

TERLEMEZ, Serpilekin Adeline. *Le Théâtre innommable de Samuel Beckett*. Paris, L'Harmattan, « Univers Théâtral », 2012. 268 p.

L'auteur ouvre son étude, conformément au titre qu'elle a conféré à son ouvrage, sur le caractère innommable du théâtre de Samuel Beckett. Procédant à la manière du sujet de son propos, elle met en place un questionnaire beckettien : *Comment nommer ? Pourquoi nommer ? Où nommer ? Quoi nommer ?* Mais, consciente de l'inanité d'une telle démarche, elle écrit : « L'esthétique de Samuel Beckett est de chercher à dire quand on n'a rien à dire ; c'est de chercher à écrire quand on n'a rien à écrire. » (p. 22). Et, c'est autour de ce "rien" qu'elle organise son approche de l'œuvre.

Ce "rien" – qui, dans les faits, procède du *rem* vers le *nihil* – recourt à l'usage d'une langue, à l'emploi de mots. Les huit parties que comporte le livre vont s'organiser sur le mode des diverses étapes que comprend une enquête visant à identifier ce théâtre qui, comme elle le souligne à son terme en citant Samuel Beckett, « "n'est qu'à partir de ce qu'il n'est pas" » (p. 246). Fascination pour les mots en quête d'une forme pour dire le vide, le rien ; vouloir, ne

pas pouvoir et pourtant devoir ; tension vers le centre fondateur de l'entre-deux, la première partie met en place les données de l'équation.

Les trois parties suivantes, traitant successivement « du grotesque », « de la cruauté », d'« une politique du moindre » proposent, tour à tour, des pistes permettant d'éclairer cette énigme que constitue l'innommable. Progressant de Camus vers Rabelais, Serpilekin Terlemez montre que, pour Beckett, si ce monde est absurde, il convient avant tout d'en rire, et si les corps qui l'habitent sont grotesques, il faut de toute urgence les déformer. Ainsi parvient-on à ce comique du surhumain d'où, précise-t-elle, « jaillit une joie indescriptible » (p. 76). Cruauté, donc. Artaud est convoqué. Folie, même. L'importance de Dante – qui refuse de copier le réel afin de mieux le distordre – est soulignée. En ce sens, dire l'indicible institue un sens qui oriente vers le pire et à terme jusqu'à l'échec. Ainsi se constitue cette esthétique du *peu*, cette esthétique du moindre qui « comprend l'empêchement, l'échec et l'amoindrissement » (p. 103). Toutefois, Beckett opérant par renversement, l'empêchement n'est pas stérilité, l'amoindrissement conduit au renforcement et, en dépit de l'échec, on ne saurait fixer aucune fin au parcours. Comme l'établit sa lecture de Proust, la perte de l'identité est, selon lui, la conséquence de la temporalité, puisque être, c'est être dans le temps. Aussi l'art de Beckett, comme celui de Bram van Velde, érige-t-il en finalité l'attente et le devenir. Mais, tout étant répétition, la fin se trouve dans le commencement, et cette fin est sans fin. Le personnage beckettien étant condamné à la nuit, son œil œuvre dans l'obscurité.

Les termes de l'équation étant identifiés, Serpilekin Terlemez s'intéresse à la forme que revêt cette équation. La cinquième partie de l'étude s'intéresse au mode générique de l'œuvre. Si ce théâtre est innommable, peut-on néanmoins le nommer encore *théâtre* ? Faisant référence au théâtre médiéval, l'auteur établit que ce théâtre se caractérise par une esthétique du mélange, de la profusion, du métissage. Le genre théâtral se présente donc comme une aire de liberté au sein de laquelle se nouent et se dénouent les relations entre les sons et les sens. Mais, démontrant le caractère théâtral que possède, par exemple, un roman comme *Mercier et Camier*, elle conclut à l'inanité de toute classification procédant à l'établissement de catégories génériques étanches. Comme les personnages, le temps et l'espace dans lesquels ils évoluent, les paroles qu'ils prononcent et les silences qu'ils ménagent, le langage théâtral se situe dans un entre-deux que la partie suivante définit comme étant par excellence « le négatif » : le moi et l'autre, l'intérieur et l'extérieur, l'être et l'avoir été... La matérialisation de cet entre-deux est figurée par les jeux d'ouverture et de fermeture qui caractérisent la dramaturgie de Beckett. Tels les personnages qui s'agitent sur son plateau, ce théâtre est mu par une « *grandeur négative* habitée par le positif » qui est proprement le « *Vouloir et ne pas pouvoir* beckettien » (p. 181). Aussi ce théâtre est-il travaillé par le goût qu'il manifeste pour le vide et le silence, esthétique qui serait par excellence « le style “sans style” de Beckett » (p. 191). L'importance que confère Beckett à l'objet sur la scène, l'attachement que manifestent ses personnages pour les choses qu'ils possèdent, donnent un sens à l'espace que le théâtre s'avère impuissant à lui offrir.

Reformulant l'équation – non plus de façon spécifique sur le mode générique, mais de manière plus générale sous la forme du langage –, Serpilekin Terlemez identifie l'expression par excellence de l'entre-deux beckettien dans la pratique de l'auto-translation qui place sans cesse l'écrivain entre deux langues. Dans la septième partie de son étude, elle établit que la traduction procède d'une conversion de l'*autre* en *même* et ainsi situe une reconnaissance de l'altérité à l'intérieur de l'identité. L'activité créatrice de Beckett réside précisément dans la traduction de ses textes anglais en français, et de ses textes français en anglais, ce qui, dans les faits, se révèle procéder d'une recréation perpétuelle de l'œuvre. Or, le processus exhibe deux finalités qu'assigne Beckett à son œuvre théâtrale : faire en sorte que « ça parle toujours » et parvenir corollairement à un dépouillement toujours accru de l'énoncé initial. De fait, refusant de vouer sa parole au néant, Beckett se condamne à sans cesse reprendre ses écrits afin de ne

jamais les “fixer”. Et la dernière partie de l’étude de proposer un univers de référence pour ce théâtre innommable, « l’art des marionnettes ». Prenant l’exemple d’*En attendant Godot*, Serpilekin Terlemez rappelle que lors de sa mise en scène de la pièce en mars 1974, Beckett avait émis le désir que l’œuvre fut représentée sous la forme d’un ballet. Ainsi les personnages pouvaient-ils être efficacement vidés de toute substance dramatique, et Beckett libre de créer « la pensée marionnette avec ses marionnettes–penseurs » (p. 226). En effet, sur un rythme de music-hall, les personnages expriment par bribes les linéaments de la culture philosophique occidentale. Ce « western endiable¹ », selon la définition que donnait Beckett lui-même de la pièce, ponctué par de longues plages de silence, et dont la fin se trouve dans le commencement, était de fait fondateur d’un théâtre radicalement nouveau, littéralement *innommable*. Aussi logiquement Serpilekin Terlemez achève-t-elle son étude en établissant ce constat dont nous avons déjà souligné l’évidence : « [...] le théâtre de Samuel Beckett “n’est qu’à partir de ce qu’il n’est pas” » (p. 246).

La grande qualité de cet ouvrage réside dans sa faculté à explorer l’ensemble des facettes du théâtre beckettien en démontrant que plus l’on s’évertue à inventorier ses propriétés, plus il se révèle innommable. Tantôt élargissant la perspective en s’intéressant à “Beckett avant Beckett”, en sollicitant les sources – tout particulièrement philosophiques – qui ont nourri sa pensée avant qu’il ne se consacre à l’écriture, tantôt la restreignant en se consacrant à l’analyse minutieuse de telle ou telle de ses pièces, voire de ses “*dramaticules*”, Serpilekin Terlemez avance pas à pas dans une enquête qu’elle n’estime achevée que lorsque toutes les voies ont été explorées. Considérant que l’œuvre de Beckett constitue un tout insécable, afin de faire la lumière sur la nature propre de l’œuvre théâtrale, elle interroge les romans, les essais et l’ensemble des métatextes rédigés par l’écrivain. Le théâtre associant au sein d’une même cérémonie le son et l’image, elle démontre l’intérêt manifesté tout au long de sa vie par Beckett pour les productions musicales, picturales et cinématographiques tant passées que contemporaines. Au sein des innombrables influences qui ont imprimé leur sceau sur la création beckettienne, elle privilégie tout particulièrement deux œuvres de référence : celle de Dante dans le domaine de la littérature, et celle de Bram van Velde dans celui de la peinture. L’entre-deux propre à Beckett se situe entre l’enfer et le purgatoire de Dante, ce qui le conduit à créer cet “antipurgatoire” au sein duquel sont enfermés ses personnages. Le désir d’échouer, qui constitue l’ambition suprême du futur prix Nobel de littérature, plonge ses racines dans l’aspiration similaire qu’exprimait le peintre néerlandais. S’appuyant bien évidemment sur les textes consacrés par l’écrivain au peintre, mais en confrontant de manière très précise les composantes de leur création et l’art qui a présidé à cette création, elle révèle les nombreuses similitudes qui permettent de relier ces œuvres entre elles. L’attente, la recherche de l’identité, l’expression du rien, la volonté et en même temps l’impossibilité de créer : autant d’éléments qui conduisent vers une concordance entre les deux univers artistiques. Toutefois, si le matériau que brasse Beckett témoigne de son immense culture tant philosophique qu’artistique et de son intérêt pour l’ensemble des modes qu’emprunte le langage, sa démarche demeure solitaire, atypique, innommable.

Au terme de notre lecture, nous possédons la sensation d’avoir emprunté l’ensemble des routes qui mènent vers la création beckettienne, d’avoir exploré la totalité des arcanes qui renferment le mystère de cette création et d’avoir, à notre tour, acquis la conviction qu’il était vain de nous évertuer à vouloir nommer l’innommable. La pertinence du propos, la rigueur des démonstrations, la richesse des analyses permettent à l’ouvrage de constituer une pierre supplémentaire au sein de l’édifice critique bâti autour de l’œuvre à la fois si simple et si complexe de Samuel Beckett. L’on regrettera seulement, compte tenu du grand nombre des références et des notions auxquelles recourt l’étude, que ne figure pas à la fin du livre un

1 Roger BLIN, *Roger Blin : souvenirs et propos*, propos recueillis par Lynda BELLITY PESKINE, Paris, Gallimard, 1986.

index qui nous permettrait, après avoir effectué une première lecture linéaire, de pouvoir procéder à diverses lectures transversales.

Michel BERTRAND