

De l'écriture à la « voix »

La mort dans *Malone meurt* et *En attendant Godot* de Samuel Beckett

Teppeï SUZUKI

Introduction

Samuel Beckett est devenu célèbre grâce à l'immense succès de la pièce de théâtre *En attendant Godot* écrit en 1948-1949, entre les romans *Malone meurt* et *L'Innommable*, qui forment une trilogie romanesque avec *Molloy*. Changement soudain de genre, il semble naturel de s'interroger sur ce choix de l'auteur, sur les raisons qui l'ont poussé à écrire cette pièce de théâtre à cette époque précise. Les critiques ayant soulevé cette question se sont assez souvent simplement contentés de citer les paroles de l'auteur : il a écrit cette pièce de théâtre entre les deux romans « comme repos ¹ ». L'insuffisance des études beckettiennes sur cette question² provient du moins, partiellement, du système d'organisation des recherches universitaires, à savoir, la séparation des départements de littérature et de théâtre. Pourtant, si l'on se penche sur le langage dans ses romans et sa pièce de théâtre, la corrélation entre ces œuvres apparaît plus que manifeste.

Au sein même de la trilogie romanesque, il existe une différence significative entre *L'Innommable* et les deux romans précédents. Blanchot dit :

Molloy est encore livre où ce qui s'exprime essaie de prendre la forme rassurante d'une histoire. [...] *Malone meurt* apparemment va plus loin.

¹ James Knowlson, *Damned to fame : The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996, p. 379.

² Voir Ciaran Ross, « Jeux d'absence ou vers une lecture de l'autre : La place d'*En attendant Godot* dans la trilogie beckettienne » in Evelyne Grossman *et al.* (éds.), *Samuel Beckett : L'écriture et la scène*, SEDES, 1998. Mais son point de vue est psychanalytique.

[...] Dans *L'Innommable*, [...] il ne s'agit plus d'un récit, même conduit dans le présent sans forme de monologue intérieur. Ce qui était récit est devenu lutte, ce qui prenait figure, fût-ce celle d'êtres en loque et en morceaux, est maintenant sans figure³.

Parmi les trois romans, malgré de diverses similarités, *L'innommable* diffère des deux autres romans par la capacité du langage à représenter les choses. La représentation de l'espace dans lequel se situe le narrateur-protagoniste en serait un bon exemple. Dans la première moitié du roman, le protagoniste Molloy, un homme d'un certain âge qui a « oublié l'orthographe aussi, et la moitié des mots⁴ », écrit la recherche de sa mère dans la chambre de celle-ci, en répondant à la demande d'« ils » inconnus ; Moran écrit également dans sa chambre le rapport concernant sa poursuite de Molloy sans doute pour le remettre à son supérieur Youdi dans la seconde moitié du roman (il était bon citoyen au début, mais au fil de la recherche, est devenu un homme qui ressemble à Molloy) ; Malone, dans son lit sans bouger, les jambes paralysées, écrit sa situation présente et la fiction afin de tuer le temps dans une chambre. Ainsi, tous les narrateurs de *Molloy* et *Malone meurt* écrivent dans un lieu défini, une chambre. Par contre, le « je » de *L'Innommable* se trouve dans un endroit inconnu. Il cherche à savoir où il est afin de pouvoir arrêter ensuite de s'interroger. La raison pour laquelle il abandonne la question est qu'il lui semble impossible d'y répondre, autrement dit, de fixer l'endroit où il se trouve. Olga Bernal affirme : « Il s'est produit entre *Molloy* et *L'innommable* un changement qui bouleverse les rapports du Je à l'espace⁵. » Ne semble-t-il pas alors naturel de tenter de déterminer l'influence d'*En attendant Godot*, écrit entre *Malone meurt* et *L'innommable*, sur ce saut de l'écriture ?

Nous commencerons cette présente étude par observer les romans écrits dans les années 1940, précédant *En attendant Godot*,

³ Maurice Blanchot, « Ou maintenant ? Qui maintenant ? » dans *Livre à venir*, Gallimard, 1959, pp. 256-258.

⁴ Samuel Beckett, *Molloy*, Minuit, 1951, p. 8.

⁵ Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Gallimard, 1969, p. 42.

Watt (1953), *Mercier et Camier* (1970), *Molloy* et *Malone meurt*, en vue d'éclaircir la perspective du langage chez Beckett à cette époque. En premier lieu, les deux difficultés obsessionnelles beckettiennes concernant le langage seront dégagés : nommer les choses dans la réalité et la communicabilité. Au fil de la recherche, la structure de l'« ambiguïté » basée sur l'écriture dans *Molloy* émerge comme solution à ses obsessions langagière. En deuxième lieu, en traitant exclusivement *Malone meurt*, qui forme un dyptique avec *Molloy*, nous tenterons examiner ce qui s'enfuit de la forme « ambiguë » : la mort. Dans notre hypothèse, avec la mort de Malone, le dyptique, sous la forme ambiguë de *Molloy* et *Malone meurt*, se ferme et une autre tentative sera exigée : la « voix ». Pour finir, la voix qui permet d'accéder à un niveau de lecture dépassant l'idée de mort dans *En attendant Godot* sera observée. Par cet analyse, il sera possible de constater à la fin que cette pièce de théâtre complète les romans précédents et prépare le prochain roman, *L'innommable*.

Les deux difficultés du langage pour Beckett

A la fin des années 1940, il n'est l'auteur que de deux pièces de théâtre mais déjà de sept romans. On pourrait alors le qualifier de romancier plutôt que de dramaturge. Par conséquent, en envisageant principalement Beckett comme romancier, il faut analyser la pièce de théâtre en la comparant les romans.

Mais, avant d'aborder directement cette question, qui met en relation *Malone meurt* et *En attendant Godot*, nous observerons brièvement les recherches personnelles de Beckett dans ses romans écrits en 1941-1947, *Watt* (écrit en anglais), *Mercier et Camier* et *Molloy*. Il semble y aborder deux difficultés du langage : nommer et communiquer.

Dans *Watt*, le narrateur (dépeint à la troisième personne) raconte à Sam, qui la note, l'histoire dans laquelle le protagoniste Watt vient chez M. Knott, y séjourne pendant un certain temps afin de prendre

soin de lui, puis finalement quitte sa maison. La plus révélatrice des expériences vécues par le protagoniste chez Knott est la suivante :

For Watt now found himself in the midst of things which, if they consented to be named, did so as it were with reluctance. [...] Looking at a pot, for example, or thinking of a pot, at one of Mr. Knott's pots, of one of Mr. Knott's pots, it was in vain that Watt said, Pot, pot. Well, perhaps not quite in vain, but very nearly. For it was not a pot, the more he looked, the more he reflected, the more he felt sure of that, that it was not a pot at all. [...] And it was just this hairbreadth departure from the nature of a true pot that so excruciated Watt⁶.

Le narrateur décrit Watt comme ne pouvant pas désigner les choses avec des mots. Il y a une division entre le mot et les choses. Il s'agit de souligner deux aspects caractéristiques de cette expérience de Watt. Premièrement, la fissure entre mot et chose n'est que « hairbreadth departure (d'une infime déviation) », deuxièmement, il souffre de cette situation et espère s'en échapper et ainsi, être sauvé. Quelle échappatoire à son sentiment d'angoisse face à une situation où les choses qui l'entourent sont « innommables » ? Sa réponse est de donner un nouveau nom à chaque chose, voire même inventer une nouvelle langue. De fait, en changeant sans cesse le vocabulaire et la grammaire vers la seconde moitié du roman, il continue de renouveler le système de sa langue, et s'éloigne donc de plus en plus de la langue familière partagée avec le narrateur au début.

La tentative d'inventer une nouvelle langue et de s'enfuir de la langue familière dans le roman, reflète le changement d'écriture chez Beckett à cette époque, son passage de l'anglais au français, une langue étrangère pour Beckett. Il a avoué dans sa lettre à un ami allemand en 1937 :

It is indeed becoming more and more difficult, even senseless, for me to write an official English. And more and more my own language

⁶ Samuel Beckett, *Watt*, in *Samuel Beckett : The Grove Centenary Edition I Novels*, New York, Grove Press, 2006, pp. 232-233.

appears to me like a veil that must be torn apart in order to get at the things (or the Nothingness) behind it »⁷.

Le « veil », une existence mince transparente presque, nous rappelle « the hairbreadth departure » dans *Watt*.

Ainsi, afin d'éviter la séparation du mot et des choses, Beckett recourt à l'emploi du français à partir de *Mercier et Camier*. Cependant, ce choix fait naître une autre aporie pour lui : difficulté de la communication. En écrivant son premier roman français, il craint que son français ne soit ni assez correct ni assez efficace en tant qu'expression, et demande à un natif une correction de son texte⁸. Curieusement, ce roman consiste en un échange « absurde » de mots entre deux protagonistes : « Après un moment de silence Camier dit : Si on s'assoyait, cela m'a vidé. Tu veux dire s'asseyait, dit Mercier. Je veux dire s'assoyait, dit Camier Assoyons-nous, dit Mercier.⁹ » Leur conversation porte très souvent sur ce genre de détail insignifiant. On peut dire que cet échange absurde ou inutile reflète l'anxiété à propos de la communication chez Beckett. Il parodie une conversation « normale ».

Avec le roman *Molloy*, les problèmes constitués par le fait de nommer et de communiquer entrent dans une nouvelle phase. En un mot, ici, un nouveau style de langage apparaît : l'« ambiguïté ». En doute de ses propres paroles, Molloy continue de modifier son discours. Il dit : « Un petit chien le suivait, un poméranian je crois, mais je ne crois pas¹⁰. » ; « Je ne sais pas grand'chose, franchement. La mort de ma mère, par exemple. Etait-elle déjà morte à mon arrivée ? Ou n'est-elle morte que plus tard ? Je veux dire morte à enterrer. Je ne sais pas¹¹. » La caractéristique de cette modification tient à l'incompatibilité des deux hypothèses présentées l'une après l'autre, et que, ni l'une ni l'autre n'est finalement choisie en tant que

⁷ Ruby Cohn (éd.). *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment by Samuel Beckett*, New York, Grove Press, 1984, p. 171.

⁸ Deirdre Bair, *Samuel Beckett A Biography*, London, Jonathan Cape, 1978, p. 355.

⁹ Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Minuit, 1970, p. 15.

¹⁰ Samuel Beckett, *Molloy*, Minuit, 1951, p. 14. (Abréviation ci-dessous : M)

¹¹ M, pp. 7-8.

conclusion. Nous appelons cette juxtaposition structure « ambiguë ». En utilisant un terme de la rhétorique, nous pourrions appeler cette structure « épanorthose¹² ». Cependant, comme nous l'avons déjà indiqué, l'« épanorthose » beckettienne, tout en présentant les deux possibilités contradictoires, manque la conclusion finale, contrairement à l'épanorthose normale selon Bruno Clément, le mouvement de l'épanorthose est essentiel pour toutes les oeuvres de Beckett¹³. En plus du discours de Molloy, l'ambiguïté se trouve dans les variétés de niveaux du roman : l'histoire racontée par Molloy peut être en même temps vraie et inventée, les deux protagonistes Molloy et Moran peuvent être indépendants ou au contraire, le même personnage.

L'ambiguïté permet de s'en servir du langage en ce qui concerne la nomination et la communication de nouvelle façon : d'un côté, l'attitude indécise entre deux possibilités invalide la vérification du lien entre le mot et les choses parce que leur rapport est, dès le début, construit de façon inconstante ; de l'autre côté, les deux hypothèses incitent le lecteur à en choisir une lui-même et créer un monde fictif. Autrement dit, la communication avant *Molloy* consistait en un discours unilatéral de l'auteur, tandis que dans ce roman elle signifie une interaction entre l'auteur et le lecteur.

De plus, avec *Molloy*, Beckett crée le narrateur qui « écrit ». Tous les narrateurs dans *Molloy* et *Malone meurt* écrivent le texte que le lecteur lit. Après avoir adopté le français, les narrateurs dans les romans, en parlant à la première personne et « écrivant », commencent graduellement à ressembler à Beckett. Or, dès le commencement de son carrière, il semble toujours parler de lui-même dans son œuvre. Dans les romans écrits dans les années 1930, *Dream of fair to middling women* et *Murphy*, les romans à la troisième personne, les protagonistes Belaqua et Murphy, qui,

¹² « Revenir sur ce qu'on dit, ou pour le refoncer, ou pour l'adoucir, ou même pour le rétracter tout à fait. » Bernard Dupriez, *Gradus : Les Procédés littéraires*, 10/18, 1984, p. 189.

¹³ Bruno Clément, *L'œuvre sans qualités : Rhétorique de Samuel Beckett*, Seuil, 1994, p. 423.

« libéralistes », évitent de travailler, sont probablement l'auto-portrait de Beckett. Par contre, dans le cas des romans écrits dans les années 1940, les protagonistes représentent Beckett de façon « performative », en disant « je » et écrivant comme Beckett après le roman *Molloy*.

La mort dans *Malone meurt*

Les mots de Malone décrivent sa « situation présente » et font naître un personnage autre que lui-même : « Vivre et inventer. J'ai essayé. J'ai dû essayer. »¹⁴. Semblablement à *Molloy*, on retrouve une forme ambiguë dans ce roman. Premièrement, le narrateur-protagoniste Malone se rétracte et modifie ses propos très souvent. Deuxièmement, tout en racontant une histoire, il l'interrompt assez souvent avec les mots négatifs « quel ennui¹⁵ » ; « quel misère¹⁶ ». Ces mots qui interrompent et critiquent sévèrement sa propre histoire construisent la structure ambiguë. Troisièmement, la relation entre Malone qui raconte et Macmann qui est raconté. Macmann, à la troisième personne, commence à ressembler à Malone lui-même. Le premier, dans une chambre d'une sorte d'asile, est protégé par le personnel travaillant là. Macmann nous rappelle Malone lui-même très vieilli qui se trouve sur le lit. De ce fait, il est possible de dire que Malone raconte toujours sa propre vie tout en se donnant le nom de Macmann. Étant donné que Malone admit que le garçon Sapo, raconté dans la première moitié du roman soit devenu Macmann, les histoires de Sapo et Macmann, considéré comme inventées par Malone, s'avèrent en fait être sa vie passée, même si elles ne sont pas complètement fidèles. Pourtant, Malone pourrait être l'auteur des histoires fictives de Sapo et Macmann, parce qu'il déclare littéralement qu'il « invente » des histoires.

¹⁴ Samuel Beckett, *Malone meurt*, Minuit, 1953, p. 33. (Abréviation ci-dessous : MM)

¹⁵ MM, p. 23.

¹⁶ MM, p. 27.

Dans les deux cas, remarquons que, dans *Molloy* et *Malone meurt* sont racontées les histoires de Sapo (l'enfance), Moran (le père d'un garçon), Molloy (un âgé), Macmann (plus âgé) et Malone (c'est-à-dire une vie d'un homme depuis l'enfance jusqu'aux dernières années) sont racontées (il existe ici le « commencement » et la « fin » de la vie).

Nous avons mentionné la différence entre les deux premiers romans et le dernier de la trilogie. Bien que le mot « trilogie » s'emploie pour les trois romans, Beckett avait projeté initialement de faire un dyptique avec *Molloy* et *Malone meurt*¹⁷. Ici, l'ambiguïté à propos de la relation entre les personnages Molloy et Malone est identifiable. La première hypothèse est que Malone serait Molloy qui était tombé dans un fossé en bordure d'une forêt : « [...] maintenant que je dis forêt je me rappelle vaguement une forêt. Tout ça c'est du passé¹⁸. » La seconde est que Malone serait l'auteur du roman *Molloy* : ce roman consiste en deux rapports par Molloy et Moran, ce qui accentue l'existence de l'« auteur » qui les unit. Cet auteur pourrait être Malone même. En effet, il est suggéré que le métier de Malone est (ou était) écrivain (ou « artiste »), idée renforcée par le fait qu'il soit l'auteur des histoires de Sapo et Macmann.

Ainsi, la structure de l'ambiguïté se construit, au-delà d'un roman, à cheval sur les deux romans. L'« auteur » joue un rôle majeur dans ces romans : En premier lieu, comme nous l'avons déjà mentionné, il relie les deux romans. En deuxième lieu, pareillement au narrateur écrivain, les intentions de l'auteur Malone dans le roman rejoignent étroitement celles de Beckett. Mais en même temps, il est aussi possible de penser que Malone est Molloy plus âgé, non pas l'auteur de l'histoire de Molloy. Ce dyptique pourrait se terminer avec la mort de Malone. L'ambiguïté serait ainsi maintenue.

L'acte d'écrire joue aussi un rôle significatif dans la construction de la structure ambiguë : d'un côté, l'écriture, un acte commun pour tous les narrateurs, accentue leur unité (Molloy, Moran

¹⁷ Deirdre Bair, *Samuel Beckett A Biography*, London, Jonathan Cape, 1978, p. 372.

¹⁸ MM, p. 18.

et Malone sont le même personnage) ; d'un autre côté, l'écriture est indispensable pour l'hypothèse que Malone soit l'auteur de *Molloy*. De plus, l'écriture permet d'augmenter l'effet de l'ambigu. Les mots, se rangeant visuellement sur le papier, se contredisant et restant pour longtemps, fortifient la structure, contrairement à la parole qui disparaît tout de suite.

La fragmentation des mots de Malone à la fin du roman suggère sa mort. Dans les deux cas (soit Malone est l'auteur, soit Malone était Molloy), la mort de Malone peut être considérée comme la fin des deux romans. Nous nous demandons comment Beckett achève cette structure dans le diptyque romanesque. Voyons la fin : « ni avec son crayon ni avec son bâton ni/ ni lumières lumières je veux dire/jamais voilà il ne touchera jamais/ il ne touchera jamais/ voilà jamais/ voilà voilà/ plus rien¹⁹ ». Ici, sa mort est suggérée avec la fragmentation de ses mots. La fin de l'écriture signifie sa propre mort. Celle-ci semble bien achever la structure de l'ambiguïté. La mort dans *Malone meurt* signifie la fin de l'histoire d'un homme, de l'écriture et de de l'invention du « double » de Beckett (Malone et autres qui écrivent). *Molloy* et *Malome meurt* ne peuvent pas passer la mort, la fin. Mais, comment peut-on mettre en verbe un monde sans frontière entre la vie et la mort ? D'où vient la « voix », à la place de l'écriture, dans *En attendant Godot*.

La voix d'*En attendant Godot*

Ici, nous dégagerons les nouveaux aspects d'*En attendant Godot* que l'on ne peut pas trouver dans *Malone meurt*. Avant cet analyse, remarquerons qu'il emprunte la structure principale d'*En attendant Godot* à *Malone meurt*. Le fait d'attendre est dominant dans cette œuvre mais se cache la plupart du temps derrière les autres actes de Vladimir et Estragon : parler, manger, dormir, chanter, jouer.... Cela nous rappelle *Malone meurt*, dans lequel le protagoniste Malone écrit

¹⁹ MM, p. 191.

dans son lit, tout en attendant sa propre mort, mais sans en parler. Ces deux œuvres partagent la répartition des actions entre celles qui semblent inconsistantes et celle, majeure, d'attendre. De plus, pareillement à *Godot*, la mort même est attendue par le protagoniste, et constitue le centre du drame. On peut ainsi dire que les éléments principaux du théâtre proviennent du roman précédent. De plus, *Godot* qui est attendu mais n'arrive pas sur scène domine les actions des protagonistes.

Cependant, la différence entre les deux oeuvres à l'égard de la mort est que la « voix » dans *En attendant Godot* peut franchir la frontière entre la vie et la mort. Vladimir et Estragon entendent les voix des morts que le spectateur ne peut entendre dans le passage suivant :

ESTRAGON. – Toutes les voix mortes.

VLADIMIR. – Ca fait un bruit d'ailes.

ESTRAGON. – De feuilles.

VLADIMIR. – De sable.

ESTRAGON. – De feuilles.

VLADIMIR. – Elles parlent toutes en même temps.

[...]

VLADIMIR. – Il ne leur suffit pas d'avoir vécu.

ESTRAGON. – Il faut qu'elles en parlent.

[...] ²⁰.

La voix peut même faire exister les morts à travers les paroles de Vladimir et Estragon, même si c'est durant un instant. Dans cette pièce de théâtre, les protagonistes transcendent l'idée de la mort :

ESTRAGON. – On attend.

VLADIMIR. – Oui, mais en attendant ?

ESTRAGON. – Si on se pendait ?

VLADIMIR. – Ce serait un moyen de bander.

ESTRAGON (aguiché). – On bande ?

²⁰ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Minituit, 1952, pp. 87-88. (Abréviation ci-dessous: EAG)

[...]

ESTRAGON. —Gogo léger—branche pas casser—Gogo mort. Didi lourd —branche casser—Didi seul [...] ²¹.

Ils parlent de suicide en tant que moyen de tuer le temps, en attendant. Mais après certain temps, ils perdent leur intérêt et changent le sujet de leur conversation. Ici, la mort n'est plus la fin de l'attente, ni de l'œuvre.

Ensuite, l'écriture de Malone garde sa subjectivité ou sa particularité jusqu'à sa mort. Mais dans *En attendant Godot*, la subjectivité de celui qui parle n'est plus importante :

ESTRAGON. —[Godot a dit] Qu'il ne pouvait rien promettre.

VLADIMIR. — Qu'il lui fallait réfléchir.

ESTRAGON. — A tête reposée.

VLADIMIR. — Consulter sa famille.

ESTRAGON. — Ses amis.

VLADIMIR. — Ses agents.

ESTRAGON. — Ses Correspondants.

VLADIMIR. — Ses registres.

ESTRAGON. — Son compte en banque.

VLADIMIR. — Avant de se prononcer.

ESTRAGON. — C'est normal ²².

A cette scène, ils énoncent alternativement de petites paroles en harmonie. Leurs paroles sont remplaçables, autrement dit, la particularité de chacun disparaît.

Dans *Malone meurt*, l'existence d'un personnage est prouvée par l'acte de l'écriture. Dans *En attendant Godot*, la preuve est faite de deux façons : entendre et être entendu :

VLADIMIR. [...] ([...] *Estragon s'endort. Vladimir s'arrête devant Estragon.*) Gogo... (*Silence.*) Gogo...(*Silence.*) GOGO !
Estragon se réveille en sursaut.

ESTRAGON (*rendu à toute l'honneur de sa situation*). —Je

²¹ EAG, p. 13.

²² EAG, pp. 23-24.

dormais. (*Avec reproche.*) Pourquoi tu ne me laisses jamais dormir?
VLADIMIR. –Je me sentais seul²³.

Estragon commence à dormir, la voix s'arrête, et le silence emplit la scène. Vladimir le réveille, car il ne peut supporter la situation où personne n'entend sa voix. Cette solitude n'est pas simplement sentimentale, mais concerne aussi la preuve de son existence. Estragon dit plus tard : « En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.¹⁵ » Se taire signifie pour eux ne pas exister. De plus, dans *En attendant Godot*, le fait d'entendre, aussi, fait exister celui qui entend. Par cette dernière réplique, Vladimir tente de rompre le silence afin de prouver sa propre existence :

Long silence.

VLADIMIR : Dis quelque chose !

ESTRAGON : Je cherche.

Long silence.

VLADIMIR : Dis n'improte quoi²⁴ !

Remarquons les paroles « Dis n'importe quoi ! » C'est une des raisons pour lesquelles les thèmes de leur conversation nous semblent creux et errants, les mêmes phrases et les expressions se répètent, et ils continuent de parler sans tenir compte de la bonne compréhension de l'interlocuteur. L'important pour eux est de faire retentir la voix, fondement de leur existence, sans interruption. D'ailleurs, si le contenu de l'énonciation importe peu, les mots s'écartent alors du contexte de la conversation, les phrases perdent leur structure grammaticale, et deviennent des suites de sons sans cohérence :

LUCKY : (débit monotone) –Etant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poiçon et Wattman d'un Dieu

²³ EAG, p. 7.

²⁴ EAG, p. 88.

personnel quaquaquaquà à barbe blanche quaquà hors du temps de l'étendue [...]»²⁵.

Dans ce monologue de Lucky, les phrases sont construites sans tenir compte du contexte ni de la précision grammaticale, et sont devenues des bruits comme « quaquaquaquà » et « quaquà ». La voix arrive ici au point où elle est une existence pûrement physique perdant le sens du mot.

Or, il convient de prêter attention au « silence » entre les paroles. La voix disparaissant tout de suite, de petits silences interviennent. En effet, ceux-ci mettent perpétuellement en danger l'existence des personnages qui s'y dissout. Cependant, le silence présente un aspect contradictoire : il apporte parfois le repos aux personnages. Par exemple, quand Estragon dort, ou embrasse Vladimir. Pourtant, ces moments pendant lesquels le silence règne sans aucune voix sonore ne durent qu'un moment.

Beckett fait apparaître, au début de son unique œuvre cinématographique *Le film*, les mots de Berkley : « Esse is percipi (Etre est être perçu).²⁶ » Dans ce film muet, la perception se range du côté du visuel. En revanche, c'est la voix, autrement dit l'ouïe, qui, par l'instantanéité, permet de créer l'existence des personnes, celle du locuteur et celui qui entend dans *En attendant Godot*.

La voix dans *En attendant Godot* permet de passer la frontière entre la vie et la mort. Autrement dit, les morts même peuvent exister avec leurs voix. En revanche, sans voix, les vivants perdent leurs preuves d'existence. La voix domine l'existence des personnages. Dans ce sens-là, cette œuvre peut être considérée comme théâtre de la « voix ». Rappelons que dans *Malone meurt*, le narrateur essaie de « vivre et inventer ». Dans cette pièce de théâtre aussi, le mot possède la fonction de faire exister les autres. Toutefois, c'est seulement durant un court instant que la voix théâtrale permet de démontrer l'existence du personnage. Il s'agit ici d'une des

²⁵ EAG, p. 59.

²⁶ Samuel Beckett, *Film in Comédie et actes divers*, Minuit, 1972, p. 113.

différences entre la voix et l'écriture : la lettre laisse la trace au-delà du temps qui passe, tandis que la voix, juste après être énoncée, commence à disparaître.

Pour finir, nous constatons que le monde de *Malone meurt* (et Molloy) basé sur l'écriture se construit avec le début (l'enfance d'un homme) et la fin (sa mort), tandis que les deux actes où presque la même chose se répète suggère le temps qui passe sans commencement ni fin dans *En attendant Godot*, ce qui correspond au dépassement de la frontière entre la vie et la mort.

Conclusion

Ainsi, avec *Malone meurt*, qui sera observé ci-dessus, Beckett pensait qu'il achevait ses recherches sur la structure de l'ambiguïté, mais finit par conclure qu'elle n'est pas la solution mais une étape dans sa recherche de l'écriture. Les éléments qui sont rapportés mais ne peuvent être présentés directement par l'écrit exigent un autre mode d'existence du langage : la voix.

Pour finir, nous mentionnons une oeuvre qui semblent avoir un lien étroit avec notre discussion : *L'Innommable*. Le narrateur de *L'Innommable* parle très souvent de la voix, contrairement aux narrateurs des romans précédents. D'abord, cette différence semble provenir de l'écriture théâtrale. Ensuite, le style en continuelle modification de ce roman semble être accentué, en plus de l'effet de l'évolution purement romanesque, par la voix « théâtrale » qui disparaît tout de suite sur scène. En effet, le narrateur change sans cesse son interprétation de ce qu'il entend au cours du texte. Cela peut être du bruit, sa propre voix ou la voix des autres. Il tourne entre ces trois interprétations.

Le bruit et les voix particulières qui suscitent les interprétations du narrateur n'existent pas dans les romans précédents. Les narrateurs décrivent de manière plus simple ces sons. L'ouïe est toujours en deuxième position après le visuel. On peut dire que s'appuyer sur l'ouïe et la voix dans *L'Innommable* se rapporte

étroitement à l'utilisation de la voix d'*En attendant Godot*. Comme nous l'avons observé, dans cette pièce, « être est d'être entendu ». La voix dans le dernier roman de la trilogie permet à « il », « ils », « Mahood », « Worm », entre autres, d'exister pendant un certain temps, tandis que le « je » ne les voit pas. Dans l'évolution romanesque de Beckett, il se trouve un hiatus entre *Malone meurt* et *L'Innommable* en ce que ce dernier voit la modification du style se développer beaucoup plus que dans *Molloy* et *Malone meurt*.