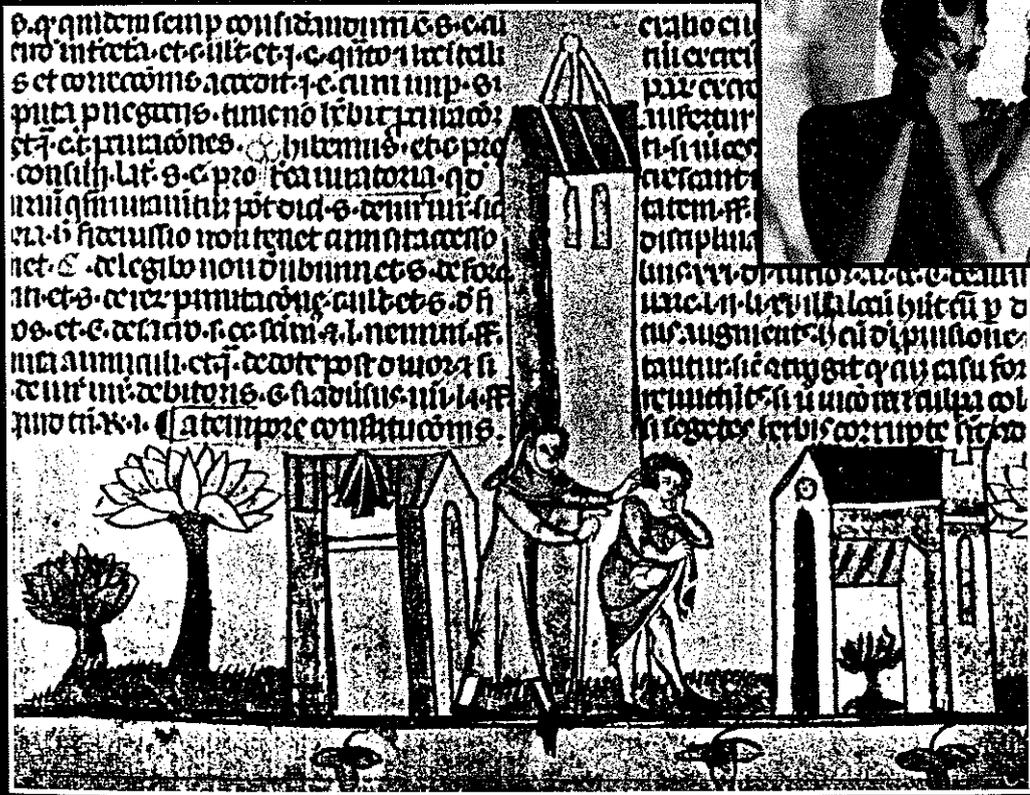


# VOIR

## Figures littéraires de la cécité du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle

N<sup>os</sup> 12 - 13 - NOVEMBRE 1996 - Paraît deux fois par an - ISSN 0777 - 1266



12  
13

# *Figures littéraires de la cécité*

*du Moyen Âge au XX<sup>e</sup> siècle*



□ REDACTEUR EN CHEF : Raoul Dutry; SECRETAIRE DE REDACTION : Gérard Servais  
□ Jean-Paul Herbecq, président de la Ligue Braille; Claire Binard; Françoise Herbecq-Hardy  
□ TextUre s.a., mise en page, photogravure, impression. □ Pierre-Baudouin Bareel,  
éditeur responsable - rue d'Angleterre, 57 -1060 Bruxelles. □ Ce périodique est publié avec  
le concours de la Commission communautaire française et de la Fondation Universitaire  
de Belgique. □ Copyright © Ligue Braille, 1996.

## Beckett, Samuel (1906-1989)

Samuel Beckett a toujours défendu farouchement le secret de sa vie privée et exigé que se maintienne une rigoureuse distinction entre sa biographie et son œuvre. Il a toujours combattu les indiscretions qui n'entraînent que parasitage, bruit et bavardage; il a repoussé les contaminations et les interprétations dont il s'avéra pourtant la victime privilégiée.

Les fils de trame retrouvés malgré lui révéleront la part fusionnelle du vécu et des écrits, la source des métaphores obsessionnelles, des paysages, des questionnements, de la complexité révélée dans le dénuement : une extraordinaire unité. Mais on ne peut franchir sans scrupules, et sans suspicion sur son propre geste, une réticence aussi constante, un droit au silence instamment et légitimement revendiqué au nom de la seule responsabilité de l'essentiel. Encore faut-il entendre ici ce qui reste – sans orgueil – après consommation, dépouillement jusqu'à l'os : le cri ou le murmure. « *Mon œuvre est affaire de sons fondamentaux (blague à part) émis aussi complètement que possible, je n'accepte la responsabilité de rien d'autre.* »<sup>1</sup>

Né un vendredi saint, vendredi 13 de surcroît, dans une famille de la petite bourgeoisie protestante des environs de Dublin. C'est ainsi que Samuel Barclay Beckett souhaite – semble-t-il – que l'on enregistre officiellement les formes publiques et symboliques de sa venue au monde.

Un père jovial et sportif, tendrement idolâtré, qui a délibérément refusé une formation universitaire pour s'orienter plus tôt vers les chantiers de construction familiaux puis vers une entreprise de métreur où il fera rapidement fortune. Une mère énigmatique, énergique, aiguë, sévère, appartenant à la petite noblesse terrienne mais renvoyée de l'école de la mission et affirmant son indépendance et son comportement insolite en exerçant, avant son mariage, comme salariée, une fonction d'infirmière à l'hôpital d'Adélaïde. Une mère insaisissable, à l'humeur imprévisible, déchirée entre la drôlerie et la rage glacée, le modèle féminin idéal où elle se contraint d'en-

trer et le potentiel de désordre qui le fait éclater ou la rend malade, rigoriste mais capricieuse, très attachée aux enfants mais dominante, elle engagera très tôt avec Sam une lutte de volontés et une quête de rencontre désespérément insouviée. Une enfance « *sans histoire. On peut dire que mon enfance a été heureuse... et pourtant j'étais peu doué pour le bonheur. Mes parents ont fait tout ce qui pouvait rendre un enfant heureux. Mais je me sentais souvent seul. On nous a élevés comme des quakers. Mon père ne me battait pas; ma mère ne s'est pas enfuie de chez nous.* ». Singulière approche du « bien-être » en négatif : ce qui reste forcément quand le pire ne s'est pas produit.

Dès l'adolescence, Samuel Beckett est atteint par une forte myopie comme son frère aîné, Franck. Cependant, son comportement désavoue tout soupçon de handicap; il se révèle un sportif acharné, précis, indifférent à la souffrance physique. Après l'internat de l'École royale de Portora, il entre à Trinity College en 1923 et entame un cursus universitaire bientôt centré sur l'étude des langues vivantes (le français et l'italien). Il est devenu un lecteur vorace dont l'érudition pluridisciplinaire ne cessera de se déployer sans que l'on puisse parler d'influence, sauf inadéquation du terme. Tout sera entassé, décapé et broyé par un système de pensée résolument isolé.

En octobre 1928, il s'installe pour deux ans à Paris où il a obtenu un poste de lecteur à l'École normale supérieure. Sitôt arrivé, il rencontre Joyce dont il admire l'œuvre sans réserve. Joyce annexe la disponibilité de Beckett : il partage ses silences et ses affinités intellectuelles. Par ailleurs, la vue de Joyce continue à baisser : Beckett, sans jamais avoir été son secrétaire, l'aide dans un certain nombre de travaux, lui fait la lecture, recherche pour lui de nouveaux domaines de connaissance. Dans son respect sans limite, Beckett se met à imiter Joyce dans son usage social mais aussi dans son attitude, dans le choix de ses chaussures (qui le font horriblement souffrir!) et dans la manière d'approcher exagérément de ses lunettes livres et papiers qu'il n'éprouve pas encore de difficulté à lire. C'est à cette époque qu'il écrit *Dante... Bruno..., Vico..., Joyce.* (1929) En 1931, il rentre à Dublin

où l'attend une charge académique à Trinity College. Il a renoncé au traité d'érudition publiable auquel il s'était engagé. Très rapidement, le climat politique et intellectuel irlandais lui paraît intolérable : le nationalisme est exacerbé, la censure pointue jusqu'à faire retirer le dernier nu subsistant à la National Gallery, des bibliothèques sont fermées pour fustiger la confession de leur conservateur. Beckett a horreur de l'enseignement. Son malaise prend très vite les formes d'une dépression grave aux manifestations psychosomatiques multiples que rien ne pourra vraiment endiguer. Son essai sur *Proust* paraît à Londres sans le sortir de cet état. Les voyages, les randonnées retarderont peu sa démission (1932). Son père meurt l'année suivante.

Il s'installe à Londres dont il s'échappera épisodiquement pour l'Allemagne ou la France. Dans une extrême solitude, avec une santé lamentable, aux prises avec des difficultés financières rémanentes, il entame l'écriture, en anglais, de son premier roman *Murphy* (1935, publié à Londres et traduit, par lui, en français en 1938 en dépit, ou à cause de son refus par Queneau). Durant un séjour à Paris, il fait ses premiers essais d'écriture en français vraisemblablement pour appliquer à la lettre la recommandation de Vico « *de désapprendre la langue de son pays natal, et retourner à la misère primitive des mots* » lorsqu'on veut exceller en poésie - première opération de l'esprit humain et source de la pensée.

Son séjour à Dublin avait été adouci par la rencontre du peintre J. B. Yeats, Paris lui offre un nouveau contact déterminant : les frères van Velde. Leur amitié profonde ne se démentira jamais. Si Beckett renonce, en 49, à la symbiose verbale avec leur art c'est dans l'angoisse de leur nuire en détournant par son propre « bruit » le contact direct avec la peinture.

À la même époque (1937), celle où il décide de s'installer définitivement à Paris, il se lie avec Giacometti, tout en silences, « *granitiquement subtil et tout en perceptions renversantes, très sage au fond, voulant rendre ce qu'il voit, ce qui n'est peut-être pas si sage que ça lorsqu'on sait voir comme lui* ». <sup>2</sup>

Lorsque la guerre éclate, il opte pour la défense de ses amis, la France, la résistance puis le maquis plutôt que pour la neutralité irlandaise dont il bénéficiait précisément à ce moment en raison d'un bref séjour. En 42, Beckett devra fuir la Gestapo et se réfugier dans le Vaucluse, après une marche de deux cent cinquante kilomètres. En 43, il se remet à écrire, en anglais : ce sera *Watt*, un exercice, un « jeu », mais aussi une véritable thérapie.

*Watt*, dont il est très satisfait, est refusé partout. On lui conseille même d'essayer plutôt un compte rendu réaliste de ses souvenirs de guerre. Il est consterné mais réalise et déclare sèchement que seules les histoires d'échec l'intéressent. Il se trouve néanmoins dans une sorte d'impasse : quoiqu'il fasse le substrat autobiographique le rattrape, il ne voit pas non plus comment maîtriser mieux les mots. En 46, lors d'un nouveau séjour en Irlande, sur une jetée battue par les vents nocturnes, ce qu'il éprouve comme une *vision* et qu'il relate dans *La Dernière Bande* (pp.22-23) résout ses difficultés en l'amenant à choisir ce qu'il tentait de réprimer. La conjonction de l'obscur et de la compréhension. « *Spirituellement une année on ne peut plus noire et pauvre jusqu'à cette mémorable nuit de mars, au bout de la jetée, dans la rafale, je n'oublierai jamais, où tout m'est devenu clair. La vision, enfin. Voilà j'imagine ce que j'ai surtout à enregistrer ce soir, en prévision du jour où mon labeur sera – (il hésite) – éteint et où je n'aurai peut-être plus aucun souvenir, ni bon ni mauvais, du miracle qui – (il hésite) – du feu qui l'avait embrasé. Ce que soudain j'ai vu alors, c'était que la croyance qui avait guidé toute ma vie, à savoir – (Krapp débranche impatientement l'appareil, fait avancer la bande, rebranche l'appareil) – grands rochers de granit et l'écume qui jaillissait dans la lumière du phare et l'anémomètre qui tourbillonnait comme une hélice, clair pour moi enfin que l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur – (Krapp débranche impatientement l'appareil, fait avancer la bande, rebranche l'appareil) – indestructible association jusqu'au dernier soupire de la tempête et de la nuit avec la lumière de l'entendement et le feu.* »

Les années suivantes ouvriront une intense phase de créativité : les œuvres majeures naissent alors en français, il les traduit en anglais. Puis le processus linguistique s'inverse à nouveau.

La grande trilogie romanesque, une littérature en zone frontière de la condition humaine et de la possibilité de la raconter, – *Molloy, Malone meurt et L'Innommable* – séduit J. Lindon des éditions de Minuit. Avec le début des années 50 arrive la véritable reconnaissance littéraire, attendue et redoutée car elle contraint à s'exposer. En 60, Trinity College le fait Docteur honoris causa. *En attendant Godot* va étendre sa réputation au niveau mondial. En 1961, le Prix international des éditeurs, qu'il partage avec J.-L. Borges\*, un autre jongleur des langages, vient confirmer cette dimension seule convoitée. En 68, il refuse la chaire de poésie à Oxford. Enfin, en 69, c'est le Nobel de littérature que Lindon – et non l'ambassadeur d'Irlande – ira retirer pour lui à Stockholm. Les journalistes affolés découvrent qu'on ne sait rien de lui; il s'est rendu inaccessible – il se trouve, au moment de l'annonce, au bord du désert tunisien, isolé par des inondations. Sa santé est plus que jamais précaire, l'état de ses yeux empire régulièrement.

Depuis 1965, ses yeux le font davantage souffrir, il ne s'agit plus de sa myopie, sa perception s'altère au point qu'il croit devenir aveugle, mais il hésite entre la résignation et la consultation et, autant que possible, évite d'en parler. C'est un incident qui précipite le diagnostic : les deux yeux sont atteints de glaucome, il faudra intervenir dès que son état le permettra. Une fois encore, il s'efforce de cacher ce qui lui arrive; à l'inverse de Borges\*, il se refuse, en vain, à entrer dans le cycle absurde des comparaisons entre écrivains frappés de cécité : il est simplement un homme en train de devenir aveugle. Il n'est plus question de lire; au prix d'un énorme effort il griffonne parfois avec un feutre noir épais. Il s'isole, coupe le téléphone. On l'opère une première fois en octobre 1969; l'œil gauche sera traité en février 1970. Il faudra plus d'un an pour qu'il maîtrise ses difficultés d'accommodation. Il rassure ses amis sur l'évolution de ses yeux *castrés*, cependant une lumière normale l'accable.

Beckett n'a jamais cessé de diversifier les formes de sa création; nouvelles et textes courts l'accompagneront toute sa vie comme sa poésie – mais peut-on vraiment l'isoler? –. Les romans font éclater l'économie générale du genre puis s'effacent au profit du théâtre qui prend lui-même la forme d'un défi aux lois du spectacle : « je veux un théâtre réduit à ses propres moyens, parole et jeu, sans peinture et sans musique, sans agréments. C'est là du protestantisme si tu veux, on est ce qu'on est. Il faut que le décor sorte du texte, sans y ajouter. Quant à la commodité visuelle du spectateur, je la mets où tu devines. Crois-tu vraiment qu'on puisse écouter devant un décor de *Bram*, ou voir autre chose que lui? »<sup>3</sup> Et pourtant, dans les années 60, Giacometti réalisera le décor d'une des mises en scène de *Godot*.

En 1964, il passe au cinéma avec *Film*, réalisé par Schneider avec sa participation. Contre toute attente, B. Keaton, qui a besoin d'argent, a fini par accepter le rôle sans y comprendre grand chose. Le film obtient le Prix de la jeune critique, à Venise, en 1965.

Par ailleurs, l'écriture de Beckett semble se diviser en deux options : le théâtre pour les yeux, dont l'aboutissement constitue une sorte de chorégraphie sans paroles (*Quad*, écrit pour la télévision en 80 et réalisé en 81 en R.F.A.), et le théâtre pour l'oreille, les pièces radiophoniques (*Tous ceux qui tombent*, 1957, ou *Cendres*, 1959), bruits, souffles, silences et mots. *Dis Joe* (écrit en 1965, tourné pour la première fois en France, pour la télévision, en 1968) réalise leur hybridation en montrant un corps d'homme impassible si l'on excepte la trace imperceptible d'un soliloque sur les lèvres et laissant entendre dans le moindre détail une voix off de femme. Joe écoute la voix comme il a toujours écouté les voix qui murmurent en lui et qu'il veut tuer sans y parvenir.

Avec l'application systématique du mathématicien, Beckett isole les éléments constitutifs de l'homme et de sa relation à l'être, à l'espace, à la durée, pour en distinguer les fonctions et les ressorts, simplement les représenter, dans leur étrangeté, avec la conscience qu'il n'y a rien à comprendre, rien à exiger, rien à justifier.

## En attendant Godot (1948)

La pièce, en deux actes et en prose, composée en français en 1948, est publiée à Paris aux Éditions de Minuit en 1952. Elle est créée à Paris, au théâtre Babylone, dans une mise en scène de Roger Blin, le 5 janvier 1953, après quatre ans de négociations et de dérobades des associés de Blin qui ne voulaient pas d'une pièce sans rôle féminin et *sans histoire sur l'humain*<sup>4</sup>. Plus tard, on a proposé à Blin de monter la pièce à la Comédie-Française mais Beckett a refusé. La pièce a été créée à Dublin et à Londres en 1955 où elle est l'objet d'une censure partielle, d'un rejet massif du public dès la première et d'une presse populaire accablante. Mais les deux principaux critiques, celui de l'*Observer* et celui du *Sunday Times* retournent le public élégant et l'intelligentsia : la pièce se donnera à bureaux fermés au Criterion Theater jusqu'au milieu de l'année 56. En 56 toujours, on la monte à Miami (sous la direction d'A. Schneider) et New York (où le producteur décourage le « public ordinaire » et provoque ainsi un effet d'engouement impressionnant). A Paris, on la reprend au théâtre Hébertot. Liam O'Brian entreprend sa traduction en irlandais. Les principales reprises à Paris sont celles de l'Odéon-Théâtre en 61, du Théâtre Chaptal en 66 et du théâtre Récamier en 70.

Beckett réalisera lui-même une adaptation et une mise en scène à Berlin en 1975 au Schiller Theater, spectacle qui allait tourner dans de nombreux pays européens.

Lors de son édition définitive en 1965, le texte aura été poli par seize ans de révision.

Cette pièce et le sens de son titre, que Beckett s'est toujours refusé à commenter, adoptant en cette matière une position partagée par Eco\*, ont suscité plus de littérature que toute autre œuvre théâtrale de ce siècle.

## Thème

*En attendant Godot* ne se raconte pas, tout au plus peut-on l'approcher par la description, les données... Tout est presque immobile et l'attente cyclique, répétitive, annule de son poids toute espèce d'action. Il reste à la meubler, la tuer, sans qu'aboutisse jamais son aspiration. Les mots seuls en semblent capables, par intermittence, jusqu'à prendre allure de condamnation. La première réplique a tout dit : « *Rien à faire* ». En réalité, il ne s'agit pas d'un constat général, ni d'une complaisance au destin, d'une défaite existentielle, comme le croit l'autre protagoniste – Vladimir –, ce n'est que le soupir d'Estragon résigné à la résistance de sa chaussure enserrée à son pied douloureux.

Leur espace est un non-lieu : « Route à la campagne, avec arbre » (p. 9) – « *Il n'y a rien à voir* » (p. 12), continue Estragon, toujours à propos du soulier enfin extrait. Un endroit si vaguement vaste qu'il est sans ailleurs, n'importe où et, par là, cellulaire.

La durée est tangible et le temps indéterminé. Des choses arrivent, d'autres passants surviennent, reviennent, – Pozzo et Lucky, « le maître et l'esclave », chacun à l'autre nécessaire –, mais tout est douteux, identiquement probable, aucun événement ne perturbe ou ne révèle le sens de l'ordre, impénétrable. « *Rien ne se passe, personne ne vient, personne ne s'en va, c'est terrible* » (Estragon, p. 57-58). Bien sûr, à l'acte deux, Estragon a tout oublié de la veille ou presque, l'arbre est brutalement feuillu, Pozzo aveugle, Lucky muet, c'est sans pourquoi.

Chaque parole, chaque geste – si concret –, tente une modalité d'adaptation au plus petit commun dénominateur de l'humanité. Mais les douleurs et les motifs sont cocassement en décalage... Des monologues qui s'efforcent de converser, ne se synchronisent pas vraiment et ne peuvent s'effacer. On joue, comme au théâtre : « *Comment m'avez-vous trouvé? Bon? Moyen? Passable? Quelconque? Franchement mauvais?* »

(Pozzo à Vladimir et Estragon, p. 52). À la fin de l'acte, Monsieur Godot ne viendra pas. Une fois, deux fois,... Y-a-t-il d'autres fois?

Et pourtant tout ce malheur est drôle : comique de mots et de situation. Pas de sentimentalité, cruauté constitutionnelle ou rien que la tendresse :

«Vladimir.— Viens que je t'embrasse!

Estragon.— Ne me touche pas!

Vladimir.— Veux-tu que je m'en aille? (...)

Estragon.— Ne me touche pas! Ne me demande rien! Ne me dis rien! Reste avec moi!» (p. 81).

« *Nec tecum, nec sine te.* », comme l'écrira plus tard Beckett, à propos de *Fin de partie*<sup>5</sup>.

### ***Fin de partie*** (1957)

Pièce en un acte et en prose publiée à Paris, aux Éditions de Minuit, en 1957, elle a été créée en français dans une mise en scène de Roger Blin à qui elle est dédiée, à Londres au Royal Court Theater le 1er avril 1957. En effet, Beckett travaillait à une traduction anglaise dont il s'est trouvé longtemps mécontent (il n'y a jamais intégré le passage de l'arrivée de l'enfant); il a toujours estimé, d'ailleurs que *En attendant Godot* avait été beaucoup moins altérée par cette opération que *Fin de partie*. Comme il n'avait pu achever cette traduction dans les délais prévus, la troupe française a été invitée à réaliser la création mondiale à Londres. Si l'on excepte Hobson du *Sunday Times*, la critique britannique s'avoue déconcertée et rend un verdict négatif. De sorte que, vexé, Paris, où il avait été jusque là impossible de réunir les conditions de réalisation, reprend la pièce, le même mois, au Studio des Champs-Élysées. Elle y tiendra la scène pendant plus de quinze mois (97 représentations). La première version date de 1954. Le texte sera terminé en 56. La pièce connaîtra d'abord deux versions en deux actes avant son état définitif.

Peu après la création franco-anglaise, la première production allemande déçoit l'auteur. La visite d'A. Schneider prépare la production américaine qui sera, elle aussi, mal reçue par la critique. Cette pièce est plus sombre que la première et semble donc plus intolérable. Ce type de progression comparative se poursuivra au fil de l'évolution de l'œuvre.

La production en texte anglais sous le titre d'*End's Game*, terme spécifique à cette phase du jeu d'échec où, la plupart des pièces perdues, seuls les rois peuvent se permettre un nombre de coups limités et synchrones, sera retardée jusqu'en octobre 1958 par des problèmes de censure. La même année, Blin et toute sa troupe sont invités à la biennale de Venise.

En 59, Le Pike Theatre de Dublin entreprend de monter la pièce en dépit de l'interdiction globale de Beckett sur la représentation de ses œuvres en Irlande. Il y consent avec réticence et le four qui s'ensuit le rassérène plutôt.

En 1967, *Fin de partie* est repris à Berlin : c'est la première mise en scène réalisée par Beckett lui-même. Il avait assisté beaucoup plus étroitement aux répétitions menées par R. Blin, se montrant d'une extrême exigence dans la précision de diction et le minutage des déplacements, au quart de seconde. L'impératif intellectuel de l'analogie avec le jeu d'échecs et la volonté de considérer le texte comme une partition musicale toute en correspondances et répétitions requièrent une mise en place sans hasard dont témoignent aujourd'hui la fréquence et le caractère pointu des indications scéniques.

La reprise au Théâtre 347 affirme la détermination de griser davantage, la chanson est aussi supprimée sans doute pour accentuer l'impression d'extrême angoisse que Beckett associe à l'œuvre. Toutefois, il réfute les affirmations de mépris pour la vieillesse, et spécialement celle des parents, que l'on associe aux poubelles où il enferme Nagg et Nell



*Fin de partie*. Mise en scène par Guy Rétoré (1980). Photo P. Coqueux.

pour de simples questions de logistique (la rapidité de leurs apparitions et disparitions dans un espace aussi dépouillé que possible).

La pièce a fait l'objet de multiples adaptations scéniques dont certaines ont été explicitement désavouées par Beckett, même s'il n'a rien fait pour les interdire en raison du travail et des frais engagés. C'est le cas de la « version » de A. Grégory, à New York, en 1973 : les acteurs jouaient en cage, on s'était permis des dialogues additionnels, ... Malgré les efforts du metteur en scène, le spectacle ne viendra jamais à Paris et sera refusé au Festival de Bordeaux. La même année, Graham Murray, reprenait *Fin de partie*, à Londres, avec la 69 Theatre Company. En 75, Marcel Maréchal en donne une interprétation misant sur le grotesque et le coloré. Ce sera la première pièce de Beckett à entrer au répertoire de la Comédie-Française en 1988.

### Thème

Le présent est une interminable habitude. Le monde est vide, un désert morne, plombé : « *Il fait gris. Gris! Grris! (...) Noir clair. Dans tout l'univers* » (p. 48). Une non-lumière. Dieu merci, sans hypothèse de vie

renouvelée qui n'en finirait pas. « *Quelque chose suit son cours* » (p. 49). Hamm, le maître/père aveugle et paralytique, et Clov, le serviteur/fils raidi à ne pouvoir s'asseoir – « *chacun sa spécialité* » (p. 25) –, selon leurs propres constatations, respirent, changent, perdent leurs cheveux, leurs dents, leur fraîcheur, leurs idéaux : la nature ne les a donc pas oubliés.

Incarcérés « *dans un trou* » (p. 56), enserrés dans leur bulle par la vacuité du dehors, « *l'autre enfer* » (p. 41), Hamm et Clov cristallisent une fraternité d'ombre dans un jeu dont la méchanceté systématique compense les condescendances du besoin. « *La maison [qui] pue le cadavre* » (p. 65), est étroite, avec de petites fenêtres hautes inaccessibles sans accessoires, sur un mur, le seul tableau est retourné. La cuisine où Clov voit, sur le mur, « *[s]a lumière qui meurt* » (p. 26), « *trois mètres sur trois mètres sur trois mètres, (...) de jolies dimensions* » (p. 16), jouxte la salle dont le point central exactement, un cœur aveugle, fascine l'immobilité circulaire de Hamm. Nagg et Nell, les maudits progéniteurs, s'y détériorent lentement, de corps et de rêves, dans la sciure souillée de leurs poubelles. Des existences, après tout, absentes de l'histoire et

donc assoiffées d'histoires, dans la compulsion des prothèses : la longue-vue, l'escabeau, la gaffe, le fauteuil roulant, le calmant, le chien en peluche... Des êtres qui, « *comme l'enfant solitaire (...) se met[tent] en plusieurs, deux, trois, pour être ensemble, et parler ensemble, dans la nuit* » (p. 92). Clov s'en va, sans un mot. Hamm repose sur son visage le vieux mouchoir ensanglanté qui le recouvrait au début. La fin est le commencement.

La continuité comme supplice. Goutte à goutte. Le soliloque rit du non-sens immanent.

### Commentaire

La question du regard habite la racine même de l'œuvre de Beckett : sa langue. Un tel bilinguisme est rare et ne cesse de susciter analyses et commentaires dont les plus contestables sont sans doute ceux qui veulent à toute force tirer l'homme et l'œuvre à l'un ou l'autre patrimoine national. L'expérience révèle, pour l'intellect, le caractère passionnant d'une constante autre façon de voir où la conscience et la volonté se trouvent mieux maîtres du jeu. Les « accidents » de translation, les variations dévoilent l'ironie des habitudes de pensée ; l'alternance assure la rigueur d'une vigilance incisive à la troupe indépendante des mots, à l'expression du « comment c'est » et le léger écart irréductible qui nous sépare pour jamais. Il reste dans les formules réduites, simples, sérielles, en perpétuel décalage, ce qui peut néanmoins se communiquer au-delà des conformismes culturels. Et, sans doute, au-delà des mots « *...J'emploie les mots que tu m'as appris. S'ils ne veulent plus rien dire apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire.* » (Fin de Partie, Clov, p. 62)

Pourtant, Samuel Beckett ne semble pas avoir jamais accordé de valeur distinctive à la cécité même si sa problématique récurrente parcourt l'œuvre entier comme un désir effrayé de soi. Il s'agit d'un état de l'être, un facteur parmi d'autres dans une combinatoire sans hiérarchie de sens. « *Le*

*centre est partout et la circonférence, nulle part...* » Rien de surprenant quand on évolue aux limites du cadre, à ses points de fuite, où lumière extrême et défaut de lumière modifient également la vision aux dimensions de l'infini.

Pozzo qui s'est réveillé « *aveugle comme le destin* » et se demande « *s'il ne dort pas encore* » (En attendant Godot, p. 122) apparaît comme un paradigme de Lucky devenu simultanément muet. L'expérience des variations sensorielles peut tout au plus apparaître comme une étape que chacun va franchir dans l'inventaire des douleurs où le corps affleure à la conscience :

« Hamm (lâchant sa calotte).

– *Qu'est-ce qu'il fait?*

Clov soulève le couvercle de la poubelle de Nagg, se penche. Un temps.

Clov. – *Il pleure.*

Clov rabat le couvercle, se redresse.

Hamm. – *Donc il vit.* » (Fin de partie, p. 84.)

La cécité peut entrer également dans une systématisation mathématique de la réduction des personnages et de ses effets, notamment des modes de cheminement vers une intériorité des profondeurs. Elle implique également une modification définitive du rapport à la temporalité. L'éternité ou le rythme des jours se diluent pour tous ; l'aveugle, partageant le privilège des morts, en perd la notion ainsi qu'il le fait des identités. Beckett semble travailler l'homme selon des équations où les données introduites excluent peu à peu toute zone de « distraction » : cécité, mutisme, paralysie, non comme déchéance, accablement vecteur de sentimentalité mais comme algèbre de la condensation du champ et de pénétration intellectuelle. Il n'est pas question de contaminer cette lucidité austère par une quelconque bienveillance morale.

Enfin, elle semble libérer la parole de l'aveugle et susciter envers lui, de la part des autres, des relations de nature variable et souvent ambiguë, mais n'importe quel lien

vaut mieux que l'indifférence. Tandis que Pozzo, aveugle, appelle du secours pour le relever, Didi philosophe : (...) « *Ce n'est pas tous les jours qu'on a besoin de nous. Non pas à vrai dire qu'on ait précisément besoin de nous. D'autres feraient aussi bien l'affaire, sinon mieux. L'appel que nous venons d'entendre, c'est plutôt à l'humanité tout entière qu'il s'adresse.* » (En attendant Godot, pp. 111-112.)

Singulièrement, aussi bien dans *Fin de partie* que dans *Godot*, les aveugles sont souvent des « maîtres ». Pozzo, s'il reçoit des coups alors qu'il est à terre, impuissant, retrouve vite autorité et cruauté une fois assuré de l'assistance des autres qu'il paraît entraîner sans recours dans sa chute et condamner à la reptation. Son attitude envers Lucky ne s'est pas modifiée.

Monsieur Rooney, l'aveugle de *Tous ceux qui tombent*, a-t-il poussé sous les roues du train l'enfant qui y est tombé? Pour empêcher, à son échelle, l'humanité de rebondir...

Pour sa part, Hamm, doublement impuissant, se révèle moteur de toute action; il ne cesse guère de régner sur la pénurie et sur le jeu. Il ne cesse pas de faire payer à Nagg et Nell la naissance qu'ils lui ont infligée: plus de bouillie, un chantage au biscuit contre l'écoute et finalement, le couvercle sur la poubelle. Maniaque, il poursuit Clov de servitudes arbitraires, répétitives, dont l'urgence n'a d'égal que l'apparente inutilité. Leur fonction répond à un besoin, elles lui confèrent sa raison d'être: la reconnaissance de l'un tient nécessairement à la soumission de l'autre qui le justifie. Si l'autre se rebelle, le bourreau se mue en victime instantanément. Mais installé dans son double « handicap », cachant ses yeux blancs derrière des lunettes noires (encore l'échiquier?), Hamm trône immobile sur un monde raréfié et joue sa dépendance en principe de tyrannie. Car dans sa force terrible, d'incoercibles nostalgies s'attardent, celle de la lumière, de la mer, de l'envol (les roues de bicyclette), celle d'exister par le regard des autres ou, au contraire, la

conviction terrifiante de n'en être jamais délivré. Et l'incapacité de se taire. De renoncer à soi, geste et parole, à l'impulsion qui reconstitue ce qu'on voudrait finir, irrévocablement.

La représentation de la cécité ne peut ici s'analyser indépendamment d'une anthropologie globale. Entre « depuis quand » et « jusqu'à quand », l'homme de Beckett est ce qu'il est comme l'auteur ne signifie rien que ce qu'il dit. Quand il affirme rageusement « *Ce que j'aimais dans l'anthropologie, c'était sa puissance de négation, son acharnement à définir l'homme, à l'instar de Dieu, en termes de ce qu'il n'est pas* » (Molloy), Beckett indique la nature de son projet. Tenir sur l'homme ce discours, essentiellement d'observation, pictural en quelque sorte, qui le montre débarrassé du masque des croyances, des idéaux, des sentiments et des leçons, isolé, autant que possible, des constructions de la culture contre sa réalité, sa matérialité, insondable. Une anthropologie fonctionnaliste en somme, qui révèle ses polarités par leur dysfonctionnement, leur pathologie fondamentale. Entre la gamelle et le vase, dans une « vérité » organique élémentaire, l'homme « *plus près du reptile que de l'oiseau, peut subir sans succomber des mutilations massives* » (Malone meurt, p. 129.). Privé de l'ultime compréhension de son existence, il est atteint par la perte de pouvoir sur le corps, l'emprise de la matière indifférente, avec la douleur comme moteur de continuité, jusqu'à l'état larvaire mais invincible. La mort n'est jamais là: « *Décomposer, c'est vivre aussi (...) mais on n'y est pas toujours tout entier* » (Molloy, p. 36). Il est interdit d'abandonner. Se prononcer sur la fin donnerait foi à un improbable sens. À côté de la nutrition, la subsistance et ses avatars, la parole – peut-on dire la communication? – se répand, inextinguible. « *Même les mots vous lâchent, c'est tout dire. C'est le moment peut-être où les vases cessent de communiquer, vous savez, les vases.* » (Nouvelles et Textes pour rien.)

Trois certitudes : être né, devoir mourir, ne pouvoir se taire. Les hommes sont étrangers et solitaires sans sollicitude, et reliés les uns aux autres malgré eux.

La colère d'un aveugle, mais « honni soit qui symbole y voit » (Watt), résume assez bien la situation de l'homme, une fois encore la fin est dans le commencement : « Pozzo (soudain furieux). – Vous n'avez pas fini de m'empoisonner avec vos histoires de temps? C'est insensé! Quand! Quand! Un jour, ça ne vous suffit pas, un jour pareil aux autres il est devenu muet, un jour je suis devenu aveugle, un jour nous deviendrons sourds, un jour nous sommes nés, un jour nous mourrons, le même jour, le même instant, ça ne vous suffit pas? (Plus posément.) Elles accouchent à cheval sur une tombe, le jour brille un instant, puis c'est la nuit à nouveau. (Il tire sur la corde.) En avant!» (En attendant Godot, p. 126.)

Les aveugles et les malvoyants sont nombreux dans l'œuvre de Beckett, mais un compère devient leurs yeux, ils s'aident des mains et des doigts et peuvent trouver dans leur état la possibilité de rejoindre « le Rien, cet éclat incolore dont une fois sorti de la mère on jouit si rarement » (Murphy, p. 176.). Voir ou ne pas voir peuvent être aussi terribles. La seule disposition supportable serait l'alternance volontaire de la perception et de la non-perception. Mais avons-nous vraiment le choix? « Hamm. – Dans ma maison. (Un temps. Prophétique et avec volupté.) Un jour tu seras aveugle. Comme moi. Tu seras assis quelque part, petit plein perdu dans le vide, pour toujours, dans le noir. Comme moi. (Un temps.) Un jour tu te diras, Je suis fatigué, je vais m'asseoir, et tu iras t'asseoir. Puis, tu te diras, J'ai faim, je vais me lever et me faire à manger. Mais tu ne te lèveras pas. Tu te diras, J'ai eu tort de m'asseoir, mais puisque je me suis assis je vais rester assis encore un peu, puis je me lèverai et je me ferai à manger. Mais tu ne te lèveras pas et tu ne te feras pas à manger. (Un temps.) Tu regarderas le mur un peu, puis tu te diras, Je vais fermer les yeux, peut-être dormir un peu,

après ça ira mieux, et tu les fermeras. Et quand tu les rouvriras il n'y aura plus de mur. (Un temps.) L'infini du vide sera autour de toi, tous les morts de tous les temps ressuscités ne le combleraient pas, tu y seras comme un petit gravier au milieu de la steppe. (Un temps.) Oui, un jour tu sauras ce que c'est, tu seras comme moi, sauf que toi tu n'auras personne, parce que tu n'auras eu pitié de personne et qu'il n'y aura plus personne de qui avoir pitié. » (Fin de partie, pp. 53-54.)

Se trouver plongé dans l'obscurité absolue précipite la plupart des personnages de Beckett dans un état d'anxiété insoutenable. Même aveugle, on n'échappe pas au regard intérieur. *Film*, le drame muet pour un œil persécuteur/persécuté en témoigne. Le principal protagoniste, O. pour objet, y voit mal de sorte que les images floues de la caméra signent son point de vue. Il est poursuivi par OE pour œil, la camera, œil-enemi de l'autre, qui ne l'aperçoit que de dos et sous un angle ne dépassant jamais 45°. Mais il fuit tous les regards possibles du miroir aux œillets de fermeture d'un dossier en passant par les animaux et les chromos. La fin révèle qu'O. et OE ne sont qu'une seule et même personne. « La recherche du non-être par suppression de toute perception étrangère achoppe sur l'insupprimable perception de soi » (*Film*, p. 113). La problématique de la perception par le regard n'a jamais été aussi centrale dans toute l'œuvre.

Pourtant, le noir assimilé au vide, permet au peintre, si proche du théâtre de Beckett, de commencer à voir. Il ne s'agit pas là d'une allusion à la vision extra-lucide de l'aveugle telle qu'elle apparaît allusivement, et non sans ironie, dans la bouche d'Estragon considérant le changement de Pozzo avec curiosité et une crainte certaine (*En attendant Godot*, p. 119). Ce noir, qu'on peut atteindre par d'autres voies que la cécité physique, implique la disparition du temps, permet une remise en cause des identités reçues et libère le rêveur primordial.

Il répond aussi à un désir d'Estragon qui veut qu'on « *lui foute la paix avec les paysages et qu'on lui parle du sous-sol* ». La valeur que Samuel Beckett accorde à la peinture d'A. van Velde tient à son objectivité, cette capacité de « *ne plus voir cette chose adorable ou effrayante, de rentrer dans le temps, dans la cécité, d'aller s'ennuyer devant les tourbillons de viande jamais morte et frissonner sous les peupliers. Alors on la montre, de la seule façon possible.* »

*Impossible de mettre de l'ordre dans l'élémentaire* ». (*Le Monde et le pantalon*, pp. 30-31). Cette peinture est un constat. Celui qu'on ne peut ni modifier, ni faire cesser l'inconnu, ni atteindre les agents qui pourraient avoir une incidence sur lui. « *Ce qui les [les van Velde] intéresse, c'est la condition humaine* » (p. 36). Comme ils ne peuvent représenter le changement, l'un choisit de s'attacher à la chose qui subit, l'autre à la chose qui inflige. Dans cette obscurité, Beckett a isolé le même couple oppositionnel.

L'aveugle de Sam l'intraitable ne se laisse pas surprendre. Même s'il en use, il sait que « *le matin on vous stimule et le soir on vous stupéfie. À moins que ce ne soit l'inverse* » (*Fin de partie*, p. 40). Il sait que, parmi les voyants, les regards échangés sont, presque toujours, voués à l'échec ou à la peur, au plus peut-on y apercevoir le reflet de « *toute cette vieille charogne de planète* » (*La dernière bande*). Nous sommes tous incarcérés et pourtant sans retraite possible. Toutes les ouvertures, – et les yeux n'en sont que des représentants parmi d'autres –, tous les orifices qui laissent s'échapper les récits et prolongent la durée finissent par se boucher seuls s'il n'est pas possible de les obturer délibérément. Sans jamais se dérober, vers l'épiderme du silence, la densité imprévisible...

## Bibliographie

- Samuel Beckett, *Murphy*, Paris, Éd. de Minuit, 1947.  
 —, *Molloy*, Paris, Éd. de Minuit, 1951.  
 —, *Malone meurt*, Paris, Éd. de Minuit, 1952.  
 —, *En attendant Godot*, Paris, Éd. de Minuit, 1952.

—, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Éd. de Minuit, 1955.

—, *Fin de Partie*, Paris, Éd. de Minuit, 1957.

—, *Tous ceux qui tombent*, pièce radiophonique trad. de l'anglais par R. Pinget, Paris, Éd. de Minuit, 1957.

—, *La dernière bande* suivi de *Cendres*, Paris, Éd. de Minuit, 1959.

—, *Watt*, trad. de l'anglais par Agnès et Ludovic Janvier, Paris, Éd. de Minuit, 1968.

—, *Le Monde et le pantalon*, Paris, Éd. de Minuit, 1989.

—, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Éd. de Minuit, 1992.



Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, trad. de l'anglais par Léo Dilé, Paris, Fayard, 1979. [Cette biographie, de l'aveu même de son auteur, n'a été ni entravée, ni encouragée par S. Beckett qui semblait espérer un renoncement. Par contre, James Knowlson, qui dirige aujourd'hui la Fondation S. Beckett à Reading près de Londres, a reçu la collaboration de l'écrivain pour une biographie encore inédite à ce jour. Quelques articles en laissent miroiter de petites parcelles. On retiendra également le travail de Ludovic Janvier, *Beckett par lui-même*, Paris, Seuil, 1983, édition revue; éd. originale: Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Éd. de Minuit, 1966.]

Ross Chambers, « Vers une interprétation de *Fin de partie* », dans *Studi Francesi, Rivista Quadrimestrale*, Societa editrice internazionale, 1967, pp. 90-96.

E. M. Cioran, « L'horreur d'être né », dans *Le Monde*, [des Livres], 13 juin 1970, p. I et p. IV.

R. J. Davis, « Bibliographie des œuvres de Samuel Beckett »; J.R. Bryer et M. J. Friedman, « Bibliographie des études critiques en langues française et anglaise de 1931 à 1966 »; P. C. Moy, « Complément de bibliographie critique de 1929 à 1970 et esquisse de bibliographie des études en d'autres langues de 1953 à 1970 », dans *Calepins de bibliographie*, n°2, Paris, Minard, Lettres Modernes, 1972.

Gilles Deleuze, *L'Épuisé*, postface à *Quad*, Paris, Éd. de Minuit, 1992.

« The dying of the light. S. Beckett: Krapp's last tape and embers », dans *Times literary supplement*, Friday January 8, 1960.

Peter Ehrhard, *Anatomie de Samuel Beckett*, Bâle et Stuttgart, Birkhäuser Verlag, 1976.

Raymond Federman et John Fletcher, *Samuel Beckett, His Works and His Critics*, Un. of California Press, Berkeley, 1970.

Michèle Foucre, *Le geste et la parole dans le théâtre de Samuel Beckett*, Paris, Nizet, 1970.

Betty Rojzman, *Forme et signification dans le théâtre de S. Beckett*, Paris, Nizet, 1976.

Claude Roy, « L'utilité de ne pas tout comprendre », dans *La Nouvelle Revue Française*, 11<sup>e</sup> année, n° 124, Paris, avril 1963, pp. 703-709.

*Samuel Beckett*, dans *Cahiers de l'Herne*, numéro dirigé par T. Bishop et R. Federman, Paris, 1976, Le Livre de Poche, Biblio essais, 4034.

*Samuel Beckett*, dans *Magazine littéraire*, n° 231, Paris, 1986, pp. 14-44.

*Samuel Beckett*, dans *Critique*, n° 519-520, août-septembre 1990.

*Samuel Beckett*, dans *Europe, Revue littéraire mensuelle*, n° 770-771, juin-juillet 1993.

Lucienne Strivay ●

1 S. Beckett, lettre à Alan Schneider à l'occasion de la première représentation en France de *Fin de partie*, 29 décembre 1957, dans *Village Voice Reader*, p. 185.

2 S. Beckett, lettre à G. Duthuit, Ussy, 10 septembre 1951, cité par R. Labrusse dans *Critique*, août-septembre 1990, p. 676.

3 S. Beckett à G. Duthuit, Ussy, mercredi [1951-1952?], cité par R. Labrusse dans *Critique*, août-septembre 1990, pp. 676-677.

4 R. Blin, dans *Cahiers de l'Herne*, op. cit., p. 110

5 Lettre à A. Schneider, 29 décembre 1957, dans *Village Voice Reader*, p. 185.

## Ben Jelloun, Tahar (né en 1944)

Tahar Ben Jelloun est né à Fès, au Maroc. Très jeune, son enfance a été marquée par la maladie : « *Enfant malade, je rêvais la vie. J'ai passé plus de trois années sur le dos, dans un grand couffin à regarder le ciel et à scruter le plafond.* »

Il reçoit au lycée une formation bilingue, français-arabe, et découvre la poésie : Lautréamont, les surréalistes, ...

Étudiant à Rabat, il est bouleversé par les émeutes de mars 1965 dans plusieurs villes marocaines. L'année suivante, il est interné dans un camp militaire où il connaît l'humiliation et exprime sa résistance par la poésie. Il sort de ce camp après dix-huit mois; ses premiers poèmes sont publiés dans la revue *Souffles* en 1968.

En 1970, il se met à écrire en prose. En 1971, il se rend à Paris. Maspero publie *Cicatrices du soleil*, son premier recueil de poèmes. *Harrouda*, son premier roman, paraît en 1973 chez Denoël. Le français est devenu pour lui la langue de l'écriture : « *je n'ai pratiquement pas écrit de texte littéraire en arabe.* » Le français lui donne liberté et recul par rapport à son pays dont il s'attache à explorer l'imaginaire. Aussi décide-t-il de rester en France, tout en séjournant plusieurs mois chaque année au Maroc.

Tahar Ben Jelloun est l'écrivain le plus lu en Afrique du Nord.

### *La Nuit sacrée* (1987)

La nuit sacrée est la vingt-septième nuit du mois du ramadan, la « *Nuit de l'Innocence* », la « *nuit de la descente du Livre de la communauté musulmane, où les destins des êtres sont scellés* ». C'est au cours de cette nuit « *propice à la confession et peut-être au pardon* », que le père mourant sollicite, dans le récit, le pardon de sa fille.

Le roman, qui a reçu le prix Goncourt, a été porté au cinéma en 1993 par Nicolas Klotz avec Miguel Bosé dans le rôle du Consul et la chanteuse Amina dans celui d'Ahmed-Zarah.

tres». Voyant, il ne faisait « *qu'observer, regarder, scruter et noter dans sa tête* ». Aveugle, il tend l'oreille « *qui nous renseigne mieux sur l'état des choses* ». La cécité a éveillé en lui la nostalgie, et il se déplace « *pour vérifier, non les paysages mais les parfums, les bruits – les odeurs d'une ville ou d'un pays* ». Il considère sa cécité – survenue à cinquante-cinq ans – à la fois comme la clôture d'une partie de sa vie et comme une libération. Sur le plan des couleurs, il a perdu la perception du rouge, mais conserve celle du jaune. Sa vue a enregistré « *pour l'éternité* » le visage d'une femme porteuse de son terrible secret, et qu'il cherchera en rêve, dans le labyrinthe borgésien du monde et de la bibliothèque, pour lui donner vie et peut-être vérité.

## Bibliographie

Tahar Ben Jelloun, *L'Enfant de sable*, Paris, Seuil, 1985. Réédité dans la coll. « Points ».

*La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987, 189 p. Réédité dans la coll. « Points ».



Colette Nys-Mazure, « Tahar le fou, Tahar le sage, écrivain public », dans *La Revue Générale*, n° 1, janvier 1995, pp. 51-66.

« Tahar Ben Jelloun. Deux cultures, une littérature, propos recueillis par Pierre Maury », dans *Magazine littéraire*, n° 239, février 1995, pp. 107-111.

Michel Gilles ●

## Borges, Jorge Luis (1899-1986)

Jorge Luis Borges est né à Buenos Aires. Il évoque fréquemment ses parents et même son ascendance plus large, sans doute parce que, au-delà du contexte fondateur, la série des apparences individuelles porte la permanence de l'archétype. « *Personne n'est quelqu'un, un seul homme immortel est tous les hommes. Comme Corneille Agrippa, je suis dieu, je suis héros, je suis philosophe, je suis démon et je suis monde, ce qui est une manière fatigante de dire que je ne suis pas.* » (*Labyrinthes*, p. 51). Il souligne avec constance son origine argentine profonde et le métissage culturel qu'il partage avec la plupart de ses compatriotes. Son père, Jorge Guillermo Borges, si modeste qu'il se rêvait *invisible*, est né d'un père argentin et d'une mère anglaise. Il enseigne l'anglais – la première langue que lira Jorge Luis – et la psychologie jusqu'en 1914, date à laquelle il est mis à la retraite en raison d'une maladie qui le rend pratiquement aveugle comme sa mère et son grand-père avant lui. Jorge Luis sera, à la moitié de sa vie, la quatrième génération d'aveugle en ligne paternelle<sup>1</sup>.

La figure du père, premier et magistral éducateur – il prend seul en charge la formation de son fils jusqu'à l'âge de neuf ans par méfiance envers une école entreprise d'État –, disciple de William James, anarchiste, philosophe, écrivain dont les circonstances ont empêché l'œuvre d'aboutir, va léguer à Borges l'érudition, la destinée littéraire et une bonne part des thèmes obsessionnels qui parcourent son œuvre. Jorge Luis attribue à son père la transmission de la dimension mélodique et proprement magique des mots, celle du paradoxe philosophique et plus spécialement du message immobile de Zénon, celle enfin des fascinations de la bibliothèque dont il avoue qu'elle fut sans doute l'événement le plus important de sa vie, le lieu dont il n'est jamais sorti<sup>2</sup>.

La mère de Borges, Leonor Acevedo Haedo, compte parmi ses ancêtres directs de nombreux officiers qui se sont illustrés dans les guerres d'indépendance sud-américaine. La nostalgie de l'action que sa condition refusait à l'enfant des livres, va poursuivre Borges, au quotidien, jusqu'à sa trentième année, lui laissant un sentiment d'im-

« Que personne n'abaisse aux larmes ou reproche  
Cette proclamation de la force de Dieu  
Qui, dans sa munificence ironique,  
À la fois me donna les livres et la nuit.

De la cité des livres il en fit le domaine  
De ces yeux sans lumière, qui peuvent seulement  
Lire dans les bibliothèques du rêve  
Ces paragraphes insensés que l'aube cède

À leur désir ardent. En vain, le jour  
Leur prodigue ses livres infinis,  
Secrets comme les hermétiques manuscrits  
Qui périrent en Alexandrie.

De faim et de soif (conte une histoire grecque)  
Un roi mourut entre sources et jardins;  
Moi, je dérive sans but aux confins  
De l'immense et profonde bibliothèque  
aveugle.» [...]

Poème des dons (traduction de J. de Milleret,  
Cahiers de l'Herne).

posture face à toute marque d'affection. Le rêve épique, lui, ne se démentira jamais. Cette mère, qui s'était muée en traductrice appréciée pour se réapproprier une capacité de concentration sur le texte imprimé diluée par son veuvage, va demeurer le compagnon indulgent et efficace d'un fils devenu aveugle. Elle l'accompagne, développe sa carrière, gère son secrétariat, lui prête ses yeux et sa main en une collaboration influençant l'écriture même<sup>3</sup>. Elle restera à ses côtés jusqu'en 1975.

De 1914 à 1919, la famille s'installe à Genève où le père espérait beaucoup des soins d'un célèbre oculiste. Jorge Luis poursuit ses études jusqu'au baccalauréat au collège fondé par Calvin; il y apprend le latin et le français et, spontanément, s'attaque à l'étude de l'allemand. Durant cette période, il développe la composition de poèmes en anglais et en français. En dehors de brèves incursions à Paris et dans le nord de l'Italie, la famille Borges ne quitte guère la Suisse. En 1919, elle s'installe en Espagne (Palma de Majorque, Séville puis Madrid).

Lorsqu'il rejoint Buenos-Aires, en 1921, Borges redécouvre ses racines avec éblouissement, avec passion et se lance dans une intense activité littéraire: il fonde trois revues, participe à de nombreuses autres revues d'avant-garde et publie plusieurs recueils de poèmes. Pendant la même période, sortent plusieurs volumes d'essais qu'il condamnera presque totalement à l'oubli, en interdisant toute réédition.

En 1930, il rencontre Adolfo Bioy Casares; quatorze ans les séparent mais une amitié fervente les lie dans un travail à quatre mains d'une rare cohérence. Ce jeu que l'humour ludique cimente se matérialise en 1942 avec la publication de *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (*Six problèmes pour Don Isidro Parodi*) et en 1946 de *Dos fantasías memorables* (des contes policiers) sous le pseudonyme de H. Bustos Domecq et sous le pseudonyme de Suarez Lynch d'*Un modelo para la muerte*. Ils poussent le jeu jusqu'au photo-montage qui crée Biorges. Borges conditionne l'exploit de cette collaboration à *l'abandon simultané de tout ego*<sup>4</sup>. Il attribue son cheminement vers le classicisme à l'influence de la sérénité de Bioy.

Borges va affirmer par ailleurs son envergure personnelle avec la parution en 1932 de *Discussion* (*Discussion*) (recueil d'essais qu'il ne reniera pas), en 1935 de *Historia universal de la infamia* (*Histoire universelle de l'infamie*) et en 1936 de *Historia de la eternidad* (*Histoire de l'éternité*). La composition mimétique du mystificateur s'empare des histoires qui l'ont interpellé, les falsifie, les altère, les amplifie pour donner la vie à des contes saisis dans son propre champ magnétique. On lui confie des chroniques dans plusieurs journaux. Cependant, ce n'est qu'en 1938, année de la mort de son père, qu'il occupe son premier emploi à temps complet: il est premier assistant de la section de la bibliothèque municipale d'un quartier pauvre de Buenos-Aires. La même année, un accident (il se cogne très violemment la tête à un coin de fenêtre), entraîne une septicémie. Sa vue est sérieusement mise en danger, il craint pour sa raison, son intégrité intellectuelle et ses capacités d'écriture au point de repousser longtemps les propositions de lecture que lui fait sa mère.

En 1945, l'édition de *Ficciones* (*Fictions*) obtient le grand prix de la Sociedad Argentina De Escritores. Mais c'est aussi l'année où s'impose la dictature de Perón : la mère, la sœur et un neveu de Borges sont arrêtés; lui-même perd son poste.

Il n'assimile pas ses prises de position favorables aux Alliés durant la seconde guerre mondiale et opposées à la dictature dans son pays au geste d'un intellectuel engagé mais au choix que l'honnêteté impose à l'homme. Il se refuse à tout amalgame entre l'esthétique et le politique. «*Le concept d'art engagé est une naïveté, parce que personne ne sait tout à fait ce qu'il exécute.*» (*La Rose profonde*, p.25).

Comme sa cécité, selon ses propres mots, sa dimension internationale s'affirme : sa réputation passe par la France. La traduction de *Ficciones* par Nestor Ibarra et sa publication dans la collection «*La Croix du Sud*» de Roger Caillois sera déterminante. Il partagera avec Samuel Beckett\* le prix Formentor décerné par le Congrès international des éditeurs (1961).

En 1955, à la chute de Perón, il est nommé directeur de la Bibliothèque Nationale. Il s'agit d'un «*moment clef*» puisqu'il associe cet accès au «*paradis*» avec l'affirmation définitive de sa cécité. Il sera donc le bibliothécaire aveugle, la preuve absolue de l'ironie de Dieu (le personnage inspirera U. Eco\*).

Il a subi huit opérations; les médecins lui interdisent la lecture et l'écriture, mais il n'apprendra jamais le braille : il a recours à l'aide de sa mère et de différentes collaboratrices, il use des vertus mélodiques de la mnémotechnie, il retrouve l'oralité fondamentale de la poésie.

Les distinctions se multiplient: il est élu membre de l'Académie argentine des lettres. En 1956, on lui attribue la chaire de littérature anglaise à l'Université de Buenos Aires. Il multiplie les voyages et les conférences données à l'étranger.

En 1966, après plusieurs sélections et variations, il publie l'*Obra poetica* (1923-1966).

La même année sort le dernier livre écrit avec Bioy *Cronicas de Bustos Domecq* (*Chroniques de Bustos Domecq*). Il n'hésite pas à affirmer que ce livre est supérieur à tout ce qu'il a publié sous son nom.

En 1969, il publie *Elogio de la sombra* (*Éloge de l'ombre*), son premier recueil de poèmes entièrement inédits depuis 1960, l'un de ceux où il affirme le plus explicitement une préoccupation d'ordre moral et qui témoignent avec le plus d'émotion de sa condition d'aveugle.

En 1972, il reprend sous le titre *El oro de los tigres* (*L'Or des tigres*) les poèmes écrits entre 1969 et 1972. En 1973, lors du retour au pouvoir du parti péroniste, il démissionne de son poste à la Bibliothèque Nationale : on conçoit aisément le poids de ce geste. En 1974 sort, chez Emecé, une nouvelle édition des *Cœuvres complètes*.

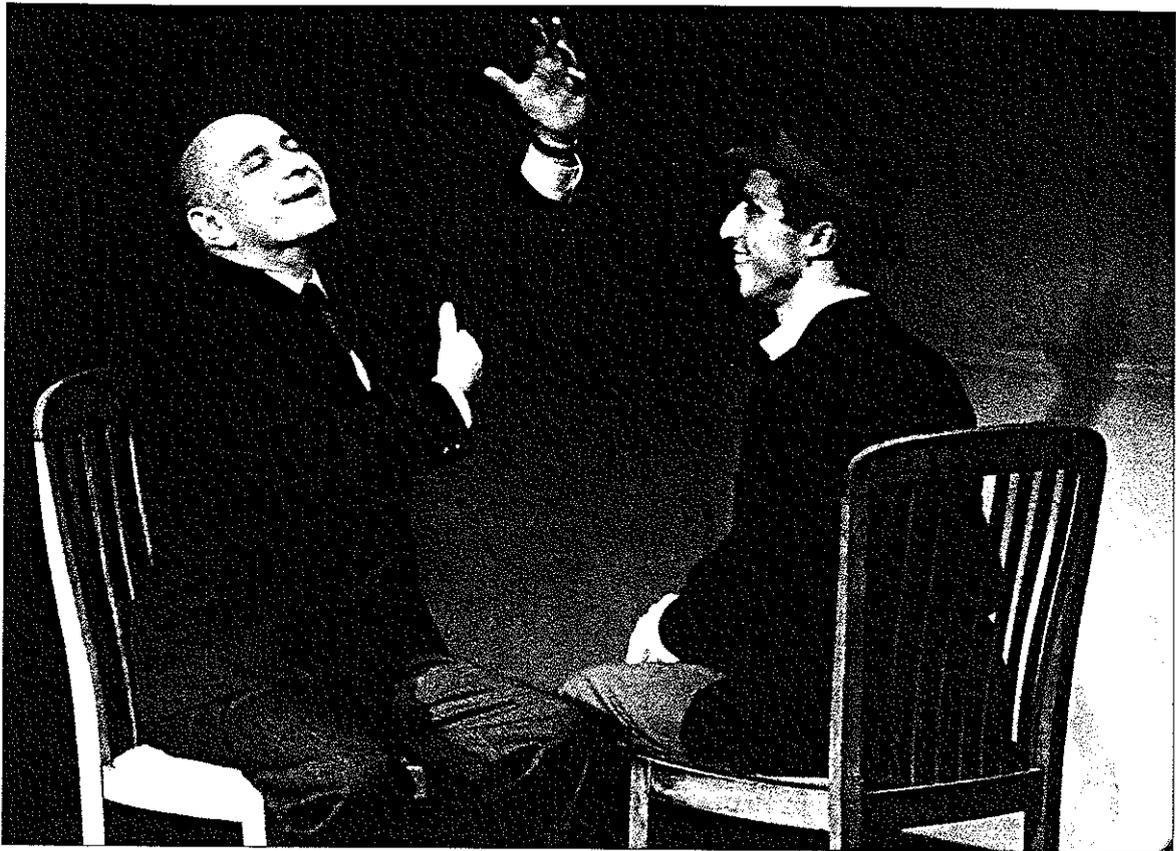
*El libro de arena* (*Le Livre de sable*), un recueil de nouvelles entièrement inédit, paraît en 1975.

En 1977-78, alors qu'il accomplit plusieurs voyages en Europe, Gallimard sort l'ensemble de l'œuvre poétique dans les traductions de N. Ibarra.

En 1980, il obtient le Prix Cervantès en Espagne et le Prix Cino del Duca à Paris. En 1983, il donne une leçon-conférence-dialogue au Collège de France. Malgré ses problèmes de santé, il continuera à sillonner le monde. Il s'éteint à Genève le 14 juin 1986.

## **Cécité** (1977-1978)

Ce texte est celui de l'une des conférences prononcées par Jorge Luis Borges à Buenos Aires entre 1977 et 1978, époque où il voyage pourtant beaucoup. L'original espagnol, intitulé *La ceguera*, a été publié dans le recueil *Siete noches* (Mexico, Fondo de Cultura Economica, 1980). La traduction française utilisée est celle de Françoise Rosset (Gallimard, 1985) (18 pages). Les thèmes de ces *Conférences* participent tous intimement à la structure de l'œuvre de Borges; celle-ci lui est sans nul doute la plus consubstantielle.



Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80<sup>e</sup> anniversaire. Réalisé par Bernard de Coster (Rideau de Bruxelles, 1990). Claude Étienne dans le rôle de Borges (à gauche). Extrait de l'ouvrage : *RIDEAU. Regards sur le Théâtre* par Bernard de Coster et Dominique Gaffé. Photo Dominique Gaffé.

## Thème

Borges évoque sa propre expérience de la cécité en spécifiant qu'elle touche totalement un œil mais laisse encore une perception partielle de l'autre. Il précise qu'il peut distinguer le vert, le bleu et surtout le jaune, celui des tigres et des léopards du jardin zoologique de son enfance. Il se garde de généraliser son cas mais s'insurge contre l'opinion généralement répandue qui associe la condition d'aveugle à l'enfermement dans l'obscurité. Il déplore au contraire d'avoir perdu la sensation du noir, *Le Rouge et le Noir*. Le rouge « qui a de si beaux noms dans tant de langues » semble le plus regretté au point de laisser espérer encore le secours de traitements entamés. Le blanc se confond avec le gris. Il décrit son monde d'aveugle comme un espace de *brouillard vaguement lumineux bleuâtre ou verdâtre* (p. 129) qui l'incommode jusque dans son sommeil.

Ce type de cécité qu'il n'estime pas dramatique car elle ne survient pas brutalement, « est venue comme un lent crépuscule d'été » (p. 130).

Prétextant l'obligation rhétorique de fixer le moment pathétique de la perte de sa vue de lecteur et d'écrivain (1955), il évoque sa désignation à la tête de la Bibliothèque Nationale. C'était le lieu où, compagnon de son père aux requêtes précises, il plongeait son enfance dans le flot des grandes encyclopédies. Il lui était à présent donné de régner sur neuf cent mille volumes en diverses langues: le Paradis tel qu'il l'avait toujours imaginé. Mais, comme son prédécesseur, Groussac, et José Marmól avant lui, le nouveau conservateur est aveugle. Il interprète ces trois destins comme un signe infirmant toute espèce de coïncidence: Dieu ne cède que des livres interdits (cf. *Poème des dons* en encadré).

La localisation de la bibliothèque le ramenait dans le sud de Buenos Aires, « *son centre secret* », l'espace préservé de son identité urbaine initiale, mais aussi le quartier de ses ancêtres. Comme ce retour coïncidait avec la perte des apparences, il prit la décision de créer « *ce qui succéderait au monde visible* ». Il entreprend donc avec quelques étudiantes l'étude des origines de la langue et de la littérature anglaises, celles de ses « *lointains ancêtres* » venus des « *mers tumultueuses du Nord* ». Chaque mot, étrange, surprenant, portant les traces d'alphabets mystérieux, prend valeur de « *talisman récupéré* ». Le premier substitut du visible était l'univers auditif de l'ancien anglo-saxon. Son éditeur lui propose le second charme conçu contre l'abattement : la préparation d'un nouveau livre de poèmes qu'il intitule, « *non sans une certaine fausseté, comme par défi, Eloge de l'ombre* » (p. 137). Dès lors, sa cécité est devenue un style de vie dont il énumère les avantages, il a fait du courage une modalité de l'élégance.

Il évoque enfin longuement cette généalogie du sort qui rejoint les structures profondes de sa philosophie, celle du temps, celle du créateur, de la tradition, du même et de l'autre, de la fluidité absolue des choses et des êtres : l'arbre obscur et pénétrant, la succession sérielle des aveugles illustres. Homère, à l'historicité hypothétique, par qui la tradition unanime lie cécité et poésie pour célébrer mieux la primauté de la musique. Thamyris aveuglé par les Muses et dont l'œuvre s'est perdue. Milton qui « *perdit volontairement la vue pour défendre la liberté* » (p. 39), s'usant les yeux à rédiger des brochures en faveur de l'exécution du roi par le Parlement avant de revenir mieux à sa poésie la plus haute. L'historien américain Prescott (1796-1859) qu'un accident aveugle presque totalement et détermine à vouer sa vie à l'étude avec l'aide de sa femme. Groussac, le conservateur précédent, injustement oublié, dont le style a renouvelé la prose espagnole. Joyce, enfin, l'Irlandais, qui apprit toutes les langues

pour inventer la sienne, polit les phrases dans sa mémoire et déclara hautement : « *De toutes les choses qui me sont arrivées, je crois que la moins importante est que je sois devenu aveugle.* » Il associe encore significativement tous ceux qui firent de la mélancolie de leur impuissance « *l'instrument de la bonne exécution de leur œuvre. Démocrite d'Abdère s'arracha les yeux dans un jardin pour ne pas être distrait par le spectacle de la réalité extérieure; Origène se castra* » (p. 142).

La cécité est un don, un matériau dont chaque homme peut tirer profit du moins pour se connaître soi-même. Elle appartient aux éléments étranges que l'on peut transmuter en éternité « *car le bonheur n'a pas besoin d'être transmué : le bonheur est une fin en soi* » (p. 138).

### Commentaire

Toute la vie et toute l'œuvre de Jorge Luis Borges font s'absorber les livres et la nuit, l'érudition et l'extase fusionnelle dans l'ombre des miroirs, l'art combinatoire des labyrinthes et l'obscurité originelle d'où la rumeur des mots semble issue. Il est au cœur de la cécité dont il fait sa substance, le signe réel de la magie du verbe. Selon sa logique du renversement et du paradoxe, il en dégage un « mode de vie », « un style », et tire une volonté de ce qui pouvait apparaître comme une détermination. Avec l'algebre de son isolement aveugle, il crée la clôture et la liberté de la littérature; les fugues inventives naissent de son autonomie contre l'extériorité. Comme le conclut Bonells (p. 99), « *sous le masque de la nuit, Borges ne met que la présence de la nuit* ». L'autre est le même, l'unique est le tout et le tout nous appartient. De cette solidarité nocturne, Borges tisse la généalogie de l'homme, du bibliothécaire, de l'écrivain, poussant inexorablement sa racine orale et mélodique.

Dans l'œuvre de Jorge Luis Borges, la cécité relève moins de la représentation que d'une appréhension philosophique globale dont

«Partout guettent tes avatars fatals :  
 Dans l'eau changeante ou le constant cristal  
 Tu m'attends. D'être aveugle en rien ne m'aide.  
 Que je te sache sans te voir, en vain,  
 Ajoute à ton horreur, magie qui oses  
 Multiplier le nombre de ces choses  
 Qui sont moi-même et couvrent mon destin.  
 Après moi, tu en copieras un autre,  
 Et puis un autre, un autre, un autre, un autre... »

« Au miroir », *La Rose profonde*, p. 63.

les retombées informent les thèmes, le choix des espaces, l'équation des métaphores, la métrique, les catégories de la curiosité, l'économie de la narration, les modes d'expression équivoques. Selon ses propres mots, c'est une clef (« *La Rose profonde* », p. 26).

La cécité détermine la production fictionnelle, celle des modifications de la mémoire qui nous constitue et qui nous oublie, la virtuosité des citations poussant incidemment la contrebande jusqu'aux apocryphes, la jonction des possibles, des rêvés, des vécus où le fantastique enroule ses spirales. C'est en aveugle qu'il multiplie et qu'il déjoue les illusions d'optique. Son caractère insaisissable, la gravité de son adhésion aux traditions de la relativité et du scepticisme s'implantent dans une expérience d'aveugle formé par un aveugle, successeur d'un aveugle dans le piège des « livres de sable », incarnation irréaliste et contemporaine d'une parole aveugle immémoriale. Dans la recherche du vrai partout le sentiment du dérisoire : toute certitude relève de la déraison. Sans doute l'essentiel a-t-il l'aspect d'un résidu, invisible dans les marges comme l'Aleph sur l'escalier de la cave : une boulette contenant l'écriture du réel et du virtuel dans toute son étendue.

La complicité même qui lie Borges à la métaphysique de Spinoza trouve sa résonance dans la substance nocturne infinie de Dieu : dans l'obscurité, les paroles, les

œuvres, les faits et les hommes s'accablent infiniment comme les fragments qui portent chacun la totalité inaccessible. Un seul homme se répète, reflet d'un reflet, répétant un seul mot qui l'accomplit. Construction sans ordre temporel dont le plan ne peut être dévoilé, elle engendre des identités comme recommencement et comme fin. Le temps est circulaire et l'existence problématique de Borges écrivain s'inscrit en dimension cosmique : « *L'univers (que d'autres appellent la Bibliothèque) se compose d'un nombre indéfini, et peut-être infini, de galeries hexagonales, avec au centre de vastes puits d'aération.* » [...] « La Bibliothèque est illimitée et périodique. *S'il y avait un voyageur éternel pour la traverser dans un sens quelconque, les siècles finiraient par lui apprendre que les mêmes volumes se répètent toujours dans le même désordre -qui répété, deviendrait un ordre: l'Ordre. Ma solitude se console à cet élégant espoir.* » (*Fictions*, « La Bibliothèque de Babel », pp. 71, 81).

Le thème initiatique du labyrinthe ourdit, constant et inépuisable, les fils de la nuit en nappe où le temps se projette en étendue : symétries, miroirs, équivalences, jusqu'au vertige. Borges date son obsession du labyrinthe de 1905, il le poursuit dans un cauchemar régulier. Ouvrir à l'infini des portes sur la même pièce que l'on veut quitter... Il s'agit pourtant aussi d'une figure aux bifurcations rassurantes dans la mesure où elles comportent la certitude qu'il existe un ordre secret. « *Le labyrinthe est un cosmos caché tandis que le monde n'est peut-être que le chaos, que l'illusoire. Dans le labyrinthe, il y a un centre, un plan* »<sup>5</sup>.

L'ambiguïté, celle qu'a dû vivre au quotidien Borgès gravement myope avant que tout s'efface, se matérialise et se multiplie à la surface des masques et des miroirs. L'homme qui se cache en prolongeant la volonté paternelle d'invisibilité, devient son propre locataire : seul le masque existe, de part et d'autre ... un double creux. Mais le masque ne résiste pas aux aveugles « *qui voient la vérité cachée aux clairvoyants [...]* ».

Ils ne sont pas victimes « de l'illusion matérielle [et de] la croyance en une beauté capable de tuer par son excès même de splendeur, qui est le mensonge pur [...] »<sup>6</sup>.

Les miroirs dont le crime répète l'erreur de notre terre sont aussi le support des plasticités infinies. Leurs angles de vue croisés aboutissent à la lumière (« L'approche d'Almotasim », *Fictions*, pp. 33-40). Ils sont l'instrument opératif de la structure. Cependant le créateur détient le moyen d'exorciser ses contradictions grâce à l'éternel paradoxe : tout retourne à l'écriture. L'œuvre durable se nourrit d'ambiguïté. « Un livre qui veut durer, c'est un livre qu'on doit pouvoir lire de plusieurs façons. Qui, en tout cas, doit permettre une lecture variable, une lecture changeante. [...] »

C'est évident.

Evident et vrai.

En même temps. »<sup>7</sup>

Borges parle, écrit, pense en aveugle, constamment; non que cette intelligence soit inaccessible au voyant ou inséparable de la perception de l'aveugle, mais il choisit les analyses philosophiques auxquelles il adhère et qu'il se réapproprie dans la projection où il se reconnaît. Lorsqu'il évoque sa cécité, il adopte volontiers les aspects de l'hypallage : les amis perdent leur visage, les lettres des livres se sont envolées..., le paysage s'est effacé. L'altération n'est pas en lui mais hors de lui.

Toutefois, des entretiens aux poèmes, le ton se modifie considérablement non sans que la conscience en soit explicite. Les textes distancés, comme davantage publics, n'éveillent, ne plaident (?), que la réaction positive, les bienfaits d'un état détaché par les voies insondables, inéluctables du destin. Mais l'écriture intime de la poésie ne peut dissimuler la douleur déchirante de ce qui est perdu : « *things that might have been* ». En dépit de l'auto-protestation des préfaces<sup>8</sup>, la voix qui s'élève parle d'authenticité. « La parole aurait été le début d'un symbole magique, que l'usure du temps déprécierait.

Le poète aurait pour mission de restituer à la parole, fût-ce partiellement, sa vertu primitive et à présent cachée. Tout vers aurait deux devoirs : communiquer un fait précis et nous atteindre physiquement, comme le voisinage de la mer. » (*La Rose Profonde*, p. 26).

La vieillesse et la mort qui rapprochent chacun de son centre et de sa clef amènent des réconciliations sans soupçon d'arrogance : « Je puis tout être. Laisse-moi dans l'ombre. » (« Signes », *La Monnaie de fer*, p. 121).

## Bibliographie

Borges, « Cécité » dans *Conférences [Borges oral, 1979 et Siete noches, 1980]*, trad. par Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1985, coll. « Folio/Essais », n°2, pp. 128-145.

—, *L'Auteur et autres textes [El hacedor, 1960]*, édition bilingue, traduit par Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1982, coll. « L'imaginaire » (Le « Poèmes des dons » occupe les pp. 107 et 109).

—, *Fictions [Ficciones 1956 et 1960]*, trad. par P. Verdevoye, Ibarra et R. Caillois, Paris, Gallimard, 1957 et 1965 (nouvelle éd. augmentée, 1983, coll. « Folio », n° 614).

—, *Enquêtes [Otras inquisiciones, 1974]*, Entretiens avec Georges Charbonnier 1967, Paris, Gallimard, trad. par Paul et Sylvia Bénichou, R. Caillois et Ibarra 1957 et 1986, coll. « Folio/Essais », n° 198.

—, *Essai d'autobiographie [An autobiographical essay, avec Norman Thomas di Giovanni, 1970]*, trad. par Michel Seymour Tripier, Paris, Gallimard, 1980, coll. « Folio », n° 1794.

—, *Histoire universelle de l'infamie [Historia universal de la infamia, 1935]*, trad. par R. Caillois et L. Guille, Paris, Union générale d'édition, 1994, coll. « 10-18 », n°184.

—, *Le Livre de sable [El libro de arena, 1975]*, trad. par Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1978, coll. « Folio », n° 1461.

—, *L'Or des tigres [El otro, el mismo, 1969; Elogio de la sombra, 1970; El oro de los tigres, 1972; Fervor de Buenos Aires, 1974]*, avertissement notes et mise en vers par Ibarra, Paris, Gallimard-N.R.F., 1976.

—, *La Rose profonde – La Monnaie de fer – Histoire de la nuit* [*La Rosa profunda*, 1975 – *La moneda de hierro*, 1976 – *Historia de la noche*, 1977], avertissement, notes et mise en vers par Ibarra, Paris, Gallimard-N.R.F., 1983.



Willis Barnstone, *Conversations avec J. L. Borges à l'occasion de son 80<sup>e</sup> anniversaire*, traduites de l'américain par Anna Laflaquière, Paris, Ramsay, 1982.

Jordi Bonells, *Jorge Luis Borges : Les références de l'ombre*, Paris, Belles Lettres, 1989, coll. « Publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice », n°1.

Borges, *Cahiers de l'Herne* (édition originale, 1981), Paris, Le Livre de poche, coll. « Biblio essais », n°4101.

Borges, dans *Europe*, n°637, Paris, mai 1982, pp. 3 à 153.

Borges, dans *Magazine littéraire*, n° 259, Paris, 1988, pp.16 à 65.

Gérard de Cortanze, (sous la direction de), *Borges, l'autre*, Colloque de Cerisy, Gourdon, Ed. Bedou et Ed. Antigamme, 1987.

J. de Milleret, *Entretiens avec J. L. Borges*, Paris, 1967.

María Esther Vasquez, *Borges, Esplendor y derrota*, Ed. Tusquets, 1996.

K. C. Wheelock, *The mythmaker. A study of motive and symbol in the short stories of J. L. Borges*, Austin, 1966.

Lucienne Strivay ●

1 Willis Barnstone, *Conversations...*, p.42.

2 *Essai d'autobiographie*, p.276.

3 Willis Barnstone, *op. cit.*, p. 120.

4 *Essai d'autobiographie*, p. 322.

5 « La deuxième vie de J. L. Borges, Entretien avec Jean Montalbetti » dans *Magazine littéraire*, n° 259.

6 M. Brion, « Masques, miroirs, mensonges et labyrinthe », dans *Borges, « Cahiers de l'Herne »*, p. 345, à propos du Teinturier masqué de *L'histoire de l'infamie* et de son harem aveugle.

7 *Entretiens avec Georges Charbonnier*, pp. 344-345.

8 (...) « je m'aperçois avec un certain désagrément de la place plaintive et comme geignarde qu'y occupe la cécité; elle ne l'occupe pas dans ma vie ». Préface à *La Rose profonde*, p. 26.

## Cars, Guy des (1911-1993)

D'origine parisienne, mais se revendiquant de l'aristocratie limousine, Guy des Cars fait paraître une première pièce de théâtre en 1931, avant de se consacrer au journalisme. Aux débuts de la deuxième guerre mondiale, il s'engage dans la lutte armée comme lieutenant d'infanterie, choix qui lui vaut des distinctions honorifiques pour sa conduite au front. Démobilisé, il prend la plume pour un premier roman *L'Officier sans nom* (1941), dont le succès éditorial l'encourage dans cette voie d'écrivain. Par la suite, ses nombreux titres, dont le rythme de parution est étourdissant, le définissent comme « phénomène d'édition », car ses tirages, records de ventes, nombre de titres publiés et traductions en langues étrangères sont exemplaires.

Auteur populaire par excellence, il utilise des « recettes » romanesques, qui se veulent des illustrations ou « études de cas » essentiellement d'ordre psychologique, pathologique et socio-culturel se situant fort près du cliché. Ses ouvrages sont généralement repris en édition de poche. Plusieurs romans ont été adaptés à l'écran, par exemple, *La Brute* (réalisateur Claude Guillemot, 1987). Auteur snobé par ses pairs, renié et disqualifié par l'élite littéraire pour sa littérature dite de « mauvais genre », de « littérature moyenne » ou de « grande consommation », Guy des Cars peut néanmoins se vanter d'un très bon accueil auprès de lecteurs fidèles et attentifs à sa production.

Les intrigues sont conformistes et redondantes – néanmoins habiles – et font toutes appel à une certaine sollicitation de l'imaginaire, même si elles abusent du stéréotype, figeant personnages et situations. Mises en scène de drames, de grandes passions, de sensations fortes, les titres de l'écrivain – la plupart du temps éloquentes – ont pour cadre essentiel : le grand amour, la figure féminine figée et souvent subalterne mais séduisante, la jeunesse, la beauté, le risque de perturbation d'un certain ordre naturel ou social tout-puissant, etc. Cela vient sans doute de la littérature populaire de la fin du 19<sup>e</sup> siècle, dont les récits cristallisent une sorte de conscience collective, de fantasmes, autrement dit de mythes<sup>1</sup>.

## Eco, Umberto (né en 1932)

Initialement médiéviste spécialisé dans la question de l'esthétique, philosophe, sémioticien, il s'impose aussi comme romancier depuis 1980.

Il enseigne l'esthétique à l'Université de Turin à partir de 1961 et à la Faculté d'architecture de Milan de 1962 à 1964. Entre 1966 et 1969, il est professeur en « communications visuelles » à Florence (Faculté d'architecture) et enseigne la sémiotique à l'Université de Milan.

À partir de 1971, il s'installe à Bologne où il se consacre à l'enseignement de la sémiotique; il devient ensuite directeur de l'Institut d'Enseignement de la Communication et du Spectacle.

L'approche théorique d'Eco analyse ses objets à l'intérieur de leur milieu historique, met en évidence l'importance de l'ouverture de l'œuvre à la dynamique et le rôle de la coopération interprétative entre auteur et lecteur dans la compréhension d'un texte: *La struttura assente*, 1968 (*La Structure absente: introduction à la recherche sémiotique*, 1972) et *Lector in fabula*, 1979 (trad. française sous le même titre, 1985). Il élabore en 1975 son *Trattato di semiotica generale*. Il a enseigné dans plusieurs universités américaines et travaillé en collaboration avec plusieurs instances internationales ou étrangères (UNESCO, Fondation Européenne de la Culture, Museum of Modern Art, etc.) sur des problèmes de communication dans les civilisations industrielles.

Son premier roman *Il nome della rosa*, 1980 (*Le Nom de la rose*, 1982), va connaître un succès foudroyant. Il sera suivi en 1988 par *Il pendolo di Foucault* (*Le Pendule de Foucault*, 1990) et, tout récemment, par *L'isola del giorno prima*, 1994 (*L'Île du jour d'avant*, 1996). Eco déclare écrire des romans pour son bon plaisir et parce que les grandes idées passent par le roman, mais, dans sa nostalgie de la connaissance absolue, il ne fait rien pour encourager la lecture et se trouve ravi de découvrir tant de lecteurs prêts à refuser la facilité.

Par ailleurs, l'œuvre du chercheur et du professeur se poursuit: on traduira encore, en 1988, *Sémiotique et philosophie du langage* et, en 1992, *Les Limites de l'interprétation*.

De saint Thomas aux avant-gardes, en passant par James Bond et James Joyce, les livres pour enfants, le théâtre, la musique, la fascination du faux, du pastiche, des machines et la peinture de Cremonini, Eco déroule un fil encyclopédique, érudit, joueur, infiniment gai; un système complexe, inventif, rigoureusement cohérent dans toutes les formes de confrontation qu'il adopte avec la mémoire ou la plus immédiate actualité.

### *Le Nom de la rose* (1980)

L'édition originale italienne date de 1980; elle constitue l'aboutissement d'une longue gestation. Le roman sera traduit pour la première fois en français par Jean-Noël Schifano, en 1982, chez Grasset. Il sera réédité en 1987, augmenté de *L'Apostille* avant d'être encore repris par Le Livre de Poche et Biblio-Essais. Il a obtenu le Prix Strega en 1980, le Prix Médicis étranger en 1982 et, en 1986, Jean-Jacques Annaud en tire un film. Best-seller phénoménal, il sera traduit en trente langues et vendu à vingt-cinq millions d'exemplaires.

Le titre est extrait d'un vers du *De contemptu mundi* de Bernard de Morlaix (XII<sup>e</sup> s.). Il rappelle que toutes choses s'abolissent et que nous n'en conservons que le nom, capable, d'ailleurs, d'évoquer même une chose inexistante. C'est toute la force du langage.

Cependant, Umberto Eco aurait souhaité choisir pour titre le nom d'un personnage, celui d'Adso, par exemple, afin de laisser au lecteur un minimum d'indices. La rareté de cet usage en Italie a entraîné une contrainte éditoriale qui nous vaut le titre actuel. La charge symbolique extrême de la rose lui permet de retrouver un hermétisme suffisant pour désorienter le lecteur.



Le moine aveugle Jorge de Burgos dans *Le Nom de la rose*. Film de Jean-Jacques Annaud (1986).

## Thème

La faculté d'exportation du *Nom de la rose* montre à suffisance que l'on peut résumer sa trame narrative majeure en « thriller historique » tout d'abord comme le fait le scénario du film de J.-J. Annaud ou en récit d'initiation. Et pourtant... La formule du roman historique qu'Umberto Eco reconnaît pour sienne (*Apostille*, pp. 83-90) montre assez le caractère réducteur d'un projet de synthèse car le texte du roman est, en soi, une machine encyclopédique, cosmologique, restituant l'arborescence et l'« ameublement » d'une époque dans tous ses détails, jusqu'aux clartés vraisemblables, et dans les prolongements de débats qu'elle continue d'entretenir avec le processus de notre culture.

Au début du XIV<sup>e</sup> siècle, les pouvoirs temporel (Louis de Bavière) et spirituel (Jean XXII) se convoitent et se foudroient réciproquement; l'orthodoxie cherche à mieux poser ses frontières pour carboniser tranquillement toute velléité d'hérésie et toute minorité quelque peu agitée. Dans ce pay-

sage de luttes théologico-politiques, Guillaume de Baskerville, un franciscain anglais, amateur d'hypothèses singulières et d'expérimentation, inquisiteur démissionnaire, subtil diplomate, et donc, suspect à plus d'un titre, est chargé par Michel de Césène – général des franciscains – d'une mission de conciliation sur la question de la pauvreté du Christ auprès des légats du pape. En compagnie de son secrétaire Adso de Melk, un novice bénédictin, frère Guillaume rejoint le lieu des négociations dans les Apennins, entre le Piémont, la Ligurie et Parme, une prestigieuse abbaye bénédictine dont la bibliothèque fait l'orgueil de la chrétienté.

Mais, à son arrivée, le père abbé fait appel à la sagacité de Guillaume pour élucider la mort énigmatique d'un moine enlumineur; décès qui sera – en dépit de l'enquête – suivi quotidiennement par six autres morts violentes sans relations formelles évidentes sauf la suite symbolique des fléaux annoncés par les sept trompettes de l'apocalypse (interprétation du vieil Alinardo, p. 201).

Sept jours, sept meurtres, sept, « *le nombre des dons de l'Esprit Saint* » (p. 34).

Jusqu'à l'arrivée de Bernard Gui, l'inquisiteur actif, Guillaume a les mains libres dans les limites du rythme et de la règle de l'abbaye qui lui interdit l'accès au dernier étage de l'Edifice : la bibliothèque qui « *se défend toute seule, insondable comme la vérité qu'elle héberge, trompeuse comme le mensonge qu'elle enserre* » (p. 55). Pourtant, dès le deuxième jour, Guillaume et Adso entreprennent les expéditions nocturnes dans l'Edifice, convaincus d'y trouver les clefs – la Clef – de l'énigme. Monumentale et dérobée.

« *La bibliothèque est un grand labyrinthe, signe du labyrinthe du monde* » (p. 200). Sa mémoire et son âme surgissent toujours inopinément sous les traits redoutables d'un ancien bibliothécaire aveugle : Jorge de Burgos, qui ne peut que faire songer à Jorge Luis Borges\*, dont l'esprit de la *Bibliothèque de Babel* informe ici étroitement l'architecture. Le bibliothécaire en charge, Malachie, « *à demi-mort avec des yeux d'aveugle [...] écoute dévotement les divagations de cet Espagnol aveugle avec des yeux de mort* » (p. 158) et verrouille sur ses pas toutes les ouvertures révélées vers les réserves. Aussi, Guillaume et son jeune disciple se voient-ils contraints d'utiliser un passage secret chthonien qui les force à traverser l'ossuaire pour atteindre le sanctuaire obscur de l'abbaye, le « *Finis Africae* », défendu par les herbes et les miroirs, les codes et les mécanismes.

L'intrigue se dénoue dans une confrontation mortelle entre Jorge et Guillaume, entre la cécité et l'acuité, la rigidité et la flexibilité intellectuelles, la garde et la recherche du savoir, l'équilibre de la peur et les jeux de l'humour; de part et d'autre, un duel de l'intelligence pour un livre « perdu » et empoisonné au propre comme au figuré. Car l'aveugle-prophète n'est qu'instigateur et artisan de morts « *permises par Dieu* » (p. 502). « *Les victimes sont toutes tombées à*

*cause de leurs péchés* » (p. 589). L'assassin est un livre : le second tome de la *Poétique* d'Aristote sur le rire.

« *Le lieu d'un long et séculaire murmure, d'un dialogue imperceptible entre parchemin et parchemin, une chose vivante, un réceptacle de puissance qu'un esprit humain ne pouvait dominer* » (...) (p. 360), la bibliothèque, se révélait un instrument destiné non à répandre la vérité mais à en retarder l'apparition. Dans la terreur sacrée d'entendre rire de la vérité, on avait empêché la vérité de rire.

L'affrontement majeur s'achève dans un incendie aveuglant, absolument destructeur, profitant de l'immémoriale « *aspiration des pages à l'embrasement* » (p. 603). L'enfer irréversible. Dont s'échappent Guillaume, Adso et le récit...

### Commentaire

Le bibliothécaire aveugle, non celui qui officie mais celui qui régit, apparaît d'abord comme un vieillard courbé mais puissant, solennel et sévère, entièrement blanc, de poil, de teint et de pupilles. Il est le doyen du monastère (si l'on excepte Alinardo), le confesseur de la plupart des moines, celui qui maîtrise le catalogue où les livres sont enregistrés selon l'ordre des acquisitions ou donations. Pour trouver un ouvrage, « *il suffit que le bibliothécaire les ait tous présents en sa mémoire et sache pour chaque livre l'époque où il arriva, déclare Malachie, comme s'il parlait d'un autre* » (p. 102).

Comme Jorge Luis Borges\*, qui participe de la création biographique du personnage, de sa position paradoxale, de son extraordinaire mémoire érudite, Jorge de Burgos s'avère légendairement savant : l'enfant docte connaissait déjà le grec et l'arabe, la langue des Infidèles, ce qui lui permit, adulte, de constituer le plus impressionnant butin de manuscrits remarquables et de surclasser Alinardo, qui avait été pressenti comme bibliothécaire.

Sa cécité tôt survenue, peut-être même avant la quarantaine, Alinardo l'interprète comme un châtement divin : la condamnation précoce aux ténèbres, un avatar du décès. Pour Guillaume, il est le diable : le presqu'omniscient aveuglé par « *l'arrogance de l'esprit* », [par la foi dans] *une vérité qui n'est jamais effleurée par le doute. Le diable est sombre parce qu'il sait où il va, et allant, il va toujours d'où il est venu* » (p. 596).

La cécité profonde de Jorge n'est pas que physique – tout au plus peut-on penser que l'une signe l'autre. Son « saint » aveuglement est de nature morale. Il se déplace d'ailleurs avec une remarquable agilité, surgit où on l'attend le moins, semble voir ceux qui ne l'ont pas vu et joue de son apparence pour convertir par la peur plus que par la parole. Il couvre et contrôle l'empire des livres, la science, les âmes et le bâtiment comme les passages secrets. Il excommunie le regard et le sourire, voire la parole, confondus à la perversion des désirs avec une telle violence qu'Adso peut le soupçonner d'y avoir été lui-même fort sensible.

Jorge n'est pas monstrueux parce qu'il ne voit pas mais parce qu'il est certain de (sa)voir, de manière univoque et infaillible. Il refuse le pluriel. Tapi dans son labyrinthe, il ensevelit l'unique exemplaire d'un texte qui aurait pu cautionner la sagesse de la parole des simples. « *Les simples ne doivent pas parler* » (p. 598). Ni le peuple, ni les herbes de la réalité avec qui François, père des minorités, s'entretenait, plaçant toute sa rébellion dans l'effacement des bornes.

Si l'architecture « *d'entre tous les arts [est] celui qui cherche avec plus de hardiesse à reproduire dans son rythme, l'ordre de l'univers* » (p. 40), la construction du labyrinthe en constitue sans doute le chef d'œuvre. Cet espace aveugle, que Guillaume saisit mieux de l'extérieur, provoque « *la plus grande confusion par le plus grand ordre* » (p. 274). En abolissant l'illusion d'une appréhension visuelle directe, il contraint à la mobilité de l'intelligence et à la méthode; il est, physi-

quement, le monde abstrait de la conjecture. Même si, par souci d'exactitude historique, le labyrinthe du *Nom de la rose* adopte la forme du labyrinthe maniériste à une seule issue mais à impasses nombreuses, le mode de pensée de Guillaume anticipe les possibilités du labyrinthe en « rhizome » interminable, celui qui est « *structurable mais jamais définitivement structuré* » (Apostille, p. 65).

La force de Guillaume tient à son principe d'incertitude. Il vient à bout des énigmes du labyrinthe en levant des traces et des hypothèses, en jonglant avec les psychologies individuelles et collectives, en tablant sur les courants de convictions contextuelles, mais, lorsqu'Adso veut le féliciter de sa perspicacité, il affirme qu'« *il n'y avait pas de trame et [qu'il l'a] découverte par erreur (...), [qu'il] devait bien savoir qu'il n'est point d'ordre dans l'univers* » (p. 614). Guillaume ne trouve l'aveugle qu'en agissant en aveugle. L'ordre supposé qu'il projette a le modèle du labyrinthe; en imaginant « *tous les ordres possibles, et tous les désordres* » (p. 523), il cherche une loi qui n'a peut-être jamais été énoncée, mais il ne tient jamais les vérités instrumentales qu'il atteint pour le sens immuable.

Eco, dont un des pseudonymes journalistiques est « Dedalus », et qui définit « raconter » « *comme penser avec les doigts* » (Apostille, p. 52), considère que la myopie ou la cécité sont propices à l'invention, permettent d'approcher l'algèbre et les clefs imprévisibles des mouvements de sens : « *la cécité est la seule vision possible et penser signifie se mouvoir par tâtonnement, par conjecture.* » Son labyrinthe institue la métaphore de la compétence sémiotique, la seule manière d'aborder l'inconnu; il correspond à son option philosophique pour l'encyclopédie descriptive, dynamique, non-exhaustive, impliquant l'interprétation par les contextes, contre le consensus faussement universel du classement-dictionnaire (*Sémiotique et philosophie du langage*, pp. 63-137).

Son choix du roman policier se confond avec l'incarnation de la conjecture, avec sa production écrite et ouverte de ramifications susceptibles de se nouer fortuitement.

*Le Nom de la rose* démultiplie la métaphore de l'aveuglement et son ambivalence. Sans pouvoir regarder où il voudrait, Guillaume cherche dans la nuit, avec six yeux – les siens, les verres grossissants « *conservés (...)* comme s'ils étaient une partie de son propre corps » (p. 115), et ceux que Nicolas, le frère verrier, a fabriqués –, avec une ou plusieurs lampes et la méthode que l'on sait, le ressort symbolique du mystère. Il évolue entre ceux qui ignorent et que leur exclusion transmue en hérétiques tendus par l'espérance, et ceux dont l'intégrisme refuse de savoir « *ce qu'on pourrait faire quand bien même on ne doit pas le faire* » (p. 128).

Aveugle, l'abbé des compromis, et Malachie absolument confiant, Bérenger aux passions perverses et tous les curieux abusés. Aveugle, la séduction réciproquement déployée par Guillaume et Jorge. Aveugle, l'inquisition ivre de suspicion et de jugements. Aveugle, la bibliothèque aux accès avarés. Aveugle, Adso, le narrateur, qui rapporte sans comprendre ce qu'il a enregistré, avoue finalement la « *[s]ienne inaptitude à voir* » (p. 624) et la démontre en aspirant à la « *ténèbre divine* » où s'abolissent l'égal et l'inégal, et la diversité, le néant « *sans œuvre et sans image* », tout le contraire de ce que Guillaume lui avait enseigné.

## Bibliographie

Umberto Eco, *Le nom de la rose*, trad. de l'italien par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1982. Réédité dans « Le Livre de poche », n°5859.

—, *Apostille au Nom de la rose*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985. Réédité dans « Le Livre de poche », coll. « Biblio-Essais », n°4068.

—, *Sémiotique et philosophie du langage*, trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, P.U.F., coll. « Formes sémiotiques », 1988.

—, « La ligne et le labyrinthe : les structures de la pensée latine », trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, dans Georges Duby (sous la direction de), *Civilisation latine, des Temps anciens au Monde moderne*, Paris, Olivier Orban, 1986, pp. 29-57.



« Comment Umberto Eco a écrit *Le Nom de la rose* », dans *Lire*, n°117, 1985, pp. 110-116 [extraits de *L'Apostille*].

« Eco, Du sémiologue au romancier », dans *Magazine littéraire*, n° 262, février 1989, pp. 16-55.

« Entretien avec Michel Arseneault : Umberto Eco, du scaphandre et des sciences lunatiques au XVII<sup>e</sup> siècle, de la traduction et du téléphone cellulaire, conversation à bâtons rompus avec un sémiologue heureux », dans *Lire*, n°243, 1986, pp. 36-41.

Renato Giovannoli (sous la direction de), *Saggi su il Nome della rosa*, Bompiani, 1985.

Jules Gritti, *Umberto Eco*, coll. « Encyclopédie universitaire », 1991.

Barbara Niederer, *Le triomphe de la rose. Enquête sur la réception du Nom de la rose*, Université de Fribourg, 1985.

Lucienne Strivay ●