

# Le spectre du narrateur dans *Mercier et Camier* et *Mercier and Camier*

Chiara Montini

Je garde l'impression, dit Camier, de formes vagues et  
cotonneuses. Elles vont et viennent, en criant sourdement.

Samuel Beckett, *Mercier et Camier*

LE NARRATEUR DE *MERCIER ET CAMIER* SE PRESENTE, TOUT AU LONG DU roman, comme un être sans forme, un spectre. Un spectre car il est « forme sans forme » tout en « donnant forme » à ses personnages dont il « prend forme ». Ce narrateur spectral représente un moment charnière dans l'œuvre équilibrée<sup>1</sup> de Beckett, étant à la fois ce qui reste du narrateur traditionnel, qui erre à l'intérieur du récit, tel un spectre, et le précurseur du narrateur des romans francophones de Beckett qui dit « je » et se confond avec l'objet de la narration. Dans cet article, je propose d'analyser les manifestations du narrateur dans *Mercier et Camier* nous permettant de mieux déceler sa fonction dans l'économie de l'œuvre de Beckett et de sa poétique, qui est éminemment bilingue, comme l'a montré Bruno Clément<sup>2</sup>.

CHIARA MONTINI est traductrice et chercheur en littérature comparée. Elle travaille sur la traduction, l'autotraduction et les écrivains multilingues. Elle a publié divers articles sur Samuel Beckett, la traduction, l'autotraduction et le multilinguisme. Parmi ses ouvrages sur Beckett nous signalons: *Samuel Beckett*, Andrea Inglese et Chiara Montini (dir.), *Testo a fronte*, Marcos y Marcos, Milano, 2006, et 'La bataille du soliloque.' *Genèse de la poétique bilingue de Samuel Beckett (1929-1947)*, Rodopi, Amsterdam, 2007.

Le voyage de Mercier et Camier, je peux le raconter si je veux, car j'étais avec eux tout le temps<sup>3</sup>.

The journey of Mercier and Camier is one I can tell, if I will, for I was with them all the time<sup>4</sup>.

Ainsi débute *Mercier et Camier*. Intra- et extra-diégétique à la fois, étant à l'intérieur du récit tout en restant extérieur à l'histoire, le narrateur du premier roman francophone s'affirme dès l'*incipit* en tant que première personne, « je », pour ensuite disparaître derrière la « non personne » du narrateur omniscient traditionnel.<sup>5</sup> C'est sous de tels semblants d'anonymat qu'il racontera le récit d'un voyage n'ayant pas eu lieu (car Mercier et Camier « restèrent chez eux »), mais auquel il a pu assister : « car j'étais avec eux tout le temps ». Cependant, et même s'il est caché derrière la non personne, et derrière son récit, le narrateur de *Mercier et Camier* se manifeste de temps en temps pour que le lecteur n'oublie pas sa présence. Ce sont justement ces interventions du narrateur et la nature des dialogues où il se fait oublier, qui font de ce roman un texte hybride entre narration et théâtre.

Pour notre analyse il est intéressant de repérer les manifestations du narrateur :

- dans l'*incipit* ;
- tous les deux chapitres à la fin desquels il rédige les « résumés des deux chapitres précédents ». Résumés qui contiennent la listes des évènements racontés ;
- en révélant les perceptions « vagues » que Mercier et Camier ont de ces évènements au cours de leur soi-disant périple ;

- en intervenant de temps en temps dans le texte. Il est intéressant de remarquer que sa présence est encore plus « envahissant[e] » en anglais, où il coupe et résume des dialogues entiers du texte « auto-traduit » du français.

Il sera question ici de voir en détail les perceptions que les protagonistes ont du narrateur, et qui dévoilent l'inconsistance d'un fantôme ou d'un dieu, tout en montrant certains commentaires du narrateur lui-même. Nous entendons ce dernier ainsi évoqué par Camier, après un accès de rage de Mercier qui s'exprime par des écarts de langage en s'adressant directement au ciel :

Charogne, dit Mercier

C'est pour moi ? dit Camier.

C'est pour le parapluie, dit Mercier. Il le leva, en se servant des deux mains, haut au-dessus de sa tête et le jeta avec violence par terre. Enculé, va, dit-il. Il ajouta, en présentant au ciel une face convulsée et ruisselante, et en levant et serrant les poings, Quant à toi, je t'emmerde. (p. 39)

Mercier used a nasty expression.

Meaning me? said Camier.

With both hands Mercier raised the umbrella high above his head and dashed it to the ground. He used another nasty expression. And to crown all, lifting to the sky his convulsed and streaming face, he said, As for thee, fuck thee. (p. 26)

Et voici la réplique de Camier :

C'est à notre petit omni-omni que tu tiens ce langage ? dit Camier. Tu as tort. C'est lui au contraire qui t'emmerde toi. Lui est inemmerdable. Omni-omni l'inemmerdable. (p. 39)

Is it our little omniomni you are trying to abuse? said Camier. You should know better. It's he on the contrary fucks thee. Omniomni, the all-unfuckable. (p. 26)

S'adressant au ciel, Mercier vise « l'omni-omni », « l'inemmerdable », à savoir le narrateur omniscient traditionnel, celui qui connaît tout et gère tout. « Inemmerdable », car en fin de compte c'est lui qui décide. Il s'agit donc du créateur du texte que nous sommes en train de lire. De plus, la toute puissance du narrateur devient manifeste dans la version anglaise. Ici le narrateur anglophone joue avec le texte 1 (« le premier original ») par des allusions sournoises. En effet, s'il préfère ne pas traduire « charogne » et « enculé » en disant qu'il s'agissait de « nasty expression[s] », l'insulte au créateur, l'omni-omni, semble devenir encore plus mordante dans la version anglaise où « je t'emmerde » est traduit par « fuck thee ».

Ces caprices du narrateur anglophone sont fréquents et on les retrouve dans des passages qui cherchent à résumer en guise de commentaires le texte français, et dans ses références désabusées à ce premier, le soi-disant original. Le premier texte devient, lui, un véritable revenant dans la version anglaise où il est souvent évoqué sans être véritablement traduit.

Voici quelques exemples :

Assassins, dit il. (p. 29)

He cursed them on their way. (p. 29)

\* \* \*

Je te dois des explications, dit Camier. Camier disait toujours explications. Presque toujours. Je ne te demande pas d'explications, dit Mercier, je te demande de répondre oui ou non à ma question. Ce n'est pas le moment de couper les ponts, dit Camier, ni de brûler les étapes. (p. 63)

Camier mumbled something about burnt bridges and indecent haste. (p. 41)

\* \* \*

Comment te sens-tu aujourd'hui ? dit Camier ? Je ne te l'ai pas encore demandé. Je me sens débile, dit Mercier, mais plus résolu que jamais. Et toi ? Pour le moment ça va, dit Camier. M'être débarrassé de toute cette saleté m'a fait du bien. Je me sens plus léger. Il écouta. Je dis que je me sens plus léger, dit-il. Mais décidément cette phrase laissait Mercier indifférent. Dire que je me sens d'attaque, non, dit Camier. Il me serait impossible par exemple de repasser par où je suis passé hier. (p. 92)

Before going any further they asked and told each other how they felt. (p. 58)

\* \* \*

Calme-toi, dit Camier. C'est moi qui ai l'imperméable, pour le moment. A moi donc d'y aller. J'en ai pour deux minutes. Il sortit dans la rue et se mit à la traverser ;

Camier ! s'écria Mercier.

Camier se retourna.

Un massepain ! s'écria Mercier.

Camier rentra précipitamment sous la voûte.

Tu veux me faire écraser, dit-il. Qu'est-ce que tu veux ?

Un massepain, dit Mercier.

Un massepain, un massepain, dit Camier.

Qu'est-ce que c'est, un massepain ?

Mercier le lui dit.

Et à la crème, dit Camier.

Mais naturellement, à la crème ! s'écria Mercier. Allez, file.

Camier ne bougea pas.

Mais qu'est-ce que tu attends ? dit Mercier.

J'étais en train de me consulter, dit Camier. Je me disais, Camier, faut-il, ou ne faut-il pas nous fâcher ?

Consulte-toi ailleurs, dit Mercier. (p. 46)

Mercier called him back and an altercation ensued, too foolish to be recorded, so foolish was it. (p. 30)

Il semblerait que ces allusions à l'autre texte, sans qu'il s'agisse de traduction à proprement parler, sont aussi une façon de sous-entendre une présence autre, un texte qui précède la version qu'on est en train de lire. Un texte sans doute, qui ne répond plus aux attentes de l'auteur. Et le narrateur de le censurer, tout en renvoyant à ce revenant qui est le texte de départ, dont il ne peut pas tout à fait se détacher.

Revenons à « l'omni-omni », le narrateur omniscient, un narrateur, rappelons-le, qui raconte le récit d'un voyage n'ayant pas eu lieu, dans tous ses détails. N'entend-on pas ici l'ombre du narrateur traditionnel que Beckett critiquait en parlant des romans de Jane Austen et de Balzac dans *Dream of Fair to middling Women* ?

So all the novelist has to do is to bind his material in a spell, item after item, and juggle politely with irrefragable values, values that can assimilate other values like in kind and be assimilated by them, that can increase and decrease in virtue of an unreal permanence

of quality. To read Balzac is to receive the impression of a chloroformed world. He is absolute master of his material, he can do what he likes with it, he can foresee and calculate its least vicissitude, he can write the end of his book before he has finished the first paragraph, because he has turned all his creatures into clockwork cabbages and can rely on their staying put wherever needed or staying going at whatever speed in whatever direction he chooses. The whole thing, from beginning to end, takes place in a spellboud backwash.<sup>6</sup>

Beckett fait ici référence à l'auteur, « the builder », mais il s'agit aussi du narrateur traditionnel qui crée une histoire artificielle donnant l'illusion de la réalité. Contrairement à ce narrateur traditionnel, l'« inemmerdable » de Camier, se moque de l'ordre et de l'harmonie du récit :

Suivons-les attentivement, Mercier et Camier, ne nous en éloignons pas plus que de la hauteur d'un escalier, ou de l'épaisseur d'un mur. *Qu'aucun souci d'ordonnance ou d'harmonie* ne nous en détourne jamais, pour l'instant (p. 96, c'est moi qui souligne).

Phrase omise en anglais.

Ce narrateur qui se révèle ici au lecteur, tel un spectre qui hante Mercier et Camier, parle à la première personne du pluriel, comme si le « je » se dédoublait pour se multiplier en un « nous » fantasmatique.

Ainsi, ce narrateur omniscient, cette non personne, commence à se décomposer en une multiplicité. Une multiplicité sans forme précise :

Je garde l'impression, dit Camier, de formes vagues et cotonneuses.  
Elles vont et viennent, en criant sourdement.

I sense vague shadowy shapes, said Camier, they come and go with muffled cries.

Les « formes vagues et cotonneuses », les « shadowy shapes », renvoient à la multiplication des voix qui alternent dans le récit. Le narrateur semble donc se multiplier dans des voix spectrales qui cherchent l'apaisement dans la mort définitive. Ces voix seraient alors les manifestations du narrateur/spectre et appartiendraient à un univers sans formes. Ces voix sont aussi celles de Mercier et Camier et de tous les personnages qui prennent part au récit (pensons par exemple à M. Gall, qui devait s'appeler Gast, « fantôme »). Ne pouvant pas mourir, elles sont condamnées à vivre et à crier dans un entre-deux effrayant, « un spleen difficilement conjurable » où « l'attente de la nuit portera conseil » :

C'est l'entre-deux, la longue, la mièvre, la lassante, mêlée des regrets, des derniers avec les résolus, on y est passé mille fois, c'est tordant mais on n'arrive pas à se tordre, à se dissoudre dans le sourire mille fois souri. (p. 188-189)

This can drag on for months, the betwixt and between, the long dull mawkish muddle of regrets, *the dead and buried with the undying*, you've been through it all a thousand time, the old joke that has ceased to amuse, the smile unsmilable smiled a thousand times. (p. 108-109, je souligne)

L'allusion à l'entre-deux où vivent les spectres, et à la mort différée est encore plus marquée et directe en anglais, grâce à l'ajout de « *the dead and buried with the undying* ».

Il s'agit des voix de l'entre-deux qui n'ont pas eu de mort définitive. De même, le spectre du narrateur traditionnel, celui qui contrôlait le récit, et



qui aujourd'hui erre dans un désordre sans paix, n'est pas tout à fait mort. C'est lui encore qui se manifeste par une « petite voix implorante [...] qui (nous) parle parfois de vies antérieures » (Mercier, p. 94). Et cette voix n'est que le peu qui reste de la vie : « je la confonds de plus en plus, dit Mercier, avec celle qui veut me faire croire que je ne suis pas encore mort » (p. 94). C'est aussi la voix agonisante du perroquet d'Hélène dont le bec renverrait à *Beckett*, tout ironiquement. Et c'est aussi la même voix qui « reprend » Mercier en lui rappelant son rêve effrayant :

J'ai fait un rêve étrange cette nuit, dit Mercier. Maintenant ça me revient. [...]

J'étais dans un bois, avec ma grand'mère, dit Mercier. Je ne -. [...]

Elle portait ses seins à la main, dit Mercier, elle les tenait par le téton, entre pouce et index. Mais, je ne - [...]

C'est que mon rêve m'avait repris, dit Mercier. (97-98)

I had a strange dream last night, said Mercier, I was in a wood with my grandmother, she was - . [...]

She was carrying her breasts in her hands, said Mercier, by the nipples held between finger and thumb. But unfortunately -. [...]

It's my dream came over me again, said Mercier. (61)

C'est toujours cette voix qui évoque « lo bello stilo » de Virgile dont parle Dante :

Lo bello stilo che m'ha fatto onore, dit Mercier, est-ce une citation ?

Lo bello quoi ? dit Mercier.

Lo bello stilo che m'ha fatto onore, dit Mercier.

Comment veux-tu que je sache ? dit Camier. Ça m'en a tout l'air.  
Pourquoi ?

Ce sont des mots qui me bruissent dans la tête depuis hier, dit  
Mercier, et me brûlent les lèvres.

Tu me dégoûtes, Mercier, dit Camier. Nous prenons certaines  
précautions afin d'être le mieux possible, le moins mal possible, et  
c'est exactement comme si on fonçait à l'aveuglette, tête baissée.  
(100)

Ce passage a été omis en anglais.

Et c'est la voix qui renvoie à Sordel, Mantegna, Donne, Pau, et à toutes les  
références érudites qui hantent Beckett et ses récits. Ce sont les restes « de  
vies antérieures ». Il s'agit des voix que le sujet a entendues et subies depuis  
son enfance : la mère, le père, les parents, les auteurs qu'il a lus et tout ce qui  
a constitué le langage dont il se sert, son histoire. Et l'histoire qu'il raconte  
ici en fait partie.

Ainsi les conventions qui interdisent les récits de rêve et les citations font  
partie d'un projet qui vise à « être le mieux possible, le moins mal possible »  
(100) :

Tu n'ignores cependant ce que nous avons arrêté à ce sujet : pas de  
récit de rêve, sous aucun prétexte. Une convention analogue nous  
interdit les citations. (100)

And yet you know our covenant: no communication of dreams on  
any account. The same holds for quotes. No dreams or quote at any  
price. (61-62)

Le choix d'écrire en français serait alors une façon de se débarrasser de la  
voix « contaminée » par les « miasmes qu'elle a dû traverser » (97). Une voix

contaminée par sa culture, par ses référents, par ses maîtres dont Joyce est le premier et sans doute le plus envahissant. Mais cette voix ne se taira pas, car elle est aussi une compagnie :

C'est drôle, dit Mercier, j'ai souvent l'impression que nous ne sommes pas seuls. Toi non ?

Je ne sais pas si je comprends, dit Camier.

Tantôt vif, tantôt lent, voilà Camier.

Comme la présence d'un tiers, dit Mercier. Elle nous enveloppe. Je l'ai senti depuis le premier jour. Je ne suis pourtant rien moins que spirite. (170)

Strange impression, said Mercier, strange impression sometimes that we are not alone. You not?

I am not sure I understand, said Camier.

Now quick, now slow, that is Camier all over.

Like the presence of a third party, said Mercier. Enveloping us. I have felt it from the start. And I am anything but psychic. (100)

Médium, « je ne suis pourtant rien moins que spirite », Mercier évoque « un tiers », « a third party » depuis les ténèbres qui lui fait dire que son ami et lui ne sont pas seuls.

On peut d'ailleurs reconnaître Watt dans la « figure étrange » qui marche avec les jambes « raides et écartés » et qui semble suivre le même chemin que Mercier et Camier. Cette figure, qu'on avait rencontrée peu après le début du récit, correspondrait aussi au narrateur, au témoin qui suit Mercier et Camier depuis le début jusqu'à la fin :

Leur attention fut attirée, à ce moment, par une figure étrange, celle d'un monsieur vêtu, malgré la fraîcheur de l'air, d'un simple frac et chapeau haut-de-forme. Il semblait suivre, pour le moment, le même chemin qu'eux, car ils le voyaient de dos. Ses mains, d'un geste coquettement dément, soulevaient, tout en les écartant, les basques de son habit. Il marchait avec précaution, les jambes raides et écartés. (25)

En effet, l'apparition de Watt à la fin du roman, régénéré et parlant français, lui qui ne maîtrisait plus son anglais, confirmerait que c'est lui le « tiers » qui enveloppe Mercier et Camier, le témoin qui les a suivis<sup>7</sup>. Ainsi, spectre lui aussi, car il provient de l'univers de *Watt*, son retour dans ce premier roman francophone scelle la relation entre celui qui parle et ce dont il parle, entre le narrateur et l'objet de la narration car Watt s'attribue la paternité de Mercier et Camier et donc du récit. C'est lui, sans doute, le spectre de ce drôle de narrateur qui ne veut pas disparaître et qui se manifeste pour la dernière fois, dans l'écriture de Beckett, à la troisième personne.

Nous sommes face à une mise en abîme où la narration présente se noue à celle qui l'avait précédée. En effet, toutes ces apparitions des ancêtres fictionnels, l'intertextualité et l'intra-intertextualité dont parle B. T. Fitch (1984), si caractéristiques de l'œuvre de Beckett, font la compagnie spectrale des personnages-narrateurs des autres romans bilingues. Pensons, par exemple, à « Murphy, Watt, Yerk, Mercier et tant d'autres » qui se promènent tels des spectres qui hantent Moran, dans *Molloy* : « Quelle tourbe dans ma tête, quelle *galerie de crevés* »<sup>8</sup>.

Arrivés à ce stade, il nous faut faire un pas en arrière et revenir au dernier roman écrit d'abord en anglais, *Watt*, justement. Si Beckett avait adopté le

narrateur omniscient et traditionnel jusqu'à *Murphy*, c'est dans *Watt* que quelque chose bascule. C'est d'ailleurs dans *Watt* que Beckett expérimente la langue à la façon du mathématicien fou qui change d'unité de mesure à chaque calcul, comme il disait souhaiter le faire dans la lettre allemande :

Machen wir es also wie jener verrückte (?) Mathematiker, der auf jeder einsehnene Stufe des Kalküls ein neues Messprinzip anzuwender plegte. Eine Wörterstürmerei im Namen des Schönheit.

Dans la traduction anglaise de Ruby Cohn :

Let us therefore act like that mad (?) mathematician who used a different principle of measurement at each step of his calculation. An assault against words in the name of beauty<sup>9</sup>.

Et c'est Watt qui paie les conséquences de cette méthode, car il ne peut plus communiquer, ne reconnaissant pas aux mots leur fonction référentielle. Sam prend le relais et raconte l'histoire de Watt tout en insistant sur le fait que ce qu'il raconte est uniquement ce que Watt lui a dit. Il avoue cependant la difficulté de sa tâche de porte-parole d'un récit raconté de façon parfois incompréhensible. De plus, au beau milieu du roman, il se manifeste à la première personne et s'identifie au personnage dont il est en train de raconter l'histoire (mais il s'identifie aussi au décor, et finalement à son récit) :

His face was bloody, his hand also, and thorns were in his scalp. (His resemblance, at that moment, to the Christ believed by Bosch, then hanging in Trafalgar Square, was so striking, that I remarked it.) And at the same instant suddenly I felt as though I were

standing before a great mirror, in which my garden was reflected, and my fence, and I, and the very birds tossing in the wind, so that I looked at my hands, and felt my face, and glossy skull, with an anxiety as real as unfounded. (For if anyone, at that time, could be truly said not to resemble the Christ supposed by Bosch, then hanging in Trafalgar Square, I flatter myself it was I.)<sup>10</sup>

Il avait le visage en sang, les mains aussi, et la tête pleine d'épines. Sa ressemblance, à ce moment-là, avec le Christ dit de Bosch (National Gallery No?), était si frappante que j'en fus frappé. Et dans le même instant j'eus soudain l'impression de me trouver devant un vaste miroir qui me renvoyait mon parc, et ma clôture, et moi-même, et jusqu'aux oiseaux ballotés dans le vent, au point que je regardais mes mains, et me tâtais le visage, et le crâne luisant, avec une inquiétude aussi réelle qu'injustifiée. Car s'il y avait quelqu'un sur terre, à cette époque, digne d'être jugé sans ressemblance avec le Christ dit de Bosch (National Gallery No?), sans vouloir me flatter c'était bien moi<sup>11</sup>.

L'ironie du passage permet d'insister sur le rôle du narrateur qui se cache derrière le récit tout en étant celui qui contrôle tout. Dans cet extrait, où une pléthore de clichés romantiques met en scène un véritable drame (le sang, l'image du Christ avec la couronne d'épines, les oiseaux, le vent), le narrateur impersonnel décide de se manifester en tant que personne-je empêchant ainsi la *mimesis* et ramenant le lecteur à lui, Sam, qui s'identifie à son tour à Watt et donc au Christ de Bosch exposé à la National Gallery à Trafalgar Square. Ainsi, Sam prend ses distances par rapport au personnage, à son récit et à lui-même en tant que narrateur, en disant et reniant tout ce qu'il dit, et tout ce qui s'appuie sur le mensonge de la fiction. Mais, en même temps, il s'affirme en tant que personne, et *en tant que sujet*, comme s'il voulait s'arroger la responsabilité de ce récit. Paradoxalement, la distance que le narrateur met entre lui et son personnage le conduit à

s'identifier à l'objet de sa narration. Les allusions à l'auteur à l'intérieur du roman (Sam Hackett, Sam l' « écrivillon », *alias* Samuel Beckett) ne sont qu'une façon de renforcer ce renvoi à un seul sujet et à plusieurs voix. C'est le début d'une mise en abîme envoûtante et dépayante des mécanismes de la fiction où celui qui parle (la personne), celui dont on parle (le sujet), le narré (l'objet de la narration) et la langue elle-même, tendent à devenir une même chose tout en restant multiples dans leurs manifestations.

C'est à ce moment-là que le récit devient un miroir, la représentation d'une autre représentation, l'image d'une autre image ; elle est la relique de ce qu'il y a eu avant lui, à savoir de toute l'histoire littéraire et linguistique, toute l'histoire qui a précédé cette nouvelle et énième narration. C'est aussi, en termes lacaniens, la fonction du « je », la découverte traumatisante de sa propre identité morcelée, et en même temps l'acceptation de sa *Gestalt* qui, à ce stade, est plus « constituante que constituée »<sup>12</sup>. La « permanence mentale du *je* » et « sa destination aliénante »<sup>13</sup> sont ainsi appliquées au roman :

C'est que la forme totale du corps par quoi le sujet devance dans un mirage la maturation de sa puissance, ne lui est donnée que comme *Gestalt*, c'est-à-dire dans une extériorité où certes cette forme est-elle plus constituante que constituée, mais où surtout elle lui apparaît dans un relief de stature qui la fige et sous une symétrie qui l'inverse, en opposition à la turbulence de mouvements dont il s'éprouve l'animer. Ainsi cette *Gestalt* [...] par ces deux aspects de son apparition symbolise la permanence mentale du *je* en même temps qu'elle préfigure sa destination aliénante ; elle est grosse encore des correspondances qui unissent le *je* à la statue où l'homme se projette comme aux fantômes qui le dominent, à l'automate enfin où dans un rapport ambigu tend à s'achever le monde de sa fabrication.

Il s'agit là d'une découverte révolutionnaire, et c'est grâce à elle que Beckett adopte l'écriture en français et une voix qui parle à la première personne. C'est le début de la métamorphose du narrateur qui, de non personne, devient personne-je en passant par le stade intermédiaire représenté par le spectre du narrateur omniscient de *Mercier et Camier*. C'est aussi le moment où l'original disparaît laissant la place à une œuvre double, duplicité renforcée par le bilinguisme systématique. L'original devient, lui aussi, le spectre du passé et erre avec le narrateur traditionnel à la recherche d'une forme insaisissable.

Ainsi, le spectre du narrateur dans *Mercier et Camier* a la fonction du « stade du miroir » et donc de l'*imago*, à savoir celle d'établir « une relation de l'organisme à sa réalité – ou, comme on dit, de l'*Innenwelt* à l'*Umwelt* »<sup>14</sup>. Relation qui renvoie au sujet (*Innenwelt*) tandis que le récit serait sa représentation extérieure (*Umwelt*). C'est donc après *Watt* que Beckett choisit d'écrire en français parce que l'écriture en langue étrangère, tout en étant encore plus artificielle, permet de sortir davantage de l'illusion d'une réalité commune rendue possible par la langue maternelle ou naturelle. Langue dans laquelle l'*infans*, avant de passer au stade d'individu, a été immergé, comme dans un « bain de paroles » (Spitz, 1955), sans pouvoir distinguer entre le mot et son référent. La langue étrangère, apprise à un stade conscient, permettrait l'écart à soi et au monde (le référent) que la langue maternelle empêche, ou du moins rend plus difficile du fait de sa plus grande implication affective. Grâce à l'adoption du français, l'écrivain peut mieux observer la mécanique du sujet en train d'écrire, et il peut inventer un narrateur qui, disant « je », se confond avec l'objet de la narration. La mort



de l'idée romantique du sujet unique et de l'original sacré, confirmée par la poétique bilingue et donc l'équilinguisme de l'œuvre, continue à hanter les textes de Beckett sous les formes spectrales des citations cachées, des voix sans forme, d'une « galerie de crevés » dont ce narrateur fait partie. Et « une voix, pas la mienne, » qui ne se taira pas.

---

<sup>1</sup> J'emprunte ce mot à Gabriele Frasca, critique et traducteur de l'œuvre de Beckett.

<sup>2</sup> Bruno Clément, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris, Seuil, 1994.

<sup>3</sup> Samuel Beckett, *Mercier et Camier*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970, p. 7.

<sup>4</sup> Samuel Beckett, *Mercier and Camier*, New York, Grove Press, 1975, p.7.

<sup>5</sup> Emile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>6</sup> *Dream of Fair to middling Women*, dans *Disjecta*, dir. Ruby Cohn, New York, Grove Press, p.6.

<sup>7</sup> En effet, dit Mercier, je crois que nous avons des témoins, depuis ce matin. (28)

I too have the feeling, said Mercier, we have not gone unobserved since morning. (19)

<sup>8</sup> S. Beckett, *Molloy*, Paris, Les Editions de Minuit, 1994, p . 183.

<sup>9</sup> « A German letter of 1937 », dans *Disjecta*, dir. Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1984, p. 53 et p. 173 pour la traduction anglaise.

<sup>10</sup> Samuel Beckett, *Watt*, New York, Grove Press, 1953, p. 159.

<sup>11</sup> Samuel Beckett, *Watt*, Paris, Éditions de Minuit, 1968, p. 164.

<sup>12</sup> Jacques Lacan, « Le stade du miroir », dans *Ecrits I*, Paris, Seuil, (1966, première édition), 1999, p. 94.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 94. Il est intéressant de citer le passage en entier.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 95.

## Bibliographie

- Beckett, Samuel, *Disjecta*, dir. Ruby Cohn, New York, Grove Press, 1984.
- Beckett, Samuel, *Mercier et Camier*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.
- Beckett, Samuel, *Mercier and Camier*, New York, Grove Press, 1975.
- Beckett, Samuel, *Molloy*, Paris, Les Editions de Minuit, 1994.
- Beckett, Samuel, *Watt*, New York, Grove Press, 1953.
- Beckett, Samuel *Watt*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- Benveniste, Emile, *Problème de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1976.
- Clément, Bruno, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*. Paris, Seuil, 1994.
- Fitch, Brian T., *Beckett and Babel. An Investigation into the Status of the Bilingual World*, Toronto, University of Toronto Press, 1988.
- Frasca, Gabriele, *La lettera che muore. La letteratura nel reticolo mediale*, Nautilus, Meltemi, 2005.
- Lacan, Jacques, « Le stade du miroir », dans *Écrits I*, Paris, Seuil, 1999.
- Spitz, René, W. Godfrey Cobliner, et Liliane Fopurnoy, *De la naissance à la parole, la première année de vie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

Mercier and Camier, Beckett's first postwar novel and his first in French, has been described as a forerunner of his most famous work, *Waiting for Godot*. Like the play, *Mercier and Camier* revolves around two wandering vagabonds. Their journey is described as relatively easy going, with no frontiers or seas to be crossed. The reader never knows where the journey starts or where it ends and the novel is less about the characters' physical progress than their exchanges regarding the meaning of their journey, their goals, and life in general. One of Beckett's more accessible works, *Mercier and Camier*. Beckett Samuel (EN). Written over three months in 1946, *Mercier and Camier* was Beckett's first post-war work, and his first novel in French. He came to regard it as a practice piece, and set it aside to write his trilogy. *Mercier et Camier* was finally published in 1970, and in Beckett's English translation four years later. The eponymous heroes tramp around a city, then out of it, then back again. They are aimless, but there is something elusive that they should be doing. They arrange meetings, they drink, they argue, they discuss being shot of each other.