Inventeurs ou Administrateurs de Créatures ? Les Narrateurs de Samuel Beckett

Gisela Anauate Bergonzoni[1]

Résumé : L'article présente une analyse des rôles du créateur et de l'imagination dans l'œuvre de Samuel Beckett. Il part d'un examen du récit court *Company*/ *Compagnie* (1980) écrit en anglais et traduit en français par l'auteur même.L'analyse est fondée sur la perspective de l'énonciation en linguistique, qui permet une considération des sujets du discours. On propose de même une lecture bilingue du récit de Beckett, à partir de laquelle émerge un personnage/ créateur qui est à l'entre-deux, se présentant à la fois comme inventeur et comme une espèce d'administrateur de créatures qui existent malgré lui. L'article examine ainsi comment le narrateur de *Compagnie* et ceux d'autres ouvrages de Beckett mettent l'Auteur dans une position délicate : ils bouleversent les notions d'origine et d'originalité d'un texte, renforçant son caractère pluriel et en même temps renvoyant à l'idée ancienne d'*inventio* en rhétorique.

Mots-clés : Beckett, Company, Compagnie, énonciation, créateur, imagination.

Abstract: The article presents an analysis of the roles of the creator and of imagination in the work of Samuel Beckett. It begins with a study of the short novel *Company*/ *Compagnie*(1980), written in English and translated by the author himself into French. The analysis is built on the perspective of énonciation in linguistics, which allows a consideration of the subjects of speech. In addition, a bilingual reading of Beckett's short novel is proposed, from which a character/ creator in the *entre-deux* emerges, presenting himself both as an inventor and as a sort of administrator of creatures who exist in spite of him. The article thus examines how the narrator of *Company* and those of other Beckett's texts put the Author in a delicate position: they destabilize the notions of origin and originality of a text, stressing its plurality and at the same time evoking the ancient idea of *inventio* in rhetoric.

Keywords: Beckett, Company, Compagnie, énonciation, creator, imagination.

Un texte irresponsable

De quoi parle-t-on ? Sur quoi porte *Compagnie* ? Si jusqu'à *Malone meurt* (1951) on pouvait encore relever un ensemble d'événements, il est extrêmement difficile de résumer la plupart des derniers romans et nouvelles de Samuel Beckett. L'objet de cette analyse, le récit court *Compagnie*, a été écrit en anglais et ensuite traduit par l'auteur en français, étant publié en 1979 au Royaume-Uni et en 1980 en France. Dans le texte, les problèmes fondamentaux de la subjectivité dans le langage font l'objet d'un drame, où les personnes du discours jouent un bal masqué polyphonique. Il ne s'agit pas seulement d'une pluralité de voix des personnages qui seraient reprises par mimétisme par le narrateur : dans *Compagnie*, il n'y a pas de personnages, ce sont bien les personnes du discours qui prennent et qui laissent tomber des masques (les déictiques), rendant explicites les problèmes de la situation de communication – ou de la simple prise de parole – inhérente à tout texte littéraire. L'analyse de l'énonciation nous permet de pénétrer dans les enjeux de cette danse phantasmatique, où le sujet dissimule le produit du discours – l'ouvrage littéraire même – en exposant une mise-en-scène de la création artistique.

Emile Benveniste peut nous aider à comprendre comment se fait un récit peuplé non de personnages, mais de… pronoms. Selon le linguiste, le sujet n'arrive pas à se constituer dans le langage sans la présence d'un autre. Si quelqu'un dit « je », il le dit seulement parce qu'il y a un « tu », ce qui mènera Bakhtine plus tard à développer une théorie linguistique fondée sur le dialogisme. Néanmoins, n'oublions pas que Benveniste esquisse déjà dans le premier volume de *Problèmes de linguistique g*énérale (1966) la nature dialogique du discours. Même quand un « je » parle à lui-même, par exemple dans un soliloque, il y a la présence d'un « tu », car le locuteur se dédouble en récepteur. Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980), la différence du monologue par rapport au soliloque est justement l'inconscience du locuteur de la présence du récepteur – mais sa présence est toujours incontestable. Ces considérations nous mènent à la belle phrase de Benveniste : « Nous n'atteignons jamais l'homme

[1] Mestre pelo programa Erasmus Mundus em "CulturesLittérairesEuropéennes", Université de Strasbourg (França) e Alma MaterStudiorum – Università di Bologna (Itália). E-mail: giselaab@gmail.com

réduit à lui-même et s'ingéniant à concevoir l'existence de l'autre. » (1966, p. 259) Or, le texte de *Compagnie* se pose comme une tentative même de mettre à l'épreuve cette affirmation.

Si on peut dire que le récit porte sur quelque chose, ce quelque chose est justement un narrateur s'ingéniant à concevoir l'existence de l'autre. Un possible résumé de ce qui se passe dans *Compagnie* serait le suivant : l'autre surgit dans le récit sous la forme d'un être étendu dans le noir, que le narrateur éprouve à transformer en une figure plus apte à lui tenir compagnie. Pour adresser la parole à son quasi-personnage, le narrateur s'invente une voix, qui parle à cet être à la deuxième personne du singulier, alors que le narrateur s'adresse à ce même être à la troisième personne. La voix raconte des souvenirs à son entendeur : la construction d'une cage pour un hérisson, une sortie pour des courses avec la mère, une promenade avec le père, une rencontre amoureuse… L'être étendu dans le noir, pourtant, n'est pas sûr que la voix s'adresse à lui, et non à un autre. Il ne se reconnaît pas dans ces souvenirs. Le narrateur fait alors une nouvelle proposition : « dans le même noir ou dans un autre un autre imaginant le tout pour se tenir compagnie. » (1980, p. 29) Ensuite, le narrateur – ou peut-être cet « autre » créateur – se met à s'imaginer soi-même rampant dans le même noir que sa créature. Il essaie d'imaginer diverses postures pour son entendeur et pour soi-même, et éprouve à faire devenir sa créature plus « humaine » et la voix « d'un commerce plus agréable », mais y échoue toujours. Jusqu'à ce que le narrateur se trouvé isolé, « tel que toujours ». Un mot clôt le récit : « Seul. » (1980, p. 88)

Il n'est pas par hasard que le résumé d'une série de propositions confuses résulte dans cette étrange narration que je viens de faire : rien ne se passe dans *Compagnie*. Beckett a poussé le désir de Flaubert d'écrire un livre « sur rien » à des conséquences ultimes, faisant de la non-intrigue de *Compagnie* une mise-en-scène de l'acte de création de l'écrivain ou de l'artiste. Beckett a dépouillé son décor de personnages, le peuplant de voix spectrales. Il n'a pas été le seul à le faire. Nous pouvons dire qu'écrire sur écrire est l'acte fondamental de l'écrivain dès la mort de l'auteur romantique. Rappelons les mots de Roland Barthes : « L'écriture, c'est ce neutre, ce composite, cet oblique où fuit notre sujet, le noir-et-blanc où vient se perdre toute identité, à commencer par celle-là même du corps qui écrit. » (1984, p. 63) Le texte de Beckett, que je m'amuse à appeler un « texte irresponsable », car il ne s'attribue aucune autorité discursive, est l'écriture surprise dans l'action de se constituer comme écriture. La crise du sujet dans l'écriture est liée à l'anéantissement du pouvoir de l'autorité littéraire, ouvrant l'espace au pouvoir de l'œuvre en tant que production, et non plus en tant que produit. Le texte de Beckett semble se montrer toujours comme un ouvrage inachevé, mais ce qui fait de *Compagnie* un cas spécial c'est que le récit revêt encore un aspect d'œuvre en train de se faire.

Dans une vision postmoderniste du récit de fiction, Linda Hutcheon (1991) propose la notion de « narcissistic narrative » ou de « metafiction » pour une grande partie de la littérature moderne : « Metafiction teaches, as does contemporary theory, that discourse is language as énonciation, involving, that is, the contextualised production and reception of meaning. » (1991, p. xv) Par cette affirmation, on peut récupérer la différence faite par Benveniste (1966) et par Roman Jakobson (1971) entre énonciation (en tant que production) et énoncé (en tant que produit) pour décrire *Compagnie* comme un récit qui se construit à l'image de l'énonciation même : son discours n'est pas seulement ancré à la situation où il se produit (« contextualised production and reception », selon Hutcheon), mais il insiste à montrer le chaos des rapports du discours. Tout se passe comme si le récit de Beckett menait aux dernières limites l'histoire de sa propre création – celle que Todorov voit dans tout récit littéraire, même le classique :

> Toute œuvre, tout roman raconte, à travers la trame événementielle, l'histoire de sa propre création, sa propre histoire. Des œuvres comme celles de Laclos ou de Proust ne font que rendre explicite une vérité sous-jacente à toute création littéraire. Ainsi apparaît la vanité des recherches du sens dernier de tel roman, de tel drame ; le sens d'une œuvre consiste à se dire, à nous parler de sa propre existence. Ainsi le roman tend à nous amener à lui-même ; et nous pouvons dire qu'il

> commence en fait là où il termine, et là où finit l'histoire racontée, l'histoire de la vie, là exactement commence l'histoire racontante, l'histoire littéraire. (1967, p. 49)

Compagnie ne cesse pas de « se dire », il est toujours « histoire racontante ». Linda Hutcheon (1991) affirme que dans la métafiction le récit qui s'avoue en tant que récit et laisse voir ses propres structures bouleverse la position de l'auteur : il n'est plus l'autorité qui restaure la complétude de l'acte d'énonciation, laissant de la place pour que le lecteur interfère dans cette position. La métafiction nous pose alors un paradoxe en ce qui concerne le lecteur: elle explicite le fait que le lecteur est inséré dans un monde fictif, écrasant l'illusion du récit – « l'effet de réel » (1968) selon Roland Barthes – et, en même temps, elle l'invite à participer à ce jeu entraîné par la disparition de l'Auteur. Il est important de souligner l'usage de la notion de réel par Linda Hutcheon : l'auteurs'écarte de la nouvelle critique française qui suit Derrida et qui met en question la validité de la mimesis pour la création littéraire. Hutcheon croit que la métafiction, en tant qu'autoreprésentation, est encore de la représentation – et que par conséquent le texte littéraire continue à avoir un référent. Or, à mon avis un texte comme *Compagnie* s'éloigne beaucoup de la mimesis, voire de l'autoreprésentation. La mise-en-scène de la création littéraire a ici des conséquences plus profondes, car elle tue dans sa naissance tout élément de représentation : personnage, décor, intrigue.

L'imagination morte

La mort de la fiction jouée dans *Compagnie* peut être abordée par un autre côté : celui de la mort de l'imagination. Selon Bruno Clément (1995), au lieu d'un effet de réel, l'œuvre de Beckett cherche un « effet de vérité ». Bruno Clément parle de cet effet comme un « essentiel » que l'œuvre beckettienne laisse souvent entrevoir. Ce qui est produit par l'imagination apparaît comme un obstacle à qu'on atteigne cet essentiel, auquel je reviendrai dans quelques paragraphes. Je voudrais d'abord voir comment la mort de l'imagination est problématisée dans l'œuvre de Beckett et plus spécifiquement dans *Compagnie*.

Clément rappelle la formule « imagination dead imagine », qui apparaît pour la première fois dans *All Strange Away* (1963) et qui en 1965 est devenue le titre de la pièce écrite en français et traduite par Beckett en anglais (*Imagination morte imaginez*). Deux lectures de cette formule sont possibles : une invitation à imaginer la mort de l'imagination, ou alors, une fois que la mort de l'imagination est admise, on a la proposition d'une nouvelle forme d'imagination. Les deux lectures nous donnent la mesure de l'importance de la réflexion sur l'imagination dans l'œuvre de Beckett. Selon Clément, il y a une distinction entre le monde de la vue et le monde de la vision jusqu'aux derniers textes beckettiens. Le premier appartient aux yeux qui voient le « noir dehors » de *Compagnie* : ce sont les yeux qui voient le monde réel. Le monde de la vision, en revanche, est celui du « noir dedans », c'est l'imagination. Dans les visions intérieures, l'image est vue et par conséquent elle est réelle, même si elle appartient à un autre type de réalité. Mais les deux réalités ne s'équivalent jamais dans l'œuvre de Beckett – il semble maintenir une distinction classique entre réalité et imagination. Pourtant, cette distinction se fait de manière différente par rapport à celle des auteurs romantiques. Je voudrais évoquer ici l'opposition entre les trois types d'imagination identifiés par Samuel Taylor Coleridge dans *Biographia Literaria* (publié pour la première fois en 1817): l'imagination perceptive (« primaire »), la créatrice (appelée « secondaire » ou « poétique ») et l'imagination visionnaire (ce que Coleridge appelle « fancy »). Rappelons les mots de l'auteur :

> The primary imagination I hold to be the living power and the prime agent of all human perception, and as repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary I consider as an echo of the former

> […]. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still, at all events, it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*[…]. Fancy, on the contrary, has no other counters to play but with fixities and definite. The fancy is indeed no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space; and blended with, and modified by that empirical phaenomenon of the will which we express by the word choice. But equallt with the ordinary memory it must receive all its materials ready made from the law of association.(1967, p. 167)

Chez Coleridge l'imagination « primaire » faisait le pont entre l'intuition sensible et l'entendement, alors que chez Beckett la faculté de raisonner affirme échouer à faire n'importe quel lien entre les diverses activités réalisées par l'imagination. L'imagination est le sujet de la fiction et les images qui ressortent de l'imaginaire construit par Beckett occupent la même place que le réel dans les romans traditionnels. Elles se font en dehors de l'œuvre, et c'est pourquoi elles renvoient à un « essentiel » qui est hors texte. Coleridge disait que l'imagination était à la fois passive (soumise aux sens) et active (créatrice), mais que « fancy » était un acte plutôt passif, car il correspond à la faculté de voir et aussi d'assembler les images. Pour Bruno Clément, l'« imagination morte » est le point de départ pour dire que « fancy n'est pas encore morte ». Le texte de Beckett seraitdonc l'histoire de l'espoir déposé en cette faculté de « fancy ».

L'œuvre de Beckett oppose réel et imagination, mais en même temps les confonde, car si le réel est indicible, l'imagination est délirante. L'œuvre affirme les deux et s'invente une espèce de moyen terme. Alors que l'imagination selon les auteurs romantiques subjectivait ou intériorisait le monde extérieur, l'imagination chez Beckett objective ou extériorise l'intérieur. Comme on lit dans *Compagnie*, « seules les paupières bougent. Lorsque l'œil las du noir du dehors et du dedans elles se ferment et s'ouvrent respectivement » (1980, p. 61-62). Il y a du noir dehors et dedans, et au lieu d'un œil interne (comme le « inward eye » du célèbre poème de William Wordsworth, 1807), l'entendeur de *Compagnie* a les « yeux fermés écarquillés » (1980, p.79), presque la même image des « yeux clos écarquillés » de *Cap au Pire*(1983) dont s'empare Gilles Deleuze (1992) pour parler du rêve éveillé proposé par l'œuvre de Beckett. Il s'agit d'un rêve de la fatigue, nous dit Deleuze, qui au contraire du sommeil est un rêve qui doit être fabriqué. Fabriquer, s'inventer des chimères, « s'ingénier à concevoir l'existence de l'autre », c'est cela qu'a en vue le narrateur de *Compagnie*. Pourtant, celui qui imagine devient aussi imaginaire :

> Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même. Inventeur de soi-même pour se tenir compagnie. En rester là. Il parle de soi comme d'un autre. Il dit en parlant de soi, Il parle de soi comme d'un autre. Il s'imagine soi-même aussi pour se tenir compagnie. En rester là. La confusion elle aussi tient compagnie. Jusqu'à un certain point. Mieux vaut l'espoir charlatan qu'aucun. (1980, p. 33)

Dans l'extrait ci-dessus, il y a une suite de syntagmes très curieuse en ce qui concerne l'énonciation : « Il parle de soi comme d'un autre. Il dit en parlant de soi, Il parle de soi comme d'un autre. ». La première phrase est reprise dans la deuxième comme un discours rapporté, comme si le dédoublement du locuteur dont parle Oswald Ducrot (1984) se déployait devant nos yeux. La première phrase, « Il parle de soi comme d'un autre », peut être attribuée au narrateur, qui, d'abord, parle de soi-même sans utiliser la première personne. (Au fond, c'est lui l' « inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même ».) Cette phrase se montre déjà très problématique, parce qu'elle met en relief le fait que le narrateur parle de soi-même à la troisième personne, alors qu'au début de l'extrait cité on n'avait que des phrases nominales qui par l'absence de verbe même cachaient leurs locuteurs. Lorsque nous passons à la phrase qui suit, « Il dit en parlant de soi, Il parle de soi comme d'un autre », on voit l'apparition d'un nouveau locuteur, qui reprend mot à mot la parole du premier locuteur. Or, le locuteur n'est-il pas toujours le même, le narrateur qui invente soi-même pour se tenir compagnie ? Oui, dans un certain sens. C'est pourquoi j'y vois le dédoublement du locuteur : si nous reprenons la notion de

Ducrot, L est le locuteur en tant que présence dans l'énonciation, alors que λ est le locuteur en tant qu'extérieur à l'énonciation, évoqué par celle-ci comme un être du monde. La première phrase du narrateur peut ainsi être lue comme proférée par λ, locuteur qui est à son origine (et pour cela hors de la situation de discours), pour être immédiatement reprise par L, locuteur qui est le producteur effectif du discours et qui cite soi-même en tant que locuteur d'une énonciation passée. Il est important de souligner que pour Ducrot tout énoncé du type déclaratif a cette double locution : l'être qui désigne le pronom « je » est toujours λ, même s'il n'est accessible que par la présence de L. Dans *Compagnie*, le pronom « je » n'apparaît que rarement, mais le « il » gagne ici la même dualité, d'autant plus qu'elle est explicitée par la reprise de la première phrase comme discours rapporté dans la deuxième. « Il », en tant que λ et L,se pose en même temps hors et dans le discours. Une personne du discours, ou, si on veut bien, un « œil fermé écarquillé », qui voit le noir dehors et le noir dedans.

Imaginant imaginé imaginant

Chiara Montini (2010) fait un intéressant résumé de la mise en abyme de la création littéraire proposée par l'œuvre de Beckett, un mouvement dont l'origine elle attribue au roman *Watt* (1942):

> C'est le début d'une mise en abîme envoûtante et dépaysante des mécanismes de la fiction où celui qui parle (la personne), celui dont on parle (le sujet), le narré (l'objet de la narration) et la langue elle-même, tendent à devenir une même chose tout en restant multiples dans leurs manifestations. (p. 68)

Dans *Compagnie*, on a un narrateur, un être étendu dans le noir, une voix, un « autre », « encore un autre », et même « le créateur ». Tous à la fin renvoient à la même entité, celui qui est « seul », comme atteste le mot qui clôt le récit. Mais comme le dit Montini, la manifestation de ce « seul » reste multiple, ce qui nous empêche de simplement constater (comme souvent on est contraint à faire face à des conclusions de narrations banales) que tout ce qu'on vient de lire n'était que le produit d'une fantaisie ou d'un rêve. La mise en abyme de l'imagination dans *Compagnie* porte toute une réflexion sur ce qui serait la matière de la littérature moderne. En même temps, cette réflexion sert à bâtir le récit même, par deux opérations. La première est celle de nous faire apercevoir que l'imaginant est lui-même un imaginé, ce qui mène le monde réel, ce que Bruno Clément (1995) appelle « l'essentiel » auquel renvoie toujours l'œuvre de Beckett, à s'éloigner devant le lecteur. La deuxième opération est la constatation de l'échec de l'imagination dans le texte même, ce qui paradoxalement rassure le récit. Car par cette opération la voix métatextuelle qui l'énonce se met en distance par rapport à ce qu'elle dit.

Voyons d'abord comment se produit la première opération, analysant un curieux passage de *Compagnie* qui témoigne de la réversibilité entre les positions de créateur et de créature : « Imaginant imaginé imaginant le tout pour se tenir compagnie. » (1980, p. 63). Le syntagme « imaginant imaginé imaginant » permet plusieurs lectures différentes. D'une part, les deux « imaginant » peuvent être lus comme deux participes présents et l' « imaginé » comme un participe passé à la valeur d'un substantif. Le premier « imaginant » serait ainsi l'action de quelqu'un en train d'imaginer un être (l'imaginé) qui lui aussi est en train d'imaginer. D'autre part, on peut considérer le premier « imaginant » comme un substantif qualifié par l'adjectif « imaginé », ce qui produit un être imaginaire qui est en train d'imaginer. On peut encore lire les deux « imaginant » comme une action continue d'un même sujet, effet donné par la répétition de la forme verbale du participe présent. Cette action serait interrompue par l' « imaginé », ce qui pourrait être un adjectif qualifiant ce sujet et lui donnant aussi le statut de créature imaginaire. Dans cette dernière hypothèse de l'action continue d'un même sujet, on pourrait de plus penser au participe passé non comme un adjectif, mais comme une action accomplie. Ainsi, le sujet est en train d'imaginer… et soudain il l'a fait, il a créé l'image, l'imaginé. Il prolonge quand

même l'action d'imaginer, passant à l'autre syntagme, « le tout pour se tenir compagnie », ce qui nous mène à penser que l' « imaginé » n'est pas complètement satisfaisant. Cette lecture nous renvoie à la célèbre fin de *L'Innommable* : « il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer. » (2004, p. 213). Chez Beckett, l'impossibilité de l'expression mène paradoxalement à une nécessité de le faire, d'où la persistance du créateur à imaginer, même si dans un premier moment il semble avoir créé quelque chose.

L'administrateur de créatures

Le renvoi à la version anglaise de l'extrait « Imaginant imaginé imaginant le tout pour se tenir compagnie » est déconcertant (ou selon le lecteur un peu décevant) car l'ambigüité se perd. On a « Devised deviser devising it all for company » (Krance, 1993, § 44, p. 32-33)[2]. Tout d'abord, le choix du verbe me paraît étrange, mais je voudrais commenter premièrement la phrase du point de vue grammatical. Au contraire de la version en français, on n'a pas deux formes identiques comme les deux « imaginant », mais un substantif, « deviser » et un verbe en *present continuous*, « devising ». Ainsi, une seule lecture est possible : celle d'un « devised deviser », un être imaginaire qui lui aussi imagine. Passons donc au choix du verbe. Or, « to devise » a un sens divers de « to imagine », car le premier renvoie à l'action de schématiser un plan, un projet – une action beaucoup plus machinale (et, pourquoi pas, ennuyeuse) que celle d'imaginer. Imaginer, en revanche, rappelle la création, l'invention. Une action qui est artistique et littéraire par excellence, différemment de « to devise ». Alors que la version anglaise de la phrase revêt l'acte de créer d'un aspect quasi bureaucratique, la version française restitue son caractère féérique. Or, si nous nous rappelons que la première version de *Compagnie* était celle en anglais, nous pourrions croire qu'il s'agirait d'une volonté de Beckett de corriger son propre texte. Pourtant, je tiens à considérer le texte français un double du texte en anglais : la confluence entre l'anglais et le français dans les textes littéraires de Beckett forme une immense région d'intersection, où la version anglaise contient déjà une version française potentielle et vice versa. Considérer la version anglaise de *Compagnie* une version « originale » serait contestable, d'autant plus que les manuscrits étudiés par des spécialistes montrent que Beckett a changé la version anglaise à partir de la traduction française. Aucun sens alors ne prévaut ; tous les deux sont possibles : écrire c'est créer, mais c'est aussi schématiser.

L'écart produit par les versions anglaise et française entre l'aspect bureaucratique et l'aspect féérique de la création littéraire est présent dans un autre moment de *Compagnie*, dont le texte en français a été déjà cité plus haut. Examinons le morceau en anglais :

> Deviser of the voice and of its hearer and of himself.Deviser of himself for company. Leave it at that. He speaks of himself as of another. He says speaking of himself, He speaks of himself as of another. Himself he devises too for company. Leave it at that. Confusion too is company up to a point. Better hope deferred than none.(Krance, 1993, §30, p. 16-17)

Nous avons encore une fois le verbe « to devise » dans une forme substantive. Cette fois-ci, « deviser » correspond à l'« inventeur » du texte français, ce qui marque aussi une différence : alors que le créateur français est un vrai auteur, le créateur anglais semble avoir plutôt une fonction d'administrateur de créatures. L'inventeur crée ; le « deviser » travaille avec des choses qui ont été créées par quelqu'un d'autre. Or, ici réside l'abîme entre « imagination » et « fancy » si on reprend la définition

[2] Pour la comparaison entre les versions anglaise et française de *Compagnie*j'utiliserai l'édition Variorum de Charles Krance. Voir références bibliographiques.

de Coleridge : alors qu'« imagination » est toujours une opération active, liée à la faculté de la vision, « fancy » est de nature passive, correspondant à ce que nous entendons par vue. Ainsi, dans la confrontation bilingue, nous pouvons retirer des sens complètement opposés de comment l'auteur Beckett verrait l'acte de création artistique. Je crois que cette variation d'ordre sémantique est une preuve majeure qu'il faut se méfier de l'apport de prétention théorique qui nous est souvent suggéré par l'œuvre de Beckett – et que ce n'est pas l'auteur qui parle. « Le discours, ou mieux encore le langage, parle, c'est tout », nous dit Barthes(1970, p. 43). Si nous observons alors ce que le texte beckettien dit, nous pouvons constater que la confusion y règne.

Je voudrais évoquer ici une notion de « confusion » développée par Bruno Clément dans *L'Œuvre sans qualités* (1995): il ne s'agit pas seulement de l'absence de clarté dans les objectifs ; la confusion ne se limite pas non plus à transmettre l'étrange état mental des narrateurs de Beckett. La confusion touche l'organisation de l'œuvre même, affirme l'auteur dans la deuxième partie de son livre, consacrée à l'examen de la figure rhétorique de la *dispositio* dans l'œuvre de Beckett. Dans cette activité, qui consiste à donner un ordre à ce qui a été découvert par l'opération précédente, celle d'*inventio*, Clément voit l'organisation du texte de Beckett comme plutôt de l'ordre de la peinture que de la littérature. Il y a un effort à créer un « désordre essentiel » (1995, p. 100), dans lequel ce que le texte veut n'est pas dire l'informe, mais faire advenir l'informe.

Si Flaubert n'a jamais mis en question la légitimité du genre roman ni ses soucis formels, ce qui s'atteste par sa foi dans le pouvoir du langage, Beckett, de son côté, va plus loin, car ce qui est une œuvre sans sujet chez Flaubert devient ici une œuvre sans sujet ni forme. Clément affirme que dès la sortie du roman *Molloy* la critique sur l'œuvre de Beckett donne son aval à une confusion, provoquée par l'œuvre même, entre *inventio* et *dispositio*. On a la tendance alors à mélanger matière et forme du discours littéraire, attribuant par exemple le chaos d'un roman comme *L'Innommable* (ou son exact opposé, l'ordre excessif de *Comment c'est*) à un reflet du chaos du monde. Comme le dit Clément, c'est l'œuvre même qui provoque la confusion entre *inventio* et *dispositio*. Et c'est justement cet assemblage que je vois au miroir détourné du texte bilingue dans lequel nous venons de regarder : confusion issue d'un « deviser » qui se métamorphose en « inventeur ». Dans un sens, le « deviser » anglais, en tant qu'administrateur de créatures, n'a que la fonction de la *dispositio* : la matière du discours lui a été déjà désignée, il faut maintenant qu'il l'organise. L' « inventeur » français, de sa part, a la responsabilité de forger la substance fictive, sa faculté est celle de l'*inventio*. On pourrait élargir donc la confusion que j'ai identifiée entre « imagination » et « fancy » (confusion provoquée par l'œuvre même qui en affirme la différence), qui se restreint au domaine de l'*inventio*, à l'activité rhétorique dans un sens plus large : *inventio* et *dispositio* y seraient concernées.

Le regard dans le miroir de l'auto-traduction de « deviser » en « inventeur » me permet d'aller un peu plus loin : j'aimerais considérer les deux créateurs, anglais et français, comme deux pôles de l'aporie de l'écriture moderne. L'un affirme son fiasco en termes d'originalité. Si l'écrivain moderne, le « deviser », n'a rien à faire de nouveau, il doit se résigner à organiser tout ce qui a été déjà écrit. L' « inventeur », en revanche, se fonde sur une croyance qu'on puisse encore créer. De surcroît, l'aporie de l'écriture moderne est celle de l'Auteur, qui meurt, selon Barthes, pour donner naissance à l'écriture. Rappelons les mots de Barthes dans son célèbre essai « La mort de l'auteur » :

> L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé nourrir le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le *scripteur* naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement ici et maintenant. (1984, p. 66)

Si l'Auteur nourrit le livre, il est doté de la faculté de l'*inventio*, il est « inventeur » ; si le scripteur n'existe pas avant le texte, il n'a plus à faire qu'essayer de mettre en ordre ce qu'il a rencontré, il est « deviser » et son activité est la *dispositio*. Il faudrait pourtant récupérer le sens originel de l'*inventio* dans la rhétorique classique, lié au choix d'un sujet parmi les divers *topoï* existants: l'orateur et plus tard l'écrivain était plutôt un découvreur qu'un inventeur. La conception d'originalité était donc très différente de celle qu'on a connue dans le monde bourgeois, monde où l'Auteur est né. Si d'un côté le texte beckettien se pose l'aporie de l'écriture moderne, d'autre côté il semble laisser cette conception ancienne de *inventio* se manifester dans le discours sur la fiction. En acceptant cette hypothèse, nous sommes mis devant des narrateurs désespérés à trouver ce qui du chaos de *topoï* peut devenir littérature. L'important à retenir est que les locuteurs et énonciateurs du texte beckettien, et notamment dans *Compagnie*, mettent l'Auteur dans une position assez délicate, soit si nous comprenons qu'il bouleverse la notion d'origine et d'originalité d'un texte (comme on a vu, « le langage parle, c'est tout »), soit si nous croyons que cela se fait par une approximation à une idée ancienne de la rhétorique, que Beckett connaissait très bien.

La voix qui émet une lueur

Si c'est le langage qui parle, le narrateur, de son côté, perd tout contrôle sur ses personnages, ou plutôt les « pantins » qui peuplent les récits beckettiens. Dès le début de sa carrière Beckett avait un regard de méfiance envers la maîtrise du créateur par rapport à ses créatures. Dans *Dream of Fair to Middling Women*, il a écrit :

> So all the novelist has to do is to bind his material in a spell, item after item, and juggle politely with irrefragable values, values that can assimilate other values like in kind and be assimilated by them, that can increase and decrease in virtue of an unreal permanence of quality. To read Balzac is to receive the impression of a chloroformed world. He is absolute master of his material, he can do what he likes with it, he can foresee and calculate its least vicissitude, he can write the end of his book before he has finished the first paragraph, because he has turned all his creatures into clockwork cabbages and can rely on their staying put wherever needed or staying going at whatever speed in whatever direction he chooses. The whole thing, from beginning to end, takes place in a spellbound backwash. (COHN, 1983, p. 47)

En évitant de transformer ses créatures en « clockwork cabbages », Beckett a choisi de donner à son texte le pouvoir d'énoncer les incapacités de la littérature moderne, qui ne peut plus (ou ne veut plus) se fier à une autorité contrôleuse d'un monde fictif. Un texte comme *Compagnie* est par là le résultat de cette méfiance : la fiction se trouve dépouillée de ses éléments constitutifs et aucune voix ne s'impose pour gérer la profusion de « chimères » qui prennent la place des personnages. Ann Henry évoque l'image d'un échiquier pour la composition de *Compagnie*, qu'elle appelle une « redécouverte du pouvoir de l'allégorie » par Beckett:

> Une allégorie moderne, un peu grinçante, décapée de l'ennuyeuse rhétorique médiévale, rétablie dans sa tension signifiante, incarner le plus littéralement possible une abstraction, sans concession au jeu de dévoilement / voilement du symbole, nullement hantée par le goût du mystère. Chez Beckett, une fois choisie la figuration et répartis les rôles, une fois décidée la qualité de l'*inaction*, tout est réglé comme sur un échiquier. Tel est le secret du dépaysement absolu que créent son espace vide, son primitivisme dématérialisé, son atmosphère raréfiée dans

> laquelle toute intrusion du vivant, du concret, revêt une merveilleuse absurdité. (1994, p. 28)

L'idée que *Compagnie* incarne une abstraction me semble très juste, d'autant plus que le sens courant du mot « abstraction » renvoie à celui d'idée abstraite, qui s'oppose à la réalité concrète. Nous arrivons ainsi à la seconde opération par laquelle la réflexion sur la littérature sert à fonder le récit, la première étant celle de nous faire apercevoir que l'imaginant est lui-même un imaginé : l'aveu par le texte même de la faillite de l'imagination. Dans *Compagnie*, la fiction semble se démasquer et montrer qu'elle-même est tromperie et fausseté. Le résultat, selon Bruno Clément, est l'impression qu'il y a du vrai quelque part d'autre. Cette affirmation semble paradoxale, mais en vérité elle est très logique : s'il y a de la fausseté, c'est parce qu'il y a aussi de la vérité. L'un des mécanismes par lesquels le récit avoue ses incapacités tout en s'édifiant sur ces aveux est la présence de commencements et fins mensongers (ou qui se feignent mensongers). L'un des exemples les plus amusants est le début de *Molloy* (1951), avec une scène classique de roman en première personne (« Je suis dans la chambre de ma mère »). Pourtant, quelques pages plus loin, tout ce qu'on vient de lire semble être nié : « J'avais commencé au commencement, figurez-vous, comme un vieux con » (1951, p. 8), affirme le narrateur. Nous apprenons dans la première partie que Molloy est en train d'écrire quelque chose, et qu'un monsieur vient chercher les pages rédigées chaque semaine. L'histoire qu'il raconte est souvent traversée par des doutes sur ce qui se serait vraiment passé ou sur la manière de la raconter, comme dans le morceau suivant : « Ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, ne pas pouvoir ce qu'on croit qu'on veut dire, et toujours dire ou presque, voilà ce qu'il importe de ne pas perdre de vue, dans la chaleur de la rédaction. » (1951, p. 40) Le début de la seconde partie de *Molloy* a les allures d'un roman policier, où nous sommes introduits à un nouveau personnage, Moran (un détective, un inspecteur, un agent secret, un chercheur ?), qui reçoit la mission de faire une enquête sur Molloy. Les deux personnages se fondent au fur et à mesure que nous lisons le rapport, ou plutôt l'avant-texte de ce rapport, qui n'a pas été écrit, comme le livre du narrateur de *La Recherche* de Proust – on est dans le domaine de « l'histoire racontante » dont parle Todorov, et non de l'histoire racontée. Le croisement entre Moran et Molloy se constitue ainsi comme écriture, il est œuvre en énonciation, d'autant plus que les deux personnages sont des écrivains. Le roman finit en circularité, citant les premières phrases de la seconde partie pour ensuite les renier : « Alors je rentrai dans la maison et j'écrivis, Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas. » (1951, p. 272) Cette fin nous renvoie au début de la première partie, un début mal commencé. Ces débuts et fins ratés sont toujours construits comme s'ils auraient pu être quelque chose d'autre. Ils renvoient donc à une espèce d'œuvre qui se placerait hors texte et hors atteinte, une œuvre idéale, celle qui n'a pas pu être et que nous ne pouvons pas lire.

L'œuvre idéale apparaît dans le texte de Beckett aussi énoncée par la célèbre voix, qui peuple tant de ses récits mais aussi des pièces de théâtre telles que les *Dramaticules*. On peut dire que la voix apparaît pour la première fois dans *Molloy*. Il s'agit d'une voix dont le son n'est pas comme les autres : c'est un son qui vient du dedans, et qu'un tonnerre ne saurait taire. Il est intéressant d'observer que la voix débute dans la première partie de *Molloy* dans une divagation du personnage. Elle interrompe la narration d'une nuit passée chez Lousse, une femme dont le chien il avait renversé avec son vélo. Lorsque Molloy est en train de décrire la lune qu'il voyait par la fenêtre de la chambre, il s'arrête pour faire quelques considérations sur une voix qui lui parle dans la tête. Il est intéressant de noter comment la vision de la lune d'une certaine façon entraîne l'apparition de la voix, ce qui nous renvoie à la voix de *Compagnie*, où « la voix émet une lueur » (1980, p. 24). L'ouïe imaginaire est ainsi liée à une lumière, qui atteint l'être étendu dans le noir comme un projecteur illumine un acteur sur scène. Son comportement est celui d'un foyer se refermant sur un personnage pour indiquer au spectateur celui qui sera le centre de la représentation à ce moment précis. Dans *Compagnie*, elle sert à signaler à l'être étendu dans le noir que c'est à lui (et de lui) qu'on parle, c'est lui le centre de la scène : « Doutes peu à peu déçus à mesure que la voix au lieu de s'éparpiller aux quatre coins se referme sur lui. » (1980, p. 61)

La synesthésie provoquée par cette voix-lumière fonctionne de manière pareille à celle des yeux du dedans, qui essaient de voir une autre réalité, différente de celle aperçue par les yeux du dehors. La voix dans les textes de Beckett a très souvent le rôle de commenter et de critiquer l'œuvre qui est en train de s'étaler devant le lecteur. Mais croire à ce que cette voix dit révèle de la naïveté : à travers la voix le texte engendre un personnage complet qui comme les images réussit à faire croire qu'il existe en dehors du discours ou des mots qui l'ont pourtant créé. En énonçant la fausseté de la fiction, l'œuvre de Beckett feigne de tout dire et finit par cacher le fait qu'elle essaie de mettre en place une nouvelle conception de l'imaginaire littéraire, celle de l' « imaginaire-réel » selon les mots de Bruno Clément (1995). La conscience de soi, bien qu'elle se présente soi-même comme parfois imaginaire dans l'œuvre de Beckett – comme dans *L'Innommable*, où on lit « mais au fait, s'agit-il de moi en ce moment ? » (2004, p. 39)–, devient l'épreuve de la réalité qui se place hors texte. Cependant, nous dit Bruno Clément, «il ne faut pas croire le texte. Le texte fait mine de ruiner de fond en comble ; il construit patiemment et méthodiquement » (1995, p. 90). Le texte de Beckett essaie de nous faire croire à la nécessité de détruire une construction littéraire qui s'appuie sur des bases traditionnelles, car elle n'est pas suffisante à donner corps à l' « essentiel », selon Clément. Le texte crée la notion de cet essentiel et rend sensible au lecteur son absence. C'est pourquoi j'ai affirmé plus haut qu'il faut se méfier de ce que les narrateurs de Beckett affirment sur l'art et sur la création : bien que ces narrateurs-théoriciens fassent semblant d'échouer dans leur entreprise devant les yeux du lecteur, l'œuvre est là, édifiée et finie méticuleusement.

Le rêve d'une œuvre sans personnages

Dans l'œuvre de Beckett on trouve souvent ces raisonnements composant un discours qui se veut théorique. Ce discours cherche à mettre en relief l'impossible, l'échec de ce que l'œuvre est en train d'essayer de faire. En réalité, par cette opération même d'énoncer l'échec de ses intentions, l'œuvre nous permet d'évoquer cet objet essentiel qui est hors atteinte. Le personnage devient aussi un aveu de l'échec, car il se construit non comme un vrai personnage, mais comme un pantin (encore plus exécrable que les « clockwork cabbages » de Balzac), ce qui fait regretter une présence plus concrète. Au début de *L'Innommable*, le narrateur évoque la nécessité d'avoir « quelques pantins » pour se tenir compagnie :

> Je ne serai pas seul, les premiers temps. Je le suis bien sûr. Seul. C'est vite dit. Il faut dire vite. Et sait-on jamais, dans une obscurité pareille ? Je vais avoir de la compagnie. Pour commencer. Quelques pantins. Je les supprimerai par la suite. (2004, p. 8)

Les textes de Beckett font entrevoir l'existence de deux littératures : une littérature peuplée de créatures féériques, imaginaires, et une littérature qui finalement serait l'expression du moi. Ce moi, en revanche, ne cesse d'avouer qu'il a dû créer des pantins pour pouvoir s'exprimer : cette première littérature, selon Clément, est la seule qu'on peut lire dans l'œuvre de Beckett, la possibilité de la seconde n'étant visible que parce qu'énoncée par la première. Cette logique instaure une distance entre l'œuvre écrite et le projet qu'elle affirme être le sien ; il s'agit de la même distance qui s'opère entre les pantins et personnages et le moi, personne avec qui le narrateur rêve de coïncider. *L'Innommable* parle toujours du rêve de parler de soi-même, situation empêchée par ce nombre de créatures et de voix qui traversent son existence. Le « soi » n'est ainsi jamais unique, mais toujours scindé entre sujet et objet, à la fois enquêteur (Moran) et objet de recherche (Molloy) ; à la fois imaginant et imaginé (comme dans *Compagnie*).

La dualité entre sujet et objet devient explicite dans deux moments où le créateur de *Compagnie* essaiera de donner un nom à son personnage, sans succès. Je voudrais évoquer un de ces moments :

> Vidé par une telle débauche d'imagination il cesse et tout cesse. Jusqu'au moment où repris par le besoin de compagnie il s'engage à appeler l'entendeur M tout au moins. Pour faciliter le repérage. Soi-même d'un autre caractère. W. Imaginant le tout soi-même compris pour se tenir compagnie. Dans le même noir que M aux dernières nouvelles. Dans quelle posture et si fixe ou immobile pas encore imaginé. Il dit aussi en parlant de soi, La dernière fois qu'il parla de soi ce fut pour se dire dans le même noir de sa créature. (1980, p. 58)

W et M, créateur et créature, lettres qui se regardent dans un miroir renversé, sont mis dans le même noir chimérique. Le texte de *Compagnie*, où la première personne du singulier est même interdite, parle aussi de l'échec du « moi » à se dire, un « moi » qui essaie de se transformer pour pouvoir le faire – « soi-même d'un autre caractère » – mais y échoue. L'impossibilité du sujet de se dire se somme au fiasco de la création de pantins, de chimères qui ne peuvent pas être des personnages mais qui n'arrivent pas non plus à être quelque chose d'autre (ce quelque chose voulu par l'œuvre idéale). Tous, créateurs et créatures, se trouvent à la fin dans le même noir. Cependant, c'est sur les débris de cet échec avoué que l'œuvre se bâtit. Les pantins ne peuvent alors que devenir les personnages de cette œuvre qui s'avoue comme inachevée mais qui est soigneusement construite.

Dans *Fin de Partie* Hamm et Clov résistent à devenir des personnages. Hamm demande à Clov : « On n'est pas en train de… de… signifier quelque chose ? ». Clov répond avec une amusante exclamation: « Signifier ? Nous, signifier ! » (1957, p. 49) En faisant ses personnages se demander s'ils signifient quelque chose, Beckett fait allusion à l'œuvre idéale, à ce livre à venir où les personnages n'y seraient plus. En même temps, dans cette espèce d'auto-conscience de Hamm et Clov le texte avoue son impossibilité d'atteindre cette œuvre idéale : les personnages (en réalité, l'énonciateur) se rendent compte qu'eux aussi ils commencent à signifier quelque chose – que l'œuvre essaie mais ne réussit pas à en finir avec le personnage. Cependant, Hamm et Clov n'arrivent pas vraiment à signifier si on rappelle le sens donné par Roland Barthes au personnage, une combinaison « relativement stable » de sèmes (1970, p. 68). Est-ce qu'on pourrait alors parler des personnages de Beckett comme des « figures » ? Selon Barthes, la figure n'est « plus une combinaison de sèmes fixé sur un Nom civil, et la biographie, et la psychologie, le temps ne peuvent plus s'en emparer ; c'est une configuration incivile, impersonnelle, achronique, de rapports symboliques » (1970, p. 68). Barthes utilise cette notion de figure pour parler de fonctions spécifiques assumées par les personnages de la nouvelle *Sarrasine*, de Balzac, au long du texte. Il y a celle du « narrateur-enfant » et de la « femme-reine », qui traversent les personnages en tant qu'idéalités symboliques. La conséquence, selon Barthes, est que le personnage n'a plus de Nom, mais devient « un lieu de passage » des figures. Or, à l'égard de l'écriture beckettienne la situation se passe différemment : le personnage n'existant plus dans le sens traditionnel, il n'existe que de la figure. Il n'y aurait ainsi pas un « lieu de passage », mais tout simplement le passage, sans qu'il y ait point de rencontre.

Dans ce sens, les « figures » de l'entendeur, du créateur, du narrateur et de la voix de *Compagnie* peuvent devenir toutes la même matière amorphe, une traversée de sèmes – un entre-deux. Je vois cet entre-deux comme un ante-purgatoire, d'autant plus que l'intertextualité que Beckett entretient avec Dante, auteur qu'il a longuement étudié, est explicitée dans *Compagnie*[3]. Le noir de *Compagnie* peut donc être considéré une sorte d'ante-purgatoire littéraire, un seuil entre la mort de l'œuvre et de l'auteur et la naissance de l'œuvre idéale. Il y a dans cette idée d'œuvre idéale un aspect de transcendance,

[3] Le passage où Dante est cité est le suivant : « Ainsi se tenait en attendant de pouvoir se purger le vieux luthier qui arracha à Dante son premier quart de sourire et peut-être déjà enfin dans quelque coin perdu du paradis. A qui ici dans tous les cas adieux. » (1980, p. 84)

puisqu'elle se situe hors-texte. Mais il faut aussi tenir en compte que la transcendance dans l'œuvre de Beckett acquiert aussi d'autres aspects, encore plus évidents, comme le théologique, l'eschatologique et l'ontologique. Keir Elam, dans son analyse des *Dramaticules,* parle de la constante évocation d'un Absolu, normalement associé à l'idée de la mort, qui serait le « sujet » (si on peut parler de sujet) central de ces courtes pièces de théâtre composées à la fin de la carrière de Beckett:

> In the dramaticules, Beckett's particular dramatic and iconic strategy is continually to invoke an afterworld elsewhere, and, as it were, an afterlife elsewhen […]. Beckett's poetics of the 'one matter' offers his spectator ignisfatuus glimpses of the fire and ice on the other side, but, unlike the ferryboat on the Acheron, returns him to the hell of his own making of this side of the divide.(1994, p. 162)

Cette notion d' « afterworld » peut être mise en rapport avec l'œuvre idéale à laquelle l'écriture de Beckett renvoie constamment. Selon Clément (1995), la fameuse voix beckettienne qui incarne un rôle de théoricien, en évoquant une réalité extra-littéraire dans les romans, se fait présente aussi dans le théâtre, participant à ce que l'auteur appelle une « poétique de la tête-morte » ou une « poétique du fragment ». Si on rapproche les deux visions, on peut dire que le jeu transcendantal joué par Beckett dans les dramaticules serait de même un jeu trans-textuel, qui donnerait au lecteur la possibilité d'entrevoir une autre réalité – celle d'un texte que l'œuvre s'avoue incapable d'atteindre. Ce jeu pervers ne permet pas au lecteur d'avoir accès à cette œuvre idéale, le frustrant et le conditionnant à rester dans l'enfer de l'œuvre qui fait semblant d'être inachevée. Dans un texte tel que *Compagnie*, différemment de ce qu'on peut affirmer sur les dramaticules, comme le fait Elam, il ne me semble pas possible de dire que cet enfer correspondrait à un regard sur soi-même, à un « watcher, watch thyself ». Par conséquent, l'enfer dans lequel le lecteur est censé rester est un enfer circulaire dans le sens de métatextuel, mais jamais autoréférentiel, puisqu'il renvoie toujours à cette réalité hors-texte.

Enfer métatextuel ou ante-purgatoire littéraire, le noir atemporel de *Compagnie* enferme tous, créateurs et créatures. Le discours énonce son incapacité d'accomplir l'œuvre idéale et les chimères envahissent le récit, portant en cortège leurs carcasses, comme des sculptures inachevées. Ni littérature morte, ni littérature à venir, l'œuvre est telle que l'on la lit, dans toute sa matérialité : elle est le présent, elle est écriture. Avouer l'échec d'une démarche est la faire, tout simplement. L'effort du narrateur de se créer de la compagnie correspond à un effort pour tarir les possibilités du récit. Bien entendu, on n'arrive pas à l'exténuation complète, car dans le texte quelque chose demeure à la fin : le mot « seul ». Dans *L'Innommable*, le narrateur à la première personne dit qu'il a été dévié de son but, celui de ne parler que de soi-même, par l'apparition de voix et de chimères extérieures à lui. En ce qui concerne *Compagnie*, c'est dans la figure de l'autre qui réside l'espoir de parler de soi-même. Créer quelque chose qui tienne de la compagnie, un « tu », voici la condition pour instaurer un discours et, par conséquent, devenir « je ».

Ouvrages cités

BARTHES, Roland. « L'Effet de réel ». In *Communications*, Paris, n° 11, p. 84-99, 1968.
BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris : Les Editions du Seuil, 1970.
BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Paris : Les Editions du Seuil, 1984.
BECKETT, Samuel. *Molloy*. Paris :Les Editions de Minuit, 1951.
BECKETT, Samuel. *L'Innommable*.Paris : Les Editions de Minuit, 2004 (1953).

BECKETT, Samuel. *Fin de partie.*Paris : Les Editions de Minuit, 1957.
BECKETT, Samuel. *Compagnie.*Paris : Les Editions de Minuit, 1980.
BENVENISTE, Emile.*Problèmes de linguistique générale, 1.* Paris : Gallimard, 1966.
CLEMENT, Bruno. *L'Œuvre sans qualités : Rhétorique de Samuel Beckett.* Paris, Les Editions du Seuil, 1995.
COHN, Ruby (ed.); BECKETT, Samuel.*Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment.* London: Calder, 1983.
COLERIDGE, Samuel Taylor. *BiographiaLiteraria, or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions.* London: J. M. Dent and Sons, 1967 (1906).
DELEUZE, Gilles. *L'Epuisé.* Paris : Les Editions de Minuit, 1992.
DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit.* Paris : Les Editions de Minuit, 1984.
ELAM, Keir, « Dead heads: damnation-narration in the 'dramaticules' ». In: PILLING, John (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
HENRY, Ann. « *Compagnie* de Beckett: Etude d'une réduction ».In :*Samuel Beckett Today/ Aujourd'hui: Samuel Beckett: 1970-1989.* Amsterdam :Rodopi, numéro 1, p. 26-34, 1994.
HUTCHEON, Linda.*Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox.* London, Routledge, 1991 (1980).
JAKOBSON, Roman.*Selected Writings II : Word and Language.* Paris: Mouton, 1971.
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine.*L'Enonciation : de la subjectivité dans le langage.* Paris : Librairie Armand Colin, 1980.
KRANCE, Charles. *Samuel Beckett's Company / Compagnie and A Piece of Monologue / Solo : A Bilingual Variorum Edition.* New York / London: Garland, 1993.
MONTINI, Chiara. « Le spectre du narrateur dans *Mercier et Camier* et *Mercier and Camier* ».In *Limit{e} Beckett.* Paris, n.1, p. 54-71, automne 2010. Disponible sur http://www.limitebeckett.paris-sorbonne.fr. Accédé au 17 mai 2011.
TODOROV, Tsvetan. *Littérature et Signification.* Paris : Larousse, 1967.
WORDSWORTH, William. « I wandered lonely as a cloud ». In: *Poems in Two Volumes*, London, 1807.

Artigo recebido em: 31 de julho de 2011.
Artigo aceito em: 16 de setembro de 2011
Referência eletrônica: BERGONZONI, Gisela Anauate. INVENTEURS OU ADMINISTRATEURS DE CRÉATURES ? LES NARRATEURS DE SAMUEL BECKETT. *Revista Criação & Crítica*, n. 7, p. 45–57, 2011.
Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC_N7_GABergonzoni.pdf>