

Mercier et Camier de Samuel Beckett : Absence / Ubiquité des sujets dans le microcosme

Izumi Nishimura

« Écrire, [...] n'est rien d'autre que converser. »
Laurence Sterne¹

0. Introduction

Samuel Beckett a rédigé *Mercier et Camier* entre les deux nouvelles : *La Fin* et *L'Expulsé*. Bien qu'il soit, selon lui, son premier grand roman en français et donne la base de tous les autres ouvrages romanesques, il fut longtemps refusé à la publication². Comme l'indique la permutation du titre (initialement *Camier et Mercier*³), les deux personnages « Mercier » et « Camier » sont interchangeable. *Mercier et Camier* comporte surtout un grand point commun avec les deux autres romans : *Molloy*⁴ et *Malone meurt*⁵. C'est la copropriété et l'interchangeabilité des noms propres et des dialogues entre les sujets multiples. On a tendance à distinguer les deux personnages de chaque couple : « Mercier » et « Camier », « Molloy » et « Moran »⁶, « Malone » et « Macmann »⁷ en clarifiant leurs caractères. Leurs noms sont pourtant composés par les mêmes syllabes : les derniers noms commencent par « Mo », « Ma », et « Mercier » est une quasi-anagramme de « Camier ». Ils ne sont pas distingués, en effet, au début de la rédaction⁸. Si nous considérons les autres genres (théâtre, prose), souvent des couples de personnages se ressemblant ou inséparables comme Vladimir et Estragon (*En attendant Godot*), Winnie et Willie (*Happy Days*), M et W (*Company*). Est-ce que l'un des deux personnages représente un alter ego de l'autre ? Ou est-ce que chacun incarne l'interchangeabilité des sujets ? L'analyse génétique de *Mercier et Camier* nous suggère une des solutions à ces questions.

1. Personnages dialogiques

Mercier et Camier est un roman à la première personne « je » qui repose sur un système dialogique entre « Mercier » et « Camier ». Ces deux personnages sont assimilables aux multiples « je-s » qui se trouvent à l'intérieur de la conscience du « je-narrateur », en ce sens qu'une des premières phrases du manuscrit se lit comme ceci :

« Le voyage de *Camier et de Mercier*, je pense le raconter [...]. »⁹

« Le voyage de *Mercier et Camier* je peux le raconter [...]. »¹⁰

Dans le manuscrit, « je » montre Camier et Mercier comme des personnages hypothétiques et interchangeables à l'intérieur de sa pensée. D'après les expressions : « Le voyage de Camier », « Le voyage de Mercier », la priorité d'un des deux personnages sur l'autre est complètement déniée ; leur voyage est totalement parallèle. En outre, d'après leur transposition dans le texte publié, nous pouvons considérer qu'ils comportent dès le départ le caractère de l'autre. *Mercier et Camier* est une histoire qui représente une forme d'unification sur la base d'une pure dissociation : le décalage entre deux antihéros. Ils sont des existences dialogiques mais leur dialogue n'arrive jamais à un accord réciproque. C'est pourquoi l'énonciateur de chaque parole peut changer soudainement. Voyons quelques exemples :

« Vive qui ? Dit Camier.

J'ai entendu Quin, dit Mercier.

Ça doit être quelqu'un qui n'existe pas, dit Mercier. »¹¹

« Si on courait, dit Mercier.

Ils courent pendant un bon moment, par les rues sombres, humides et désertes. Quand ils eurent fini de courir, Camier dit : Nous allons arriver chez Hélène dans un bel état, mouillés jusqu'aux os. Nous nous déshabillerons aussitôt, dit Camier. »¹²

On a l'habitude de considérer les expressions « dit Mercier » de la première citation et « dit Camier » de la deuxième citation comme des simples erreurs qui devraient être écrites : « dit Camier » et « dit Mercier ».

Cependant, selon l'expression que l'on rencontre plus loin dans le texte, « Mercier, Camier, peu importe, Camier, [...] »¹³, le remplacement de l'énonciateur est fait avec intention. Mercier et Camier ne possèdent jamais les paroles en propre, de même que les paroles ne peuvent les posséder. Le dialogisme s'immisce partout : même dans une phrase prononcée par un personnage. La preuve en est que Beckett redistribue un propos de Camier, dans ses réécritures, entre Mercier et Camier :

« *Le sac et parapluie*, dit Camier. »¹⁴

« *Le sac*, dit Mercier.

Le parapluie, dit Camier. »¹⁵

Comme y insistent Deleuze et Guattari dans *L'Anti-Œdipe*, la conjonction « et » fonctionne comme la productrice d'un flux et d'une coupure :

« La synthèse productive, la production de production, a une forme connective : « et », « et puis »... C'est qu'il y a toujours une machine productrice d'un flux, et une autre qui lui est connectée, opérant une coupure, un prélèvement de flux [...]. »¹⁶

Le mot « et » dans le manuscrit introduit une coupure dans une phrase, mais en même temps, il met en relation non seulement « Le sac » et « Le parapluie », « Mercier » et « Camier », mais aussi « Le sac » et « Mercier », « Le parapluie » et « Camier », « Mercier » et « Le parapluie », « Camier » et « Le sac », « Le parapluie » et « Le sac ». C'est-à-dire que ce « et » montre la possibilité de coexistence de chaque élément en-dehors de la hiérarchie ou de la linéarité ; par suite la forme entière vaut plus que le sens des mots ou l'identité des personnages.

2. Pions interchangeables

Mercier (Camier) et Camier (Mercier) semblent rester dans un espace clos et vide (microcosme), mais ils ne doivent pas chercher le dehors en répétant le remplacement infini ; en effet, leur « chance inestimable » est qu'ils restent chez eux :

« Ils restèrent chez eux, *Camier et Mercier*, ils eurent cette chance

inestimable. »¹⁷

« Ils restèrent chez eux, *Mercier et Camier*, ils eurent cette chance inestimable. »¹⁸

Tant qu'ils s'y enferment, ils risquent peu de subir les effets de la lumière du soleil (symbole du Macrocosme) qui domine ou bouleverse leurs actes :

« Le temps, quoique souvent inclément, (mais ils en avaient l'habitude), ne sortit jamais des limites du tempéré, c'est-à-dire de ce que peut supporter, sans danger sinon sans désagrément, un homme de chez eux convenablement vêtu et chaussé. »¹⁹

D'ailleurs, à la différence de *Murphy* et de *Watt* dans lesquels l'accent est mis sur la lumière qui n'a qu'une source de dehors²⁰, le soleil lance « mille couleurs » comme il se reflète l'état de ces personnages prismatiques :

« Le soleil sort enfin, dit Camier, [...].

Ce long instant de clarté, dit Mercier, aux *mille couleurs*, [...]. »²¹

Certains tableaux dans le manuscrit, redessinés par tâtonnements, expriment l'attachement de Beckett pour l'espace clos microcosmique et la possibilité de remplacement :

[figure 1]

	arr	dep	arr	dep	arr	dep	arr
Mercier	9.5	9.10	9.25	9.30	9.40	9.45	9.50
Camier	9.15	9.20	9.35	9.40	9.50		

Ce tableau n'existe pas dans le manuscrit de *Mercier et Camier* ; il apparaît pour la première fois à la deuxième page du manuscrit de *L'Expulsé*²². On a longtemps considéré la scène de rencontre entre Mercier et Camier comme un effet du hasard sur la base de ce passage :

« Camier arriva le premier au rendez-vous. C'est-à-dire qu'à son arrivée Mercier n'y était pas. En réalité, Mercier l'avait devancé de dix bonnes minutes. [...]. Ayant patienté pendant cinq minutes, en scrutant les diverses

voies d'accès que pouvait emprunter son ami, Mercier partit faire un tour qui devait durer un quart d'heure. Camier à son tour, ne voyant pas Mercier venir, partit au bout de cinq minutes faire un petit tour. Revenu au rendez-vous un quart d'heure plus tard, ce fut en vain qu'il chercha Mercier des yeux. Et cela se comprend. Car Mercier, ayant patienté encore cinq minutes à l'endroit convenu, était reparti se dérouiller les jambes, pour employer une expression qui lui était chère. Camier donc, après cinq minutes d'une attente hébétée, s'en alla de nouveau, en se disant, *Peut-être tomberai-je sur lui dans les rues avoisinantes. [...]. Leur joie fut donc pendant un instant extrême, celle de Mercier et celle de Camier, lorsque après cinq et dix minutes respectivement d'inquiète musardise, débouchant simultanément sur la place, ils se trouvèrent face à face, pour la première fois depuis la veille au soir. Il était neuf heures cinquante.* »²³

Mais le tableau dans le manuscrit signifie que Beckett l'aurait constitué soigneusement dans l'espace clos (9.50 encerclé indique le futur immobile). Dans cet espace, l'énergie des décalages et des relations entre les deux personnages surgit (de même, ils contiennent chacun des divergences en leur sein). Bien que ces deux personnages n'aient pas d'identité originelle, ils ont certainement des relations plurielles et animées.

Puis, selon une phrase supprimée dans la version anglaise, nous comprenons que la relation entre Mercier et Camier est comme « cul » et « chemise » :

« VIII

Même jour

[Le cul et la chemise, avec graphiques (passage entièrement supprimé).]

Avant-dernier bar. »²⁴

« VI

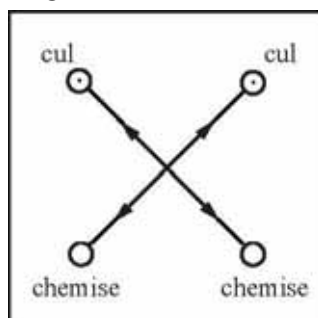
Same evening.

Last bar but one. »²⁵

Bien que ces phrases soient des résumés des deux chapitres précédents, il n'apparaît aucun graphique, aucune explication sur le « cul » et la « chemise » dans les textes. Comme l'expression (= la trace) dans la version française, « (passage entièrement supprimé) » en témoigne, les

longues phrases incluant quelques tableaux se trouvent seulement dans le manuscrit²⁶. Voici un des graphiques supprimés :

[figure 2]²⁷



Juste au dessus de ce tableau, il y a une phrase : « Mercier le cul, et Camier la chemise »²⁸. Nous remarquons ainsi, un cas similaire au premier exemple : chaque personnage dans ce dessin s'est scindé en deux dans l'espace clos, et ils dialoguent entre eux. Selon ces signes, il n'est pas possible de distinguer les sujets dans chaque sujet ; leur position pourrait être clarifiée au cours de la composition. C'est parfaitement la situation d'un pion dans un jeu : leur rôle est fixé mais interchangeable. Cette interchangeabilité désigne une possibilité puissante, car ils peuvent sans cesse renouveler leur récit en dépassant complètement leur désir, leur intention, leur caractère donné qui les invitent au découragement. Les deux tableaux représentent, en somme, l'état ouvert d'espaces clos tels que le dé, le go, les échecs ou même le monde langagier qui possède dès le départ une relation réciproque et dialogique. Husserl insiste sur la saisie de l'espace clos du dé :

« [...] ainsi le cube – vu d'un côté – ne « dit » rien sur la détermination concrète de ses côtés non visibles ; néanmoins il est d'avance « saisi » comme cube, puis en particulier comme coloré, rugueux, etc., [...]. »²⁹

De la même manière, Yutaka Haniya parle des qualités du go comme suit :

« Il reste dans un coin de ma mémoire sombre que, depuis des centaines d'années, une partie de go qui aurait *parfaitement la même forme* établie de

jetons blancs et noirs étalés sur un échiquier de 19 × 19 lignes ne s'est jamais vu. De ce fait, si nous pouvions réaliser toutes les combinaisons qui diffèrent légèrement les unes des autres, dans cet espace-temps éternel, il ne serait pas étonnant que les formes infinies et diverses de l'univers apparaissent *réellement*. Je passais le temps, oisif à l'intérieur des murs gris en me livrant à la rêverie. »³⁰

Il assimile l'espace du go au cosmos : chaque pièce comme chaque atome peut reproduire un *futur ouvert* grâce à un *futur clos*. Il n'est pas étonnant, alors, que Beckett ait adoré jouer aux échecs³¹. Selon le romancier des métatextes, Italo Calvino, les échecs représentent les possibilités illimitées de la conscience intérieure :

« De même qu'aucun joueur d'échecs ne pourra jamais vivre assez longtemps pour épuiser les combinaisons de déplacements possibles des trente-deux pièces sur l'échiquier, nous savons que — notre esprit étant un échiquier où entrent en jeu des milliards de pièces —, même dans une vie qui durerait autant que l'univers, on ne pourrait jamais en jouer toutes les parties possibles. Mais nous savons aussi que toutes sont impliquées dans le code général des parties mentales, à travers lequel chacun de nous, d'instant en instant, formule ses pensées, foudroyantes ou paresseuses, nébuleuses ou cristallines. »³²

Calvino mentionne également : « La vraie machine littéraire sera celle qui sentira elle-même le besoin de produire du désordre, mais comme réaction à une précédente production d'ordre »³³. De la même façon, Beckett ne cesserait de recomposer et de réécrire ses textes. En effet, il procédait souvent à des réécritures entre des lignes qui semblaient bien réglées :

« [...].

5. Ce qu'ils cherchaient *n'existait nulle part*.

6. Rien ne pressait.

7. Tous leurs jugements relatifs à cette expédition étaient à revoir, à tête reposée. [...]. »³⁴

« [...].

5. Ce qu'ils cherchaient *existait-il ?*

[6. Que cherchaient-ils ?]

7. Rien ne pressait.

8. Tous leurs jugements relatifs à cette expédition étaient à revoir, à tête

reposée. [...]. »³⁵

Dans le manuscrit, il n'existe pas d'interrogations telles que « existait-il ? » ou « Que cherchaient-ils ? ». En particulier, les mots « ils » et « cherchaient » étant repris d'une phrase précédente, on est tenté de penser que Beckett essayait intentionnellement de déchirer l'ordre des phrases à l'aide d'un mouvement de recomposition. De même que l'ajout du mot « Camier » dans la phrase suivante montre une réorganisation de la parole linéaire :

« Camier, dit Mercier. »³⁶

« Camier, [Camier,] dit Mercier. »³⁷

D'après Calvino, c'est l'anti-linéarité qui constitue la pensée :

« [...] : le monde, sous ses aspects variés, est de plus considéré comme *discret* et non comme *continu*. J'emploie le terme *discret* dans le sens qu'il a en mathématiques, c'est-à-dire : se composant de parties séparées. La pensée, qui jusqu'à hier nous apparaissait comme quelque chose de fluide — qui évoquait en nous des images linéaires, telles celles d'un fleuve qui s'écoule ou d'un fil qui se dévide, ou encore gazeuses, telles une espèce de nuage, au point qu'on l'appelait même l'« esprit » —, nous tendons aujourd'hui à la voir comme un nombre fini (immense mais fini) d'organes sensoriels et d'organes de contrôle. »³⁸

Beckett fixe d'abord son propre espace clos, et invite ensuite la fertilité à s'exprimer dans la pensée : « Être complètement à la côte, cela donne à réfléchir »³⁹.

Tout nous invite à réfléchir sur l'expression de Hugh Kenner à propos de l'univers beckettien : « closed field by specification »⁴⁰. Tandis qu'un *futur ouvert* nous donne le risque d'éprouver une déception, le *futur clos* ne nous mène jamais au désespoir ou à la détresse. Grâce aux actes de recomposition, nous pouvons secondairement obtenir la liberté éternelle. Dans ses dernières œuvres, Beckett amalgame de plus en plus son écriture à ce système : cette tendance signifie qu'il se rapproche d'une réticulation complexe de l'espace-temps. Comme le dit Marina Yaguello, cela signifie l'emploi du langage en ayant conscience du système clos, ce qui offre une

possibilité de nouvelle création :

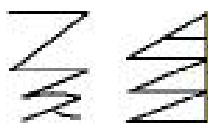
« [...] toutes [= les langues] ont la possibilité, à partir d'un nombre de signes théoriquement *fini*, de produire des énoncés en nombre *infini*. Toutes ont un caractère *évolutif* perpétuel dont l'arrêt signifie la mort ; toutes autorisent l'*invention*, la *créativité*, les *déplacements de sens*, les *figures de style*, le *jeu*. »⁴¹

En effet, si nous analysons les phrases de *Mercier et Camier* au niveau d'une combinaison de mots limités, les dialogues fertiles surgissent. Bakhtine dit que le point essentiel réside dans le dialogue involontaire : selon lui, tandis que l'expression « faim, froid ! » peut être considérée comme la parole d'un sujet, « faim ! », « froid ! » sont deux paroles de deux sujets qui montrent une relation dialogique. Il considérait également que cet effet apparaissait même entre des phrases plus complexes⁴². Les paroles des deux personnages (Mercier et Camier) montrent justement cette sorte de relation. Comme nous le voyons dans l'expression, « Ils n'eurent pas à affronter, avec plus ou moins de bonheur »⁴³, ces personnages n'occupent pas le centre de l'espace clos. Pour eux, cet espace représente le « corps céleste »⁴⁴ microcosmique qui les invite à se déplacer éternellement.

3. Vibration dans le vide

Au cours de la lecture, nous ne voyons pas l'impossibilité d'une communication entre Mercier et Camier, puisque les mêmes cordes vibrent en eux. Il est curieux qu'il y ait, dans le manuscrit, de nombreux dessins en zigzag ; ils nous incitent à penser aux esquisses d'architecture de Daniel Libeskind : *the void (le vide)* intensif lié à l'harmonie cosmique de Kepler :

[figure 3]⁴⁵



[figure 4]⁴⁶



Comme « *not architecture* »⁴⁷ chez Libeskind est distingué de l'architecture au sens général, le récit de Beckett est, dès le départ, hors du commun. Il n'y a que la répétition d'affirmations et de négations qui n'ont rien à voir avec l'achèvement du texte. Cependant, ce sont ces processus mêmes qui fonctionnent comme moteurs du système énergétique. Les personnages qui flânent en zigzag ne deviennent jamais des héros, mais ils peuvent acquérir une puissance plus forte qu'eux ; celle, intrinsèque, de la vibration et du soubresaut. Camier entend un chœur mixte en lui :

« J'entends chanter. [...].
 On dirait un chœur mixte, dit Camier.
 C'est peut-être une illusion, dit Mercier.
C'est possible, dit Camier. »⁴⁸

Dans le manuscrit, l'expression « C'est possible » est rédigée en caractères gras. Elle signifie que « le chœur mixte » a un fort lien avec la possibilité virtuelle. L'important ne réside pas dans l'existence réelle de cette chanson, mais dans le lien avec l'imagination ou l'illusion. On a coutume d'inclure les *histoires* dans une *Histoire*, les *sujets* dans un *Sujet*. Cependant, l'univers microcosmique possède des systèmes autonomes et évolutifs en

dehors du macrocosme conventionnel.

4. Conclusion

Ce qui est le plus important pour Beckett, c'est donc de donner la chance ou la possibilité éternelle de la reconstitution aux sujets, aux personnages et aux écrits en son cœur (chœur). Ils ne sont d'ailleurs ni l'un ni les autres, car leur singularité contient toujours la pluralité ; ils omniprésistent grâce à leurs états d'absence.

« Mais il y a des chances, dit Camier.
Des chances de quoi ? Dit Mercier
Pour que ça en soit un, dit Camier.
Evidemment, dit Mercier, [...]. »⁴⁹

Lors d'un entretien avec Charles Juliet en 1977, Beckett témoigne de son intérêt, voire de son espoir, pour l'ubiquité : « Il faut être là – index pointé sur la table – et aussi – index levé vers le haut – à des millions d'années-lumière. En même temps... »⁵⁰. Comme les autres personnages beckettiens, Mercier et Camier restent *ici/ailleurs* et en même temps se déplacent sans cesse. Certes, le récit de *Mercier et Camier* n'est pas établi sur leurs caractères (contenu), mais sur leurs états de mouvements (forme). Mais, comme l'auteur l'écrit dans « Dante...Bruno.Vico..Joyce » : « [...] form *is* content, content *is* form »⁵¹, la forme ne dénie pas forcément le contenu.

Mercier et Camier est un roman indéfiniment *en processus*. Beckett n'a jamais exprimé clairement pourquoi il n'a pas voulu publier ce livre pendant plus de vingt ans, mais d'après tout ce que nous avons cherché, il est possible de penser que l'auteur n'a jamais eu le sentiment de finir sa rédaction. Beckett restait toujours dans l'état de suspension, du fait que l'achèvement de l'œuvre signifie la mort : « Une solution, c'est la mort »⁵². L'acte d'écrire est comme l'état de « et » entre Mercier et Camier, la condition de la vie et de la liberté chez l'auteur.

Notes

1. Laurence Sterne, *Vie et Opinions de Tristram Shandy*, traduit de l'anglais par Charles Mauron, Paris, Flammarion, 1982, p. 112.
2. *Mercier et Camier* n'a paru chez Minuit qu'en 1970.
3. Cf. Richard L. Admussen, *The Samuel Beckett Manuscripts : A study*, Boston, G. K. Hall and Co., 1978, p. 66.
4. Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, 1951.
5. Samuel Beckett, *Malone meurt*, Minuit, 1951.
6. Personnages principaux dans *Molloy*.
7. Personnages principaux dans *Malone meurt*.
8. Sur la question de similarité entre « Malone » et « Macmann », voir l'article suivant : Izumi Nishimura, « *Malone meurt* de Samuel Beckett : Déchiffrement des réécritures », *Études de Langue et Littérature Françaises*, n° 82, 2003, p. 162-175.
9. *Voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les bosquets de Bondy*, two holograph notebooks with author revisions and note, 1945, Samuel Beckett Collection, HRHRC, Box 6 – Folder 1. Je souligne. L'italique indique l'endroit des réécritures.
10. *Mercier et Camier*, Minuit, 1970, p. 7. Je souligne. L'italique indique l'endroit des réécritures.
11. *Ibid.*, p. 205-206. Je souligne.
12. *Ibid.*, p. 37. Je souligne.
13. *Ibid.*, p. 181.
14. *Voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les bosquets de Bondy*, *op. cit.* Je souligne. L'italique indique l'endroit des réécritures.
15. *Mercier et Camier*, *op. cit.*, p. 29. Je souligne. L'italique indique l'endroit des réécritures.
16. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie I*, Minuit, 1972, p. 11.
17. *Voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les bosquets de Bondy*, *op. cit.* Je souligne. L'italique indique l'endroit des réécritures.
18. *Mercier et Camier*, *op. cit.*, p. 7. Je souligne. L'italique indique l'endroit des réécritures.
19. *Ibid.*, p. 7-8.
20. Cf. « The sun shone, having no alternative, on the nothing new. » (Samuel Beckett, *Murphy*, New York, Grove Press, 1938, p. 1.)
« [...] to Watt's disgust a light so strong, so pure, so steady and so white, [...] » (Samuel Beckett, *Watt*, Grove Press, 1953, p. 222-223.)
21. *Mercier et Camier*, *op. cit.*, p. 28. Je souligne.

22. *L'Expulsé*, holograph notebook with author revisions and notes, 1946, Samuel Beckett Collection, Box 3 – Folder 6. p. 2. Je reproduis ce tableau d'après le dessin de l'auteur.
23. *Ibid.*, p. 8-10. Je souligne.
24. *Ibid.*, p. 163. Je souligne. L'italique indique l'endroit des réécritures et la partie encadrée et soulignée indique l'endroit qui n'apparaît plus dans le texte publié.
25. *Mercier and Camier, op. cit.*, p. 96. Je souligne.
26. Il est curieux que Beckett ait laissé une phrase qui signifie son acte de suppression, car nous ne pouvons comprendre son sens exact qu'à travers le manuscrit. Cette expression montre donc le caractère chaotique de l'écriture, entre visibilité et invisibilité.
27. *Voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les bosquets de Bondy, op. cit.* Je reproduis ce tableau d'après le dessin de l'auteur.
Ce dessin ressemble beaucoup au lieu géométrique de *Quad*. Il est probable alors que Beckett ait indiqué la position et le mouvement des personnages.
28. *Ibid.*
29. Edmund Husserl, *Méditations cartésiennes*, Méd. 2. 19., Paris, Vrin, 1953, p. 39.
30. Yutaka Haniya, Takaäki Yoshimoto, *Ishiki, Kakumei, Uchu* [Conscience, Révolution, Univers], Tokyo, Kawadeshobô, 1975 p. 171. Je traduis. Italiques dans le texte.
31. Cf. « Chess was to play an important part in Beckett's life and appears several times in his writing.» (James Knowlson, *Damned to Fame – The life of Samuel Beckett*, New York, Touchstone, 1996, p. 30.)
32. Italo Calvino, *La machine littéraire*, traduit de l'italien par Michel Orchel et François Wahl, Seuil, 1984, p. 15.
33. *Ibid.*, p. 18.
34. *Voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les bosquets de Bondy, op. cit.* Je souligne. L'italique indique l'endroit des réécritures.
35. *Mercier et Camier, op. cit.*, p. 34. Je souligne. La partie encadrée et soulignée indique l'endroit de l'ajout.
36. *Voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les bosquets de Bondy, op. cit.*
37. *Mercier et Camier, op. cit.*, p. 35.
38. *La machine littéraire, op. cit.*, p. 14. Italiques dans le texte.
39. *Mercier et Camier, op. cit.*, p. 117.
40. Hugh Kenner, *Flaubert, Joyce and Beckett : The Stoic Comediens*, London, W. H. Allen, 1964, p. 97. Le seul point sur lequel nous contestons

l'avis de Kenner, c'est à propos de l'emploi du terme « impasse ». Comme nous considérons que Beckett a intentionnellement fondé son espace clos, il n'est pas question d'envisager de la dépasser.

41. Marina Yaguello, *Alice au pays du langage : pour comprendre la linguistique*, Seuil, 1981, p. 40. Italiques dans le texte.
42. « Any two utterances, if juxtaposed on a semantic plane [...], end up in a dialogic relationship. But this is a special form of *unintentional dialogicity* (for example, the selection of various utterances of various scholars or sages of various eras on a single question).
“Hunger, cold !”–one utterance of a single speaking subject.
“Hunger !”–“Cold”–two dialogically correlated utterances of two different subjects : here dialogic relations appear that did not exist in the former case. The same thing with two developed sentences [...]. » (Mikhail Bakhtin, *The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences : An Experiment in Philosophical Analysis*, in *Speech Genres and Other Late Essays*, tr. Vern W. McGee, ed. Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1986, p.117-118. Je souligne.)
43. *Mercier et Camier, op. cit.*, p. 7.
44. *Ibid.*, p. 117.
45. *Voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les bosquets de Bondy, op. cit.* Ces signes se trouvent surtout au début de ce manuscrit.
46. Daniel Libeskind, *radix-matrix*, New York, Prestel, 1994, p. 104-105.
47. Cf. Marc C. Taylor, *Nots*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993, p.123-124.
48. *Voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les bosquets de Bondy, op. cit.* Caractère gras dans le manuscrit.
49. *Mercier et Camier, op. cit.*, p. 154.
50. Charles Juliet, *Rencontre avec Samuel Beckett*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 48.
51. Samuel Beckett, « Dante...Bruno.Vico..Joyce », dans *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, éd. Ruby Cohn, Grove Press, 1984, p. 27. Italiques dans le texte.
52. Charles Juliet, *op. cit.*, p. 17.

Ouvrages cités

I. Œuvres de Samuel Beckett

- Mercier et Camier*, Paris, Minuit, 1970.
Murphy, New York, Grove Press, 1938.
En attendant Godot, Minuit, 1952.

Watt, Grove Press, 1953.

L'Expulsé, Le Calmant, La Fin, dans *Nouvelles et Textes pour rien*, Minuit, 1955.

Molloy, Minuit, 1951.

Malone meurt, Minuit, 1951.

Happy Days, Grove Press, 1961.

Company, John Calder, 1980.

« Dante...Bruno.Vico..Joyce », dans *Disjecta : Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, éd. Ruby Cohn, Grove Press, 1984.

Quad et autres pièces pour la télévision – suivi de L'Épuisé par Gilles, 1992.

II. Manuscrits de Samuel Beckett

Voyage de Mercier et Camier autour du pot dans les bosquets de Bondy, two holograph notebooks with author revisions and note, 1945, Samuel Beckett Collection, HRHRC, Box 6 – Folder 1.

L'Expulsé, holograph notebook with author revisions and notes, 1946, Samuel Beckett Collection, Box 3 – Folder 6.

III. Ouvrages et articles cités

ADMUSSEN (Richard L.), *The Samuel Beckett Manuscripts : A study*, Boston, G. K. Hall and Co., 1978.

BAKHTIN (Mikhail), *The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences : An Experiment in Philosophical Analysis*, in *Speech Genres and Other Late Essays*, tr. Vern W. McGee, ed. Caryl Emerson & Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1986.

CALVINO (Italo), *La machine littéraire*, traduit de l'italien par Michel Orchel et François Wahl, Paris, Seuil, 1984.

DELEUZE (Gilles) / GUATTARI (Félix), *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, 1972.

HUSSERL (Edmund), *Méditations cartésiennes*, Méd. 2. 19., Paris, Vrin, 1953.

HANIYA (Yutaka) / YOSHIMOTO (Takaäki), *Ishiki, Kakumei, Uchu* [Conscience, Révolution, Univers], Tokyo, Kawadeshobô, 1975.

JULIET (Charles), *Rencontre avec Samuel Beckett*, Montpellier, Fata Morgana, 1986.

KENNER (Hugh), *Flaubert, Joyce and Beckett : The Stoic Comediens*, London, W. H. Allen, 1964.

KNOWLSON (James), *Damned to Fame – The life of Samuel Beckett*, New York, Touchstone, 1996.

LIBESKIND (Daniel), *radix-matrix*, New York, Prestel, 1994.

NISHIMURA (Izumi), « *Malone meurt* de Samuel Beckett : Déchiffrement des réécritures », *Études de Langue et Littérature Françaises*, n° 82, 2003, p. 162-175.

STERNE (Lawrence), *Vie et opinions de Tristram Shandy*, traduit de l'anglais par Charles Mauron, Paris, Flammarion, 1982.

TAYLOR (Marc C.), *Nots*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

YAGUELLO (Marina), *Alice au pays du langage : pour comprendre la linguistique*, Seuil, 1981.