



Universiteit  
Leiden  
The Netherlands

## Sam et Bram

Houppermans, J.M.M.

### Citation

Houppermans, J. M. M. (2022). Sam et Bram. *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 34(2), 229-243. doi:10.1163/18757405-03402004

Version: Publisher's Version

License: [Creative Commons CC BY 4.0 license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3563574>

**Note:** To cite this publication please use the final published version (if applicable).



BRILL

## Sam & Bram

*Sjef Houppermans* | ORCID: 0000-0003-2599-4534

Université de Leyde, Leyde, Les Pays-Bas

*j.m.m.houppermans@hum.leidenuniv.nl*

### Résumé

Entre Sam et Bram les lignes sont complexes et les couleurs varient. Amis et compagnons, sur des chemins de traverse, ils se rencontrent dans leur conception absolue de l'œuvre d'art. Beckett tente de parler des peintures et y reconnaît (là aussi) un inévitable échec. Bram lit Sam et aime s'y perdre.

### Abstract

Between Sam and Bram lines are complex and colours vary. Friends and companions, proceeding on side-roads, they meet one another in their absolute ideas about art. Beckett tries to discuss painting, the painting of Bram exemplary, and he has to accept (as always) that he fails. Bram reads Sam's books (some of them) and prefers to get loose in them.

### Keywords

Bram van Velde – painting – Le Monde et le pantalon – Duthuit – Hulè

Le 10 juin 1940 Samuel Beckett écrit une lettre à Marthe Arnaud<sup>1</sup>, la compagne de Bram van Velde, afin de fixer un rendez-vous avec le couple au Café des

---

1 Knowlson donne comme nom Marthe Kuntz (p. 301); c'est en effet sous ce nom que cette ancienne missionnaire luthérienne au Zambèze a publié entre autres en 1929 *Ombres et lumières, extraits du journal d'une institutrice missionnaire au Zambèze*. Elle meurt le 11 août 1959 renversée par une voiture lors d'un passage à Paris.



FIGURE 1  
Bram van Velde, s.t.,  
image reprise dans *De  
Onmogelijkheid van de  
Kunst*

Sports<sup>2</sup>. La partie de billard n'aura pas lieu, mais ce qui nous intéresse est un passage qui termine cette missive (adressée au 777 Avenue Aristide Briand à Montrouge). Beckett y parle de l'impression faite par un tableau de Bram qui se trouve à son domicile 6 Rue des Favorites.

Cette peinture à l'huile date de 1937 (Figure 1)<sup>3</sup>.

Sous la vitre bleue le tableau de Bram flambe sombrement. Hier soir j'y voyais Neary au restaurant chinois, « accroupi dans la touffe de ses soucis comme un hibou dans du Lierre »<sup>4</sup>. Aujourd'hui ce sera autre chose. On

2 *The Letters of Samuel Beckett 1929-1940*, p. 682. La rencontre n'aura pas lieu car Beckett quitte Paris le 12 juin accompagné de Suzanne pour s'installer provisoirement à Arcachon avant de se rendre à Roussillon.

3 Sans titre, 100 × 81 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

4 En anglais: "huddled in the tod of his troubles like an owl in ivy". En quittant Paris, Beckett emporte la version française de *Murphy*, dont il avait publié le texte anglais en 1938. La traduction en français (par l'auteur, en collaboration avec Alfred Péron) sera publiée en 1947.

croit choisir une chose, et c'est toujours soi qu'on choisit, un soi qu'on ne connaissait pas si on a de la chance. A moins d'être marchand.

La lumière bleue est le résultat de l'occultation prescrite lors de la mobilisation. L'expérience décrite évoque une figure du roman *Murphy* – texte d'actualité pour Beckett à cette époque-là. Le passage dans le texte publié est légèrement différent: «Le voilà dans Glasshouse Street, accroupi dans la touffe de ses misères comme un hibou dans du lierre» (édition 10/18 p. 107). Le site de Glasshouse Street résonne dans les reflets qui font flamber le tableau. Quand dans des textes ultérieurs Beckett tente d'analyser la peinture de Bram, il reviendra entre autres à cette donnée que le tableau ne représente rien, mais que le spectateur y projette sa propre subjectivité. Cette projection est marquée ici pour son caractère passager, provisoire, éphémère. C'est une *chose* qu'on croit choisir, et pourtant c'est toujours soi. On signale le glissement allant du 'je' de «j'y voyais Neary» à 'on' dans ce qui suit. L'expérience subjective devient une réflexion plus générale, d'allure philosophique. C'est une constante chez Beckett: les constatations concrètes du moment présent s'ouvrent sur une dimension métaphysique. Précisons, essayons de préciser: le tableau «flambe sombrement»; plus tard, après la guerre, quand Beckett acquerra une litho de Bram qui est pleine de couleurs, il la compare dans une lettre de 1954 avec les œuvres précédentes dont il écrit qu'elles «claquent comme knouts». L'époque est sombre bien sûr, au niveau personnel également, et l'écriture de *Murphy* participe de cette tonalité. Les 'soucis' ou 'misères' de Neary plongent celui-ci dans un état morose, comme en témoigne la page qui raconte comment se termine la soirée dans le restaurant chinois: «Il restait pendant des heures comme paralysé, secouant la tête comme une bouteille peut-être vide, scandant avec les baguettes une mélodie amère et basse, et plus fort que tout besoin de femme [...] était le besoin d'un esprit à côté duquel coucher le sien, sur le dur oreiller du mystère» (pp. 108-109). Le mystère de l'obscurité, caché profondément dans l'épaisseur du lierre. Cette 'chose' fait surgir «un soi qu'on ne connaissait pas si on a de la chance». Et pourvu qu'on ne soit pas marchand ('dealer'), c'est-à-dire qu'on ne bazarde pas tout. Pourtant comme le prouve la fameuse lettre à Axel Kaun, c'est au cœur de cette obscurité qu'apparaît le vrai message, tel que le formule aussi Krapp: «l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur [...]». Arrêt sur place du texte où s'envole, s'infinittise ou peut-être se pétrifie le désir. Appelons cette instance (cet instant, cet instantané) où le très subjectif et l'universel se rejoignent et s'abolissent à la fois 'l'élémentaire'.

Bram a un passé expressionniste. Né en 1895 à Zoeterwoude près de Leiden aux Pays-Bas, il a reçu sa première formation chez Kramer, peintre de bâtiments



FIGURE 2  
Bram van Velde *Forêt*; coll. privée

à La Haye. À partir de 1922 il vit en Allemagne à Worpswede, parmi des artistes qui combinent expressionisme et art abstrait. Si dans l'œuvre de Bram, surtout après la guerre, le figuratif disparaît et qu'on parle couramment d'un art abstrait lyrique, on peut soutenir que la dimension expressionniste perdure cependant. Il ne veut rien exprimer, écrira Beckett, car il n'y a rien à exprimer; mais justement, ce rien est tout ce que l'art expressionniste de sa façon peut faire surgir.

Qu'on me permette de faire une petite excursion personnelle: récemment j'ai acheté dans une vente une litho de Bram datant de 1965 que voici (Figure 2).

Le titre en est «Forêt». Figuratif? peut-être. Expressionniste? sûrement. Abstrait? pourquoi pas? Mais sans aucun doute 'élémentaire'. Cette forêt est comme le lierre du hibou de Neary.

L'œil derrière la verdure, comme souvent chez Bram, plonge le sujet dans l'univers 'primitif', élémentaire, de la nature qui n'existe ici que par la force des couleurs et des formes premières. J'y voyais Velbar sur le point de sortir de la Vorrh<sup>5</sup>.

Cette même tendance peut se détecter par endroits chez Beckett. La marche de la vieille femme en direction des tombes dans *Mal vu mal dit* prend place

5 La forêt élémentaire dans *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel. *The Vorrh Trilogy* de Brian Catling en constitue une reprise fascinante.

dans un paysage réduit à ses constituants de base : cailloux et neige. C'est un univers géologique qui donne au récit un air de mythe, hors temps. Ou bien qu'on relise les lignes qui bouclent le récit *d'un ouvrage abandonné*<sup>6</sup> :

Est-ce les hermines à présent, non, d'abord je m'effondre de nouveau, comme ça, et disparais dans les fougères, je les avais jusqu'à la taille, tout en allant mon chemin. Qu'elles sont grièches ces grandes fougères, comme empesées, presque de bois, tiges terribles, vous arracher la peau des jambes à travers le pantalon, et puis les gouffres qu'elles cachent, vous casser la jambe le moindre faux pas, quel français, j'espère que personne ne le lira, tomber ni vu ni connu, croupir là des semaines et personne vous entendre, j'ai souvent pensé à ça là-haut dans la montagne, non, ne dis pas de bêtises, simplement allais mon chemin toujours, mon corps faisant de son mieux sans moi.

Le moi s'est séparé du corps, le subjectif s'efface devant l'élémentaire. Cette forêt de tiges terribles, c'est la hulè<sup>7</sup>, mot grec qui désigne la forêt mais aussi la matière première.

La litho que Beckett acquiert en 1957 participe de sa manière à la même dynamique (Figure 3). Les différentes nuances de bleu, allant de l'azur à la lavande, du turquin à l'ardoise, sont accentuées par les contours en noir et leur montée est interrompue par l'œil (encore) où se concentre la matière liée à la terre.

La peinture est la réponse à une vision intérieure à laquelle l'œil invite. Ce regard qui métamorphose le subjectif en message universel, se rencontre aussi à maint endroit des textes beckettien. L'élémentaire est défini par le dictionnaire comme « Qui participe du caractère des substances, des forces primordiales » ; exemple le chaos élémentaire. Et le chaos se définit ainsi : « Le vide obscur et sans bornes qui préexiste au monde actuel »<sup>8</sup>. Ce chaos élémentaire est une présence / absence qui rôde dans les parages des fictions de Beckett : les coulisses d'*En attendant Godot* ; l'horizon de *Fin de Partie* ; les régions de la confusion dans *Molloy* ; l'innommable dans *l'Innommable* en constituent quelques exemples. L'écriture, certes, tente de revenir à un minimum d'ordre, mais sa première fonction paraît être néanmoins de signaler l'indicible.

On voit la même orientation à l'œuvre dans les trois textes que Beckett a consacrés explicitement en partie à la peinture de Bram (et à celle de son frère Geer) : *Le Monde et le Pantalon* de 1945, *Peintres de l'empêchement* de 1947 et

6 Texte de 1957 publié dans le recueil *Têtes mortes*, p. 30.

7 Pour son emploi dans la modernité voir Kristeva.

8 *Grand Robert*.



FIGURE 3  
Bram van Velde, s.t.; collection privée

les *Trois dialogues* de 1949<sup>9</sup>. Indirectement on peut lire ces écrits comme une sorte d'art poétique. Beckett y affirme que tout essai de définir l'art des peintres est voué à l'échec, alors que cet échec est essentiel à leur art. C'est la rencontre de la limite infranchissable, la frontière du chaos. Ainsi s'entrouvre la porte du néant, et l'art radical s'efforce de mettre en avant les tentatives de témoigner de l'errance en marge de cet absolu.

L'histoire du tailleur qui doit sans cesse reprendre son travail sans arriver à un résultat satisfaisant se conclut par l'épigraphe: «Le Client: Dieu a fait le monde en six jours, et vous, vous n'êtes pas foutu de me faire un pantalon en six mois / Le Tailleur: Mais, monsieur, regardez le monde, et regardez votre pantalon.» L'échec n'est pas accidentel, il est élémentaire, reflet du chaos. La partie générale de l'exposé se conclut par la constatation suivante: «Il n'y a pas de peinture. Il n'y a que des tableaux. Ceux-ci, n'étant pas des saucisses, ne sont ni bons ni mauvais» (p. 19). Et il poursuit par cette mise au point au sujet des tableaux qui sert à lancer la suite du discours: «Tout ce qu'on peut en dire,

9 D'abord publié en anglais: *Three Dialogues with Georges Duthuit*.



FIGURE 4 1980 album *Derrière le miroir*

c'est qu'ils traduisent, avec plus ou moins de pertes, d'absurdes et mystérieuses poussées vers l'image, qu'ils sont plus ou moins adéquats vis-à-vis d'obscurcs tensions internes» (p. 20). Un temps, Beckett a voulu explorer ces limites à l'aide de la psychanalyse sous la houlette de W. Bion, mais il y a renoncé quand il s'est rendu compte du fait que l'authenticité de son œuvre en pâtirait.

Le regard de Bram est, quant à lui, purement pictural et orienté vers une vision interne. La mise en image de cette vision intérieure est irraisonnée et chaotique: «Impossible de mettre de l'ordre dans l'élémentaire» (p. 31). Et Beckett ajoute: «Ses moyens ont la spécificité d'un spéculum, n'existent que par rapport à leur fonction». Par ce moyen la vision intérieure se matérialise, se concrétise: exploration qui ne veut rien représenter, mais présenter l'absence même par ses reflets<sup>10</sup>, ce qui inquiète et angoisse nécessairement. Pour ce qui regarde l'entrée du monde extérieur, à travers la vision du peintre, Beckett arrive à la conclusion suivante: «Forcer l'invisibilité foncière des choses extérieures jusqu'à ce que cette invisibilité elle-même devienne chose, non pas simple conscience de limite, mais une chose qu'on peut voir et faire voir, et le faire, non pas dans la tête [...] mais sur la toile, voilà un travail d'une complexité diabolique.» (p. 39)

Le troisième des *Trois dialogues* publiés en 1949 traite également de l'œuvre de Bram (après deux parties consacrées à Tal Coat et André Masson successivement). Son art est défini par la formule suivante: «La situation est celle de l'homme sans pouvoir qui ne peut agir, en l'occurrence ne peut peindre,

<sup>10</sup> On peut penser aux étoiles mortes dont nous voyons l'illumination de jadis.

alors qu'il est obligé de peindre. L'acte est celui de l'homme qui, sans pouvoir, incapable d'agir, cependant agit, en l'occurrence peint, parce qu'il est obligé de peindre » (p. 24). Cette absence de pouvoir, de maîtrise, de prise d'une part et l'urgence et l'insistance du 'pensum' d'autre part sont celles que Beckett explore lui-même sans cesse, ainsi notamment dans *l'Innommable*: « Je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais continuer » (p. 190). L'art y touche à ses limites, les traits et les couleurs (noir néant, blanc lumière, rouge sang) surgissent sur un fond de première nécessité, ces V de van Velde (voir figure 4), combinés parfois en W, ainsi que les A d'Abraham sont aussi élémentaires que les 'Bâtons' d'Artaud à Rodez, les signes de Gastone Novelli, les W de Georges Perec. Beckett résume: « Bram van Velde est le premier à admettre qu'être un artiste c'est échouer comme nul autre n'ose échouer, que l'échec constitue son univers et son refus désertion, arts et métiers, ménage bien tenu, vivre. » (p. 30). « Cela semble sans rapport avec l'art »: ainsi se conclut ce dialogue avec Duthuit qui en fait est plutôt un monologue. Cette impossibilité de se plier aux lois d'un art doxique constitue le fond de la parenté entre Samuel et Abraham, l'homme appelé et l'homme au tranchant. Beckett en parle à Charles Juliet dans les termes suivants: « Bram est mon proche parent dans mon travail et dans l'impossibilité de travailler de travailler et cela à jamais » (p. 25). Dans le film que Jean-Michel Meurice a tourné en 1980, montrant Bram peu de temps avant sa mort, on le voit dans son jardin lisant *Compagnie*.

Pourtant il convient de revenir à la réalité d'après le constat d'impossibilité, à la continuité inévitable. L'enlèvement dans la dichotomie 'représentable – irréprésentable' risque de tourner dans le vide. C'est ce point de vue que Lois Oppenheim avance dans *The Painted Word*: la dichotomie est dépassée par une nouvelle relation qu'on peut comprendre comme « an embodiment of consciousness, an ambiguous contouring of the coincidence of mind and body in the simultaneity of seeing and being seen ». C'est là que l'élémentaire se révèle après la levée des voiles dont parle Beckett. Plus loin dans son étude Oppenheim appelle cette attitude « ontological ubiquity » (p. 117)<sup>11</sup>. Et page 118 elle indique le désir comme instigateur clé de ce dynamisme. Le réel du corps échappe à la conscience, mais le désir comme force stimulatrice peut faire advenir son dépliage comme promesse. L'élémentaire, c'est cette aurore boréale.

David Lloyd (*Beckett's Thing: Bram Van Velde and the Gaze*, in *Modernist Cultures* 6.2, 2011) aborde the "simultaneity of seeing and being seen" traitée

11 Pour la peinture définie comme "the accomodation within the painted image of the indifference of the visible world" (p. 117).

par Oppenheim suivant une autre entrée qui fait penser également au scénario de *Film*: « it is as if the paintings stage the difficulty of seeing itself » (p. 284) et il ajoute en commentant la peinture de 1937 (figure 1): « this painting that returns one's gaze with a difference » (p. 286) et il définit le phénomène comme étant « the gaze of the gaze itself » (p. 287). En conclusion Lloyd écrit alors « one encounters the uncanny sensation of seeing one's own gaze given back from the figure in which it is suspended ». Dans ces tableaux règne en effet « l'étrangeté familière » (das Unheimliche), marque de l'inconscient<sup>12</sup>.

Shane Weller (SBTA 32-2, 161), de sa part, établit un lien entre l'élémentaire et le dévoilement tel que Beckett le détaille dans « Peintres de l'empêchement »: « l'humanité vraie » que Beckett tente de saisir s'y devine. Aleteia: les pauvres godasses de Vincent révèlent cette même humanité vraie qui gît au fond de l'empêchement<sup>13</sup>. Dans la conclusion de son article Weller explore un autre chemin vers l'élémentaire en écrivant: « The "true humanity" that Beckett finds in the work of the Van Velde brothers is disclosed first as (in Ponge's words) an "unnamable disorder," and then through a profound weakening of the distinction between the human and the non-human, the animate and the inanimate » (p. 173)<sup>14</sup>. Ce désordre chaotique et cette confusion de l'humain et du non-humain sont également des caractéristiques de *l'étrangeté familière*.

Conor Carville (*Samuel Beckett and the Visual Arts*, Cambridge University Press, 2018) pourra terminer le tour d'horizon d'études qui montrent des analogies avec notre approche. Il écrit: « what Bram's interiority reveals is the inaccessible, inhuman structure of the world » (p. 198) et il conclut (p. 210): « Van Velde's intense interiority exists in total exteriority: he is at one with the petrified, frozen, ruined world rather than in front of it » (p. 210). C'est l'univers qu'observe Clov, c'est le monde de *l'Innommable* et du *Dépeupleur*.

Si jusqu'ici la rencontre entre Bram et Sam se concrétise surtout par la voie des commentaires – *comment taire* de Beckett avec sa réticence tâtonnante au sujet de l'œuvre de van Velde, regardons aussi par une autre fenêtre par contraste et complément. Relisons suivant notre optique une poésie datant de la dernière période de l'œuvre beckettienne<sup>15</sup>, *La Falaise*. Ce texte a été publié d'abord dans *Celui qui ne peut se servir de mots*, et a été inséré par la suite dans

12 Pour une exploration plus précise de cette notion voir mon texte sur *La dernière Bande* dans SBTA 33-2. Lloyd établit dans son texte des liens précis avec la théorie de Lacan.

13 Les analogies avec la philosophie de Heidegger s'imposent notamment pour ce qui regarde *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Reclam, Ditzingen 1986.

14 Ralph Bisschops dans SBTA 5 parle de la « tension entre le monde et les forces créatrices qui l'ont engendré ».

15 Une première version de cette analyse de *la Falaise* a été publiée dans *Vanités pour Samuel Beckett* (Études Épistémè 22, 2011).

l'édition augmentée de *Pour finir encore et autres foirades*. Édith Fournier en a fait une traduction en anglais (« The Cliff »). Voici ce texte dans son intégralité, poème pour « finir » là où rien jamais ne finit (comme toujours chez Beckett) – instance de vanité par excellence :

Fenêtre entre ciel et terre on ne sait où. Elle donne sur une falaise incolore. La crête échappe à l'œil où qu'il se mette. La base aussi. Deux pans de ciel à jamais blanc la bordent. Le ciel laisserait-il deviner une fin de terre? L'éther intermédiaire? D'oiseau de mer pas trace. Ou trop claire pour paraître. Enfin quelle preuve d'une face? L'œil n'en trouve aucune où qu'il se mette. Il se désiste et la folle s'y met. Émerge enfin d'abord l'ombre d'une corniche. Patience elle s'anamera de restes mortels. Un crâne entier se dégage pour finir. Un seul d'entre ceux que valent de tels débris. Du coronal il tente encore de rentrer dans la roche. Les orbites laissent entrevoir l'ancien regard. Par instants la falaise disparaît. Alors l'œil de voler vers les blancs lointains. Ou de se détourner de devant.

« Celui qui ne peut se servir de mots », c'est Bram à qui *La Falaise* a été dédié. « Fail better » est leur commun cahier des charges. Est-ce un hasard si Falaise et Fail assonnent? On peut voir le texte comme une tentative de construire l'équivalent d'un tableau de Bram van Velde, de mimer le processus créateur. La vanité en peinture, c'est finalement cette constatation d'un échec inévitable dès le début.

Le narrateur montre comment le regard, à partir d'une fenêtre, observe « une falaise incolore » (ibid., p. 55) et il ne réussit jamais à englober, encadrer, encadrer l'image complète. Le haut et le bas s'échappent: l'œil dérape et ne peut s'agripper qu'aux côtés que délimite l'air blanc autour. L'œil ne peut se poser sur une « face »: il n'y a ni surface ni « visage ». C'est pourquoi l'œil est relayé par « la folle », lisons « la folle du logis », l'imagination qui supplée aux désistements du regard.

Surgit alors l'ombre d'un rebord, ce qui fait dire au narrateur: « Patience elle s'anamera de restes mortels » (ibid., p. 67). Ainsi se répète un procédé que Beckett applique souvent, notamment dans les *Foirades*: la transition vie-mort et inversement, qui coagule étroitement les deux pôles. Ici les « restes » fusionnent dans un crâne où les orbites redessinent un regard en tant que « restes mortels » (ibid., p. 67). Ainsi l'artiste observe son vide dans sa création. Au moment où l'image de la falaise s'évanouit l'œil s'évade vers un horizon tout en blancheur ou bien il se détourne de la scène.

Ce jeu de reflets nous dirige encore dans une autre direction, vers ce domaine où le regard et l'hallucination paraissent échanger leurs critères. C'est

l'univers de l'anamorphose, avec ses étranges déformations qui miment souvent les voies mystérieuses du désir. Jurgis Baltrusaitis en a établi un inventaire fantastique. Le cas souvent cité (qui revient toujours en exemple) est constitué par *Les Ambassadeurs* de Holbein. Si le regard se déplace suivant un angle spécifique (et spéculatif) devant la table à côté de laquelle se tiennent les ambassadeurs, le sol va s'orner d'un crâne grimaçant. Au lieu d'être les ambassadeurs du pouvoir, ces messieurs en zibeline se transforment en messagers de la camarade. Beckett crée sa propre variante tout en commentant ainsi par voie allégorique l'anamorphose même.

À la fin du poème, la falaise, dans sa maternelle blancheur, dépasse la fixation crânienne: «Par instants la falaise disparaît». Une forme de *fort-da*, de distanciation modulée, se met en place entre les lointains, entre les différentes faces de la falaise et l'œil qui observe comme à travers une fenêtre. C'est en acceptant la loi du crâne, de la mortalité fondamentale, que l'imagination peut disposer de l'espace pour y faire alterner ses inscriptions. C'est l'avènement de l'écriture, d'un art sans illusion qui intègre les affres du réel et les fascinations de l'imaginaire. *La Falaise* de la sorte constitue un supplément aux textes sur Bram, supplément qui en dit l'origine, dans le 'gaze', dans le 'fort-da' de l'interminable rapprochement-éloignement, falaise comme phallus falsifié, défi à toute loi, dernier cap avant le pire, au bord du tohu-bohu. Beckett rend ainsi à la psychanalyse l'âpreté crânienne que le discours lisse avait escamotée; affaire d'écrans percés, de cloisons transparentes. De même Bram, plein de courage et de désespoir, ose ouvrir l'inconscient où la vie et la mort s'embrassent intimement. Il en parle à Charles Juliet: «C'est un long chemin vers le néant. Je dépose dans la peinture quelque chose d'inconnu. Beckett le dépose dans les mots. La peinture est une destruction de la personnalité, non pas une confirmation. Il n'y a pas de sauvetage possible. Il ne subsiste que la nécessité de l'image» (Charles Juliet *Conversations avec Bram Van Velde*, POL, 1998, p. 31). Dans cette peinture se profile ainsi l'objet du désir: effrayant et fascinant, serpentant, marqué de violence.

Un aspect de la visualisation que nous n'avons considéré que par le biais jusqu'ici, est le rôle de la couleur<sup>16</sup>. Beckett est parcimonieux dans ce domaine, en tout cas après 1940. Les paysages et les lieux sont souvent décrits en noir et blanc avec le gris comme teinte d'effacement. Par contraste certaines cou-

16 Pour un contexte théorique voir mes articles "Les mots et les couleurs" in *Formules 4*, red. J. Baetens et B. Schiavetta, éd. Noésis, pp 202-211; "Proust et les couleurs" in *Marcel Proust Aujourd'hui 1*, éditions Rodopi, Amsterdam-New York, 2003. pp. 155-170. Références essentielles: Claude Romano, *De la couleur*, Folio Essais (2020) et Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Flammarion (2009).

leurs surprennent ; ainsi le jaune des bananes et le nez violacé dans *La Dernière Bande* où l'opposition noir/blanc est particulièrement présente. Autre alternative dans cette pièce : les yeux « comme des chrysolithes » de la jeune beauté brune (p. 21), alors que les yeux de la femme au bateau ne sont décrits que pour leur mouvement d'ouverture<sup>17</sup>. Alors que le trait impose son ordre, la couleur est considérée comme 'la folle du logis' ; c'est elle qui introduit la touche de l'incontrôlable, en liaison étroite avec l'inconscient et avec l'élémentaire.

Dans *The Grove Companion to Samuel Beckett* on trouve quant à la présence des couleurs, outre quelques références à des textes de la première période tels *Murphy* et *Mercier et Camier*, des indications intéressantes pour *L'Image* (première publication en français 1959).

« The impulse to 'paint' did not persist after the early fiction, except in *The Image* where the narrator is in the morn of life, with "green tweeds yellow boots cowslip or such like in the buttonhole" set against his red hair, the "black and pink" penis of the dog and the blue and white sky above the horse and mud. » (p. 237). C'est aussi que *l'Image* d'une seule phrase de dix pages, sans virgule, mais avec une majuscule et un point final, décrit avec des mots ce qu'un narrateur voit avec ses yeux.

Pourtant une autre occurrence permet de lier la présence de la couleur à une dimension imaginaire. Tom Conley l'a souligné dans son étude *Visible Language* (1985 ; p. 484) : le début de *Mal vu mal dit* offre un « atmospheric tone » par le reflet de son ciel d'un bleu à la Cézanne sur les mains de la vieille qui observe Vénus : « Seuls tranchent sur le noir le blanc des cheveux et celui un peu bleuté du visage et des mains » (p. 8). Conley dit de ce 'bleuté' qu'il évoque « a supernature and illusion of infinite depth » (abstract). Alors on se souvient de la litho 3 dont nous avons parlé plus haut parce que Beckett l'a particulièrement aimée et qui pourrait très bien avoir inspiré entre autres ce passage. *Mal vu mal dit* est un livre de deuil, mais non pas de désespoir ; un au-delà devient perceptible par l'insistance de la couleur.

Pour ce qui regarde la peinture Romano remarque que « la perception des couleurs est un *phénomène holistique* » et il poursuit (p. 288) : « Peindre, c'est déployer cette puissance de la couleur d'instaurer un système de rapports, à travers le jeu renouvelé de leur consonances et dissonances ; c'est, pour ainsi dire, reconstituer avec chaque couleur le cercle chromatique ». Au sujet de Cézanne la méthode holistique se traduit selon la formule suivante : « Comment peindre le rayonnement des choses – leur venue à nous, en tant que venue en soi-même

17 Cf. encore : « Elle me regardait de ses grands yeux dont j'oublie la couleur », *Premier amour*, p. 52.



FIGURE 5  
Bram van Velde, s.t., collection privée

de la manifestation – sans rien ôter au monde de son inertie de roc ? Telle est l'équation à laquelle tout l'art de Cézanne se mesure » (p. 292). Bram admire Cézanne et se considère son héritier (comme exposé dans les entretiens avec Charles Juliet notamment).

Regardons une autre litho de Bram qui figure dans *Derrière le miroir* (1981) (Figure 5).

Je vois le fond sombre avec ses plages grises et ses lignes noires, mais irrésistiblement mon regard est attiré par la touche rouge-orange qui met le triangle central en feu et qui annonce les roses qui s'observent tout en haut. Signes de l'aurore, de la mythique *eos rododaktulos*, comme appel de l'horizon lointain, sans frontières. Le ciel de *Mal vu mal dit* se colore pareillement d'une tendre nuance polymorphe<sup>18</sup>.

Dans *A dialogic imagination: Samuel Beckett reading Georges Duthuit/Bram van Velde in Three dialogues (Word and Image, 33-34, 2017)*, Erika Mihalycsa compare l'attitude de Beckett regardant les tableaux avec la pensée de Levinas (p. 394) au sujet du « face-à-face, of the silent gaze as opposed to the gaze

18 « La couleur est le visage même de l'être polymorphe, le milieu et la concrétion de toute visibilité ». (Romano, p. 308).

that seeks to comprehend and thus to subject the image to the conceptual violence of the act of cognition ». Et elle cite Celan pour l'épigraphe choisi par Levinas pour *Principe et anarchie*: « Ich bin du, wenn ich ich bin ». Mihalycsa conclut p. 401 par un autre renvoi à Celan en écrivant: "Celan claimed as a matter of principle he could not see a difference between a handshake and a poem. Beckett's later, cryptic and obstinately non-descriptive tributes to the work of his painter friends resemble poems not only by their form but also by virtue of their handshake-like gesture."

La relation entre Sam et Bram a été complexe et variable, mais elle situait son élémentaire authenticité dans cette complète acceptation de l'autre en soi.

### Ouvrages cités

- Beckett, Samuel, *The Letters of Samuel Beckett*, t. 1, "1929-1940", éd. George Craig, Martha Dow Fehsenfeld, Dan Gunn, Lois More Overbeck (Cambridge UP, 2009).
- Beckett, Samuel, *Le Monde et le pantalon* suivi de *Peintres de l'empêchement* (Paris: Minuit, 1990).
- Beckett, Samuel, *L'Innommable* (Paris: Minuit, 1992).
- Beckett, Samuel, *Murphy* (Paris: Minuit, 1947)
- Beckett, Samuel, *Têtes-mortes* (Paris: Minuit, 2004).
- Beckett, Samuel, *Trois dialogues* (Paris: Minuit, 1949-1998)
- Beckett, Samuel, *La dernière bande* (Paris: Minuit, 1960)
- Beckett, Samuel, « La falaise » in *Pour finir encore et autres foirades* (Paris: Minuit, 2015).
- The Grove Companion to Samuel Beckett*, ed. Chris Ackerley and Stanley Gontarski, (New York: Grove Press, 2004).
- Brusatin, Manlio, *Histoire des couleurs*, (Paris: Flammarion, 2009).
- Carville, Conor, *Samuel Beckett and the Visual Arts* (Cambridge: Cambridge University Press, 2018).
- Conley, Tom, "Samuel Beckett: Color. Letter and Line", in *Visible Language* (v 19 n 4, 1985).
- Clément, Bruno, *L'Œuvre sans qualités: poétique de Samuel Beckett* (Paris: Seuil, «Poétique», 1994).
- Heidegger, Martin, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, (Ditzingen: Reclam, 1986).
- Heumakers, Arnold and Slagter, Erik, *De Onmogelijkheid van de Kunst* (Heerlen: ABP, 1993).
- Juliet, Charles, *Rencontres avec Samuel Beckett* (Paris: POL, 1999).
- Juliet, Charles, *Rencontres avec Bram Van Velde*, Nouvelle Édition Augmentée, (Paris: POL, 2020).

- Knowlson, James, *Damned to Fame, the Life of Samuel Beckett*, (London: Bloomsbury, 1997).
- Lloyd, David, *Beckett's Thing: Bram Van Velde and the Gaze* (*Modernist Cultures* 6.2, 2011).
- Mihalycsa, Erika, "A dialogic imagination: Samuel Beckett reading Georges Duthuit/ Bram van Velde in *Three dialogues*" (*Word and Image*, 33-34, 2017).
- Oppenheim, Lois, *The Painted Word: Samuel Beckett's Dialogue with Art* (Ann Arbor: U of Michigan P, 2003).
- Romano, Claude, *De la couleur*, (Paris: Folio Essais 2020).
- Roussel, Raymond, *Impressions d'Afrique*, (Paris: Pauvert, 1975 (1910)).
- Weller, Shane, «Negative Anthropology, Beckett and Humanism» (*SBTA* 32-2, Brill, 2020).