

Les portraits de Samuel Beckett : visage d'un auteur, visage d'une œuvre

Résumé

Je me propose à travers cette étude d'envisager la façon dont le portrait photographique contribue à mythifier une œuvre et son auteur, Samuel Beckett. À l'instar du roi, l'écrivain s'avère pourvu, dans l'imaginaire, d'une nature double, enveloppe charnelle et corps surnaturel, immortel et divin. Dans le courant du vingtième siècle se développe ainsi toute une hagiographie du portrait d'auteur, traitement particulièrement sensible dans le cas d'un artiste comme Samuel Beckett, individu énigmatique, ou du moins dépeint, par le discours biographique, comme tel.

Abstract

In this study I intend to focus on the way that photographic portraits can raise a work and his author, Samuel Beckett, to a mythical status. In the collective imagination, writers, like kings, are figured with a dual nature, made from a carnal envelope and a divine and immortal body. During the twentieth century a kind of hagiography develops concerning author portraits, a hagiographic tendency which is particularly remarkable through the portrayal of an artist such as Samuel Beckett, who appears or is said to be, in biographies, enigmatic.

Mots-clés

Mythe, représentation, auteur, Samuel Beckett

Keywords

Myth, portrayal, author, Samuel Beckett

S'il ne relève d'aucune école littéraire particulière, Samuel Beckett apparaît néanmoins comme une figure marquante de la littérature du XX^e siècle, figure marginale et pourtant plus ancrée qu'on ne pourrait le penser dans les contingences de la vie littéraire. Avant de pousser plus avant l'analyse, il convient de rappeler quelques points essentiels à la « vulgate » qui s'est, au fil des décennies, constituée autour de la personnalité et de l'œuvre de cet auteur dont le premier succès – sans doute le plus retentissant – fut *En attendant Godot*, pièce créée en 1953. Ce texte marque une étape importante dans l'écriture de Beckett et inaugure une posture d'auteur en fuite, se refusant à tout discours construit sur son œuvre : « Je ne sais pas qui est Godot. Je ne sais même pas, surtout pas, s'il existe. Et je ne sais pas s'ils y croient ou non, les deux qui l'attendent. » Dans cette lettre adressée en 1952 (année de la publication de l'œuvre par Les Éditions de Minuit) à Michel Polac, Beckett affirme même un peu plus loin :

Je n'y suis plus et je n'y serai plus jamais. Estragon, Vladimir, Pozzo, Lucky, leur temps et leur espace, je n'ai pu les connaître un peu que très loin du besoin de comprendre. Ils vous doivent des comptes peut-être. Qu'ils se débrouillent. Sans moi. Eux et moi nous sommes quittes.¹

Se dessine ici l'image d'un auteur insaisissable, auteur qui sera pourtant saisi par de nombreux photographes et se prêter peut-être

¹ Cette lettre est d'ailleurs mise en exergue sur la page de présentation de la pièce que propose l'éditeur sur son site.

davantage que bien d'autres à une certaine forme de représentation. Un paradoxe préside en effet à toute introduction dans l'univers de cet auteur à la parole absente mais au visage omniprésent. Un fait le souligne en particulier : si, durant sa carrière, Beckett a accepté de se prêter au jeu de l'interview, c'est en refusant systématiquement tout enregistrement de sa voix. Celle-ci demeure ainsi inconnue aux lecteurs et critiques les plus assidus, une voix qui fait mystère à plus d'un titre car elle porte en elle le bilinguisme qui est peut-être le trait le plus spécifique à l'œuvre beckettienne. Duelle par essence, l'écriture de Samuel Beckett oscille ainsi entre français et anglais, problématisant la notion d'objet textuel : autotraduction, réécriture, autant de pratiques qui témoignent par ailleurs d'une réflexivité certaine dans la démarche de l'auteur. Outre les effets d'échos d'un texte francophone à son « doublon » anglophone – et vice et versa – personnages et narrateurs n'hésitent pas à se citer les uns les autres, construisant l'image d'une œuvre cohérente au sein même de la diffraction, d'une œuvre s'observant au fil de son édification. Et, dans l'esprit du lecteur, plane au dessus de cette variété linguistique mais aussi générique – l'œuvre beckettienne comporte des textes dramatiques, des récits, ainsi que des écrits poétiques – le visage bien connu de son auteur, que l'on retrouve d'ailleurs bien souvent, quand illustration il y a, en première de couverture. Nous souhaiterions étudier les modalités de cette représentation, en ce qu'elle procède de choix éditoriaux, bien sûr, mais aussi en ce qu'elle résonne d'une manière toute particulière avec les motifs essentiels de l'œuvre. Le lecteur cherche souvent dans l'œuvre un certain éclairage sur l'auteur : nous nous intéresserons plutôt à la façon dont les portraits de Samuel Beckett reflètent un rapport particulier à l'écriture, et participent, dans une certaine mesure, à l'édification de son œuvre.

Iconographie et hagiographie

Outre le contraste entre l'abondance de clichés photographiques et le caractère insaisissable des propos, de la voix même de l'auteur, un paradoxe frappe immédiatement le lecteur, pour peu qu'il se confronte à la littérature secondaire née de l'œuvre et de l'écrivain qu'on lui assigne. Par « littérature secondaire », nous entendons l'ensemble des textes, critiques et biographiques, parfois même uniquement testimoniaux, gravitant autour de la figure beckettienne. Autour de l'œuvre, l'idée d'une absence de transcendance s'est fortement établie : elle est principalement le fait de la réception la plus commune, et néanmoins assez sensée, malgré les dénégations de l'auteur, d'une pièce comme *En attendant Godot* : les protagonistes attendent un être mystérieux qui ne cesse de repousser son apparition pour finalement ne jamais se montrer, demeurant dans un hors scène propice à la fable, mais aussi à l'anéantissement de tout espoir d'élévation, par le sens ou l'esprit. L'auteur anglophone a baptisé cette instance « Godot » : difficile de ne pas y voir de référence à l'instance divine, et la proximité sonore avec le « godillot », proximité chérie par Samuel Beckett – les deux personnages sont principalement intéressés par l'état de leurs chaussures – ne fait qu'ajouter à la dérision du traitement du sacré.

L'une des lectures possibles de l'œuvre la rapproche d'une littérature lazaréenne², post-concentrationnaire : chez un auteur comme Beckett, ceci se traduirait par une forme d'impossibilité du sens, par une vacuité désespérée à laquelle il ne resterait que l'absence comme objet de discours. La tournure que prennent par la suite les écrits beckettien encourage, d'une certaine manière, ce type de lecture, puisqu'ils vont se dépouillant, s'amenuisant dans une sorte de quête de l'infime. L'Absence – nous sacralisons le terme à escient – est cependant un thème paradoxalement assez fécond – objet de rêverie, de regret ou de fascination, elle appelle le discours, quelle que soit la nature des créations auxquelles elle donne lieu : le théorème fonctionne de façon particulièrement remarquable lorsqu'il est question de l'auteur lui-même.

La figure beckettienne cultive, on l'a vu, une forme de présence-absence propice à la parole et au fantasme : elle a, de fait, donné lieu à de nombreuses gloses, comme si le visage même de l'écrivain relevait du parchemin à déchiffrer. On retiendra les propos de Didier Anzieu, se souvenant dans un essai, dont il est difficile de démêler s'il est consacré à l'œuvre ou à son auteur, du visage entrevu au détour d'une promenade :

J'hésite à reconnaître ce passant : sans doute sa photographie m'est-elle familière. Soudain il nous aperçoit : c'est l'effarement. Un éclair de surprise, d'incertitude et d'angoisse sillonne son visage : *Unheimlich*, moment d'inquiétante étrangeté. Avant que j'achève de l'identifier, ma femme me devance et murmure : « Samuel Beckett ».³

Nombre d'essais critiques témoignent ainsi d'une certaine fascination pour la personne beckettienne, lui donnant volontiers les traits d'un ermite refusant de se prêter au vulgaire de la vie pour s'adonner uniquement à sa quête scripturale. Le discours biographique se fait ainsi parfois hagiographique : certains assumeront même cette dimension, à l'instar de John Calder, lequel évoque un « saint », « A Saint Born on Good Friday »⁴.

Se dégage ainsi l'image d'un auteur éloigné de toute forme de trivialité – sociale, économique –, image déréalisante en somme qui tend à l'ériger au statut d'instance supérieure et éthérée. En témoignent en particulier les récits menés autour de sa réaction à l'annonce de l'obtention du prix Nobel en 1969. James Knowlson, dont le travail biographique est souvent pris pour référence, met ainsi en exergue la « catastrophe »⁵ que représentait cette attribution du prix pour le couple que formaient Beckett et Suzanne Deschevaux-Dumesnil – afin de souligner combien cette consécration tranchait avec le caractère discret et retiré de l'homme. Il ne s'agit pas ici de remettre en question la véracité de ce trait, mais seulement de s'interroger sur la façon dont

2 L'expression est de Jean Cayrol : le texte dans lequel il la convoque, « D'un romanesque concentrationnaire », paru en 1949 dans la revue *Esprit*, se penche sur la littérature des années 1950, frappée dans son essence par l'expérience des camps.

3 Didier Anzieu, *Beckett*, Paris, Seuil/Archimbaud, 2004, p. 15.

4 John Calder, « A Saint Born on Good Friday », *The Independent*, 13 avril 1990.

5 James Knowlson, *Beckett* (traduit de l'anglais par Oristelle Bonis), Arles, Actes Sud, 2007, (coll. « Babel »), (*Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, 1996), p. 915.

les portraits successifs, qu'ils soient réalisés par le biais de la photographie ou brossés par ses proches, en font l'essence d'une personnalité et d'un rapport à l'écriture. Alors que l'annonce du Nobel est imminente, Jérôme Lindon⁶, fondateur des Éditions de Minuit et unique éditeur de l'œuvre dans son domaine francophone, ne tient pas un autre discours : l'homme sera certainement « gêné » par tant de lumière autour de sa personne, cet homme qui en deux décennies n'a jamais accordé la moindre interview et ne s'est prêté, selon lui, « presque jamais », ou alors « par surprise », à l'exercice du portrait photographique. « Presque jamais », question d'appréciation, même s'il est vrai que ces portraits se multiplient surtout à partir des années 1970.

Dans son essai consacré au travail éditorial, voire promotionnel, mené autour de Samuel Beckett et son œuvre, Stephen J. Dilks⁷ déconstruit quant à lui cette image « désancrée » de l'auteur et, correspondance et transactions à l'appui, replace ce dernier dans le contexte du monde littéraire et de ses contingences. Soucieux de mettre en lumière la part de représentation liée à cette image, il s'attarde en particulier sur une série de clichés livrant aux regards la tête de l'écrivain sur fond noir, clichés qu'il désigne sous le terme de « *floating heads* »⁸ car ils donnent en effet l'impression d'un visage sans corporalité : si cette mise en scène, nous le verrons, peut être directement reliée au travail textuel mené par Samuel Beckett, elle n'en cristallise pas moins un traitement visuel tendant sinon à sacraliser, du moins à mythifier l'auteur, au-delà peut-être de son œuvre et de sa propre personne.

« *La littérature en personne* »

Qu'elle soit le fait d'une essence ou d'une représentation, il y a de fait une sacralité autour du visage de l'écrivain Samuel Beckett, figure que l'auteur contemporain Pierre Michon choisit pour présider à son recueil de nouvelles intitulé *Corps du roi*, paru en 2002. Dans cet ouvrage, Michon s'arrête en effet sur plusieurs figures d'auteurs, parmi lesquels, Flaubert, Faulkner, Hugo, et en premier lieu, Beckett. Il y développe l'idée d'une dualité essentielle à l'écrivain, pourvu d'un corps « terrestre » d'une part et d'un corps sacré, idéal, de l'autre : cette idée naît tandis qu'il contemple le portrait photographique de Samuel Beckett réalisé en 1961 par Lufti Özkök, lequel a su, d'après Michon, saisir dans son acuité « l'œil de glace » de l'écrivain. « On ne peut guère prendre la photographie du *saccus merdae* nommé Samuel Beckett sans qu'apparaisse dans le même moment le portrait du roi, la

6 L'interview est disponible sur le site de l'INA : <http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05422/samuel-beckett-prix-nobel-de-litterature.html>.

7 Stephen John Dilks, *Samuel Beckett in the Literary Marketplace*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 2011.

8 L'exemple le plus évident est d'après lui le portrait réalisé par John Haynes (voir Stephen John Dilks, *op. cit.*, p. 173) mais l'essayiste rappelle que ce cliché relève en réalité d'une véritable tradition photographique initiée par Beckett lui-même. Nous y reviendrons.

littérature en personne »⁹, déclare alors Pierre Michon. C'est ainsi cette image que ce dernier choisit afin d'éclairer le sens du titre de son ouvrage, référence à la théorie d'Ernst Kantorowicz¹⁰ sur la nature double du souverain, lequel est pourvu d'un corps mortel dont l'enveloppe renferme également un corps surnaturel, immortel et divin, essence même du pouvoir monarchique. Le parallèle tissé par Michon entre monarchie et littérature est d'autant plus intéressant qu'il fait écho aux réflexions de Roland Barthes sur l'une des « mythologies » des temps modernes, celle de « l'écrivain en vacances » :

Contrairement aux autres travailleurs qui changent d'essence, et ne sont plus sur la plage que des estivants, l'écrivain, lui, garde partout sa nature d'écrivain : pourvu de vacances, il affiche le signe de son humanité ; mais le dieu reste, on est écrivain comme Louis XIV était roi, même sur la chaise percée.¹¹

L'ironie barthésienne fait mouche car la figure beckettienne a effectivement donné lieu à ce type de publications, parmi lesquelles l'ouvrage de François-Marie Banier¹², consacré en partie à des clichés représentant l'écrivain Samuel Beckett, vêtu pour l'occasion d'un short et d'un polo, en vacances à Tanger, en 1978. Le propos de Barthes ne manque pas d'ironie, certes, il nous invite cependant à prêter attention aux codes photographiques propres à la représentation d'un auteur, dont la personne doit refléter, quelle que soit la posture, l'activité, sacralisée, de l'écriture. Dans le cas de la mise en scène d'un auteur comme Samuel Beckett, ces codes confinent à la véritable grammaire et semblent servir deux types de projets, à commencer par la constitution d'une *persona* d'auteur, un visage, un masque portant les stigmates de ce que l'imaginaire associe à l'écriture et à la littérature.

Les clichés consacrés à Samuel Beckett le représentent ainsi très souvent dans un espace clos, dans l'intimité d'une chambre, lieu de l'intériorité qui fait aisément écho à l'intériorité de l'écriture. Si ces clichés se concentrent assez fréquemment sur le visage de l'auteur, sur ses yeux en particulier¹³ – et non, par exemple sur ses mains – c'est semble-t-il pour saisir cette étape de la création, intuition créatrice, inspiration sacrée, qui demeure précisément insaisissable à l'œil nu. De ces clichés émane une impression de mystère et d'inaccessible : c'est la modalité de représentation la plus utilisée autour de la figure

9 Pierre Michon, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002, p. 15.

10 Voir Ernst Kantorowicz, *Les deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1989 (1957), (coll. « nrf »).

11 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1992 (1970), (coll. « Points Essais »), p. 31.

12 François-Marie Banier [Photographies de], *Beckett*, [Texte de Viviane Forrester], Göttingen, Steidel, 2009.

13 Plusieurs portraits représentent ainsi Beckett assis dans une pièce, souvent une chambre, le regard scrutant l'objectif ou fixant au contraire un point hors champ. La collection de la National Portrait Gallery (<http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw11417/Samuel-Beckett?>) en offre plusieurs exemples : nous pouvons ainsi nous arrêter sur le cliché saisi au début des années 1980 par John Minihan, lequel représente Beckett assis, les yeux perdus dans un léger hors champ, les mains posées sur les genoux, à la limite du cadre.

beckettienne. Ce n'est néanmoins pas la seule car plusieurs portraits le représentent également en posture d'écriture : cette modalité a quelque chose de plus « politique » tant elle fait écho à l'image de l'auteur en « majesté », muni des attributs, la plume, le papier, qui font de lui une instance à double essence, pour reprendre le parallèle monarchique¹⁴. Ce type de portraits peut également prendre le cadre d'un café, espace public associé à l'écriture par excellence : l'écrivain y fait figure de passant que l'activité scripturale distingue de l'ordinaire. Un cliché de John Minihan, daté de 1985, représente ainsi Beckett, attablé devant deux tasses, les yeux dans un vague qui dénote mélancolie et gravité, à l'image des derniers textes composés par l'auteur¹⁵. À ce type de portraits s'ajoutent les photographies s'intéressant à l'autre versant de l'activité professionnelle de Beckett, à savoir la mise en scène : il sera ainsi fréquemment saisi dirigeant comédiens et autres partenaires, donnant des directions qui impriment l'image d'un auteur maîtrisant, de bout en bout, son œuvre, et notamment son œuvre dramatique. Aux antipodes de ses propres propos – « Je n'y suis plus et n'y serai plus jamais. » –, il y apparaît comme le principal détenteur sinon du sens, du moins de l'essence de son écriture, posture qui lui confère toute autorité et tend à réduire bien souvent le champ de l'interprétation. Tout se passe comme si finalement l'auteur et son œuvre étaient proprement indissociables, nimbés d'un même silence, celui qui ne laisse place qu'au fantasme et à la construction mythologique. Outre l'exemple d'un auteur investi comme *persona* de l'écrivain, c'est ce dernier point que nous aimerions à présent examiner, le mythe d'un auteur prêtant son visage à une œuvre que l'on considère souvent *a contrario* à l'aune de son minimalisme et de sa dimension impersonnelle.

Le visage d'une œuvre

Une autre dimension sous-tend les modalités représentatives de l'individu Samuel Beckett : il s'agira bien souvent de le mettre en scène dans un cadre rappelant son œuvre, et d'en faire, par la même occasion, une sorte de personnage permettant de relier ses écrits, ensemble qui peut paraître disparate du fait de la diversité linguistique et générique. Nous pourrions ainsi nous arrêter sur un exemple assez frappant, une série de clichés datant de 1973 sur lesquels Beckett pose devant un ensemble de poubelles et de détritiques, pour l'objectif de Jerry Bauer¹⁶. L'image est cocasse tant la mise de l'homme, issu de la bourgeoisie protestante irlandaise, contraste avec le décor : elle ne fait sens qu'à l'aune de son œuvre, laquelle est marquée par des personnages souvent

14 Dans son étude mentionnée plus haut, Stephen J. Dilks s'attarde en particulier sur un cliché : Beckett y pose dans son bureau, signant un exemplaire d'une édition particulière, sorte de livre d'artiste, de l'un de ses textes, *Imagination Dead Imagine*. Voir Stephen John Dilks, *op. cit.*, p. 169.

15 Le cliché est lui aussi consultable sur le site de la National Portrait Gallery : <http://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw11417/Samuel-Beckett?LinkID=mp00332&role=sit&rNo=0>.

16 Paul Joyce utilise par ailleurs le même motif en 1979, (Voir <http://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw07090/Samuel-Beckett>).

à la marge, et ce dans un sens bien plus large que la simple acception sociale du terme. Molloy, héros éponyme de l'un des premiers textes rédigés en français¹⁷, se dépeint, au début du roman, comme un individu habitant la chambre de sa mère : l'essentiel de l'intrigue consistera en la quête, vaine, évidemment, qu'il initiera pour retrouver celle-ci, une quête qu'il mènera par monts et par vaux, quels que soient le temps et la saison, d'abord à bicyclette et à plat ventre pour finir. Dans son texte consacré au « Silence de Molloy »¹⁸, l'écrivain Georges Bataille en fera une figure de marginal en rupture avec la société et le langage. De fait, les personnages beckettien ont une prédilection pour l'errance et la clochardisation, « schéma narratif » qui s'accompagne en outre d'une dégradation physique, d'une paralysie progressive, qui les confine souvent, au terme de leur récit, à des contenants plus ou moins salubres. Mahood, personnage de *L'Innommable*¹⁹, finit dans une jarre, situation qui ne manque pas de faire également écho à celles de Nagg et Nell, vieillards qui, dans l'espace scénique de *Fin de Partie*²⁰, sont enfermés dans des poubelles que le personnage central, Hamm, consentira à faire ouvrir de temps à autre. Les motifs récurrents de l'œuvre semblent ainsi influencer sur les codes de représentation de l'auteur, quelles que soient les conditions véritables de vie de ce dernier. S'en trouve par ailleurs renforcée l'image d'un individu chérissant la marge et le retrait du monde, *persona* traditionnellement associée à l'écrivain Beckett – encore une fois, nous utilisons ce terme non par scepticisme mais bien plutôt par égard au travail d'écriture seconde et biographique menée autour de l'auteur.

Que l'œuvre influe sur le regard que le lecteur porte à l'auteur n'est guère surprenant : dans le cas de Samuel Beckett, la démarche semble cependant marquée par la dualité et la réciprocité. Nous serions alors face au cas d'un auteur qui offrirait son visage à son œuvre, laquelle en manque cruellement. En témoigne la tradition des portraits en « tête flottante »²¹ : celle-ci entre en résonance avec un trait propre à la représentation des personnages beckettien. D'après Stephen J. Dilks, cette tradition remonterait au choix d'illustration promotionnelle effectué par Beckett lui-même, choix qui l'a conduit à envoyer certains clichés, d'abord à son éditeur français, en 1951, puis à son éditeur américain, en 1957 :

This photograph dominated publicity for Beckett for more than a year. But more important, it established a tradition of publicity shots representing the author in black and white, his body cut off at the shoulders, his eyes staring directly to the camera. A direct descendant of the anonymous photograph Beckett sent to Lindon in 1951, but now with his head turned to face the camera full-on, this photograph is more obviously the forerunner to the series of

17 Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.

18 Georges Bataille, « Le silence de Molloy », in *Critique*, 7, 15 mai 1951, repris dans *Œuvres complètes XII. Articles II. 1950-1961*, Paris, Gallimard, 1988, (coll. « nrf »), p. 85-94.

19 Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.

20 Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.

21 Traduction maladroite que l'on pourrait faire de l'expression de Stephen J. Dilks, « *floating head* ».

« *floating head* » images culminating in the Haynes portrait.²²

Outre l'errance qui informe le parcours des personnages beckettien, ces derniers, au fil de l'œuvre, sont soumis à un véritable délitement, délitement psychique qui passe également par une fragmentation du corps. Dans les récits comme dans les espaces scéniques, l'attention se concentre sur une tête – on retiendra le titre d'un recueil paru en 1972, *Têtes-Mortes*²³ – et même sur un œil, voire une bouche²⁴. La mise en lumière de ces fragments corporels les dissocie de toute représentation réaliste d'un personnage : ils semblent bientôt promis à une autonomie narrative qui suggère une instance autre, une tête qui abriterait ce qui se joue dans l'espace linguistique que sont les textes beckettien. La formule de Malone paraîtra éclairante à ce titre :

Vous direz que c'est dans ma tête, et il me semble souvent en effet que je suis dans une tête, que ces huit, non six parois sont en os massif, mais de là à dire que c'est ma tête à moi, non, ça jamais.²⁵

« Nous sommes bien entendu dans une tête », déclare, de même, et de façon péremptoire, le narrateur du *Calmant*, texte paru dans les *Nouvelles et Textes pour rien*²⁶. Ce type de propos cristallise la façon dont l'écriture beckettienne exhibe les ficelles de la narration et neutralise toute velléité fictionnelle. Au delà de la dérision qui imprime ces textes, se dégage un point important : l'entreprise scripturale de Samuel Beckett nous invite à nous pencher moins sur un produit discursif que sur les conditions de production de ce discours, moins sur un récit, que sur l'intériorité créatrice – qu'elle se laisse deviner derrière une tête, un crâne, un œil ou une simple bouche –, qui lui donne naissance, instance qui ne peut totalement être confondue avec l'individu Samuel Beckett car elle relève elle-même de l'écriture et de l'art. L'esthétique beckettienne tendrait ainsi à une forme particulière d'autoportrait, de représentation de soi comme instance créatrice, de « soi soi-disant », pour reprendre ce qui nous apparaît comme la formule clef de l'un des derniers textes de l'auteur, *Soubresauts*²⁷. La tradition de portraits photographiques initiée par Samuel Beckett lui-même, tradition qui isole le visage de l'auteur comme pour en faire l'objet mystérieux d'une interrogation sur les modalités créatrices, redouble cette esthétique : si elle ne constitue pas une clef de lecture à

²² Stephen J. Dilks, *op. cit.*, p. 61-62.

[Cette photographie a dominé l'entreprise publicitaire autour de Beckett pendant plus d'un an. Mais, plus important, elle a imposé une tradition de clichés promotionnels représentant l'auteur en noir et blanc, le corps coupé au niveau des épaules, les yeux fixant l'objectif. Une descendante directe de la photographie anonyme que Beckett envoya à Lindon en 1951, son visage tourné cependant désormais entièrement vers l'objectif : il est évident que cette photographie annonce la série des portraits en « *floating head* », portraits dont le plus marquant est celui réalisé par Haynes.] Traduction de l'auteur.

²³ Samuel Beckett, *Têtes-Mortes*, Paris, Minuit, 1972.

²⁴ L'espace scénique de *Pas moi* (Samuel Beckett, *Pas moi* in *Oh les Beaux jours*, Paris, Minuit, 1963-1974) met ainsi en exergue un actant nommé « BOUCHE ».

²⁵ Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951.

²⁶ Samuel Beckett, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958.

²⁷ Samuel Beckett, *Soubresauts*, Paris, Minuit, 1989.

proprement parler, elle participe de la cohérence d'une œuvre marquée par ailleurs par le fragmentaire et l'hétérogénéité, comme si tout renvoyait finalement à un espace intérieur formant une continuité, d'un texte à l'autre, espace source d'interrogations chez les personnages eux-mêmes.

Mythe d'une œuvre, mythe d'un auteur

La représentation d'un artiste questionne car elle semble renverser l'ordre de la création : celui qui est maître – source, du moins – de la représentation, en devient tout à coup le sujet. Le portrait d'auteur a ses codes, il offre au regard une véritable *persona* d'écrivain et renvoie le lecteur à un imaginaire que le mystère de l'écriture, de la création, ne cesse de nourrir. Aussi constitue-t-il un objet que l'on pourrait qualifier de mythique, au sens où celui-ci fait naître la *parole* et la favorise – en grec, *muthos*, μῦθος, désigne la parole, le discours. Le visage de l'écrivain alimente ainsi un discours biographique volontiers légendaire et étiologique : il s'agit de retrouver dans la personne de l'écrivain les conditions de création de son œuvre, quitte à ménager des échos entre auteur et personnages fictionnels dans la figuration de ce premier. Dans le cas d'un artiste comme Samuel Beckett, le visage auctorial plane sur l'œuvre et tend même à se substituer à ses éléments propres, motifs et personnages, il en forme l'instance de référence, le « liant » qui loin d'en résoudre le mystère, l'entretient et le détourne.

Solveig Hudhomme
Paris

Bibliographie

- ANZIEU, Didier, *Beckett*, Paris, Seuil/Archimbaud, 2004.
 BANIER, François-Marie [Photographies de], *Beckett*, [Texte de Viviane Forrester], Göttingen, Steidel, 2009.
 BATAILLE, Georges, « Le silence de Molloy », in *Critique*, 7, 15 mai 1951, repris dans *Œuvres complètes XII. Articles II, 1950-1961*, Paris, Gallimard, 1988, (coll. « nrf »), p. 85-94.
 BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1992 (1970), (coll. « Points Essais »).
 BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.
 —, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953.
 —, *Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951.
 —, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.
 —, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958.
 —, *Pas moi* in *Oh les Beaux jours*, Paris, Minuit, 1963-1974.
 —, *Soubresauts*, Paris, Minuit, 1989.
 —, *Têtes-Mortes*, Paris, Minuit, 1972.
 CALDER, John, « A Saint Born a Good Friday », *The Independent*, 13 avril 1990.
 Stephen John Dilks, *Samuel Beckett in the Literary Marketplace*, Syracuse, New York, Syracuse University Press, 2011.
 KANTOROWICZ, Ernst, *Les deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1989 (1957), (coll. « nrf »).
 KNOWLSON, James, *Beckett* (traduit de l'anglais par Oristelle Bonis), Arles, Actes Sud, 2007, (coll. « Babel »), (*Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*, 1996).
 MICHON, Pierre, *Corps du roi*, Lagrasse, Verdier, 2002.

Entretien avec Jérôme Lindon, 23 octobre 1969 :

URL <http://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu05422/samuel-beckett-prix->

nobel-de-litterature.html.

Portraits de Samuel Beckett, site de la National Portrait Gallery :

URL <https://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw11417/Samuel-Beckett>

POUR CITER CET ARTICLE

Solveig Hudhomme, « Les portraits de Samuel Beckett : visage d'un auteur, visage d'une œuvre », *Nouvelle Fribourg*, n. 3, juin 2018, URL :

<http://www.nouvellefribourg.com/archives/les-portraits-de-samuel-beckett-visage-dun-auteur-visage-dune-oeuvre/>