seulement subie, elle y est revendiquée, cultivée, exacerbée par l'écriture. Non content de déployer le tableau complet de la douleur, le récit la porte à son comble. Il se fait évocation d'un «véritable calvaire»⁷, que le narrateur-héros subit, en représentant emblématique de l'humanité persécutée.

Le héros-narrateur et ses «avatars»⁸ souffrent: c'est un trait inaugural et essentiel de leur condition. Ainsi l'aventure de Moran et de son fils s'ouvre-t-elle sous le signe du désordre organique⁹. Molloy doit user d'expédients pour «réduire les souffrances au minimum, au maximum»¹⁰. L'hésitation sur la formulation exacte se traduit par une correction qui conduit paradoxalement à une incorrection. Cette inversion de la diminution recherchée en augmentation suggère que la volonté humaine reste sans prise sur la douleur, qui apparaît toujours irréductible et fatalement portée au plus haut point possible. L'accompagnement indéfectible de la souffrance physique se diffracte dans les divers maux qui ponctuent «la longue folie du corps»¹¹. Quelques indices le rappellent: un visage continuellement baigné de larmes¹², la consommation régulière de la «morphine», des «analgésiques» et du «laudanum»¹³ dont le narrateur, précautionneux, s'est muni.

La douleur, comme une basse continue, comme un fond musical, est présente en permanence à l'arrière-plan, même si le récit ne s'y focalise pas. «Je ressens [...] des douleurs qui semblent nouvelles. [...] Elles sont comme rythmées, elles ont même une sorte de petit chant.» Ce *pianissimo* initial s'intensifie jusqu'au *fortissimo* de la fin. «Comme douleur, ma foi, c'est

⁶ *L'Innommable*, pp. 80, 211.

⁷ *Molloy*, p. 129.

⁸ *L'Innommable*, p. 48.

⁹ Le fils «avait eu mal, à une pré-molaire», il a «mal au ventre»; le père ressent au genou «une vive douleur», qui annonce son infirmité à venir (*Molloy*, pp. 172, 195, 198, 230, 234-235, 238-239, 241, 272: «Je suis malade, je ne peux pas bouger»).

¹⁰ *Molloy*, p. 127.

¹¹ *Molloy*, p. 91. Cf. *Malone meurt*, p. 114: «les fureurs et démenées trop nombreuses heureusement pour être dénombrées du corps».

¹² *L'Innommable*, pp. 11, 29. L'œil est curieusement désigné dans *Malone meurt* par le mot «lachryme» (p. 97): sa fonction première n'est pas de voir mais de verser des larmes.

¹³ *Molloy*, pp. 209, 263, 275; *L'Innommable*, p. 56.

quasiment insoutenable.» Malone parle peu de sa douleur: ce genre de notation reste isolé. Le motif n'en est pas moins repris un peu plus loin. «Grandiose souffrance»¹⁴. Douleur rime avec pudeur mais aussi avec grandeur, en un double sens: l'intensité de la souffrance croissante et la dignité de l'homme dans son combat contre ce qui l'atteint à tout moment. La trilogie proteste contre la douleur mais elle n'est pas pour autant une apologie du plaisir, bien au contraire: elle ne cesse de tourner en dérision «la pollution eudémoniste»¹⁵. Si la douleur n'est pas plus belle que le plaisir dans la trilogie, c'est sans doute que la beauté n'y a guère sa place. La beauté fait partie des valeurs positives. Or la trilogie s'ingénie à exposer partout le négatif, non pas seulement le mal, mais davantage encore, le pire.

Pourtant, parmi les rares images que l'on y rencontre d'une beauté possible, est celle de Macmann. Le personnage que Malone invente pour y projeter ses souffrances, ses désirs, ses frustrations, incarne furtivement l'ataraxie stoïcienne avec sa «tête, qui s'élève, altière et impassible»¹⁶. C'est la beauté toute morale ici du triomphe sur l'adversité. Molloy, évoquant sa propre apparence physique, prête à Lousse, son hôtesse, le désir de «contempler de temps en temps ce corps extraordinaire, dans ses stations et dans ses allées et venues»¹⁷. L'ironie est évidente. La forme de l'excès, de l'extrême, qu'incarne Molloy et qui appelle la fascination est celle de l'horrible et non du sublime. Il reste que l'opposition du beau et du laid tend à s'annuler dans ce passage à la limite, dont *L'Innommable* éclairera le sens. Une raison plus générale explique que cette opposition de la beauté et de la laideur ne soit guère perceptible dans la trilogie: les personnages de Beckett sont évoqués dans un quasi constant face-à-face avec eux-mêmes, de sorte qu'ils échappent presque complètement au regard d'autrui, et par conséquent au jugement esthétique.

Si l'on tient compte du lien unissant les uns aux autres les narrateurs successifs, la trilogie décrit un processus de dégradation qui suit une seule trajectoire et obéit à un mouvement quasi continu. Dans le premier volet du triptyque, Moran incarne d'abord l'être humain ordinaire, avec ses facultés normales ou peu s'en faut, mais le récit suggère qu'il s'identifie progressivement à Molloy, vieillard presque centenaire, affligé de nombreuses infirmités et difformités. Molloy signale son «aspect hideux»¹⁸. Or, au retour de son long et vain périple à la recherche de Molloy, Moran s'est comme métamorphosé en l'objet de sa quête. En tout cas, il semble être devenu «méconnaissable»¹⁹. Cette transformation n'est pas décrite mais elle est suggérée à deux

¹⁴ *Malone meurt*, pp. 40, 166, 182.

¹⁵ *Molloy*, p. 90.

¹⁶ *Malone meurt*, p. 88.

¹⁷ *Molloy*, p. 76.

¹⁸ *Molloy*, p. 53.

¹⁹ *Molloy*, p. 283.

reprises. Le premier indice est la surprise du père Ambroise, lorsqu'il retrouve son paroissien: «Est-ce possible! dit-il en me voyant.» Peu après, Moran se sent tenu d'expliquer le fait que, contrairement à son attente, une voisine reste indifférente à son aspect physique: «Elle savait qui j'étais, elle n'avait pas peur de moi.»²⁰ En détruisant l'apparence physique, les épreuves et la douleur atteignent l'identité de l'individu dans l'un de ses principaux fondements. L'aspect effrayant et repoussant auquel elles conduisent est, comme la douleur extrême, indescriptible. Il ne peut être qu'indiqué indirectement, à travers les réactions d'autrui, effectives ou prévues.

Dans ce processus de dégradation continue, Malone prend la suite de Molloy. Sa situation est la même: le confinement dans une chambre de malade. La nouveauté est que Malone n'est plus seulement grabataire mais agonisant. Douleur et laideur s'aggravent de concert. Telle est du moins l'impression qui se dégage du récit, d'autant plus suggestif qu'il est avare de descriptions précises. Malone se contente d'évoquer incidemment sa «grosse tête hirsute». Dans la dernière histoire qu'il se raconte, Moll, la maîtresse de Macmann, le double imaginaire de Malone, est «une petite vieille, au corps et au visage immodérément disgracieux». Elle avoue n'avoir «jamais été belle ni bien faite, mais plutôt laide et presque difforme». Elle précise toutefois: «en vieillissant nous voilà devenus à peine plus hideux que nos contemporains les mieux proportionnés»²¹. Laideur et douleur vont de pair parce qu'elles procèdent toutes les deux du vieillissement. Elles sont essentiellement liées à la condition temporelle de l'homme. À ce stade, les héros de Beckett sont encore des êtres humains. Ils atteignent pourtant une limite de l'humanité par leur grand âge et l'extrême délabrement de leurs facultés. Ce recours à l'hyperbole commence à les faire sortir des cadres dans lesquels se contient d'ordinaire le réalisme.

Par la systématisation et l'exagération des troubles et des infirmités liés aux épreuves et au grand âge, par le tableau constant qu'elle offre de l'impotence et de la décrépitude, la trilogie tend à ériger en norme une humanité pitoyable et ridicule, vouée à la malédiction d'une déchéance qui l'accable et la diminue. Dans cette perspective, l'être humain apparaît comme la victime d'une injustice. Sa souffrance physique et la laideur qui l'accompagne ont une origine métaphysique. Ce sont des signes qui renvoient à une fatalité perverse. L'existence est un supplice par quoi chacun paie la faute d'être né, c'est-à-dire d'exister, et l'ambition de la trilogie est de relater «ces brefs instants de l'expiation immémoriale»²². Macmann, le double que Malone s'invente pour exprimer sa propre souffrance et y trouver un exu-

²⁰ *Molloy*, pp. 291, 292.

²¹ *Malone meurt*, pp. 15, 138, 146.

²² *Molloy*, p. 129.

toire, découvre ainsi dans l'expérience même de la douleur ce qu'elle a d'incompréhensible et de scandaleux.

L'idée de châtement se présenta à son esprit, [...] impressionné probablement par la posture du corps et par les doigts crispés comme dans la souffrance. Et sans savoir exactement quelle était sa faute il sentait bien que vivre n'en était pas une peine suffisante ou que cette peine était en elle-même une faute, appelant d'autres peines, et ainsi de suite [...]. Et c'était souvent en tremblant qu'il souffrait et en se disant, Ça va me coûter cher.²³

L'absurdité de ce cercle vicieux trouve ailleurs une expression plus concentrée: «on ne peut pas faire autrement que [...] d'être puni d'avoir été puni»²⁴. Tout en l'homme est faute. «C'est un supplice tarabiscoté, impossible à penser, à cerner, à sentir, à subir, oui, insubissable aussi, je souffre mal aussi, même ça je le fais mal aussi»²⁵. On est coupable d'être coupable. On est coupable d'exister. On est déjà coupable avant d'exister. C'est justement pourquoi l'on existe: pour pouvoir châtier le coupable, il faut commencer par le faire exister.

La douleur n'est donc pas un attribut de l'être, elle est la finalité même de l'être. L'homme ne souffre pas parce qu'il est sensible et conscient. Il a été doué de sensibilité et de conscience afin que la souffrance puisse lui être infligée. Une plaisanterie rapportée par Moran ne signifie rien d'autre. «Question, Les femmes ont-elles une âme? Réponse, Oui. Question, Pourquoi? Réponse, Afin qu'elles puissent être damnées.»²⁶ Cette théorie relative à l'origine de l'âme féminine peut être transposée pour expliquer la condition corporelle. L'incarnation est la condition *sine qua non* de la douleur. Un être qui ne serait pas incarné ne connaîtrait pas la souffrance physique. Il manquerait quelque chose au raffinement de sa punition. C'est donc pour pouvoir souffrir plus complètement et avec davantage de variété que l'homme a un corps. La fonction crée l'organe, en quelque sorte:

ma bouche, je ne l'ouvrirai pas, je ne pourrai pas, je n'en ai pas, la belle affaire, il m'en poussera une, un petit trou d'abord, de plus en plus large, de plus en plus profond, l'air s'engouffrera en moi, l'air vivifiant, et ressortira aussitôt, en hurlant.²⁷

Le narrateur de *L'Innommable* tente de se ressaisir dans un état qui précéderait la naissance, qui précéderait même la création. Cette description

²³ *Malone meurt*, p. 109.

²⁴ *L'Innommable*, p. 180.

²⁵ *L'Innommable*, p. 46.

²⁶ *Molloy*, p. 228.

²⁷ *L'Innommable*, p. 162.

est celle du premier cri, hurlement de douleur à l'arrivée dans l'existence, au sortir de la mère, et cri d'Adam peut-être, aussitôt après l'insufflation divine.

L'Innommable insiste: la genèse physique, charnelle, de l'être procède de la douleur. «Il lui a poussé une tête, depuis l'oreille, pour qu'il enrage mieux»²⁸. À partir de l'ouïe, qui nous permet d'être incommodés par le bruit, s'élargit la palette des autres sens, puis de la conscience, et par suite toute la riche variété de nos souffrances virtuelles. Le postulat de la douleur implique le corps comme sa conséquence inévitable: «je ne souffre pas encore assez [...] pour avoir un corps, avec une tête»²⁹. Réciproquement, la douleur est la cause finale de ce corps dont nous avons été affublés par nos persécuteurs, par «tout un consortium de tyrans»³⁰, car l'hypothèse d'un Dieu unique, d'un seul créateur, ne suffit pas à rendre compte de toute l'ingéniosité et de toute la persévérance déployées pour nous faire souffrir.

Que Dieu soit ou non responsable de la douleur et de la laideur infligés à l'homme comme son destin, la religion est d'ailleurs impuissante à le soulager. Elle n'offre aucun secours contre les désagréments de sa condition:

l'hostie ne passait pas. Et tout en rentrant chez moi je me faisais l'effet d'un homme qui, ayant avalé un analgésique, s'étonne d'abord, ensuite s'indigne, en constatant qu'il souffre toujours autant.³¹

Plutôt qu'un créateur omnipotent, qui ne peut rien pour nous, il faut imaginer plusieurs bourreaux, plusieurs sadiques, à l'acharnement desquels nous devons le corps et l'existence terrestre.

Ah si j'étais en chair, comme ils veulent bien le croire, je ne dis pas, ce ne serait peut-être pas si bête que ça leur petite idée. Ils disent que j'ai mal, à l'instar de la vraie chair à penser, mais je ne sens rien. [...] Ils veulent que j'ai mal à la nuque, preuve irréfutable d'animation [...]. Qu'ils me flagellent sans arrêt, sans fin, toujours plus fort, rapport à l'accoutumance [...]. Il faut gueuler, tu entends, sinon ça ne prouve rien.³²

La douleur est le signe de la vie. Le narrateur de *L'Innommable* semble préservé de la douleur dans ce passage parce qu'il se trouve ou se plaît à s'imaginer dans un état qui précéderait l'incarnation.

Certes, il n'est pas de douleur que physique. La douleur physique n'est même sans doute pas la plus insupportable, comme en témoigne le comportement d'un personnage inventé par Malone:

²⁸ *L'Innommable*, p. 115.

²⁹ *L'Innommable*, pp. 208-209.

³⁰ *L'Innommable*, p. 40.

³¹ *Molloy*, p. 170.

³² *L'Innommable*, p. 112.

ses cris étaient de deux sortes, ceux ayant pour cause unique la douleur morale et ceux, semblables en tous points, moyennant lesquels il espérait prévenir cette dernière. La douleur physique, par contre, semblait lui être d'un précieux secours³³.

Lemuel, en qui l'on reconnaît la transposition de Samuel, est en apparence un masochiste, qui s'inflige des blessures et des mutilations. Son intention est toutefois, paradoxalement, de soulager sa souffrance et non pas de l'aggraver, car la souffrance physique, en occupant le champ tout entier de la conscience, permet d'oublier la souffrance morale.

La douleur, qu'elle soit morale ou physique, constitue essentiellement l'être dans son identité même: «ils disent que je sens quelque chose, je ne sais pas ce que c'est, je ne sais pas ce que je sens, dites-moi ce que je sens, je vous dirai qui je suis»³⁴. Être un individu, c'est être souffrant mais le corps est la première condition de l'individualité et par suite le premier responsable de la douleur. Le personnage de Beckett se distingue d'abord par sa présence corporelle dans le monde, par la place qu'il y occupe, et par les désagréments qui découlent de sa position. Aussi se préserve-t-il de la souffrance en s'éloignant de l'extériorité, celle du monde et celle du corps. Il cherche un refuge contre la douleur dans le for intérieur: «quand j'y suis, mes yeux se ferment, mes souffrances cessent et je finis»³⁵. La rentrée en soi met momentanément un terme à la conscience de l'individualité; la mise à l'écart de tout le dehors est l'équivalent d'une mort provisoire, par quoi tout cesse: la présence obsédante du monde, celle du corps et la souffrance qu'elle engendre.

La douleur elle-même, liée à la dimension corporelle de l'individu, représente un certain degré d'extériorité en deçà duquel il est possible de se replier, dans la direction d'une intériorité toujours plus secrète. «Je ne parlerai pas de mes souffrances. Enfoui au plus profond d'elles je ne sens rien.»³⁶ Dans sa série de variations sur son apparence physique, le narrateur de *L'Innommable* en vient ainsi à adopter un point de vue dualiste, qui oppose radicalement le corps, sujet aussi bien à la douleur qu'aux métamorphoses les plus saugrenues, et l'esprit, soustrait, dans son immuabilité, à toutes les atteintes de l'existence.

Il m'est ainsi loisible de supposer que l'unijambiste manchot de tout à l'heure et le tronc à tête de poisson où je suis actuellement en panne ne constituent bel et bien que deux aspects d'une seule et même enveloppe charnelle, l'âme étant notoirement à l'abri des ablations et délabrements.³⁷

³³ *Malone meurt*, p. 156.

³⁴ *L'Innommable*, p. 159.

³⁵ *Molloy*, p. 64.

³⁶ *Malone meurt*, p. 19.

³⁷ *L'Innommable*, p. 73.

Il serait excessif de ramener toute la trilogie à la perspective de ce dualisme radical car il exclurait la possibilité de la souffrance morale à côté de la souffrance physique. Il reste que ce passage fournit une indication capitale sur les rapports de la douleur et de la laideur dans le dispositif de la trilogie. Il faut un corps pour être sujet à ces «ablations et délabrements» auxquels aboutissent pour l'essentiel les aventures des personnages. Douleur et laideur ont pour condition la forme corporelle. Elles sont deux aspects parallèles, concomitants, de la dégradation qui est son destin.

En portant la douleur et la laideur à un degré hyperbolique, la trilogie exprime une révolte contre l'existence même qui en est la cause, contre «la vie sottement tenace, aux douleurs diligentes»³⁸. La trilogie tire les conséquences de cette révolte dans le désir qu'elle exprime de se soustraire à l'être, fauteur de souffrance, et d'abord à ce qui en constitue la condition première: la dimension corporelle. Pour échapper définitivement à la souffrance, il ne suffit pas de se renfermer dans le plus lointain intérieur. Un remède plus radical est d'inverser symboliquement par le verbe, en utilisant toutes les ressources de l'écriture, le cours désastreux de l'incarnation, de remonter vers une origine improbable, vers ces limbes de *L'Innommable*, où toutes les formes sont possibles parce que l'être n'a encore revêtu aucune forme, et surtout pas la forme humaine.

Cette aspiration à inverser la mise en corps, à remonter vers un état dans lequel aucune forme ne s'est encore imposée, éclaire les stratégies discursives inlassablement déployées par le narrateur de *L'Innommable* mais elle se manifeste bien plus tôt, dès les premières pages du premier volet. Plus que la laideur, c'est sans doute le grotesque qui caractérise d'abord les personnages de la trilogie. Bien que sur cet aspect également, le texte demeure très discret, il tend à discréditer le corps en l'évoquant sous un jour ridicule. Ainsi Molloy est-il «hérissé de boutons, depuis l'âge le plus tendre»³⁹. Là n'est cependant pas le plus significatif. La lutte pour se débarrasser de la forme corporelle commence logiquement par les multiples déformations que la trilogie lui fait subir. Outre «des genoux énormes», Molloy a la «jambe courte et raide». Celles de Moran sont «grêles et cagneuses». D'implicite, le motif de la déformation se fait explicite lorsque Molloy est doté de «poignets [...] tout gonflés et tourmentés par un genre d'arthrite déformante probablement»⁴⁰. Dé-formé, le corps commence à être privé de sa forme, il s'engage dans la direction du sans-forme. Molloy est un infirme. Moran le devient. Le narrateur de *L'Innommable* se projette dans l'informe.

Avant d'opérer la désagrégation presque complète de l'apparence physique, le troisième volet de la trilogie pousse jusqu'à la monstrosité la

³⁸ *Malone meurt*, p. 70.

³⁹ *Molloy*, p. 134.

⁴⁰ *Molloy*, pp. 100, 34, 206, 148-149.

distorsion du corps qui s'esquisse dans les deux premiers. Réminiscence, sans doute, de Kafka et de sa fameuse *Métamorphose*, le narrateur de *L'Innommable* évoque sa «carapace de monstre»⁴¹ mais sa forme corporelle n'est pas définitivement fixée. Elle offre encore de multiples variantes.

Essayons cette fois-ci avec un crâne de poisson, à peine chevelu, il se laissera peut-être tenter, voilà ce qu'ils ont dû se dire. Avec l'unique jambe presque au milieu, ça pourrait lui sourire.⁴²

Ce passage nous convie à une séance d'essayage. Il convient de choisir un corps pour se faire une place dans la vie. Le candidat à l'humanité revêt une dépouille à son goût mais il lui est loisible de la dévêtir au profit d'une autre: tous les corps s'équivalent, sont interchangeables, dans la mesure où ils échappent au critère esthétique. L'enveloppe charnelle relève par essence de la laideur. À cet égard, le résultat final, à moins qu'il ne soit encore que provisoire, ne laisse rien à désirer.

Ma tête est là aussi, large à la base, aux pentes chauves, se terminant en faîte de toit, comble de l'édifice, parsemée de longs poils flottants comme ceux qui poussent sur les grains de beauté.⁴³

Surmontés de leur poil, les grains de beauté ne sont pas beaux. Les marques supposées de la beauté sont plutôt laides, de sorte que beauté et laideur sont réversibles. En définitive, la beauté est introuvable. Il n'est pas d'autre issue à la douleur que de s'associer à la laideur.

Outre la dérision et la déformation, un troisième processus conduit de l'infirme à l'informe. Il consiste à priver progressivement le corps de ses attributs habituels. Molloy et Moran sont édentés⁴⁴; le premier perd soudainement ses doigts de pied⁴⁵. Le narrateur de *L'Innommable*, sous l'une de ses apparences, accomplit ce mouvement de soustraction, ébauché par ses prédécesseurs.

c'est une grande boule lisse que je porte sur les épaules, sans linéaments, sauf les yeux, dont il ne reste plus que les orbites. Et sans la lointaine évidence de mes paumes, de mes plantes, dont je n'ai pas encore su me débarrasser, je me donnerais volontiers la forme, sinon la consistance, d'un œuf [...].

Dans la perspective d'une proche renaissance, le narrateur se dote d'une forme qui tend vers la perfection ou vers l'absence de forme, celle de

⁴¹ *L'Innommable*, p. 64.

⁴² *L'Innommable*, p. 48.

⁴³ *L'Innommable*, p. 49

⁴⁴ *Molloy*, pp. 36, 173.

⁴⁵ *Molloy*, pp. 90-91.

la sphère: «je suis une grande boule parlante [...] Et après tout, pourquoi une boule, plutôt qu'autre chose, et pourquoi grande? Pourquoi pas un cylindre, un petit cylindre?» L'enveloppe corporelle retenue, toujours étrangère à l'anatomie humaine, paraît emprunter un moment quelque chose à la beauté géométrique, mais là n'est pas l'essentiel.

La conclusion seule importe: «je me suis toujours su rond, [...] sans aspérités»⁴⁶ L'enveloppe corporelle est ce qui vient recouvrir le pur noyau de l'être moins pour en troubler l'harmonie peut-être, la belle ordonnance mathématique, que pour le rendre impropre à la rotation et le vouer à la douleur toujours recommencée des déplacements chaotiques, saccadés. Les narrateurs de Beckett sont fascinés par ce qui reste de l'être lorsqu'il a été dépouillé de son extériorité inessentielle. Malone se félicite d'avoir atteint à «une compréhension du Bâton, débarrassé de tous ses accidents»⁴⁷. Moran avoue: «J'ai toujours aimé écorcher les branches et mettre à nu la jolie stèle claire et lisse.»⁴⁸ Le narrateur de *L'Innommable* voudrait paraître sur terre «lisse» et «sans aspérités» pour éviter de s'accrocher douloureusement à toutes les choses lorsqu'il devra se rouler sur le sol pour atteindre des lieux éloignés.

Le corps offre au monde, comme à la douleur, trop de prise. Aussi faut-il s'en défaire dans la mesure du possible pour tendre vers le minimum de forme. Lorsque Moran se penche sur l'eau, ce n'est pas, comme Narcisse, pour y reconnaître son image, mais au contraire pour l'y dissoudre.

je voyais alors une petite boule montant lentement des profondeurs, à travers des eaux calmes, unie d'abord, à peine plus claire que les remous qui l'escortent, puis peu à peu visage, avec les trous des yeux et de la bouche et les autres stigmates, sans qu'on puisse savoir si c'est un visage d'homme ou de femme, jeune ou vieux⁴⁹.

En brouillant les traits physiques, l'eau efface l'identité corporelle et supprime ses conséquences inévitables: les «stigmates», les marques de la douleur. Le narrateur de *L'Innommable*, dans son état précédant l'incarnation, n'a pas encore d'identité. «Mon vrai visage, le verrai-je enfin, baignant dans un sourire? À aucun moment je ne sais de quoi je parle, ni de qui» car «il n'y a pas de visage ici, rien d'approchant»⁵⁰. Derrière l'écran vide de son narrateur, l'auteur a mené jusqu'au bout, peut-être, la perte de soi par le jeu de la parole parce que sa révolte contre la douleur l'a engagé dans

⁴⁶ *L'Innommable*, p. 31. Cf. *Molloy*, p. 254: «je les atteignis en me roulant sur moi-même, comme un grand cylindre.» Dans *Malone meurt*, Macmann s'imagine sous les espèces «d'un grand cylindre doué d'intelligence et de volonté» (p. 120).

⁴⁷ *Malone meurt*, pp. 133-134.

⁴⁸ *Molloy*, p. 249.

⁴⁹ *Molloy*, p. 248.

⁵⁰ *L'Innommable*, pp. 86, 127.

la voie de l'élimination, de la soustraction impitoyable dirigée contre les stigmates corporels. Worm «n'est qu'un tas informe, sans visage capable de refléter l'histoire d'un tourment»⁵¹. Atteindre l'informe, tel était bien d'avance le but de l'infirme, pour échapper à la torture de l'existence.

L'écriture de la trilogie dissout d'emblée les formes, ou du moins elle les conteste radicalement. Elle refuse la description et le portrait ou ne les pratique que pour les tourner en dérision. Lorsque Moran tente d'évoquer mentalement la figure de Molloy, il est lui-même une figure de l'auteur dans ses rapports avec ses personnages imaginaires.

Il était massif et épais, difforme même. Et, sans être noir, de couleur sombre. [...] Sur son visage je ne possédais aucun renseignement. Je le supposais hirsute, rocailleux et grimacier. Rien ne m'y autorisait.

La laideur de Molloy paraît aller de soi. Nulle référence à quelque réalité ne saurait cependant la garantir. «Le Molloy dont ainsi je m'approchais avec précaution ne devait ressembler au vrai Molloy [...] que d'une façon assez lointaine. Ce portrait imaginaire n'est en définitive qu'une «caricature»⁵². Tel est aussi le résultat auquel aboutit le narrateur de *L'Innommable*, dans son effort pour atteindre son vrai visage, c'est-à-dire l'absence de tout visage. «En attendant, c'est Mahood, cette caricature.»⁵³ Deux lectures sont ici possibles: ou bien la laideur de Molloy et la monstruosité de Mahood excèdent toutes les descriptions que l'on en peut donner, de sorte que ces dernières n'en seront jamais que la caricature; ou bien ces deux figures sont au delà de la forme et toute tentative pour leur prêter une forme ne peut aboutir qu'à une caricature. Dans les deux cas, l'opposition de la beauté et de la laideur cesse d'être pertinente.

Le mouvement de la trilogie vise à la dissipation complète de «cette chose bougeante et fugitive qu'est la chair encore vivante»⁵⁴. Pour éradiquer la douleur, il n'est pas d'autre voie que de supprimer cette «forme pâlisante entre formes pâlisantes»⁵⁵ qu'est l'enveloppe charnelle de l'homme. «L'ombre à la fin ce n'est guère plus amusant que le corps»⁵⁶ et pourtant «seule l'ombre compte, sans vie à elle, sans forme ni repos»⁵⁷. La douleur prend fin quand l'ombre du corps se dissipe dans l'ombre de la mort, «le jour où [...] la passion sans forme ni stations m'aura mangé jusqu'aux chairs putrides»⁵⁸. La douleur travaille elle-même à sa propre fin, puisqu'elle contribue à épuiser ce corps

⁵¹ *L'Innommable*, p. 117.

⁵² *Molloy*, pp. 188-189, 191.

⁵³ *L'Innommable*, p. 47.

⁵⁴ *Molloy*, p. 14.

⁵⁵ *Molloy*, p. 24.

⁵⁶ *Molloy*, p. 40.

⁵⁷ *L'Innommable*, p. 161.

⁵⁸ *Molloy*, p. 39.

sans lequel elle ne serait pas. La trilogie y travaille avec plus d'acharnement encore, car l'aspiration ultime qui l'anime est «le droit d'être reconnu impossible», de «rester sans forme»⁵⁹ pour se soustraire aux tortures, aux tourments, aux châtements que conditionne l'existence dans une forme corporelle.

En amplifiant et en tentant de porter à son terme le processus de dégradation douloureuse qui constitue à la fois le destin biologique de l'existence charnelle et toute la trajectoire de la trilogie, *L'Innommable* conduit finalement à la suppression de la forme corporelle, et par conséquent à l'annulation de l'opposition entre laideur et beauté. Cette transition de l'infirmes à l'informe obéit à une double nécessité. En premier lieu, le narrateur souffrant est d'abord monstrueux et repoussant parce que son corps se délite continûment. Que ses infirmités et difformités s'aggravent au delà de toute mesure, l'intégrité corporelle est détruite. La douleur ne se contente pas de distordre et de déformer le corps, elle le menace dans sa cohésion même, elle le désorganise et le dissout. En second lieu, la trilogie exprime la révolte de son auteur contre la fatalité de ce déclin, qu'il porte à son paroxysme pour en mieux dénoncer le scandale. Ce principe de destruction active qu'est la douleur n'est plus alors seulement subi, il est assumé. Il devient le moteur même de cette écriture masochiste que le sujet dirige contre lui-même pour se délivrer symboliquement de la forme corporelle et des souffrances polymorphes qu'elle engendre. Malone déclare: «j'ai [...] fait pour toujours miens l'informe et l'articulé». C'est pourquoi ses histoires ne peuvent relever de l'appréciation esthétique. «Ce seront des histoires ni belles ni vilaines, calmes, il n'y aura plus en elles ni laideur, ni beauté»⁶⁰. Cette prétention et ce projet paraissent toutefois minés par une contradiction interne.

Tel est en effet le double paradoxe de l'artiste. La douleur le diminue, il poursuit dans le sens de cette diminution pour supprimer la douleur; par le biais de la fiction, il s'anéantit pour anéantir la douleur qui l'anéantit; ce faisant, il retourne contre la douleur les armes mêmes de la douleur; loin de trouver l'apaisement et le calme qu'il recherche, il doit se torturer pour ne plus avoir à souffrir. Le second aspect du paradoxe suggéré par Malone est que l'artiste doit recourir à la forme de l'écriture pour se délivrer de la forme corporelle; il doit articuler un langage pour se désarticuler; le geste même de sa déconstruction se déploie dans une construction; le travail patient de la douleur ne détruit les formes de la vie et du monde que pour produire en définitive la forme de l'œuvre, à propos de laquelle revient, fatale pour le lecteur et pour l'auteur, la question esthétique: beauté ou laideur?

⁵⁹ *L'Innommable*, pp. 147, 150.

⁶⁰ *Malone meurt*, pp. 9, 8.