

IV ESQUISSE D'UNE INTERPRÉTATION DE L'INNOMMABLE

« Alors que j'étais encore en train de lire, j'ai esquissé une interprétation : peut-être trouverais-je le temps d'en faire un texte parallèlement à mes grands projets ». Voilà ce qu'Adorno écrivait à Werner Kraft en mai 1962, probablement peu de temps après sa lecture de *L'Innommable*. Il n'a pas trouvé le temps d'en faire un texte, mais son esquisse est restituée ici de la façon la plus fidèle : sous la forme d'une retranscription du manuscrit respectant les passages à la ligne du manuscrit.

Adorno a noté cette esquisse dans son exemplaire de l'édition de 1959, sur les sept pages qui ouvrent le volume (elle tient sur six pages blanches et la page de titre). Il n'a esquissé ses arguments qu'à demi-mot ; sont plus détaillés en revanche les mots clés rassemblant les thèmes qu'il voulait traiter dans son essai et dont la plupart sont déjà évoqués dans les notes prises en marge du roman ou peuvent être reconstitués à partir des marques faites à même le texte. Il devait y être question, à la fois, de la décomposition du sujet, de la problématique du temps dans le roman post-flaubertien, de l'héritage du naturalisme et d'une « théorie de l'absurde » ; il devait y être traité du rapport de Beckett à la philosophie : de la critique implicite chez lui de la « philosophie résiduelle » de Descartes, de la question centrale du solipsisme et des éléments gnostiques et théologiques qu'Adorno voyait dans ce livre ; Adorno aurait également exposé la constellation dans laquelle Beckett semblait s'inscrire à ses yeux, aux cotés de Kafka et de Gide, de Proust et de Joyce. La liste des thèmes qui ressort de la lecture de l'esquisse d'interprétation — liste qu'on pourrait facilement rallonger — atteste du poids qu'aurait eu un essai d'Adorno sur *L'Innommable*, s'il en avait mené le projet à terme.

I

Le « je » du début et celui du début de la
*Recherche*¹

Prolégomènes à Beckett

Contre le « ça ne continue pas »

Nécessité de lire rigoureusement chaque phrase du début
à la fin.

Le poème avec les bouffées de haine²

voir
vers
la p. 103
[82]

Sur la situation : l'aliénation absolue est
le sujet absolu. Mais ce sujet est justement aliéné
à lui-même, il est l'autre, il n'est rien³.

Les romans de Beckett sont la critique du solipsisme.

Chez lui, il ne sort rien de cette dialectique.

Elle est en même temps le movens, le moteur : *l'anything goes*,
le « tout est permis ».

Il y a un monde de Beckett, unanime en soi, comme celui
de Kafka.

Ma
hood

Beckett atteint le point d'indistinction du récit
et de la théorie, tout comme Marx (et Hegel) voulaient
transformer la philosophie en histoire. Accomplissement de

Roman

la tendance au roman réflexif.
Non désespéré : apathie schizoïde. Ne
plus pouvoir souffrir.

Le fait que Beckett retienne l'indication « roman ». Ce qu'il est
advenu du roman.

Quelque chose d'infiniment émancipateur part de Beckett, vis-à-vis de
la mort. Qu'est-ce que c'est ?⁴

Possibilité d'interpréter Beckett comme une tentative pour répondre à la
formule biblique : « tu redeviendras poussière. » Comme au catéchisme,
demander : qu'est-ce que cela signifie « je suis poussière » ?
Est-il consolant d'avoir une réponse à cette question ?

2

Profonde affinité de Beckett avec la musique. Comme son monologue,
elle aussi dit toujours « je », mais son « je » est, lui aussi,
toujours un autre, identique et non identique
à la fois.

Le panthéiste dit : après la mort, je deviendrai fleur, feuille, terre.
Beckett en fait la preuve : ce
que je suis quand je suis boue.

Beckett comme parodie de la philosophie résiduelle (plein de références à Descartes)⁵. La philosophie résiduelle dit :
ce qui me reste
d'absolument assuré après déduction de tous les frais, des surtaxes,
des *trimmings* [garnitures],
de la publicité — la conscience comme
propriété, le secret de la *Jemeinigkeit*, la mienneté, qui ne sonne pas
pour rien
comme la *Gemeinheit*, la bassesse. Chez Beckett, il en résulte
de façon sardonique : comment puis-je juguler à la fois tout ce qui est
et moi-même? (c'est pensé d'après le marché capitaliste, Beckett le
prend au mot).

Réponse : dans la mesure où je fais de moi une grandeur
négative, moins que rien (la boue
et le débris sont moins qu'un reste). Le souverain
ego cogitans est transformé par la *dubitatio* en son
contraire. Et il en a toujours été ainsi.

Car pour être sûr de se retenir comme absolu,
il a toujours dû être moins. La souveraineté
et la boue s'entr'appartiennent l'une l'autre déjà chez
Kafka; chez Beckett, elles ne font plus qu'un. Le processus
occidental de la réduction subjective se dit dans le
nom.

Il y a chez Beckett des traces d'une théologie antinomique, mais
marcionite⁶, comme celle de Dieu
considéré comme un fan de sport (en lui, les dieux

épicurien sont revenus à eux). Mais ce n'est pas à prendre *à la lettre**,
c'est plutôt de l'ordre de
la grimace.
Ou alors ?

3

Beckett a une peur panique des enregistrements sur bande et
de toutes ces choses. Mais il a écrit *La dernière bande*.
Un trou dans l'œuvre ? Tout cela
écrit comme une supplication : pour ne devoir ressembler en rien
à ce qui est exposé ? Beckett — la
composition de son œuvre le prouve — a un
moi très fort.

L'idée d'implorer pour se défendre et celle
de juguler s'entr'appartiennent l'une l'autre sans médiation.

De Kafka, le thème le plus puissant, celui du chasseur
Gracchus⁷. La mort, le silence, sans voix,
en tant que but inatteignable. Vivre, c'est mourir, parce que
c'est ne-pas-pouvoir-mourir.

Les réflexions clownesques sur l'œuvre
elle-même rappellent *Paludes* de Gide, l'ensemble
y fait beaucoup penser — en dehors de Kafka, c'est la passerelle
la plus importante⁸.

Les autres hommes — « ils », les voix — apparaissent comme le négatif absolu parce qu'ils empêchent de mourir.

De la fameuse question de la métaphysique : pourquoi y a-t-il quelque chose et non pas simplement rien ? il sort, à cause de la forme, quelque chose comme une blague juive : vous avez raison, pourquoi y a-t-il quelque chose et non pas simplement rien ? (« Vous avez raison, Lieutenant, pourquoi le soldat ne doit-il pas traverser la cour de la caserne avec une cigarette allumée à la bouche ? »).

La critique de Beckett aboutit à la phrase : tout cela est bien effrayant, cela ne peut pas être. Réponse : c'est effrayant.

Se demander si le point d'indistinction absolu et sans qualité qu'est chez Beckett le négatif, ne pourrait pas tout aussi bien être le positif. Mais non, l'absence de qualité, l'indéterminé — l'abstrait est précisément la négativité.

éventuellement utiliser pour cela la note sur le nihilisme du carnet M⁹.

À la lumière de chaque nouvelle œuvre de Beckett, les œuvres antérieures se présentent comme simples.

Différence avec Joyce

Il y a chez Beckett comme une sorte de contrepoint, quelque chose comme du bon sens. Tout est si insensé, c'est au point que, du coup, la façon dont on parle est normale, c'est-à-dire que la langue moderne est certes atrophiée — comparée à la langue épique de Kafka conduite en quelque sorte à l'indifférence vis-à-vis du sujet absolu — mais jamais remplacée par l'absurdité linguistique. Semblable en cela à Brecht. Beckett, un dadaïste sans dada. Dire à quel point ma formule sur le « solipsiste sans *ipse* »¹⁰ lui va bien.

L'innommable est le sujet-objet négatif.

« *Vergammeln* », clochardisé. Il serait important de savoir quand le mot est apparu ; indice de l'importance historique de Beckett. Ce que fait Beckett, il développe ce mot.

Dans *L'Éducation sentimentale*, Lukács a observé l'émancipation du temps vide de sens¹¹. Par conséquent, l'histoire du roman est celle de l'apparition toujours plus dépouillée du temps. Avec le *monologue intérieur**, il s'émancipe de ce qui est, de l'étant. Mais c'est aussi pour cette raison qu'il se décompose, déjà chez Proust, complètement dans *L'Innommable*. Le temps absolu s'arrête pour être un temps — de même que la conception kantienne du temps comme forme pure n'est pas tenable, parce qu'elle ne peut pas être présentée sans quelque chose dont elle est le temps
(passage vers la dialectique)
le pur *temps durée** dégénère en *temps espace**. C'est précisément ce qui se passe dans *L'Innommable*. L'intérieur spatial n'est encore que de l'espace, des preuves de cela.

Presque tout art nouveau doit amèrement payer parce que, à ce point, il ne peut pas tenir. Il ne peut pas (citer une forme). Beckett est le seul qui

5

ose dépasser ce point de façon conséquente. C'est le scandale, n'importe quel âne entend la répétition. Mais justement, c'est aussi sa

tâche esthétique : le fait qu'à partir d'un certain point, tout est possible.

Pour finir, le travail peut-être : l'homme qui a dit qu'on ne savait pas si l'on était vivant ou mort. La vérité négative là-dessus (Kaiser). Mais aussi le contraire, une métaphysique, expérience d'un état au-delà de la mort et de la vie (Kafka!). — Pas d'esprits. Annoncé dans les rêves. Ce que c'est.

Introduire peut-être dans le travail les notes prises à Bregenz sur le nihilisme; une note aussi dans un carnet de notes antérieur¹².

La réponse la plus simple à la question « pourquoi est-ce si prodigieusement important? » : parce que la représentation de comment ce sera réellement après la mort va au plus près (l'innommable a cette représentation en rêve). Ni esprit, ni temps, ni symbole. C'est juste le no man's land de Beckett. D'où l'évidence (le moment kafkaïen) : le titre du livre suivant, *Comment c'est*, convient peut-être plus à celui-ci.

Archétype d'une métaphysique matérialiste.

Le roman est complètement irréaliste et en même temps non auratique.

Contre le terme « absurde ». Il suppose comme normal quelque chose de sensé. Mais c'est précisément l'illusion : le normal, c'est ce qui est absurde.
— C'est déjà compris dans la controverse sur la « *story* », l'histoire.

L'art moderne n'est pas seulement l'héritier radical des courants avant-gardistes, mais aussi du naturalisme : monde désenchanté, le sans-illusion, « comment c'est ». C'est seulement que,

[6]

d'après la forme, le naturalisme est encore illusoire, comme imposé par la toxine du sens, action, etc. En lisant les anciens naturalistes, étonnement de voir comme ils sont peu naturalistes — comme ils sont mal stylisés. Beckett en fait table rase et c'est précisément ainsi qu'il s'éloigne de la façade du réalisme photographique. Le naturalisme sans aura gagne l'aspect, dont la critique littéraire se sert comme absurde (N.B. incommensurabilité de Beckett Ionesco et même Camus). Dans un second sens, synthèse d'expressionnisme

radical + naturalisme. —

L'imagery nauséabonde, délabrée aussi bien du naturalisme que de Rimbaud.

Donner une théorie du répugnant.

Possibilité d'un regard de médecin. Le regard sur le vivant à partir de la salle de dissection. Le cadavre comme vérité sur la vie qui le devient et, de là, l'effrayante égalité face à laquelle tout ce qui compte, la différence, tombe de plus en plus bas vers l'insignifiance. D'où les maladies, mutilations, excrétiens en tant

[7]

qu'essence du vivant. L'excentrique est la règle. Voilà pourquoi c'est aussi un clown. Ce dernier est un vivant qui se fait objet, chose, ballon de football, mort.

Le néant n'est-il pas égal à rien? Tout tourne autour de cela chez B[eckett]. Mépris absolu, parce qu'il n'y a d'espoir que là où rien n'a été retenu. La plénitude du néant. C'est elle qui explique qu'il persiste au point zéro.

Pas une abstraction mais une soustraction¹³.

Beckett a persisté au « point zéro », tel est le cœur de l'interprétation d'Adorno, « parce qu'il n'y a d'espoir que là où rien n'a été retenu ». Mais, où y aurait-il quelque chose comme de l'espoir dans le monde de Beckett? « Au point zéro où fonctionne la prose de Beckett [...] jaillit un nouveau monde d'images, à la fois sinistre et riche, résumé d'expériences historiques qui, dans leur immédiateté, n'atteignent pas l'élément déterminant, c'est-à-dire l'évidement de la réalité. Le caractère minable et abîmé de cet univers symbolique est l'empreinte, le négatif du monde administré »¹⁴.

Adorno avait déjà donné une interprétation de l'univers symbolique de Beckett dans *Dialectique négative* : « Beckett a réagi comme seul il convient à la situation du camp de concentration qu'il ne nomme pas, comme si elle était soumise à l'interdit des images. Ce qui est, dit-il, est comme un camp de concentration. Une, fois il parle d'une peine de mort à vie. Le seul espoir qui s'élève, c'est qu'il n'y ait plus rien. Et cet espoir, il le rejette aussi. De la fissure d'inconséquence qui se constitue ainsi, surgit le monde d'images du néant comme quelque chose, que retient sa création littéraire. Mais dans ce qu'il reste d'action, dans la persévérance apparemment stoïque, ce qui est créé sans bruit c'est qu'il faut qu'il en soit autrement »¹⁵.

La transcendance — avec laquelle, dans sa négation, l'art a encore pu dépasser un peu le réel et à laquelle la théorie se voit également renvoyée lorsqu'elle ne veut pas se résigner au positivisme — est à déchiffrer dans le monde d'images beckettien et finalement pas dans le moi devenu impuissant qui est présenté comme l'instance qui raconte ce monde. C'est dans ce sens qu'Adorno interprète un dialogue parfaitement trivial de quatre lignes qui figure dans *Fin de partie* : « la terre est encore vierge ; le sujet n'en est pas encore un »¹⁶. Pour lui, la « véritable situation » de *L'Innommable*, c'est le fait de « ne pas être soi-même » : « Le sujet n'est encore absolument rien, ce serait l'utopie »¹⁷.

L'essai qu'Adorno n'a pas écrit sur *L'Innommable* de Beckett aurait constitué un appendice à la *Théorie esthétique*, une preuve à l'appui de l'un de ses

théorèmes : « L'art, pas plus que la théorie, n'est en mesure de concrétiser l'utopie, pas même de façon négative. Le nouveau, en tant que cryptogramme, est l'image de la ruine; l'art n'exprime l'inexprimable, l'utopie, que par l'absolue négativité de cette image. En elle, se rassemblent tous les stigmates du repoussant et du répugnant dans l'art contemporain. Par un refus intransigeant de l'apparence de réconciliation, l'art maintient cette utopie au sens de l'irréconcilié, conscience authentique d'une époque où la possibilité réelle de l'utopie [...] se conjugue au paroxysme avec la possibilité de la catastrophe totale. Dans l'image de la catastrophe, non pas dans sa reproduction photographique, mais dans les chiffres de sa virtualité, l'élément magique de la plus lointaine préhistoire de l'art réapparaît sous le sortilège intégral comme si, par son image, il voulait conjurer la catastrophe »¹⁸.

Les phrases de Beckett qui disent : « ce sont des mots, je n'ai que ça, [...] ce sont des mots, il n'y a que ça »¹⁹, ont aussi la signification suivante : l'enfer dans lequel, complètement inadaptés, nous sommes fascinés n'est-il fait que de mots? Si l'écrivain veut connaître sa langue, une langue qu'il comprend comme une recherche du silence — mieux encore s'il qualifie son travail de « *desecration of silence* » [profanation du silence] —, une telle négation de la langue signifie « le refus de l'apparence de la réconciliation ». Si le « nom » théologique — ce mot qui au début voulait dire l'Absolu — est interdit, la réconciliation, elle, est une voie obstruée. Voilà où en est l'auteur de *L'Innommable*. Le philosophe de *Dialectique négative* interprète pour sa part ce roman en considérant que, malgré sa « négativité absolue », Beckett ne refuse pas pour autant toute réconciliation.

1. Adorno parle du début de la *Recherche* dans NL, 40 et TE, 193.
2. Allusion à *Whoroscope*, la première plaquette publiée par Beckett (The Hours Press, Paris, 1930).
3. Voir la p. 103 [82] de *L'Innommable* : « Reviens à toi ! C'est donc qu'on a quelque chose à me dire. Mais pas le moindre renseignement, sinon, sous-entendu, que je ne suis en mesure d'en recevoir aucun, n'étant pas là, ce que je savais déjà. » Voir aussi la remarque d'Adorno, en marge de son exemplaire : « le moi absolu devient alors ce qui n'existe pas. »
4. Adorno a souligné à plusieurs reprises cette dimension émancipatrice de l'œuvre de Beckett (voir, par exemple, *supra*, p. 19) ; cette notation est proche d'une remarque qu'Adorno a faite à propos de Rembrandt, à une époque où il ne connaissait pas encore Beckett (voir *Beethoven. Philosophie der Musik, op. cit.*, note 47, pp. 291 sq.).
5. Voir *infra* les notes prises en marge par Adorno, p. 55 et p. 62.
6. Voir *infra*, p. 59, les notes prises en marge de la p. 108 [86] par Adorno.
7. Adorno interprète le récit de Kafka intitulé « Le Chasseur Gracchus » (*Œuvres complètes, op. cit.*, pp. 452 sq.) en le mettant en rapport avec le « déclin de l'individualité » : « L'horreur [...], c'est que le bourgeois n'ait pas trouvé de successeur ; "personne ne l'a fait". C'est là peut-être le sens du récit de Gracchus, le chasseur qui n'est plus sauvage, homme de la violence qui a raté sa propre mort. C'est ainsi que la bourgeoisie a raté la sienne. [...] Gracchus est l'antithèse parfaite d'une possibilité expulsée de ce monde : celle de mourir vieux et rassasié de la vie » (PR, 231). Sur le rapport entre Odradek et Gracchus, voir PR, 233.
8. Adorno rapproche également *Paludes* de Gide et Kafka dans une note de ses « Réflexions sur Kafka » (PR, 242).

9. Cette note n'a pas été retrouvée.
10. À l'origine, l'aphorisme d'Adorno avait été forgé à propos d'un autre auteur : Kafka (*Minima Moralia*, Payot, 1980, p. 208).
11. Voir Lukács, *La Théorie du roman*, Gallimard, 1989, pp. 123 sq.
12. Ces notes n'ont pas pu être identifiées.
13. Voir les notes prises sur *En attendant Godot*, *infra*, p. 18.
14. TE, 55 sq.
15. DN, 365.
16. NL, 236.
17. Voir *supra*, p. 63.
18. TE, 57 sq.
19. Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, pp. 211 sq.