HAL
open science

La Pot-éthique d'Artaud et de Beckett

Fumiko Sugie

To cite this version:

Fumiko Sugie. La Pot-éthique d'Artaud et de Beckett. Cahiers de l'idiotie, 2012, Merde, 5. halshs-03209473

HAL Id: halshs-03209473

https://shs.hal.science/halshs-03209473v1

Submitted on 27 Apr 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La version numérique : https://issuu.com/fredsable/docs/cahiers_merde (p. 355-373)

La *Pot-éthique* d'Artaud et de Beckett

Fumiko SUGIE

Résumé
La langue est une habitude. Et l'habitude est notre seconde nature. La langue est, comme notre peau, un seuil où se rencontrent le moi et l'autre. C'est presque moi, mais pas tout à fait. La langue est aussi un peu comme la merde qui nous fascine et répugne en même temps. Dans l'écriture d'Artaud et de Beckett, il y a une éthique poétique du pot, popo, caca : il y a une *pot-étique* qui consiste à refuser la langue maternelle institutionnellement littéraire et poétique, pour créer une nouvelle langue jamais séparée du corps vivant, de l'affect vif, de la vie tout simplement. La vie est une déconstruction ininterrompue, une façon de défaire et refaire sa langue, son corps, sa pensée.

> " *Of course all life is a process of breaking down. […] The first sort of breakage seems to happen quick – the second kind happens almost without your knowing it but is realized suddenly indeed.* "
>
> Fitzgerald, 2004 : 156.

L'habitude est sourde comme un pot. La doxa est une bête comme un pot.

Le pot est un objet bêtement simple et banal, trop vulgaire et prosaïque pour être poétique. Tout le monde sait ce que c'est, un pot : prendre un pot, un pot de fleurs, un pot de yaourt, un pot de chambre, un pot-au-feu, etc. La graphie et le son du mot *pot* sont aussi simples que la forme et l'usage de l'objet lui-même. Mais parfois c'est dans l'extrême simplicité que se révèle la complexité, l'inextricable ou l'inexplicable, de la même façon que, dans la familiarité, apparaît l'étrangeté. Lorsque l'on dit : « c'est évident », « c'est clair », « c'est normal », il y a une violence de la norme commune et sociale qui s'impose à la pensée comme évidence. La langue n'a pas une entité matérielle et tangible comme le pot, elle est un système de signes qui n'existe que partiellement dans la tête de chaque locuteur. Elle n'est pas du tout un produit naturel, mais culturel, maintenu par des lois et des règles apparemment naturelles, mais en réalité conventionnelles et arbitraires. Barthes dit dans *Leçon* : la langue « est tout simplement fasciste » (Barthes, 1995 : 432). Parce qu'elle nous oblige à nommer une chose par tel mot plutôt que par tel autre, à distinguer la réalité d'une telle manière plutôt que d'une autre, alors qu'elle est fondamentalement inadaptée au réel, impuissante à le dire. À ce fascisme de la langue, se confronte l'écriture d'Artaud et de Beckett. Partant d'un pot, ils font une expérience de la dépossession : celle de se déposséder de leur langue maternelle, nationale et officielle, à la recherche d'une autre langue. La dépossession de la langue chez Artaud et Beckett n'est pas une destruction, mais une déconstruction qui défait continuellement la continuité et la

conformité du système. Et leur déconstruction procède par le *jeu* de l'écriture : il s'agit de *divertir* les signes et le sens avec le rire et le plaisir d'un *je* orignal, insolent, insensé, parfois douloureux, souvent joyeux. Leur langage qui ressemble au cri inarticulé, au ressassement, au balbutiement, au bégaiement, pourrait faire entendre dans les interstices *le bruit du temps*, dont parle Mandelstam :

> Je désire non pas parler de moi, mais épier le siècle, le bruit et la germination du temps. […] Sur moi et sur beaucoup de mes contemporains pèse le bégaiement de la naissance. Nous avons appris non à parler, mais à balbutier et ce n'est qu'en prêtant l'oreille au bruit croissant du siècle et une fois blanchi par l'écume de sa crête que nous avons acquis une langue.
>
> Mandelstam, 2006 : 97.

Au 20e siècle, les poètes ont appris « non à parler, mais à balbutier », à mal dire, à mal voir, à mal écrire, à mal penser, ce que suggère le titre du livre de Beckett *Mal vu mal dit*. Deleuze, citant la phrase de Mandelstam dans *Critique et clinique*, dit : « Ce n'est plus le personnage qui est bègue de parole, c'est l'écrivain qui devient *bègue de la langue* : il fait bégayer la langue en tant que telle. Un langage affectif, intensif, et non plus affection de celui qui parle. » (Deleuze, 1993 : 135) Comment Artaud et Beckett *font-ils bégayer la langue* ? Comment serait un langage de l'affect et de l'intensité qui n'est plus le langage de l'intelligence et du discours ? Pour eux, il n'est pas question de sortir du langage ou de s'opposer de front à la langue établie, mais de se placer de biais face à l'autorité du système, en marge de l'institution du bon sens. Leurs textes ont de la merde pour *sujet* : le sujet parlant et le sujet dont on parle sont pour la plupart quelqu'un ou quelque chose d'exclu, décalé, déclassé, disqualifié, déçu et désespéré, quelqu'un ou quelque chose qui n'a pas de place préalablement préparée dans la langue, comme le sexe, l'excrément et le cadavre dans la société. Le travail d'Artaud et de Beckett sur la matière de la langue est assez « affectif, intense » pour ébranler l'idée *normale* véhiculée par les paradigmes : esprit / matière, haut / bas, dedans / dehors, propre / sale, moi / autre, vie / mort. La nouvelle langue recherchée est un nouvel espace de passage, de seuil, d'intermédiaire, d'indécidable, d'inqualifiable et bien entendu de paradoxal où on ne cesserait de dire « Merde ! » au monde, à ce théâtre de la vie.

Le pot pété d'Artaud

Artaud refuse l'écriture, parce qu'elle fixe la parole infixable, termine le sens interminable : écrire est en quelque sorte assassiner tant la respiration de la parole vive que la survie des lettres vivantes. Pourtant, refusant l'écriture, Artaud continue à écrire. Mais il n'écrit pas comme il faut, il écrit comme il dessine et danse, jette des traits et des lignes donnant des coups de crayon ou de marteau. Ses cahiers deviennent un lieu de lutte contradictoire sans fin où son écriture-dessin s'attaque au papier, aux belles lettres, aux belles formes, à l'idée sacrée et enracinée de ce qu'est la poésie : célébration de la beauté, élévation de l'esprit, exaltation du sentiment. Pour Artaud, la poésie, le poème, le poète, sont des *popos* du *mômo*. Sa vocifération par exemple dans la lecture de « La Recherche de la fécalité », un des textes de *Pour en finir avec le jugement de Dieu* dont l'on peut écouter l'enregistrement, est un cas unique. Le rapprochement du Dieu égyptien *kha* et du *caca* est également un *cas* caractéristique d'Artaud. Depuis ses premiers textes, il ne cesse de rejeter les mots écrits comme des déchets corporels, de repousser les idées arrêtées comme des ordures. Les idées enchaînées par et dans le *logos* sont des pensées passées, mortes, pourries à jeter loin : littéralement *ab-jecter*. Son horreur de l'arrestation de sa pensée,

de l'enfermement de son corps, est mise en scène dans *Suppôts et Suppliciations*, comme dans un des textes appelé « Histoire du Popocatepel », avec la force explosive du volcan actif, Popocatepetl, qui existe au Mexique. À l'instar de ce volcan, Artaud tente de rejeter le corps sémantique et syntaxique de la langue. Et dans ce poème éclatant, il y a, comme dans ses autres poèmes, une intelligence délicate et une ingéniosité réjouissante.

De Popocatepetl à Popocatepel, l'avant-dernière lettre *t* est supprimé, *-petl* est transformé en *-pel*, comme si Artaud avait pelé une petite parcelle de la peau du mot. Pourquoi enlève-t-il la lettre *t* ? Est-ce un simple oubli ou bien pour accentuer *t* par son absence même ou bien pour évoquer, en même temps que *pel*, d'autres mots comme *pèle, pelle, père, appel* ? Le titre insiste sur le *p* et le poème commence ainsi :

> Quand je pense homme, je pense
> patate, popo, caca, tete, papa,
> et à l'l de la petite haleine qui en sort pour ranimer ça.
> Patate, nécessité du pot d'être, qui *peut-être* aura sa potée.
>
> Artaud, 2004 : 1244.

La lettre *p* se trouve dans de nombreux mots, à commencer par le *p* dans « penser ». L'allitération de cette consonne explosive [p], remarquable déjà dans le titre, traverse tout le poème, sous-tendant constamment la force éruptive et éjective. Les mots composés de deux syllabes comme « popo, caca, tete, papa » semblent exprimer une régression vers l'enfance, vers l'*infans* signifiant en latin celui qui ne sait pas parler. C'est peut-être moins une régression qu'une re-création de l'état utopique d'*avant-langage* ou d'*a-langage*. Dans les deux premières lignes de « Histoire du Popocatepel », les noms n'ont aucun article, donc aucune détermination ni de genre ni de nombre. Artaud supprimant les déterminants grammaticaux, libère « homme » de la détermination langagière. Ce n'est pas le nom *homme*, mais l'article précédant « le » qui semble puer comme « la petite haleine ». De plus, Artaud nie la définition d'*homme* telle qu'elle apparaît dans la psychanalyse dogmatique qui considère le langage, l'inconscient « ça » comme le tout puissant invisible. L'homme, irréductible au système quel qu'il soit, mais une fois réduit à l'existence systématique, ne fait que s'écraser, se dédoubler, se reproduire comme « patate, popo, caca, tete, papa » à la façon d'une masse ronde de matière grise et informe. « Histoire du Popocatepel » continue :

> Et après patate, caca, souffle du double vé cé s'il vous plaît des cachots de nécessité.
> L'homme qu'on interne et peut enterrer quand on ne l'a pas incinéré dans les fonds baptismaux de l'être.
> Car baptiser c'est cuire un être contre sa propre volonté.
> Nu pour naître et nu pour mourir, cet homme qu'on a cuit, étranglé, pendu, grillé et baptisé, fusillé et incarcéré, affamé et guillotiné « sur l'ÉCHAFAUD de l'existence,
> boum »,
> cet homme mange trois fois par journée.
> Quand pourra-t-on manger en paix ?
> Je veux dire sans vampire larvé entre les fentes de son dentier,
> car qui mange sans dieu et tout seul.
> ?
> Car un plat de lentilles simples vaut beaucoup mieux que les Védas, les Puranas, les Brahma-Putras, les Upanishads, le Ramayana, les Kama-Rupa ou le Tarakyan pour atteindre le basson reculé des ténèbres de la chambre basse où l'homme acteur rote des canons en mâchant la lentille

oculaire de l'œil sur le plat de sa souffrance, – ou aboie des imprécations quand ses fibres se disloquent sous le scalpel.
Quand je dis :
Merde, pet de mon vit,
(sur le ton imprécatoire, ce pet, en éructant sous les coups de botte de la police),
quand je dis affres de la vie, solitude de toute ma vie,
caca, cachot, poison, *engeance de mort*,
scorbut de soif,
peste d'urgence,

dieu répond sur l'Hymalaya :
Dialectique de la science,
arithmétique de ton usufruit, existence, douleur, os râpé du squelette de vivre contre AZILUTH,
à qui
moi,
je dis ZUT.

Artaud, 2004 : 1245.

Le corps humain, dit Artaud, est le « pot d'être » rempli d'ordures et la « potée » pêle-mêle d'enfants. En effet, il veut le corps propre qui n'évacue pas, ne mange pas, ne chie pas, ne pourrit jamais comme le corps glorieux des saints, tandis que le corps humain soustrait à ses besoins corporels et à ses fonctions organiques, est impossible, n'existe pas. Mais créer, c'est faire exister, faire de l'impossible possible. Chez Artaud, le « corps sans organe » improbable et inexistant fonctionne comme une essence créatrice, une puissance potentielle pour arracher la pensée à la vision organique, anatomique, médicale et biologique du corps. Le corps déterminé de ces façons n'est qu'une machine à digérer, à déféquer, à reproduire, prisonnier pour toujours du « double vé cé s'il vous plaît des cachots de nécessité ». Le pot dans « Histoire du Popocatepel » est un corps simple, sans organisation organique, sans rapport hiérarchique entre les membres. Artaud affirme : le corps est avant l'esprit ; l'esprit est venu après le corps ; l'homme peut se passer de penser mais non de manger trois fois par jours ; « Un plat de lentilles simples vaut beaucoup mieux que » tous les textes sacrés et saints du monde. Le pot, c'est Artaud : l'homme-pot à qui la société a refusé le droit à l'esprit, à l'intelligence, à la raison, à la poésie, à l'art, etc. ; l'homme-poteau qu'elle a exclu, condamné, exécuté « sur l'ÉCHAFAUD de l'existence, / boum ».

Artaud fait « boum » contre le contrôle social et généralisé sur la pensée, contre l'idée morale et unitaire du monde, contre le concept totalitaire du sens comme Dieu. Ses propos sont scandaleux, déplacés, choquants, voire dégoûtants. Mais ce que dit Artaud est moins scandaleux et hypocrite et infiniment plus créatif et riche que ce qui le fait dire. Par exemple il multiplie et désoriente le sens par un simple néologisme : « vivre contre AZILUTH », cette expression peut évoquer la vie des aliénés azimutés contre l'enfermement dans l'asile, la vie agitée tous azimuts de l'écrivain contre la clôture ultime du sens. La poésie est autre chose que la belle composition, ordonnée et harmonieuse. La parole ne descend pas des livres religieux comme de la montagne de « l'Himalaya ». Artaud dit la limite de la sagesse orientale et mystique, bien entendu la limite du savoir occidental, rationnel et scientifique : la « dialectique de la science », pas plus que le Bardo Thödol, ne guérira la vie humaine, son « existence, douleur, os râpé du squelette ». Au mot *Dieu*, signifiant le tout absolu, total, supérieur, sage, juge, juste, etc., Artaud répond tout à fait à côté : « moi / je dis / ZUT » à la manière des poètes zutiques. Le mot « AZILUTH » écrit en majuscules, peut rappeler l'azote : gaz incolore et inodore faisant la partie non respirable de

l'air, et sa force explosive. Selon le dictionnaire, azote est appelé autrefois nitrogène, l'acide azotique est utilisé pour fabriquer des engins explosifs, dont du salpêtre composé de « sel de pierre », de mélange des nitrates. La Salpêtrière, l'ancien hôpital et cloître des hystériques, était au 15e siècle un arsenal de bombes. À « AZILUTH », Artaud donne l'image d'une lutte convulsive et hystérique, opprimée et occultée, contre la forclusion de l'homme par le pouvoir public ou privé.

L'éclatement de la langue dans ce poème n'a pas lieu seulement sur le plan sémantique, mais aussi sur le plan syntaxique. La phrase du début : « Quand je pense homme, je pense / patate, popo, caca, tete, papa » est coupée par le retour à la ligne juste après le verbe « penser » et non après la proposition subordonnée « Quand… » comme l'exigerait la grammaire. Cette coupure sert à rompre la relation prédicative du verbe à ses objets : ceux-ci ne sont plus liés directement au verbe « penser ». Il y a une autre rupture dans « Patate, nécessité du pot d'être, qui *peut-être* aura sa potée », il est difficile de décider le référent du pronom relatif « qui », si c'est « homme », « patate », « nécessité », « pot d'être » ou « petite haleine ». Plus le sens devient indécis et instable, plus la matérialité de la langue prend de l'importance. Dans « Histoire du Popocatepel », il y a un certain rythme octosyllabique comme à la fin du poème : « Dialectique de la science, / arithmétique de ton usufruit, existence, douleur, os râpé du squelette de vivre contre AZILUTH ». Puisqu'Artaud cherche l'effet immédiat et magique de la parole, il précise entre parenthèses le ton à employer « Quand je dis : / Merde, pet de mon vit, / (sur le ton imprécatoire, ce pet, en éructant sous les coups de botte de la police) ». Ce sont les mots d'imprécation, de conjuration, d'exécration, de sortilège, mais ce sont aussi des amulettes, des talismans, de gris-gris, des totems qui protègent la pensée de la tumeur des idées fixes, de l'abcès du pouvoir établi. Artaud essaie de déliter la *langue* du système, d'*ex-porter* la parole hors de l'intelligible, d'*ex-presser* l'affectivité du mot. La *pot-éthique* d'Artaud relève de cette force fulgurante et étonnante.

***Trans-pot* du Mômo**

« [J]e m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : Zut, zut, zut, zut. » Ici ne n'est ni Rimbaud, ni Artaud qui crie en brandissant le crayon ou le poignet. Mais le Narrateur de Proust, « frappé pour la première fois de ce désaccord entre nos impressions et leur expression habituelle ». C'est au moment d'une des promenades au côté de Méséglise à Combray, arrivant près du talus de Monjouvain, que le Narrateur expérimente la limite du langage, de l'arrêt des phrases, de l'aposiopèse :

> Et voyant sur l'eau et à la face du mur un pâle sourire répondre au sourire du ciel, je m'écriai dans mon enthousiasme en brandissant mon parapluie refermé : « Zut, zut, zut, zut. » Mais en même temps je sentais que mon devoir eût été de ne pas m'en tenir à ces mots opaques et de tâcher de voir plus clair dans mon ravissement.
>
> Proust, 1987 : 153.

La tâche de l'écrivain est de ne pas se taire devant l'indicible, de ne pas rester éternellement muet devant l'inexprimable, mais d'aller au-delà des « mots opaques », d'y « voir plus clair ». Comme le Narrateur de Proust, Artaud ne se tient pas à ses morts proches du cri et du bégaiement. En effet, ses glossolalies et ses néologismes n'envahissent jamais l'ensemble du texte, n'apparaissent qu'entre les phrases et les mots articulés, loin du chaos complet. Quoique

d'une manière très différente, Artaud défend la même valeur que Proust : la sensibilité avant l'intelligence, le corps avant l'esprit, la bêtise avant la sagesse, la création avant le raisonnement, le travail avant l'œuvre. Artaud écrit dans un recueil de 1946, juste après la sortie de Rodez :

> L'intelligence est venue après la sottise,
> laquelle l'a toujours sodomisée de près, –
> ET APRÈS.
>
> Ce qui donne une idée de l'infini trajet.
>
> […]
>
> Ce n'est pas un esprit qui a fait les choses,
>
> mais un corps, lequel pour être avait besoin de crapuler,
> avec sa verge à bonder son nez.
>
> **klaver striva**
> **cavour tavina**
> **scaver kavina**
> **okar triva**
>
> Pas de philosophie, pas de question, pas d'être,
> pas de néant, pas de refus, pas de peut-être,
>
> et pour le reste
>
> crotter, crotter ;
>
> **ÔTER LA CROÛTE**
> **DU PAIN BROUTÉ ;**
>
> […]
>
> P.S. – J'ai à me plaindre d'avoir dans l'électrochoc rencontré des morts que je n'aurais pas voulu voir.
>
> Les mêmes,
> que ce livre imbécile appelé
> *Bardo Todol*
> draine et propose depuis un peu plus de quatre mille ans.
>
> Pourquoi ?
>
> Je demande simplement :
> *Pourquoi ?...*
>
> Artaud, 2004 : 1133-1134, 1141

Ce petit recueil contenant cinq poèmes, accompagnés de huit dessins d'Artaud, s'appelle *Artaud le Mômo*. Refusé par Gallimard, il parut chez Bordas en 1947. Pourquoi ? Qu'est-ce que Mômo ? Et pourquoi cette question à la fin du livre : « Pourquoi ? / Je demande simplement : / *Pourquoi ?...* » : Pourquoi ai-je rencontré des morts dans l'électrochoc et dans le Bardo Thödol ? ; Pourquoi sont-ils morts ? ; Pourquoi ne suis-je pas mort comme eux ?; Pourquoi vis-

je *ici et maintenant* ? Artaud pose des questions simples comme celle d'un enfant, comme celles de Bouvard et Pécuchet. Et qui, quoi, comment répondre à ces questions bêtes mais essentielles ?

À l'occasion de l'exposition des peintures et des dessins d'Artaud en 1996 au MOMA, *Museum of Modern Art* de New York, Derrida donne une conférence intitulée Artaud le Moma où il montre comment « une ruche de signification de Mômo vrombit autour de l'enfance, de l'ingénuité, de la naïveté ». Le retour dit d'Artaud à la poésie, à l'écriture, à la littérature est un retour à la fois du môme candide et inoffensif et de la momie furieuse et vengeresse.

> Mômo, c'est le môme, l'enfant, le mioche. Et donc le couple ou la paire mère-enfant (mam, mama, mum, môme, mômo). On y reconnaît aussi la figure du fou (mômo) comme idiot du village, l'innocent, le dingue, dans la zone sémantique où Mistral fait dériver momo du catalan moma (mot que je tenais à saluer ici) avec le sens d'argent ou de monnaie, non loin de la momo, la marchandise comme friandises, le bonbon. […] En grec, Μωμος est le dieu de la raillerie, il illustre le sarcasme terrifiant d'une grimace qu'on retrouve aussi dans le bouffon mômo.
>
> Derrida, 2002 : 44.

Artaud-Mômo est, explique Derrida, d'une part l'enfant innocent, idiot, maladroit dont l'écriture-dessin du popo, caca, pipi conteste le pouvoir institué en machine culturelle, sociale, médicale, politique, policière, religieuse, artistique, etc. D'autre part, c'est le môme enterré vivant, mortifié et momifié qui, au-delà de contestation, accuse, blâme, condamne ce pouvoir avec le rire sarcastique, avec la raillerie redoutable du dieu Mômos. Artaud dénonce la société de contrôle, la biopolitique où le corps humain n'est qu'une réserve de ressource à investir, à exploiter, à gérer et crie « Merde ! » à toute sorte de main mise sur son corps. Comme les livres hindous ou chrétiens, le livre tibétain des morts, Bardo Thödol, considère que le corps humain est un récipient de l'âme, un réceptacle des souvenirs, un réservoir du temps passé. Si en Occident la mort vient par suite de l'intervention des dieux, au Tibet elle procède de l'erreur individuelle. Mais qui décide et dit que c'était une erreur ou pas ? Qui juge que c'est bien ou mal ? *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, c'est pour en finir avec toute sorte de juges et de jugements. Dire et écrire « Merde ! » aux dieux, aux polices, aux médecins, n'était pas pour Artaud un enfantillage facile, ni une provocation amusante. Il y a risqué sa vie pour sa libération réelle, la résurrection et l'insurrection et il meurt finalement du cancer au rectum. Pour citer Artaud dans sa conférence *Artaud le Moma*, Derrida s'interroge sur la possibilité de dire « Merde », de lui-même pour lui-même à con compte :

> Sera-t-il possible, comme je tente de le faire, de dire « Merde » ? Sera-t-il possible, avec ou sans blasphème, de lire et citer « Merde », « Merde à l'art », de le faire alors comme il faut, dans ce grand temple qu'est un grand musée d'art surtout moderne, donc dans un musée qui a le sens de l'histoire, le très grand musée d'une des plus grandes métropoles du nouveau monde ? Voici donc le coup de théâtre, le théâtre de la cruauté de ce « Merde », l'événement est daté.
>
> Derrida, 2002 : 51.

C'était en octobre 1996, environ cinquante ans après qu'Artaud avait écrit « Merde », que Derrida l'a lu à haute voix, prononcé « Merde à ce monde-ci » à la cérémonie solennelle du musée peut-être le plus prestigieux du monde. Tout le monde pense et dit « Merde ! » quotidiennement. Mais qui oserait aujourd'hui dire « Merde » au monde devant le monde, avec autant d'intelligence que d'affection assumant « la cruauté de ce *Merde* » ?

Le pot poreux de Beckett

Comparée à celle d'Artaud, l'écriture de Beckett est moins paradoxale, moins spectaculaire dans la mesure où elle ne met pas en avant la force orageuse et bouillonnante de la langue et procède de la désagrégation des signes d'une manière plus lente et indirecte. La pression que Beckett exerce à la langue ressemble moins à un flot furieux et assourdissant mais plus à un suintement silencieux et froid : quelque chose perle à partir des fissures du système, entre les fêlures d'une expression habituelle. Dans son essai *Proust*, Beckett dit : l'homme est assujetti à l'habitude, à l'ordinaire, à la répétition, au même, pourtant son être n'est pas une entité close clos comme un vase fermé, imperméable, impénétrable, au contraire comme un vase perméable à divers espaces, traversé des couches des temps différents :

> L'être est le siège d'un processus ininterrompu de transvasement, transvasement du récipient qui contient l'eau de l'avenir, atone, blafarde et monochrome, dans le récipient qui contient l'eau du passé, agitée, colorée par le grouillement des heures écoulées.
>
> Beckett, 1990 : 25.

D'habitude le pot du passé semble bien séparé et distinct du pot de l'avenir et le « transvasement » de l'être est difficile à percevoir et à concevoir. La *pot-éthique* de Beckett montre l'ébranlement et la transversalité de l'être entre le passé et l'avenir, fait apparaître le présent comme la présence inédite et innommable. C'est seulement, dit Beckett, lorsque l'eau de l'avenir est secouée, c'est-à-dire lorsque l'habitude est rompue, que le temps à venir sort de la continuité du passé, le présent échappant à la nomination et le réel au langage. C'est le moment de la « lucidité aiguë » (Beckett, 1990 : 31), selon les mots de Beckett. Pour atteindre cette lucidité il faut renouveler tous les jours ses habitudes, se libérer avant tout de son « vomi », de son pot d'exutoire. Un peu plus loin que le passage déjà cité de *Proust*, Beckett écrit :

> L'habitude est l'ancre qui enchaîne le chien à son vomi. Le souffle est habitude. La vie est habitude. Ou plutôt la vie est une succession d'habitudes dans la mesure où l'individu est une succession d'individus. Puisque le monde est une projection de la conscience de l'individu (une objectivation de la volonté de l'être, dirait Schopenhauer), il faut sans cesse renouveler ce pacte, valider le sauf-conduit. La création de l'univers n'a pas lieu une fois pour toutes, elle a lieu chaque jour.
>
> Beckett, 1990 : 29

L'inspiration est en effet la respiration. Elle ne naît pas « une fois pour toutes » mais se crée « chaque jour » L'homme est enchaîné à son « vomi », comme prisonnier du « souffle de double vé cé » d'Artaud, mais c'est bien aussi ce « vomi », ce « souffle » qui lui fait le corps, la vie, la poésie. N'existent plus les Muses. L'inspiration créatrice n'est plus un esprit lumineux, rayonnant, propre, incolore, sans odeur, elle ne vient que du corps vivant qui souffle et respire, dit et écrit, rit et souffre. Et ce souffle physique de l'écrivain se retrouve dans son écriture, dans le tempo abrupte et saccadé des mots d'Artaud, dans le rythme tournant et envoûtant des phrases de Beckett. À entendre le bruit, le bruissement, même la brutalité de leur langue, on dirait que le poète de notre siècle n'est plus *vates* : un prophète inspiré des dieux, mais devenu un catalyseur du vaste « transvasement » de l'être, emportant le sens et l'idée dans la pure matière des signes.

Le pot et le chapeau sont des objets qui jouent un rôle clé chez Beckett. Dans *Premier Amour*, le narrateur jette de la chambre tous les objets et les meubles, excepté le canapé pour dormir. Et il garde son chapeau qui est unique souvenir de son père mort et la casserole sans couvercle pour servir comme vase de nuit. Dans ce court récit, le chapeau dans lequel le narrateur fourre sa tête est le père, le vase dans lequel il allait faire ses besoins est la mère. La question est : comment se débarrasser de tout cela, du corps hérité de père et mère, la langue transmise par la répétition ? *Molloy* commence par la substitution du narrateur à sa mère :

> Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. Je ne sais pas comment j'y suis arrivé. […] Je ne sais pas grand'chose, franchement. La mort de ma mère, par exemple. Était-elle déjà morte à mon arrivée ? Ou n'est-elle morte que plus tard ? Je veux dire morte à enterrer. Je ne sais pas. Peut-être ne l'a-t-on pas enterrée encore. Quoi qu'il en soit, c'est moi qui ai sa chambre. Je couche dans son lit. Je fais dans son vase. J'ai encore. Quoi qu'il en soit, c'est moi qui ai sa chambre. Je couche dans son lit. Je fais dans son vase. J'ai pris sa place.
>
> Beckett, 1951 : 7-8.

Le vase de Beckett, comparable au « pot de l'être qui *peut-être* aura sa potée » d'Artaud, exprime un corps à refaire, une place à remplacer, une langue à inventer. C'est dans le récit *Watt*, écrit en anglais entre 1942 et 1944, avant *Premier Amour* et *Molloy*, que le mot *pot* déclenche une décomposition du sens, et révèle le décalage irrécupérable entre la chose et le signe. Chez Monsieur Knott, Watt travaille comme domestique, un jour va sortir comme d'habitude le pot de son maître, mais s'aperçoit soudain de l'inadéquation de la chose au mot. Watt voit qu'il y a dans l'objet pot quelque chose qui échappe au mot *pot*, à la circonscription du signifié de *pot* :

> Watt se trouvait maintenant entouré de choses qui, si elles consentaient à être nommées, ne le faisaient pour ainsi dire qu'à leur corps défendant. Et l'état où Watt se trouvait résistait à toute formulation comme nul état ne l'avait jamais fait, de tous ceux où Watt s'était jamais trouvé, et Watt s'était trouvé dans un grand nombre d'états, dans sa vie. À la vue d'un pot, par exemple, ou en pensant à un pot, d'un des pots de Monsieur Knott ; à un des pots de Monsieur Knott, c'était en vain que Watt disait, Pot, pot. Oh peut-être pas tout à fait en vain, mais presque. Car ce n'était pas un pot, plus il le voyait, plus il y pensait, plus il était sûr que ce n'était pas un pot, mais alors pas du tout. Ça ressemblait à un pot, c'était presque un pot, mais ce n'était pas un pot à en pouvoir dire, Pot, pot et en être réconforté. Il avait beau à la perfection répondre à toutes les fins, et remplir tous les offices, d'un pot, ce n'était pas un pot.
>
> Beckett, 1968 : 81-82

C'est une expérience que Freud a appelée *das unheimliche*. Le pot connu et familier apparaît, tout à coup mais pas tout à fait, bizarre et un peu étrange jusqu'à susciter le sentiment d'inquiétude et d'angoisse. Watt se débat dans cette étrangeté du *pot* :

> Et c'est précisément cette infime déviation de la nature du vrai pot qui torturait Watt à ce point. Car si l'approximation avait été moins étroite, alors Watt aurait été moins angoissé. Car alors il n'aurait pas dit, C'est un pot, et ce n'est pas un pot, non, mais il aurait dit, C'est une chose dont j'ignore le nom. Et Watt préférait tout compte fait avoir affaire à ces choses dont il ignorait le nom, quoiqu'il en souffrît aussi, qu'à des choses dont le nom connu, le nom reçu, n'était plus le nom, pour lui. Car il pouvait toujours espérer, d'une chose dont il n'avait jamais su le nom, pouvoir l'apprendre, un jour, et ainsi s'apaiser. Mais s'agissant d'une chose dont le vrai nom avait cessé, soudain, ou peu à peu, d'être le vrai nom pour lui, un tel espoir lui était interdit. Car le pot était toujours un pot, Watt en était persuadé, pour tout le monde sauf pour Watt. Pour Watt seul ce n'était pas un pot, mais alors plus du tout.
>
> Beckett, 1968 : 81-82

Watt est tourmenté par cette infime déviation de la nature du vrai pot ». Beckett démonte, démolit la langue lentement sans coup de crayon, ni coup de théâtre comme chez Artaud mais sûrement et irrémédiablement. Il n'y a pas de néologisme affiché, ni de phrases hachées en morceaux et l'ensemble semble maintenir le rapport sémantique et syntaxique : les fonctions de chaque mot comme sujet, verbe et complément sont identifiables. Mais l'écriture de Beckett est aussi troublante et déconcertante que celle d'Artaud. Elle tourne autour du pot, dans tous les sens de l'expression, sans revenir exactement au même chemin, chaque phrase produisant une légère différence, une menue discontinuité. Dans les passages cités, les conjonctions fréquemment employées comme « car », « alors », « si » semble expliquer le rapport logique, causal et temporel, mais en réalité ne font que brouiller le rapport entre les phrases. Et la répétition de certaines expressions : « pas tout à fait », « pas du tout », « c'était un pot », « ce n'était pas un pot », au lieu d'appuyer la signification, évide les signes de leur contenu. À force d'être regardé, soupesé et ressassé, le mot *pot* devient, pour le personnage et pour le lecteur, quelque chose sans sens : *p, o, t*.

Watt assiste au déchirement du couple signifiant-signifié collé selon Saussure comme le recto et le verso d'une seule feuille. Et ce déchirement du signe n'a pas lieu une seule fois pour toutes, mais maintes fois, comme si le signe était constitué non pas d'une seule feuille, mais de mille feuilles, de mille peaux comme un oignon sans noyau. Et ce n'est pas seulement « pot », mais aussi « homme », « être », « Watt » qui vont être arrachés à leur sens central, originel, légitime et commun dans le passage suivant :

> Et pour Watt le besoin de soulas sémantique était parfois si grand qu'il se mettait à essayer des noms aux choses, et à lui-même, un peu comme élégante des bibis. Ainsi du pseudo-pot il lui arrivait de dire, réflexion faite, C'est une targe, ou, s'enhardissant, C'est un choucas, et ainsi de suite. Mais le pot avait aussi peu de succès comme targe, ou comme choucas, ou sous tout autre nom soumis à son innommable réité, que comme pot. Quant à lui-même, s'il ne pouvait plus s'appeler un homme, comme par le passé, avec l'intuition qu'il ne disait pas forcément une connerie, cependant il ne pouvait imaginer quel autre nom se donner, sinon celui d'un homme. Mais l'imagination de Watt n'avait jamais été des plus vives. Si bien que malgré tout, dans son idée, il demeurait un homme, comme sa maman le lui avait appris en lui disant, Voilà un brave petit bonhomme, ou, Voilà un mignon petit bonhomme. Mais pour tout le soulagement que cela lui procurait, il aurait tout aussi bien pu être, dans son idée, une boîte, ou une urne.
>
> Beckett, 1968 : 83.

Le mot s'avère infiniment impuissant à nommer l'essence de la chose : *res, rei*, incapable de dire cette « innommable reité ». De là, viennent les questions qui ouvrent *L'Innommable* : « Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler ça des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant. » (Beckett, 1953 : 7) Où, quand, qui est ce *je* ? Comme chez Artaud, le pot de Beckett est à la fois le vase du bébé et l'urne des cendres. L'écriture est un espace aussi dangereux et mortifère que vif et créatif. Au début de *Premier Amour*, le narrateur songe à l'épitaphe pour son futur tombeau : « Ci-gît qui y échappa tant / Qu'il n'en échappe que maintenant. / Il y a une syllabe de trop dans le second et dernier vers, mais cela n'a pas d'importance, à mon avis. On me pardonnera plus que cela, quand je ne serai plus. » (Beckett, 1970 : 10) Là où Beckett a tracé ses mots et ses phrases serait le tombeau de sa parole et de sa pensée, laissé au lecteur dans le but de le faire revivre. Écrire serait écrire contre le déjà-dit, le déjà-écrit, le déjà-signifié,

ce qui demande de se tenir à la limite de la langue dans et à l'intérieur du langage, comme le Narrateur de Proust se tenait non plus aux mots existants et habituels mais aux impressions neuves, aux sensations inconnus, à l'affect le poussant vers la création.

Quelle est la « réité » du pot, de l'homme, du monde ? Beckett répète la question, mais ne spécule pas, n'argumente pas, ne raisonne pas. Comme le remarque Adorno dans ses *Notes sur Beckett* : « Pas une abstraction mais une soustraction » (Adorno, 2008), le langage de Beckett fait reculer le sens, l'idée, le concept, la définition, la détermination sans les supprimer. Deleuze propose dans son essai sur Beckett *L'Épuisé* que l'écrire de Beckett soit une tentative d'épuiser la possibilité du sens, la possibilité d'agencement des signes dans le langage (Beckett, 1992 : 55-106). Même le nom propre est épuisé dans son sens : dans le dictionnaire français-anglais le nom commun *watt* se renvoie, *watt* en anglais est traduit par *watt* en français, et vice versa. C'est comme si Watt perdait tant sa propriété du nom propre que sa valeur patronymique, intraduisible, ne peut se dire autrement que : Watt est Watt. Que resterait-il quand un signe est épuisé de signifier, comme dans cette phrase tautologique ? Il resterait de penser l'impensée, d'essayer de penser l'impensable, de tenter de nommer l'innommable. À propos de la confrontation de Beckett au *pot*, Nathalie Barberger écrit dans *Penser pour rien* :

> Faisant violence à l'opacité du monde, il lutte, tel un don quichotte d'arrière-garde aux « rocambolesques présomptions », contre « des complexités inextricables », et s'obstine contre des choses qui, elles-mêmes, s'obstinent à ne rien vouloir dire, et à ne pas vouloir être pensées. Les mots, les objets de pensée deviennent alors comme les objets dans le cinéma burlesque qui se refusent « volontairement » à l'usage, lui opposent leur matérialité compacte et rebelle. Telle est la fable du pot, cette « innommable réité » qui ne ressemble plus au mot *pot*. Et si Beckett joue sans doute ici du cliché de langage – tourner autour du pot –, peut-être se souvient-il aussi de Proust et du fameux « casser le pot » prononcé par Albertine, qui suscitait l'effort du narrateur. Sauf que l'effroi, déplacé, se convertit en expérience métaphysique burlesque.
>
> Barberger, 2007 : 185.

Le pot de Beckett n'est pas entièrement cassé ou détruit, mais couvert de plein de pores, des fissures, devenu inutile, comme le corps « burlesque » plein de blessure et se débattant dans la vase avec plein d'agilité et d'humour.

Popo à la mort

Peut-être, il n'est pas juste de dire que la *pot-éthique* de Beckett est moins violente que chez Artaud. Tous les deux continuent la déconstruction de la langue d'une manière à la fois intempestive et persévérante. Dans la pièce de théâtre la plus connue de Beckett, *En attendant Godot*, revient l'« expérience métaphysique burlesque » de Watt. Lucky, esclave de Pozzo comme Watt est domestique de Knott, est une figure de génie fou raté, de philosophe bouffon oublié. Autrefois, dit Pozzo, Lucky savait penser admirablement et danser magnifiquement, mais maintenant il ne sait plus penser que sous son chapeau, ne sait plus danser que comme marionnette empêtrée par les fils. Il a perdu la liberté et la volonté de penser-danser, il a aussi presque perdu le langage. Lorsqu'il parle pour la première et dernière fois sur la scène, il bègue, balbutie, débite la parole aussi incompréhensible :

> LUCKY (*débit monotone*). — Étant donné l'existence telle qu'elle jaillit des récents travaux publics de Poinçon et Wattmann d'un Dieu personnel quaquaquaqua à barbe blanche quaqua hors du temps de l'étendue qui du haut de sa divine apathie sa divine athambie sa divine aphasie […]

> des recherches inachevées mais néanmoins couronnées par l'Acacacacadémie d'Anthropopopométrie de Berne-en-Bresse de Testu et Conard il est établi sans autre possibilité d'erreur que […]
>
> Beckett, 1952 : 55 - 56.

Le discours de Lucky est éclaté et décousu sans devenir un charivari absolument inintelligible, car il comprend un certain principe de composition : les noms propres sont souvent en couple comme « Poinçon et Wattmann » et « Testu et Conard » ; la même syllabe [ka] est répétée quatre fois comme « qua » dans le « quaquaquaqua » et « ca » dans l'« Acacacacadémie ». Ces principes, sans constituer une règle stable, restent mobile comme une disposition, un agencement toujours susceptible à être modifié : le « po » dans l'« Anthropopopométrie » n'apparaît pas quatre fois, mais seulement trois fois. Si Beckett transforme le mot *anthropométrie* en *anthropopopométrie*, c'est parce que le mot *anthropométrie* désigne normalement la technique de mesure du corps humain par des proportions morphologiques et que cette mesure sert à la police d'identifier le délinquant. Il s'agit de *dé-mesurer* la technique de normalisation, le critérium d'identité, le modèle de schématisation et de les relativiser en les ridiculisant, en renvoyant *anthropométrie à anthropopopométrie*. La mesure du « langage affectif et intensif » n'est jamais un constant immuable, mais une opération poétique qui « effectue toute la puissance de bifurcation et de variation, d'hétérogène et de modulation propre à la langue » (Deleuze, 1993 : 137).

Le bégaiement de Lucky semble confondre naïvement et sottement *académie* et *caca*, *anthropométrie* et *popo*. Mais ce popo caca de Beckett, comme chez Artaud, est un des points de fuite du langage. Ce point est subversif, non pas parce qu'il renverse et révolutionne le système, mais parce qu'il soulève de fond en comble quelque chose d'impropre, incompris et important dans la circulation des signes. Puisque toute opposition frontale à l'ordre établi risque de substituer à l'ancien ordre un nouvel ordre aussi autoritaire et dogmatique, il faut percer de petits points, de petits bouts. Selon Barthes, dans *Essais critiques*, le discours de Lucky est un des rares exemples de la subversion du langage chez les écrivains d'avant-garde, car il n'est pas une simple dérision sur les lieux communs ou une absurdité devenue courante dans la littérature, ce qui serait le cas du discours des personnages d'Ionesco (Barthes, 2002 : 522). En réalité c'est un soliloque ni rationnel ni absurde, exempté d'opposition binaire et traditionnelle : compréhensible / incompréhensible, intelligible / inintelligible, lisible / illisible. Spectateur et lecteur peuvent reconnaître que Lucky parle le français, mais nul ne comprendra quel français il parle, quel sens peut-il y avoir. Beckett prête une attention particulière à la réplique de Lucky et l'accompagne de plusieurs didascalies : « débit monotone » au début, « vociférations » à la fin (Beckett, 1952 : 58). Le bégaiement de Lucky se transforme progressivement en un hurlement incantatoire, en un poème vocal plutôt que sonore, aussi impulsif, furieux et sarcastique que chez Artaud.

Ces poètes inventent un *jeu* du môme qui ignorerait l'origine et la fin, le commencement et l'achèvement, le succès et le successeur. Leur effort à écrire consiste non à dire juste ou vrai, puisqu'ils savent que le langage n'est jamais ni juste ni vrai, mais à ne pas s'arrêter de jouer, de relancer leur *je*, de réinventer leurs règles. Tous les jours, à tous les instants, il faut continuer à renverser la langue, à *subverser* le langage, à résister au nivellement mortifié de la parole. Hélène Cixous écrit à la fin de son livre *Dedans* :

> [J]e hais le sérieux, la fidélité, la droiture, la sincérité, l'honnêteté, la servitude, le devoir, le succès, la réussite, je hais le bonheur, je hais la joie de pacotille, le plaisir acheté déjà réglé et donné, je hais le silence dans la mort, je hais l'inanité dans les idées, je hais la pensée qui ne fait pas du bruit, qui ne fait pas de sauts. Ces vibrations, ces soubresauts de la pensée. Cette rupture, ce déliement des idées. Je veux les tenir tout et tous ensemble dedans et dehors dans mon corps révulsé par ma langue renversée. Je me réjouis de pouvoir parler et de pouvoir dire merde merde merde à la mort.
>
> Cixous, 1986 : 208

La *pot-étique* d'Artaud et de Beckett serait ce « pouvoir dire merde merde merde à la mort ». Ce n'est pas le pouvoir de supprimer la mort pour rendre la vie éternelle et le corps infini. Car la mort, comme la merde et comme le monde, fait partie de la vie, existe à l'intérieur du corps vivant, partout dans toutes les sociétés. Comme la merde, la mort est à la fois intime et étrangère, fascinante et dégoûtante, propre et sale, moi et autre. À chaque instant de la vie, dit Proust, un moi actuel meurt et un autre naît. Le popo est aussi une partie de ce moi présent qui vient de vivre. La *pot-éthique* de l'écriture commencerait avec l'étonnement d'un enfant qui demande juste après ses toilettes : « Où va mon caca ? »

BIBLIOGRAPHIE

ADORNO T. (2008) *Notes sur Beckett*, Paris, Nous.

ARTAUD A. (2004) *Œuvres, Paris*, Gallimard, coll. Quarto.

BARBERGER N. (2007) *Penser pour rien*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

BARTHES R. (2002) *Œuvres complètes II*, Paris, Le Seuil.

BECKETT S. (1951) *Molloy*, Paris, Minuit.

BECKETT S. (1952) *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit.

BECKETT S. (1968) *Watt*, Paris, Éditions de Minuit.

BECKETT S. (1970) *Premier Amour*, Paris, Éditions de Minuit.

BECKETT S. (1990) *Proust*, Paris, Éditions de Minuit.

BECKETT S. (1992) *Quad* suivi de *L'Épuisé* de Gilles Deleuze, Paris, Éditions de Minuit.

CIXOUS H. (1986) *Dedans*, Paris, Femmes.

DELEUZE G. (1993) *Critique et clinique*, Paris, Éditions de Minuit.

DERRIDA J. (2001) *Artaud le Moma*, Paris, Galilée.

FITZGERALD F.S. (2004) *La Fêlure et autres nouvelles* / *The Crack-Up and other short stories*, Paris, Gallimard, coll. Folio.

MANDELSTAM O. (2006) *Le Bruit du temps*, Paris, Christian Bourgois.

PROUST M. (1987) « Du côté de chez Swann », dans *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. Folio.