

**À LA RECHERCHE DU SOI PERDU : ÉTUDE
PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE LA DERNIÈRE BANDE DE
SAMUEL BECKETT**

par

Sarah Catharina Jacoba

Une thèse présentée au Département d'études françaises pour l'obtention
du grade de Maîtrise ès Arts

Queen's University
Kingston, Ontario, Canada
(Septembre, 2008)

Copyright © Sarah Catharina Jacoba, 2008

Abstract

The goal of the present study is to examine the way in which Samuel Beckett, an artist whose work contributes also to philosophy, presents his metaphysical vision of the world through drama, where different plays represent different philosophical interpretations of the world. Using Paul Ricœur's Memory, History, Forgetting as a theoretical platform, this thesis will concentrate on the manner in which Krapp's Last Tape presents identity as a phenomenological construction based on cumulative past experiences inserted into and spread throughout time. Based on this assumption, to tamper with one's conceptions of a memory-time continuum is to alter the identity which is a result of this dynamic.

The Beckettian vision of the world does not see identity – the ever-elusive *self*, as many authors would say – simply as a unique and separate phenomenon that, by staying constant through time, serves as the basis for one's phenomenological experience ; rather, in Krapp's Last Tape the *self* is the sum of mnemonic experiences lived through time, which in turn impacts the identity of the individual. This philosophical perception of identity is further complicated by other phenomenological questions which must come into play if we are to study the way in which this identity is perceived not only by the reader-spectator, but also by the subject himself. For example, how does the ideal image that Krapp constructs of himself impact his identity? Does he modify memory so as to conform to the idealistic vision he has created of himself, and does this image, perceived as the desired Other, foment in him a feeling of alterity when faced with himself as he is, as opposed to the fulfillment of the desired Other by which he measures his success ?

Résumé

Notre étude vise à examiner la manière dont Samuel Beckett, en tant qu'artiste qui contribue au domaine de la philosophie, montre sa propre vision métaphysique du monde à travers son œuvre théâtrale, alors que ses différentes pièces représentent différentes interprétations philosophiques. En utilisant La mémoire, l'histoire, l'oubli de Paul Ricœur comme plateforme théorique, nous allons nous concentrer sur la manière dont La dernière bande reflète l'identité comme étant une construction phénoménologique basée sur les expériences cumulatives du sujet intercalées dans le temps. Lorsque le sujet se met à altérer la conception qu'il a de ses propres souvenirs et de leur position sur le continuum temporel, il met en jeu également sa propre identité.

La vision beckettienne du monde ne se limite donc pas à l'identité en tant que phénomène à part qui constitue à lui seul la base de la personne, c'est-à-dire le « moi » insaisissable dont parlent maints auteurs ; dans La dernière bande l'expérience phénoménologique du sujet est compris comme la somme des expériences mnémoniques vécues temporellement, qui a par la suite un impact sur son identité. Cette problématique se complique davantage par le fait qu'entrent en jeu d'autres questions liées à l'identité, surtout lorsqu'on souhaite quitter le cadre du lecteur-spectateur pour examiner la manière dont le sujet lui-même perçoit sa propre identité. Krapp modifie-t-il ses souvenirs pour qu'ils se conforment à la vision idéalisée qu'il a de lui-même, et est-ce que cette image, perçue en tant qu'Autre, engendre en Krapp un sentiment d'altérité lorsqu'il n'arrive pas à atteindre le but inaccessible de devenir cet Autre par rapport à qui il se définit ?

Remerciements

Je voudrais d'abord remercier ma directrice, Mme Johanne Bénard, sans qui je ne serais jamais tombée sur un thème aussi passionnant. C'est grâce à elle que j'ai découvert la pièce La dernière bande, qui m'a tant inspirée, puis le théâtre que j'ai appris à apprécier, même dans son silence.

Je remercie ensuite Mme Catherine Black et Mme Mercedes Rowinsky. Sans l'influence de ces grandes dames j'aurais abordé timidement la maîtrise, au lieu de m'attaquer au défi avec zèle et acharnement.

Je suis aussi très reconnaissante du soutien et de l'encouragement inébranlables que m'a offerts M. Eugène Nshimiyimana, qui était toujours disponible pour m'aider pendant ma première année à Queen's.

Je reconnais enfin et surtout le rôle qu'a joué ma mère qui, tout au long de mes études, m'a enseigné la leçon la plus importante, celle de ne jamais accepter de moi-même moins que ce dont je suis capable.

Table des matières

Abstract	ii
Résumé	iii
Remerciements	iv
Table des matières	v
Chapitre 1 : Introduction : la représentation théâtrale de la théorie phénoménologique beckettienne	1
Chapitre 2 : L'oubliette mémorielle : le rôle mnémonique du magnétophone	7
1.1 La présence de l'absence et l'absence de la présence	9
1.2 Les erreurs d'impression et de mémoire	19
1.3 La recherche active	23
1.4 La reconnaissance, le souvenir et l'image	25
1.5 Le témoignage et l'archive	30
Chapitre 3 : La mémoire est du passé... et du présent... et du futur	38
1.1 La/L'a-temporalité de <u>La dernière bande</u>	39
1.1.1 Le chevauchement des trois temps	39
1.1.2 La « Destruction des catégories du temps »	42
1.1.3 L'éternel présent	45
1.2 La répétition et la mémoire-habitude	48
1.3 Le flux temporel	55
1.4 Les intervalles et la datation	62
Chapitre 4 : « L'enfer, c'est les autres »	68
1.1 Le sentiment d'altérité	70
1.2 Les traces émotives	80
1.3 Freud et la répétition comme névrose	85
1.4 Le deuil et la mélancolie	88

Chapitre 5 : Conclusion : l'échec réussi.....	97
1.1 L'être pour qui rien n'est possible.....	98
1.2 Au seuil du « soi » perdu.....	100
1.3 À la recherche du soi perdu : la vision beckettienne du monde	102
 Bibliographie	 106

Chapitre 1

Introduction : la représentation théâtrale de la théorie phénoménologique beckettienne

« La phénoménologie de la mémoire ici proposée se structure autour de deux questions : *de quoi* y a-t-il souvenir ? *de qui* est la mémoire ? » (3). Telle est la phrase qui ouvre l'introduction de la première partie de La mémoire, l'histoire, l'oubli de Paul Ricœur et que nous utiliserons pour ouvrir notre propre discussion sur la nature de la mémoire et du temps dans la pièce de Beckett La dernière bande. De quoi Krapp se souvient-il et comment son passé influence-t-il son présent ? Pour le lecteur-spectateur de la pièce, les réponses à ces questions ne sont pas évidentes lorsque les souvenirs du passé, enregistrés sur des bandes et remontant à plus de trente ans, sont brouillés par le jugement que Krapp porte sur lui-même. Obsédé surtout par les détails du moment qui marque une rupture romantique à la faveur de la quête artistique, la reproduction mécanique du passé permet à Krapp de repasser incessamment les mêmes bribes du passé, tout en les transformant peu à peu jusqu'à ce qu'elles se conforment à l'image de l'artiste tourmenté qu'il se donne de lui-même.

La manière dont le sujet se conçoit ne sera pourtant pas l'unique thème de cette étude. Comme le signale Piacentini dans son article « Le référent philosophique comme caractère du personnage dans le théâtre de Samuel Beckett », Beckett traduit sa vision du monde en langue théâtrale à travers ses personnages (323) ; ils représentent non des « personnes » dont le lecteur-spectateur fera la connaissance lorsque la pièce se

déroule, mais plutôt une « catégorie humaine » (324), une incarnation philosophique de l'*Everyman* (Levy 181) :

La clé du théâtre de Samuel Beckett se situe dans la manière dont sont construits les personnages. L'auteur utilise une philosophie pour élaborer le caractère de chacun d'eux. Ainsi, allons-nous voir que la philosophie de Descartes est le caractère de Vladimir ; la philosophie de Leibniz, celui d'Estragon. Pozzo, Lucky et Nell ont pour référent le stoïcisme ; Hamm a un caractère aristotélicien ; Nagg et Willie sont épicuriens ; le caractère de Winnie est représentatif de la philosophie de Berkeley. (Piacentini 323)

C'est à travers ces philosophies que nous pouvons déduire et analyser, en tant que lecteurs-spectateurs ayant des connaissances littéraires et philosophiques, les sensibilités et les situations les plus intimes des personnages représentés dans le théâtre beckettien : « Les textes philosophiques sont l'origine des traits de caractère » (323). Quant à l'analyse de Krapp, cette thèse propose de lui assigner les théories phénoménologiques de Ricoeur.¹

Déviions de la conception philosophique du théâtre pour aborder brièvement la question des principes de l'étude du texte de théâtre ou de la représentation théâtrale. Ainsi, nul ne contestera maintenant le fait qu'une étude du niveau « psychologique » des personnages n'est pas pertinente pour le théâtre contemporain ; dans une perspective sémiotique, le personnage lu dans le texte ou vu sur scène « est [tout simplement] ce qui permet d'unifier la dispersion des signes simultanés » (Ubersfeld 92). En tant que carrefour théâtral, le personnage se définit uniquement par la série de signes théâtraux qui lui sont attribuée par l'auteur ou par le metteur en scène, et par leur entrecroisement :

¹ Se produit un anachronisme lorsque nous constatons que la pièce incarne les théories d'un ouvrage théorique publié une quarantaine d'années après. Considérons donc que la citation de Piacentini est importante dans la mesure où elle nous permet de relier la philosophie au théâtre : nous ne disons pas que l'œuvre beckettienne a été construite à partir d'une philosophie particulière ; il s'agit plutôt d'un outil d'analyse à l'aide duquel nous arrivons à cerner la pensée métaphysique beckettienne.

Même quand il s'agit du personnage classique, dont nul ne conteste l' « existence » au moins virtuelle, l'analyse qu'on en fait contribue à l'automatiser. Qu'on voie en lui *l'actant, l'acteur, le rôle*, on fait de lui, dans la perspective sémiologique contemporaine, le lieu de *fonctions*, et non plus la copie-substance d'un être. [...] Le personnage textuel tel qu'il apparaît à la lecture n'est jamais tout seul, il se présente entouré de l'ensemble des discours tenus sur lui. [...] Le personnage (de théâtre) ne se confond donc pas avec le discours psychologisant ou même psychanalysant que l'on peut construire sur lui [puisqu'il] risque d'avoir une fonction de masque, de dissimulation du véritable fonctionnement du personnage. (89-93)

À partir de cette définition du personnage théâtral tel qu'il est conçu à notre époque, il est clair que les cadres de notre analyse devraient se limiter strictement à ce qui est lu dans le texte ou vu sur scène.

Nous arrivons donc à une impasse : la nature du personnage théâtral exige que nous respections les barrières inhérentes à son rôle fonctionnel, tandis que l'analyse phénoménologique de Ricœur demande que nous entrons dans les lieux de la mémoire et de l'identité qui sont en effet les lieux les plus intimes de chacun. Pour résoudre ce paradoxe et pour pouvoir analyser la conception beckettienne d'*Everyman* telle qu'elle est conçue dans La dernière bande, il nous faut dépasser les bornes de l'analyse théâtrale traditionnelle (après tout, Beckett n'est-il pas surtout connu pour avoir défié les limitations de la représentation théâtrale ?) et attribuer à Krapp, l'homme symbolique présenté au lecteur-spectateur, un niveau « psychologique » sur lequel peuvent se manifester les phénomènes mnémoniques, temporels et identitaires propre à la phénoménologie.

Retournons donc à la question de la construction de la théorie phénoménologique beckettienne à partir de la philosophie de Ricœur. « Comment s'identifier sans mémoire ? » et « quel rôle jouent les souvenirs dans l'identification ? » sont les deux questions qui

résumant l'enquête phénoménologique menée par Ricœur dans La mémoire, l'histoire, l'oubli. Elles évoquent le lien entre la mémoire et l'identité, phénomène étudié par les philosophes depuis des siècles et qui est essentiel à la compréhension de la subjectivité propre à chaque personne. Dans son ouvrage, Ricœur continue cette riche tradition en examinant la phénoménologie mnémonique à travers les siècles. En portant ses propres jugements sur les valeurs et les lacunes de chaque théorie (celles de Platon, Aristote, Augustin, Husserl, Heidegger et Bergson pour n'en nommer que quelques-unes), il examine surtout qui se souvient, de quoi il se souvient et comment il se souvient. L'ouvrage comprend une étude du sujet humain quant à sa mémoire, à la nature de ce dont il se souvient, et à la différenciation entre la recherche du souvenir et le souvenir lui-même, toutes des questions clés qui permettent d'approfondir l'analyse de l'individu. Pourtant, le grand thème de Ricœur, celui qui le distingue des autres chercheurs de ce champ d'investigation étendu, est celui de la relation de ces qualités mnémoniques à la temporalité et à l'Histoire, la mémoire devenant non seulement un outil pour dévoiler l'identité de chacun mais aussi celle d'une collectivité historique.

Dans le cadre de notre étude, nous allons regrouper certains de ces concepts sous un regard critique et examiner comment cette mise en question de la phénoménologie traditionnelle est liée à La dernière bande de Samuel Beckett, une pièce qui juxtapose l'observation de la mémoire à l'autocontemplation (McMillan et Fehsenfeld 241). Toute réflexion sur la mémoire morcelée de Krapp se rattache à la question de son identité individuelle fragmentée, puisque « la reduplication du sujet de la parole manifeste la loi de l'Autre [...] la diffraction du sujet à la surface du texte, la prépondérance de l'acte de locution qui absorbe le récit, la scansion des deux termes opposés de l'altérité, ouvrent une autre

dimension de l'espace et du temps » (Bernard 171). Nous montrerons donc comment les théories de Ricœur (en particulier son ouvrage La mémoire, l'histoire, l'oubli) sert d'outil d'analyse à l'aide duquel nous pouvons cerner les qualités constituant l'identité du personnage de Krapp, qui, à son tour, représente la vision beckettienne de l'*Everyman*, c'est-à-dire une des catégories existentielles représentatives de la manière dont l'homme, selon Beckett, occupe les « scènes du monde » :

On peut appeler existentiels les catégories qui [...] précisent le mode d'être sous-jacent au mode d'appréhension correspondant : existence, résolution, conscience, soi, être-avec... [...] On [...] appelle [les existentiels] ainsi parce qu'ils délimitent l'existence, au sens fort du mot, comme manière du surgir sur les scènes du monde. On présuppose qu'il est possible de parler de façon universelle de l'être-homme dans des situations culturelles variables, comme c'est le cas par exemple quand, lisant Tacite, Shakespeare ou Dostoïevski, nous disons que nous nous y retrouvons ». (Ricœur 451)

Cette étude se divise en trois chapitres : le deuxième chapitre, « L'oubliette mémorielle : le rôle mnémonique du magnétophone », explorera la dynamique de la mémoire et de l'oubli dans La dernière bande ; quelle est la vraie définition de l'oubli et est-ce que Krapp est vraiment en train d'oublier ? Puisque Ricœur insiste sur l'importance de la temporalité dans l'analyse de la mémoire, le troisième chapitre, « La mémoire est du passé... et du présent... et du futur » abordera la problématique de la/l'a-temporalité de la pièce. De quelle manière le magnétophone, en tant que capsule mémorielle, influence-t-il la temporalité de la pièce ? Finalement, le quatrième chapitre, « L'enfer, c'est les autres », esquissera les conséquences de ces (en)jeux mnémoniques et temporels sur l'identité de Krapp en montrant comment la mémoire, et surtout le magnétophone, fragmente l'identité de Krapp.

Au lieu d'aborder ici les nombreuses théories dont nous allons nous servir au cours de l'analyse phénoménologique de Krapp, nous nous permettons d'en décaler l'explication pour pouvoir bien les analyser à partir de leur exemplification dans La dernière bande. Cette organisation renvoie bien à l'expression tacite des théories existentielles de Beckett, représentées à travers son art et non explicitées dans un document philosophique : « Beckett criticism has often been content to reach the conclusion that metaphysical insight constitutes the greater glory of the works of Samuel Beckett » (Wilson 76). Nous continuons donc dans cette thèse à respecter la représentation artistique de la vision beckettienne qui trouve ironiquement au théâtre, lieu des signes strictement perceptibles, un moyen convenable à l'expression de sa théorie métaphysique.

Chapitre 2

L'oubliette mémorielle : le rôle mnémonique du magnétophone

« How happy is the blameless vestal's lot !
The world forgetting, by the world forgot.
Eternal sunshine of the spotless mind ! »
- Alexander Pope, « Eloisa to Abelard »

« Le remède de la mémoire a été trouvé! » a annoncé le dieu Theuth, « père des caractères de l'écriture », en offrant de la graphie aux Égyptiens comme une forme de savoir qui faciliterait l'acquisition et la rétention d'autres connaissances. Tout en acceptant le don de l'écriture, le sage roi lui a répondu que ce nouvel art était plutôt un remède à la remémoration qui mettrait en jeu la capacité mnémonique ; à force de ne plus exercer sa mémoire, son peuple dépendrait de ces caractères extérieurs pour se souvenir de ce qu'il savait déjà. De cette façon, le support graphique engendrerait de l'oubli chez les Égyptiens.

Cette version platonicienne du mythe, tiré de Phèdre, est raconté par Ricœur dans le prélude de la deuxième partie de La mémoire, l'histoire, l'oubli, « Histoire/épistémologie », pour relier la mémoire à l'histoire documentée. L'écriture mise au service de la mémoire est le centre de son étude sur la manière dont on représente et comprend l'identité d'un peuple à partir de son histoire collective. Pour cette étude-ci, nous nous concentrons plutôt sur la relation étroite entre les supports mnémoniques – l'écriture étant un exemple parmi d'autres outils mnémoniques équivalents – et l'oubli. Comme l'a suggéré le roi des Égyptiens, l'écriture engendre-t-elle véritablement de l'oubli pour celui qui ose l'employer ? Notre réaction initiale (et tout à fait raisonnable) à cette question signale que

l'appréhension du roi est sans doute un peu exagérée. Après tout, ne peut-on pas constater que l'écriture rappelle au lecteur quelque chose qu'il aurait oublié si elle ne lui avait pas évoqué les premières traces ou la première impression laissée par cette pensée ? Telle est la raison pour laquelle on écrit pour se souvenir : convaincu de la faillibilité de la mémoire, on se sert de supports graphiques pour se rappeler quelque chose.

Cette contradiction suscite plusieurs questions que nous examinerons tout au long de ce chapitre : écrit-on parce qu'on sait que la mémoire est faillible, ou comme l'indique la crainte du roi, la mémoire pourrait-elle être faillible suite à une inactivité prolongée ? À quel point devrait-on se fier à un support extérieur ? Le don de la mémoire peut certainement apparaître plus fiable que le don de l'écriture... Mais est-ce que l'expression « je ne crois que ce que je vois » inspire de la confiance en ce qu'on lit ?

En ce qui concerne La dernière bande, ces questions énigmatiques doivent être nuancées pour prendre en compte le fait qu'il ne s'agit même pas d'une écriture, mais d'un enregistrement ; il s'agit d'une écoute d'une autre écoute racontée dont le récit se base sur la compétence supposée de la mémoire. Pourtant, ce n'est pas le simple fait que le récit soit raconté par la voix de Krapp à trente-neuf ans – au lieu d'être conservé à l'écrit – qui dévalue potentiellement son contenu et sa fiabilité, puisque l'oral se prête aussi bien à l'analyse que l'écrit : « The emphasis on aurality sets up an implicit ontology in which sound has a physical presence in the world. Sound is being, this dynamic suggests, no less than visible objects are being » (Hayles 83). La question de la fidélité au passé reste plutôt dans la nature des phénomènes mnémoniques qui entrent en jeu lorsque le sujet se raconte son propre passé, possiblement dans le but de le déformer subtilement à travers le temps. Dans le cas de Krapp, le magnétophone agit en tant que mémoire qui lui raconte son passé, ses

souvenirs. Devrait-il se fier au magnétophone ? Devrait-il se fier à celui qui a enregistré les bandes ? Autrement dit, peut-il se fier à ce qu'il entend et à ce qu'il a raconté il y a une trentaine d'années ?

1.1 La présence de l'absence et l'absence de la présence

Au tout début de son ouvrage, Ricœur évoque un autre ouvrage platonicien, Théétète, qui, dans un dialogue entre Socrate et Théétète, reprend la question de la dynamique entre la mémoire et l'oubli :

[E]st contenu en nos âmes un bloc malléable de cire : plus grand pour l'un, plus petit pour l'autre [...] Eh bien, affirmons que c'est là un don de la mère des Muses, Mémoire : exactement comme lorsqu'en guise de signature nous imprimons la marque de nos anneaux, quand nous plaçons ce bloc de cire sous les sensations et sous les pensées, nous imprimons sur lui ce que nous voulons nous rappeler, qu'il s'agisse de choses que nous avons vues, entendues ou que nous avons reçues dans l'esprit. Et ce qui a été imprimé, nous nous le rappelons et nous le savons, aussi longtemps que l'image [...] en est là ; tandis que ce qui est effacé ou ce qui s'est trouvé dans l'incapacité d'être imprimé, nous l'avons oublié [...] c'est-à-dire que nous ne le savons pas. (Ricœur 10)

La comparaison de la mémoire à un bloc de cire permet d'ouvrir une discussion sur plusieurs aspects essentiels à la compréhension du fonctionnement de la mémoire chez Krapp : peut-on se rappeler la sensation de la même manière qu'on se rappelle les autres détails d'un événement ? Se souvient-on de ces détails au hasard ou assimile-t-on uniquement ceux dont on souhaite se souvenir ? À quel degré est-ce que « l'image » reflète la réalité de l'événement tel qu'il s'est déroulé ?

Nonobstant la contribution de tous ces éléments à l'état actuel de Krapp, il faut commencer au cœur du problème, qui ne provient même pas de la réflexion du passé

projetée par le magnétophone, mais de sa propre inhabileté à distinguer cette reproduction du moment initial, à son refus d'admettre l'impossibilité d'une parfaite reproduction mécanique du passé. À travers sa tentative de préserver le passé, la pièce démontre clairement « how little is kept in such a 'faithful' recording » (Connor, Samuel Beckett 128).

Comme le signale Ricœur, l'empreinte de l'anneau dans la cire – représentant l'impression de l'instant, de *la chose*, dans la mémoire – n'est jamais parfaite et de plus elle n'est qu'une empreinte. Il ne faut pas confondre la remémoration avec l'instant initial lui-même, puisqu'une fois passé, l'instant n'existe plus ; ne perdure donc que l'empreinte mémorielle. C'est ainsi qu'on ne préserve aucune icône vraie (Ricœur 14). Pourtant, en écoutant et en enregistrant les bandes, Krapp traite le récit comme une vérité perdue depuis des années et prête à être vécue de nouveau. Il ne remarque pas la transition contextuelle entre l'écoute et l'enregistrement, et il réagit à ce qui est raconté comme s'il le vivait pour la première fois. La surprise permise par son oubli lui permet de décontextualiser la scène sans s'en rendre compte. Durant l'écoute, il ne se voit plus comme un vieil homme indolent, le dos voûté, qui s'écoute à trente-neuf ans. Rêvassant devant la machine, sa réaction est celle de quelqu'un qui se perd dans un film et qui se voit jouant le rôle principal : « The recorded voice transports Krapp through time and space to locations beyond the scope of the other senses, only to thrust these senses into action. Through the voice on the tape, in other words, Krapp grows a phantom body » (Maude 117).

Ceci dit, il faut s'abstenir de croire que le Krapp de soixante-neuf ans est le seul à être persuadé que les bandes représentent les événements fidèlement. Le ton, les pauses et la recherche d'un vocabulaire précis indiquent que même trente ans auparavant, Krapp croyait qu'en détaillant le récit à l'aide de quelques pensées ou statistiques notées sur une

enveloppe, il était possible de recréer exactement les événements tels qu'ils étaient advenus. Il ne reconnaît pas la distanciation qui s'effectue instantanément lorsqu'on raconte et lorsqu'on écoute² : « [T]he very act of continually 'trapping' himself on tape automatically distances Krapp from himself and is symbolic of his diachronic split » (Sherman 54). Krapp confie à la machine la tâche de garder constantes les circonstances de l'enregistrement. Pour lui, le magnétophone reproduit fidèlement les instants racontés, telle une machine à remonter le temps, tandis qu'en réalité, la reproduction des instants n'est qu'une empreinte : le raconteur relate le souvenir tel qu'il s'en souvient, malgré le temps écoulé entre l'instant et le fait de se rappeler pour pouvoir raconter ; le souvenir de l'instant raconté n'est que la reproduction de la *perception*, c'est-à-dire de la réalité telle qu'elle est *perçue*, à partir des cinq sens faillibles et de la subjectivité du sujet. C'est ainsi que « [m]emory and imagination blur in the tapes, which thus annually records not a life, not even the 'grain' of a life, but the *imagining* of that grain » (Lawley 90).

Une partie importante de la confusion mnémonique chez Krapp réside donc dans son incapacité de différencier le moment initial du souvenir de ce moment, et ce souvenir du fait de raconter ce souvenir. Cependant, l'impact du magnétophone ne se limite pas à la reproduction du souvenir ; il influence également la façon dont Krapp oublie. Pour que le concept de l'oubli existe, il faut se rendre compte d'avoir oublié quelque chose. La notion même de l'oubli ne pourrait exister sans se rendre compte qu'une certaine pensée ou un souvenir particulier est parti pendant un certain temps avant qu'on ne s'en soit rendu compte. Pourtant, l'acte de se rendre compte exclut la possibilité de l'oubli, puisque « nous saluons comme un petit bonheur la revenue d'une bribe de passé arrachée, comme on dit, à

² La dynamique entre celui qui raconte et celui qui écoute sera examinée dans la cinquième partie de

l'oubli » (Ricœur 542). S'il faut donc se souvenir de quelque chose pour l'avoir oublié, comment résoudre le paradoxe de la définition de l'oubli ? Un véritable état d'oubli laisserait sans doute le cerveau intact, tel qu'il était avant qu'une pensée ou un sentiment se soit imprimé dans l'âme. Mais est-ce possible ? Si on expérimentait cette même sensation, certainement on la reconnaîtrait, puisque rien ne peut défaire le fait que cette sensation y était à un moment donné ; l'oubli ne fait pas reculer le temps pour défaire les événements qui se sont produits au passé. Même Krapp reconnaît ses souvenirs lorsqu'il les entend racontés par le magnétophone. Il faut donc qu'il y ait quelque chose qui reste en lui pour lui permettre de reconnaître ses souvenirs.

Pour fournir une réponse à cette question délicate, Ricœur définit l'oubli de deux manières distinctes. En retrouvant un souvenir recherché, l'oubli se transforme en reconnaissance de ce qu'on craint d'avoir oublié. L'oubli devient ainsi une oubliette mémorielle où persistent les souvenirs malgré leur expulsion dans l'oubliette et d'où on peut les récupérer plus tard en les reconnaissant. Ricœur désigne comme *oubli de réserve* cette espèce d'oubli qui sert de cachette temporaire pour les souvenirs tandis que le vrai oubli, celui dont on ne pourrait jamais saisir réellement ni l'existence ni les implications, s'appelle *l'oubli par l'effacement des traces* (570). Dans le cas de Krapp, sa réaction lorsqu'il entend ses souvenirs ou lit les titres qu'il leur a donnés indique au lecteur-spectateur qu'il se sert du magnétophone comme oubliette mémorielle, où les souvenirs sont préservés jusqu'au moment où ils sont de nouveau prêts pour la narration. Il feuillette le registre ne sachant pas ce qu'il cherche. Sinon, il aurait murmuré « Adieu à l'amour... Adieu à l'amour... » jusqu'à ce qu'il ait retrouvé le titre de la séquence désirée. Bien au contraire, il

tombe par hasard sur le nom d'un souvenir qui remue quelque chose d'agréable en lui, et avant de retrouver ce même instant sur la bande, maints souvenirs inattendus provoquent d'autres réactions ; le souvenir de la vision, par exemple, si profondément enseveli parmi les autres souvenirs et les autres traces émotives, le prend par surprise et provoque un rejet de cet instant qui lui est si désagréable, au moins rétrospectivement.

Le magnétophone joue donc un double rôle, s'alliant en même temps à la mémoire et à l'oubli : il évite non seulement que Krapp ait besoin de se souvenir lui-même de son propre passé, mais il empêche aussi que les moments enregistrés tombent dans un état d'oubli véritable où nulle stimulation ou provocation corticale ne garantira la reproduction du passé. Si bien protégé par la possibilité de préserver ses souvenirs mécaniquement à travers les années, il n'y a rien d'étonnant au fait que Krapp néglige leur décontextualisation : « Though the recording retains everything that seems living about the voice, its tone, rhythms, pitch and emphasis, the mere fact that it is possible to retain this much is what makes certain the loss of continuity between the voice and its context » (Connor, « 'What? Where?' » 5). Krapp ne perçoit pas les dangers associés à l'oubli véritable, puisque cette forme d'absence ne se manifeste pas dans sa vie. Il ressaisit si facilement les souvenirs qu'il ne se rend même pas compte que tout ce qui lui reste « is fragmentary memories, the wreckage of time, bits of debris that remain only remind him that what is lost is irreparable » (Webb 66).

Avant d'élaborer quelques-uns des problèmes provenant de la dépendance de Krapp par rapport à la machine, il importe de prendre un instant pour clarifier un paradoxe présenté dans l'argumentation : comment Krapp peut-il réagir aux événements comme s'il les expérimentait pour la première fois s'il est nécessairement dans un état de

reconnaissance ? D'abord il est certain que si puissant qu'il soit, le magnétophone n'a pas le pouvoir d'effacer les traces mnésiques laissées la première fois qu'il a expérimenté les événements. Il reste donc à répondre à deux questions : qu'est-ce qui reste chez Krapp qui lui permet de reconnaître ses souvenirs comme les siens ? Et quel phénomène se produit qui lui permet de réagir aux souvenirs comme s'il les expérimentait pour de vrai et pour la première fois ? Les réponses à ces questions sont des théories compliquées qui seront examinées tout au long de la thèse mais qui clarifieront les démarches mnémoniques représentées dans la pièce, telles qu'on les conçoit à partir des théories contenues dans La mémoire, l'histoire, l'oubli. Pour l'instant, disons tout simplement que la reconnaissance se réalise au niveau de l'inconscient, ce qui autorise au niveau conscient de ré-expérimenter les souvenirs comme pour la première fois, tout en préservant les traces laissées par l'événement à un autre niveau où elles seront protégées contre un dépôt dans l'oubliette mémorielle.

Reprenons donc la question des effets nuisibles provenant de ces enregistrements imprudents. Pour pouvoir lancer cette discussion, une analyse plus profonde de la nature des souvenirs est nécessaire. Examinons d'abord l'énigme de la présence de l'absence dans le cas de Krapp, et ensuite la manière de garder et de respecter la différence entre l'absent et l'antérieur.

La problématique de la mémoire est déjà compliquée puisqu'il s'agit d'une étude de ce qui est obligatoirement absent. On se souvient de *la chose* qui, présente au passé, est présentement absente et passe donc à la mémoire ; ne reste que le souvenir de cette *chose*. La mémoire a donc un certain pouvoir de faire de la présence de l'absence : « L'énigme de la présence de l'absence est [...] résolue dans l'effectivité de l'acte mnémonique et dans la

certitude qui couronne cette effectivité » (Ricœur 557). Ce qui n'est plus est ressuscité pour exister de nouveau. Au lieu de nous arrêter ici, clarifions un point important sous-entendu par cette théorie mais non explicité dans La mémoire, l'histoire, l'oubli : non seulement la mémoire est-elle la présence de ce qui était absent, mais cette *chose* qui s'est absentée était auparavant présente (c'est pour cette raison qu'on peut maintenant la qualifier comme absente).

Nous nous intéressons à cet approfondissement dans la définition de la mémoire puisque dans le cas de La dernière bande, les souvenirs sortant du magnétophone racontent tous le moment transitionnel impliqué par l'élargissement de cette définition – le moment précis où ce qui était présent au passé est devenu absent. Que ce soit la mort de sa mère ou le moment de rupture avec la fille dans la barque, dans l'instant raconté, ces relations passent du présent à l'absence. Ce phénomène complique la dynamique mnémonique chez Krapp : en ressuscitant les moments absents, le magnétophone fait que ces instants absents soient présents de nouveau ; mais grâce à la nature des moments que Krapp a choisis pour l'enregistrement, les souvenirs présentent Krapp non avec les gens qui étaient présents au passé, mais les moments où ces gens se sont absentés. Au lieu de raconter ses derniers moments avec ces gens, ses impressions enregistrées relatent la dénégation de *la chose*, c'est-à-dire l'absence de ces *choses* et la solitude qui a suivi ces moments de rupture. Il s'agit donc de la présence (le souvenir) de l'absence (le souvenir raconte ce qui était auparavant mais qui n'est plus) ainsi que l'absence de ce qui était présent (puisque ce qui se manifestait était l'absence des personnes auparavant importantes dans sa vie). Conclusion : la présence permise par le magnétophone est celle d'un vide qui s'est créé suite à une série de ruptures dans la vie personnelle de Krapp. Le magnétophone joue un rôle nuisible

puisqu'il ne reproduit que les moments de douleur et de séparation où Krapp se retrouve seul, reflet triste de son état actuel : « In Krapp's attempt to triumph over space and distance, to bridge the differences in time, and to listen to the inner voice as it speaks, it seems as though memory itself has already been implicated in the desire to reconstruct the sense, of company with another. What is ultimately clear is the pain of a loved one's absence » (Catanzaro, « The Voice » 404).

Passons alors à une distinction clé pour Ricœur, qui est étroitement liée à la représentation de l'Histoire, celle de l'absent et de l'antérieur : « Comment maintenir la différence de principe entre l'image de l'absent comme irréel et l'image de l'absent comme antérieur ? » (306). En fait, ces deux relations ne sont pas distinctes, mais elles jouent l'une avec l'autre. Comme nous l'avons évoqué lors de l'explication de la présence de l'absent, le souvenir ressuscité est la présence de *la chose* maintenant et réellement absente, mais antérieurement présente. Ce qu'on appelle présence au présent, est plutôt reproduction artificielle au présent, tandis que la présence passée était une présence concrète et physique. Il s'agit donc d'une différenciation de l'espace et du temps : le fait de s'absenter physiquement soustrait également l'objet du moment actuel pour repousser sa présence à un moment antérieur. Tout ce qui reste de sa présence est une image, mais aucune icône vraie.

Maintenant que nous comprenons le *modus operandi* de l'enjeu spatiotemporel qui occasionne le manque continu de contextualisation de l'image présentée chez Krapp, clarifions comment la confusion entre l'icône et son contexte s'est produite en premier lieu. Il est certain que le magnétophone préserve l'instant de l'enregistrement et le reproduit fidèlement. À partir de l'intonation ou du choix de mots, le Krapp qui raconte projette ce

qu'il veut préserver du passé. La certitude avec laquelle il reconstruit les événements passés projette également la promesse implicite d'une reconstruction valide et fiable. Cette conviction convainc Krapp à soixante-neuf ans que cette mémoire artificielle peut chevaucher la présence et l'absence, le présent et le passé tout à la fois. L'événement/la chose/l'icône et le moment de l'enregistrement sont sans aucun doute antérieurs et maintenant absents, pourtant ils sont là ! L'enregistrement joué au présent reporte tout au présent, y compris la confusion entre l'icône et sa reconstruction à partir de l'empreinte.

[Les impressions enregistrées sur une bande de magnétophone] semblent plus fidèles que celles gardées dans la mémoire dans le sens que les enregistrements préservent le présent de la perception - immédiat ou antérieurement immédiat -, ils le protègent, le rassemblent, dans l'espace. Mais il le semble, tout simplement, parce qu'entre l'icône du passé et la perception de ce même passé s'ouvre un abîme infranchissable. Dans cette distance s'inscrit la particularité de Krapp: en dépit des enregistrements – même à partir d'eux – le sens de son passé se fragmente et se dissout. (Peirano 64, ma traduction)

[Las grabaciones de impresiones en una cinta magnetofónica] parecen más fieles que la memoria en tanto registran el presente de la percepción – inmediato o anteriormente inmediato –, lo resguardan, lo atesoran en el espacio. Pero sólo lo parecen porque entre el ícono del pasado y la percepción de ese mismo pasado se abre un abismo infranqueable. En esa distancia se inscribe el extrañamiento de Krapp: a pesar de la grabaciones – también a partir de ellas – el sentido de su pasado se fragmenta y se disuelve. (Peirano 64)

Tandis qu'elles semblent se rapprocher, avec chaque enregistrement et chaque écoute, l'icône et la perception fautive de cette icône s'écartent de plus en plus. Le passé et l'absent se reproduisent au présent sans que Krapp puisse les identifier comme passé et absent. C'est ainsi qu'il s'embrouille dans un « web of mutually-envelopping self-quotations, each

endlessly displaced from its originating moment » (Connor, « 'What ? Where ?' » 7) et se désunit de son passé et de son « soi » passé.

Cette rupture entre passé et présent est le signe d'un autre phénomène psychologique important pour la compréhension de la décontextualisation des souvenirs racontés. Malkin souligne que La dernière bande reprend l'idée de la division du *mind*³ en deux parties – le *recaller* et le *listener* (27) – et il explique la manière dont cette division contribue à la destruction psychologique de Krapp. Normalement ces deux états, le premier actif et le deuxième passif, forment ensemble un *mind*, mais chez Krapp cette capacité divise le *mind* en deux êtres distincts. Ainsi, Krapp a relégué la partie active de son *mind* au passé, contenu maintenant dans le magnétophone et contrôlable à partir de la machine, et il ne lui reste donc que la partie passive du *mind*, celle de l'écoute. Cette rupture du *mind* en deux parties contextuellement distinctes permet à Krapp de reporter le contexte du *recaller* au présent pour faire comme si le temps et l'espace de l'enregistrement étaient les mêmes pour le *listener* qui écoute sur scène. Ce déplacement temporel donne à Krapp l'impression de pouvoir revivre le passé. Comme conséquence, « [t]he aging Krapp relates to the past in a variety of ways. The tapes are a symbol of the under-lying intent of his efforts, to keep the past alive with him. He wants more than memory, he wishes to live in the experiences of the past » (Brigg 305). Il cherche à revivre le passé « avec vivacité » (Beckett 11), tandis que le moment présent occupé sur scène est stagnant.

Même si cette non-coïncidence du passé et du présent condamne Krapp à l'oubli, le décalage entre le moment présent et celui de l'enregistrement n'est pas l'unique problème.

³ En parlant des théories de Locke, Ricœur explique que c'est « à la faveur de la souplesse de la langue anglaise » (153) que Locke a décidé de garder en anglais de nombreux termes théoriques, tels que

Krapp aggrave la situation à force de ne pas reconnaître cette rupture. À vrai dire, d'une certaine manière, Krapp croit reconnaître cette rupture, et critique donc les traits de sa personnalité qu'il croit avoir changés entre-temps. Pourtant, la véritable rupture est celle de se fier de plus en plus au magnétophone, qui se transforme au cours de la vie de Krapp d'un outil d'enregistrement en un outil d'écoute pure. Ce n'est pas lui qui a tant changé mais sa façon de se voir seulement à travers le magnétophone. Sans exercer un effort pour se rappeler à l'aide de la partie active du *mind*, son habileté de se souvenir (et donc de reconnaître l'écart et de contextualiser en même temps l'image) se perd. Ceci est, au fond, la rupture inaperçue.

1.2 Les erreurs d'impression et de mémoire

Même si l'inhabileté de Krapp à différencier l'enregistrement de l'écoute contribue à une interaction psychologiquement délétère avec le magnétophone, il est aussi vrai que des erreurs d'impressions et de mémoire affectent la qualité du souvenir. Nonobstant les enregistrements qui ont suivi l'événement, toute une série de malajustements mnémoniques s'est produite au moment de l'expérience elle-même. En continuant son étude phénoménologique de Théétète et du Sophiste, Ricœur explique que ces dialogues platoniciens évoquent deux possibilités d'erreurs principales contribuant à un souvenir fautif (Ricœur 8-12).

D'abord se présente le cas de l'effacement des *sēmeia* (des marques), phénomène qui enlève les traces laissées par le fait d'avoir vécu une certaine expérience. L'effacement de ces marques élimine la possibilité même de l'*oubli de réserve* puisqu'aucune image ne

own et *self*. Ne pas traduire le terme *mind* en français nous permet donc de contextualiser le sens phénoménologique du terme sans le dépouiller de sa riche « amplitude sémantique ».

correspondrait aux mêmes traces, qui seraient parties. Arrêtons-nous ici à l'analyse de ce genre d'erreur mnémonique, puisque l'oubli chez Krapp n'a pas encore atteint ce degré, au moins émotionnellement. Même si au niveau cérébral les traces mnésiques se sont effacées, ce qui ne lui permet pas de reconnaître psychologiquement les événements⁴, lui restent toujours les traces émotives laissées au moment de l'événement et stimulées lors de son écoute⁵. La preuve de l'événement est donc toujours présente chez Krapp, même si pour lui, toute reconnaissance s'effectue au niveau de l'inconscient.

Une méprise de la vérité est la deuxième faute mnémonique relevée par Platon. Cette théorie se divise en deux catégories similaires – la prise fautive et l'ajustement manqué –, une nuance légère distinguant l'une de l'autre. La subjectivité de l'expérience provoque parfois dans l'assimilation d'un souvenir une prise fautive. À son tour, cette «mauvaise mémorisation des règles conduit à une faute de comptage» (11), c'est-à-dire que la méprise implique obligatoirement que la possession du souvenir ne reflète plus la manière dont un événement, une pensée ou un sentiment s'est manifesté dans l'espace et dans le temps. Ainsi, « [l]e trouble est [...] jeté non seulement sur le moment de la prise mais sur l'état de la possession » (12).

Le problème particulier de Krapp est que cette « faute de comptage » ne se limite pas à une pensée ou à un moment particulier ; il répète les mêmes modes mnémoniques tout au long de sa vie. De plus, si la mémoire et l'identité sont liées par contiguïté,

⁴ Cet effacement des traces mnésiques explique pourquoi Krapp ne se rend pas compte de la rupture entre *recaller* et *listener* : le *recaller* lui présente des histoires qu'il ne reconnaît pas. À son tour cette rupture inaperçue permet que cette décontextualisation passe inaperçue.

⁵ Une discussion approfondie sur la nature des traces émotives chez Krapp sera présentée dans le quatrième chapitre. À ce moment, nous verrons la manière précise dont les traces émotives se manifestent chez Krapp. Pour l'instant, il suffit de dire que les traces émotives lui sont familières et réconfortantes.

l’empreinte fautive des souvenirs mène non seulement à de faux souvenirs, mais aussi à une fausse identité, une identité qui n’est pas celle qu’elle aurait été sans l’altération des souvenirs. Dans le cas de Krapp, les souvenirs se déforment pour représenter l’image qu’il souhaite créer de lui-même : consciemment, l’image de l’artiste, et inconsciemment, l’image de l’artiste solitaire et misérable. Il exige que tout se conforme à son interprétation misérable de la vision. Le magnétophone et tout attirail s’y rapportant manifestent physiquement ce phénomène de méprise de la vérité qui agit au niveau psychologique : « We may conclude that the tapes, reels, notes, returns to the tapes, the recording of new tapes, in fact all the rigmaroles of Krapp’s life, and the sense that ‘all that misery’ persists throughout the successive stages of life, amount together to a recognition that they are all equivalent to the repeated entrapment in misery and attachment » (Davies 150).

Même après l’impression de l’icône dans l’âme, qu’elle soit fautive ou sans défaut, celui qui se rappelle doit continuer d’exercer un effort rationnel pour bien représenter l’empreinte à travers l’image. Pour reconnaître que les marques laissées par l’empreinte de l’icône sont du passé (Ricœur 14), il faut distinguer entre le moment de la remémoration et la reconnaissance de l’empreinte (12). Avant d’arriver à l’empreinte elle-même, avant que puisse surgir l’image à travers laquelle le souvenir se préserve, il faut l’acte de recherche qui permet d’arriver à cet instant de reconnaissance. La remémoration est une action exigeant un effort qui doit se produire pour que l’image puisse remonter à la surface et pour que la reconnaissance puisse se produire.

En bouleversant ce processus essentiel à la protection de l’empreinte, le magnétophone engendre une dislocation qui met en jeu la dynamique mnémonique de Krapp même avant de projeter les souvenirs. En éliminant le besoin de se remémorer avant

de reconnaître, la machine exclut également la nécessité d'exercer un effort intellectuel (conscient ou inconscient) pour reconnaître l'image. Comme le signale Deganiz-Raz, cette façon de se souvenir affecte non seulement les souvenirs eux-mêmes mais également les événements originaux (191), ou les empreintes, comme les désignerait Ricœur. La reproduction instantanée d'une image décontextualisée offre l'occasion de revivre le souvenir et les émotions qui y sont associées comme s'ils étaient une empreinte reproduisant la réalité telle qu'elle était perçue : « It is the lapse of memory [...] that [keeps] memory fresh and poignant : it comes to us infused with the poignancy of the forgetting and the restoration » (Worth, Samuel Beckett's Theatre 99). C'est grâce à ce processus de remémoration embrouillé que cette émotion peut se transmettre à travers une restauration immédiate.

Au cours des années, le magnétophone s'est transformé de support mnémonique en support d'oubli. Après tant de manipulation au cours des années, les souvenirs se sont déformés et, ce qui est encore plus grave, le magnétophone a beaucoup détérioré les capacités mnémoniques de son manipulateur : « The tape recorder, which has the ability to capture moments of Krapp's past and embodies the promise of healing his longing for lost paradise, is at the same time that which turns Krapp's past into an object of control and manipulation by Krapp himself » (Degani-Raz 193). Ricœur souligne qu'une des idées principales chez Platon est celle qu'« il y a mimétique véridique ou mensongère parce qu'il y a entre l'*eikōn* [la présence de l'absence] et l'empreinte une dialectique d'accommodation, d'harmonisation, d'*ajustement* qui peut réussir ou échouer » (Ricœur 15). L'empreinte symbolise la perception des événements ; jamais parfaite, elle symbolise tout simplement l'impression de *la chose* dans la mémoire, non pas sa reproduction parfaite. Les ennuis de

Krapp proviennent de son manque d'accommodation, d'harmonisation et d'ajustement de l'empreinte en souvenir, difficulté empirée par sa fiabilité déplacée dans une machine dont les pouvoirs sont purement mécaniques.

1.3 La recherche active

La répression de la remémoration est un élément clé lorsqu'on parle du rôle du magnétophone dans la modification des souvenirs. Prenons donc un moment pour montrer l'importance de cet acte dans le processus mnémonique. Pour défendre la différenciation entre la recherche active et le moment de reconnaissance, Ricœur évoque une des paires oppositionnelles établies par la comparaison de nombreuses théories phénoménologiques : l'évocation versus la recherche/le rappel. La théorie aristotélicienne de l'évocation traite le souvenir comme affection ; *la chose* est donc éprouvée par le sujet (32). La recherche platonicienne par contre, plus intellectuelle qu'émotionnelle, lutte contre l'oubli pour se réappropriier les connaissances prénatales, et peut réussir ou échouer (33). Cette intellectualisation du processus mnémonique par Platon teinte également la théorie de Bergson, dans laquelle la recherche retrouve son « écho moderne » (34)⁶.

L'idée bergsonienne du rappel reprend très naturellement les deux idées englobées par la paire oppositionnelle et nous permet de lier la paire plus directement à La dernière bande. Tandis que les notions du rappel instantané et du rappel laborieux ne reproduisent pas parfaitement les concepts de la paire oppositionnelle de Ricœur, elles reflètent tout de même la nuance qui les distingue. D'un côté, le rappel instantané traite du moment de l'évocation et non du processus. Ce genre de rappel pourrait se comparer à la mémoire

⁶ Ricœur emprunte ces théories bergsoniennes à l'essai « Effort intellectuel », contenu dans l'ouvrage *L'énergie spirituelle*, dans *Œuvres*, p. 930-959 (Paris : PUF, 1963).

involontaire de Proust où les souvenirs surgissent sans exiger un effort intellectuel de son sujet. De l'autre côté, le rappel laborieux se compare à la recherche platonicienne ou à la mémoire volontaire proustienne, où une concentration intellectuelle de la part du sujet peut ressusciter ou retrouver la *chose* qu'il craint d'avoir oublié.

Une combinaison de ces concepts nous permet de cerner la nature précise de la recherche du souvenir chez Krapp. Nous avons déjà observé que l'effort intellectuel exigé par l'acte de se remémorer est absent chez Krapp, puisque le magnétophone évince ce besoin. Ce n'est donc pas au niveau psychologique que ses efforts pour se souvenir se manifestent. En fait, nous avons déjà reconnu l'impossibilité de la recherche et de la reconnaissance au niveau psychologique puisque les traces mnésiques, inexploitées par l'effort intellectuel, se sont effacées. La recherche chez Krapp n'est donc pas active, ni laborieuse selon Bergson, ni volontaire selon Proust. Pourtant, cette recherche est *voulue*. Krapp *veut* que cette recherche aboutisse à une reconnaissance émotive, même s'il refuse de s'exercer pour le faire, de reconnaître le processus en marche et d'admettre sa soif émotive. Ironiquement, nous pourrions même noter que cette appétence se présente si intensément chez lui qu'en se fiant au magnétophone, ses efforts portent sur l'oubli et non seulement pour se souvenir, puisque c'est ainsi que la force émotive reproduite par la réécoute des bandes accumule sa puissance.

N'ignorons pas que Krapp exerce un effort dans le sens où il fait jouer les bandes, tout en sachant que *quelque chose*, une *chose* phénoménologique quelconque va se produire. « Le présent est aussi celui du jouir et du souffrir, et, de façon plus significative pour une enquête sur la connaissance historique [ici sur l'histoire personnelle], présent d'initiative » (Ricoeur 40), et Krapp le sait. Pour lui, la recherche passive du souvenir se couple du désir

actif de l'émotion. La recherche physique produite à travers le fait de jouer les bandes lui permet de reproduire passivement une scène tout en souhaitant qu'une expérience émotive inconsciemment désirée mais psychologiquement méconnaissable se produise.

Ces conditions éclairent la condition de l'oubli chez Krapp : pour lui, le magnétophone sert d'oubliette qui lui permet une reprise volontaire de ses souvenirs (à distinguer de la mémoire volontaire) et qui devient ainsi pour lui sa mémoire, une réserve pour l'oubli. Sans le magnétophone pour lui servir d'*oubli de réserve*, il s'agirait de l'*oubli par l'effacement des traces* puisque Krapp ne se souvient de rien tout seul : « Mémorable... quoi ? (*Il regarde de plus près, lit.*) Équinoxe, mémorable équinoxe. (*Il lève la tête, regarde dans le vide devant lui. Intrigué.*) Mémorable équinoxe ? ... (*Pause. Il hausse les épaules [...]*) » (Beckett 12-13). En dehors des bandes et de la machine, il n'y a aucune mémoire (Case 166-67) : ni recherche, ni reconnaissance, ni souvenir.

1.4 La reconnaissance, le souvenir et l'image

En fin de compte, les souvenirs de Krapp, passivement recherchés, jouent un rôle essentiel dans la constitution de son identité. L'image latente pourchassée à travers son interprétation émotive des événements présentés par le magnétophone s'intègre à sa fibre mnémonique en constituant l'élément phénoménologique activement recherché. Tandis que le souvenir est passivement recherché et que l'émotion est activement voulue, les deux s'additionnent pour former une image activement cherchée par Krapp dans sa quête de devenir l'homme dans sa vision. Puisqu'il refuse d'admettre son désir pour les émotions, l'image chevauche ce désir et partage ainsi les mêmes effets émotifs que le souvenir.

Explorons dans cette section la manière dont le souvenir s'est transformé en image en premier lieu et l'importance de cette association. Comme nous l'avons déjà vu lors de

l'étude de la double définition de l'oubli, « il a fallu que quelque chose ait demeuré de la première impression pour que je m'en souviene. Si un souvenir revient, c'est que je l'avais perdu ; mais si malgré tout je le retrouve et je le reconnais, c'est que son image avait survécu » (Ricoeur 557). S'il ne reste aucune trace mnésique permettant la transformation du souvenir à partir d'une intellectualisation de l'empreinte, ce processus transformateur s'effectue nécessairement aux niveaux émotif et inconscient.

Ce qui est intéressant dans le cas de Krapp c'est que l'image, la manière dont le souvenir se présente au sujet, a survécu tandis que le souvenir lui-même, l'événement ressouvenu à partir de l'empreinte, a disparu. Doit subsister donc, entre le souvenir disparu et l'image conservée, un trait commun sous-jacent, et cette « chose [qui a] demeuré de la première impression » doit donc appartenir au domaine de l'émotion inconsciente. Même si ne perdure aucune trace mnésique facilitant le ressouvenir à partir de l'empreinte, les émotions superposées aux images qui demeurent facilitent chez Krapp la reconnaissance et la ressuscitation des émotions auparavant attachées aux souvenirs.

Nous comprenons maintenant le phénomène qui justifie la confusion du souvenir et de l'image, mais il faut aussi noter l'existence d'un mécanisme, déclenché par les légères différences entre les qualités du souvenir et de l'image, qui explique *comment* la transformation du souvenir en image s'est effectuée en premier lieu. Autrement, pourquoi Krapp aurait-il intérêt à revivre les émotions à partir des images et non à partir des souvenirs ? L'imagination et la mémoire traitent toutes les deux de la présence de l'absence (9), mais la différence entre elles est que le souvenir, objet de la mémoire, nécessite une référence au passé. Requérant des points de repère temporels et spatiaux, le souvenir relie

obligatoirement le sujet à son passé. L'image par contre permet de reporter les événements passés au présent sans risque de complications temporelles⁷.

Le souvenir se convertit en image à la fois *par* cette incapacité de la part de l'image de s'incorporer au tissu temporel, et *parce que* l'image ne pourrait jamais s'y insérer. Krapp traduit volontiers le souvenir en image, pouvant revivre ainsi un instant éphémère devenu immortel par cette transformation. Sous des conditions mnémoniques normales, « [l']objet appréhendé par l'imagination ne correspond jamais à ce qu'il est lors de sa possession ; aucun moment ultérieur n'approche, dans son intensité, l'instant foudroyant où le désir l'a pris en charge, s'est saisi de l'objet » (Luscher-Morata 118). En transformant le souvenir en image seulement pour laisser de côté cette première forme mnémonique, Krapp bouleverse cette démarche : il préserve les traces émotives associées au souvenir tout en permettant que les traces mnésiques s'estompent. Libérant ainsi l'objet de ses contraintes temporelles, l'objet saisi par l'imagination reproduit l'intensité originale du désir de l'objet expérimentée au moment de l'impression. Aucune distanciation temporelle ni aucune reconnaissance consciente des souvenirs ne contaminent ni n'adoucissent l'intensité de l'expérience émotive tant désirée (Davies 151).

Nous avons déjà remarqué la subjectivité naturelle et inéluctable de toute empreinte, formée à travers la perception individuelle de chacun. Une fois que l'empreinte se transforme en traces, en souvenirs et en images, la singularité de l'expérience du sujet continue à affecter l'interprétation de ces éléments mnémoniques. Comme la plupart des phénomènes psychologiques, la théorie de Ricœur sur le souvenir et sur l'image s'explique

⁷ Tandis que la transformation du souvenir en image devrait défendre l'émotion contre tout brouillage temporel, l'anormalité de cette tactique mnémonique entraîne de graves conséquences

sur un continuum. Si quelqu'un souffre d'une dépression, un psychiatre diagnostique non seulement la maladie elle-même mais aussi la sévérité de la maladie : légèrement déprimé ou maniaco-dépressif ? En ce qui concerne les deux extrêmes de l'axe vertical du souvenir, Ricœur place à un bout le souvenir pur, qui implique une certaine capacité objective, et à l'autre bout le monde représenté en images (62-64). Pour l'axe horizontal de l'imagination, Ricœur désigne une extrémité comme étant de la fiction, parfaitement innocente, et l'autre comme de l'hallucination, imagination malade devenue piège (64). Normalement, au carrefour des deux axes, « le souvenir-image, à mi-chemin [...] entre le 'souvenir pur' et le souvenir réinscrit dans la perception, au stade où la reconnaissance s'épanouit dans le sentiment de déjà-vu, correspondrait à une forme intermédiaire de l'imagination, à mi-chemin de la fiction et de l'hallucination » (65-66).

Où se situe Krapp sur ces axes ? Certainement pas au carrefour. Sur chaque axe, il pousse son interprétation à l'extrême. Ses souvenirs, vécus de manière hallucinoïde, forment la base de son expérience phénoménologique. Tous ses souvenirs se transforment en images représentatives de son monde et il les traite comme une réalité objective. Les histoires racontées ne sont plus représentatives du passé, mais plutôt de sa situation actuelle. Portées à l'extrême, les images hallucinatoires ont un impact nuisible, immobilisant la position émotionnelle de Krapp. À partir du moment où Krapp dérobie le mot « viduité » de son sens et de son contexte originaux pour l'appliquer à sa propre situation, il est évident pour le lecteur-spectateur que les interprétations mnémoriques de Krapp frisent l'hallucination malade. Il conçoit les souvenirs comme des images malléables et il les vit comme des hallucinations. À la fin de la pièce, lorsque Krapp reste silencieusement

imprévues qui seront examinées tout au long des troisième et quatrième chapitres. Ce rapport du

figé devant le magnétophone, la transformation successive du souvenir en image et de l'image en hallucination se manifeste littéralement, au lieu de se limiter au domaine symbolique, puisque ce qu'il voit et ce qu'il entend se limitent strictement à son imagination. Le lecteur-spectateur ne peut même plus partager les associations imagées qui relient les souvenirs passés aux images présentes.

Ricœur affirme qu' « il doit y avoir dans l'expérience vive de la mémoire un trait irréductible qui explique l'insistance de la confusion dont témoigne l'expression d'image-souvenir » (7). Comme nous l'avons vu, pour Krapp, la qualité émotive du souvenir et de l'image justifie leur confusion. Mais s'agit-il aussi d'un *moment* irréductible, un moment particulier où les valeurs émotives de ces deux formes mnémoniques se ressemblent au point d'engendrer une confusion profonde, voire hallucinatoire ?

En reconstituant plusieurs bribes de l'enregistrement, le lecteur-spectateur de La dernière bande arrive à comprendre que Krapp s'est isolé après s'être aperçu de « la lumière de l'entendement et le feu » (Beckett 23) à l'intérieur de lui. En effet, Krapp semble ne plus avoir progressé depuis ce moment. À partir de l'instant où il a compris que « l'obscurité qu'[il s'était] toujours acharné est en réalité [son] meilleur... » (23), tout s'est transformé en images. Il a dépersonnalisé les souvenirs et les a projetés hors de la temporalité. La gravité du problème se rattache à la nature hallucinatoire de ce souvenir devenu image : l'image n'est plus une épiphanie représentant un moment ou symbolisant la quête artistique de sa vie ; toute sa vie est centrée autour de la « vision » qu'il a eue cette nuit-là, et tous ses souvenirs se transforment en images qui soutiennent cette vision de

passé au présent se montre particulièrement hasardeux aux niveaux émotif et identitaire.

l'artiste solitaire et torturé, le condamnant à vivre et à subir l'image qu'il s'est faite de lui-même.

1.5 Le témoignage et l'archive

Pour de nombreuses raisons, quelques-unes pratiques, quelques autres psychologiques, la fiabilité des événements racontés par un témoin est un aspect souvent remis en question lorsqu'il s'agit de la reconstitution des événements tel qu'ils se sont déroulés (Ricœur 201-208). En reconnaissant que chacun interprète les événements à partir de son propre filtre psychologique et que parfois le témoin reconsidère inconsciemment ce qu'il va raconter afin de produire une version des événements qu'il croit attendue par celui qui écoute, on considère rarement que la déposition du témoin soit objective. Pourtant, en écrivant ce témoignage et en le laissant mûrir au fil des ans, on estime aussi que la subjectivité expire pour se faire remplacer par une objectivité crédible (226) sur laquelle se base l'Histoire. Le témoignage relie ainsi la mémoire à l'Histoire (26), la subjectivité à l'objectivité.

La transition qui permet au témoignage d'enjamber la subjectivité et l'objectivité pour les relier dans l'archive est d'une simplicité surprenante. À force de raconter son expérience subjective, le témoin se détache de son histoire et la cède à celui qui écoute. L'écart qui se creuse entre l'histoire et son narrateur (209) limite l'expérience narrative du témoin dans le sens où il se voit comme un Autre passé. Déjà, entre le fait de se souvenir d'un événement et le fait de le raconter, la subjectivité du récit diminue. Documenter son expérience à l'écrit réduit davantage l'infusion de la subjectivité puisqu'une réflexion soignée du récit élimine toute spontanéité. Maintenant lue et non seulement écoutée, l'archive abrite les traces originales de l'histoire, les rassemblant et les mettant à part (209)

pour former un barrage contre la contamination temporelle et spatiale du contexte personnel et subjectif. L'histoire se transforme ainsi en Histoire.

Cette discussion sur le témoignage et l'archive se prête à notre étude sur l'objectivité et la subjectivité de Krapp par son énumération des nombreuses caractéristiques qui définissent chacune de ces formes documentaires. Krapp convertit ses souvenirs en images en objectivant les empreintes évanescences et traite ainsi son passé subjectif comme une version fiable de la réalité. Étant donné la contradiction apparente de l'advenir d'une telle métamorphose dans la mémoire d'un même individu, comment le lecteur-spectateur devrait-il évaluer la fonction narrative du magnétophone ? Devrait-il se concentrer sur le témoignage raconté par Krapp à trente-neuf ans, ou devrait-il s'intéresser plutôt à l'homme de soixante-neuf ans qui abuse des pouvoirs mécaniques du magnétophone en le traitant d'archive ? Si le témoignage se transmute en archive avec le passage du temps, où précisément se trace la limite entre les deux ? Avant d'aboutir à des conclusions sur ces questions, il faut examiner la manière dont l'enregistrement et l'écoute s'effectuent. Krapp souhaite donner l'impression d'une objectivité impeccable, mais en réalité « [les] multiples formes de l'abus font ressortir la vulnérabilité fondamentale de la mémoire, laquelle résulte du rapport entre l'absence de la chose souvenue et sa présence sur le mode de la représentation » (69).

Lorsqu'il a enregistré la bande à trente-neuf ans, Krapp a reconstruit et a idéalisé les événements tels qu'il souhaite se souvenir d'eux (Degani-Raz 196). Au lieu de raconter les événements de cette année-là, il a opté pour conter de nouveau (encore et de manière nouvelle) certains des événements racontés sur la bande qu'il vient d'écouter, celle

enregistrée à vingt-sept ans⁸. Cette rédaction altère la dynamique entre l'événement absent – sans doute repoussé davantage par le grand nombre d'enregistrements annuels qui le relatent – et la manière dont le souvenir aurait représenté l'empreinte si Krapp ne lui avait pas fait subir tant de manipulations mécaniques.

Les remaniements mnémoniques de celui qui raconte dépassent ces barrières théoriques d'après-coup pour atteindre même le domaine vocal de l'enregistrement lui-même à proprement parler. Il y a dans le ton de Krapp à trente-neuf ans et dans le vocabulaire choisi une pointe de condescendance. Les pauses bien placées donnent l'impression non seulement d'un perfectionniste qui recherche l'expression idéale pour exprimer les idées désirées à travers les nuances désirées, mais d'un metteur en scène qui précise la nuance que devra faire sentir l'acteur dans une scène. Par exemple, le Krapp de l'enregistrement décrit brièvement mais précisément la nature du moment : « ... intellectuellement, j'ai maintenant tout lieu de le soupçonner, au... (*il hésite*)... à la crête de la vague – ou peu s'en faut » (Beckett 14). De même, ces hésitations laissent chez le lecteur-spectateur le soupçon que cet homme se fie peut-être un peu trop aisément aux pouvoirs de manipulation de cette machine et qu'il n'aurait pas peur de les utiliser au cas où il en aurait besoin. En effet, la possibilité de rédiger l'enregistrement est une qualité importante du

⁸ En fait, raconter encore est un moyen de raconter l'événement de manière nouvelle puisque le contexte et le filtre psychologique ont changé depuis le dernier enregistrement. Raconter le moment initial offre ainsi un nouveau point de vue (celui de Krapp à soixante-neuf ans) sur un événement déjà arrivé et déjà raconté. Comme nous le verrons dans le chapitre suivant, cette dynamique se complique par le fait que Krapp commente et raconte de nouveau non seulement l'événement, mais le souvenir du souvenir de l'événement vécu et analysé à travers le filtre psychologique de Krapp à trente-neuf ans, qui à son tour commente, raconte et analyse la situation à partir de son propre filtre psychologique, et ainsi de suite pour tous les enregistrements que la pièce présuppose sans nous les donner à entendre. C'est ainsi que « [l]e soupçon se déploie en effet le long d'une chaîne d'opérations qui commencent au niveau de la perception de la scène vécue, se continue à celui de la rétention du souvenir, pour se focaliser sur la phase déclarative et narrative de restitution des traits de l'événement » (Ricœur 194).

magnétophone : « The niche that audiotape filled was configured through the interlocking qualities of the audio technologies that preceded it. Like the phonograph, audiotape was a technology of inscription, but with the crucial difference that it permitted erasure and rewriting » (Hayles 76). Comme un « livre d'histoire qui se fait document, ouvert à la suite des réinscriptions qui soumettent la connaissance historique à un procès de révision » (Ricoeur 302), la bande magnétique devient un palimpseste où une version de l'histoire peut s'effacer pour permettre à son auteur de rédiger le passé en obscurcissant la version précédente.

En racontant son propre passé, Krapp réagit froidement, comme si son passé n'était qu'une série de faits historiques, prêts à être racontés et rédigés au besoin : « Des statistiques. Mille sept cents heures sur les huit mille et quelques précédentes volatilisées rien que dans les débits de boisson. Plus de 20%, disons 40% de sa vie de veille » (Beckett 17). Il parle « naturellement » (19) de « la maison du canal où maman s'éteignait » (19), « une affaire finie, enfin » (21), tel un présentateur des informations qui relate stoïquement les événements de la journée sans s'investir émotionnellement. Le lecteur-spectateur s'aperçoit vite dans le monologue, saupoudré de pauses, que Krapp recherche soigneusement son vocabulaire ; mais en ce moment, au moment où il raconte la mort de sa mère, il n'y a aucune pause, aucune émotion. Le calme imposé par la voix sur l'enregistrement suggère un homme déterminé qui livre ses réflexions sans hésitation et ne s'inquiète même pas de la préservation potentiellement indélébile de ses pensées ; il se préoccupe plutôt de l'impression qu'il fera plus tard sur lui-même, voulant capturer « quelque chose de [son] vieux regard à venir » (19). Il vacille si facilement entre sujets et états d'âme, entre soi-même et l'autre, entre la véhémence et le calme, que le lecteur-

spectateur n'ose pas se fier au sang-froid projeté par Krapp à trente-neuf ans. Même Krapp à trente-neuf ans remarque une feinte authenticité en écoutant la bande enregistrée à vingt-sept ans, lorsqu'il perçoit la « [f]ausse note » (17). Il s'agit d'un commentaire énigmatique et curieusement placé dans le texte, qui semble suggérer que Krapp à vingt-sept ans, tout en sachant qu'il allait s'écouter dans plusieurs années, voulait s'en laisser accroire. Le fait que Krapp à trente-neuf ans se méfiait de son « soi » passé pousse le lecteur-spectateur à se méfier de l'enregistrement lu dans le texte ou entendu sur scène ; la fausse confiance n'inspire finalement que de la méfiance.

Ceci dit, le lecteur-spectateur comprend tout de même en lisant ou en écoutant l'enregistrement comment Krapp à soixante-neuf ans lui accorde autant d'authenticité ; une couche d'objectivité retient la subjectivité qui se serait infiltrée à travers la bande autrement. C'est cette qualité superficielle de l'enregistrement qui permet à Krapp de traiter son passé comme une archive sauvegardée de la subjectivité. Il consulte son passé, suffisamment lointain pour permettre un oubli au niveau conscient, comme un bouquin d'Histoire contenant les faits historiques nécessaires à la compréhension du présent.

Krapp trahit quand même cette subjectivité dont se méfie le lecteur-spectateur et qui est si bien cachée sous le vernis de l'objectivité. Normalement, « l'empreinte affective d'un événement capable de frapper le témoin à la façon d'un coup ne coïncide pas nécessairement avec l'importance que lui attache le récepteur du témoignage » (Ricœur 205). En dépit de l'égalité prêtée au nombreux aspects de sa vie lors de l'enregistrement, en prêtant plus d'importance à certains moments de sa vie lors de l'écoute, Krapp dévoile subitement son véritable état d'esprit. L'importance émotionnelle de la scène « Adieu à l'amour » devient claire lorsque Krapp écoute la séquence plusieurs fois et avec plus

d'intensité que les autres. Le contraste frappant entre le contexte de l'enregistrement et celui de l'écoute prête une nouvelle subjectivité à la scène présentée au lecteur-spectateur ; la frigidité de la reproduction mécanique juxtaposée à la solitude et à la tristesse profondément cachées mais profondément ressenties sur scène crée une atmosphère qui passe d'une quiétude forcée à une véritable tension imposée au lecteur-spectateur, à peine masquée par l'aplomb de la voix qu'il entend : « The haunting power of the words comes from their incomplete jurisdiction over their listening context and from the overlaying in the language of urgent subjective presence and the merely mechanical fidelity with which those words are reproduced » (Connor, Samuel Beckett 131).

Malgré le fait que la manière insidieuse avec laquelle les émotions débordent soit évidente pour le lecteur-spectateur, Krapp ne s'aperçoit pas de la manière subjective dont il réécoute son passé ; le déroulement progressif de la pièce déclenche uniquement chez le lecteur-spectateur ce « soupçon [qui] se déploie le long d'une chaîne d'opérations » (Ricœur 194). La méfiance vis-à-vis de l'objectivité des enregistrements s'étend du passé au présent et pousse le lecteur-spectateur à scruter l'écoute aussi particulièrement que l'enregistrement. Après tout, « [w]hen Krapp selects and plays the tapes he gains an additional voluntary control over his memories. By rewinding and winding rapidly forward he can omit or repeat whole sections at his discretion » (Brigg 304). Cette manipulation mécanique de ses capacités mnémoniques rompt toute confiance que le lecteur-spectateur aurait envers l'enregistrement.

Concluons donc que malgré l'apparence objective du récit, la disparité émotionnelle entre l'enregistrement et la manipulation présente lors de l'écoute dénonce la subjectivité derrière le document électromagnétique. La nature rédactionnelle innée du magnétophone

empêche que le témoignage subjectif se détache de son narrateur et se transforme en archive objective. Même les pauses qui auraient pu prêter une aire de spontanéité au récit symbolisent une fausse objectivité et une vaine tentative d'intellectualisation. Les bandes et leur contenu sont à la fin un témoignage oral et subjectif enregistré que Krapp perçoit comme un récit objectif, voire le récit de l'Autre. Il s'est efforcé de s'archiver, mais puisqu'il ne cesse ni de re-réciter les événements ni de les re-rédiger, son témoignage documenté ne se concrétise jamais, et ainsi ne s'inscrit jamais dans le domaine de l'objectif pour devenir des mémoires, une archive personnelle, voire l'esprit de l'Autre qui a habité son corps. Il s'est distancié de lui-même au cours des années afin de se représenter sans émotion, mais l'inconscient le trahit. En percevant ses propres souvenirs comme des faits accessibles auxquels il peut se rattacher, Krapp se distancie de son propre passé de manière intellectuelle et s'y accroche de façon émotive. Ainsi, la discordance entre Krapp et son passé, entre Krapp et lui-même, s'accroît. Mais c'est en vain que Krapp tente de manipuler sa mémoire puisque même s'il se croit capable d'objectiviser son passé, « la mémoire [...] imagée en tant qu'Autre' objectivé [...] ne pourrait être contrôlée » (Malkin 26).

Le besoin de contrôler un passé déjà passé et donc hors de contrôle est la raison principale derrière les précisions, le ton, le vocabulaire recherché et la manipulation des bandes qui, ironiquement, laissées à exercer leurs propres fonctions, auraient poussé le témoignage vers l'archive : « Clock time that had shaped his life till now is replaced by an apprehension of a Reality that is beyond patterning or control » (Ramakrishna 25)⁹. La

⁹ Traduisons cette obsession avec « clock time » en français par le terme « temps chronologique microcosmique », puisque sa préoccupation est non seulement pour le temps de l'horloge, un temps qui se régit de manière précise, mais aussi pour le temps vu de près. Krapp s'inquiète pour le passage de chaque minute, voire chaque petite seconde qui le distancie de son passé. En français, ce terme signalera son inquiétude au sujet du temps et de la façon dont le temps affecte chaque aspect

relation que Krapp entretient avec le magnétophone est une relation passionnelle, basée à la fois sur l'amour et sur la haine. D'un côté, la machine lui présente les moments qui lui sont les plus précieux. De l'autre côté, malgré la tentative de se distancier de soi-même, la machine lui rappelle que sous sa transformation physique et morale demeure une certaine qualité ou caractéristique qui le définit comme soi-même, une certaine incapacité dont il souhaite la fin, qui le fait souhaiter en finir avec soi-même. La répétition incessante des erreurs passées constitue presque entièrement son identité (Davies 150-51) et réduit sa vie à une série de moments à raconter (Levy 188). Le témoignage est rendu difficile par le besoin de raconter sa propre mort (Ricœur 223), et Krapp souffre de devoir raconter cette mort à travers la pièce, tout en attendant un destin prévisible mais inaccessible, un destin prédit par son passé, un futur inéluctable vers lequel il tend (Levy 182). Comme il arrive souvent aux personnages becketttiens, Krapp attend quelqu'un pour compléter son monde sans l'anéantir : « They wait for an outside, for a beyond, as for a something or a someone who could bring that which they are unable to realize by themselves : the salvation or the destruction and damnation of their own world, of themselves » (Irigaray 44). Mais à la fin, il ne lui reste que son « soi » fracassé, les fragments de ses « soi » passés, représentés par les bandes et préservés par le magnétophone, qui le sauve et qui le condamne à la fois.

de son existence intratemporelle dans son propre microcosme personnel et isolé. En ce qui concerne le contrôle de ce temps, pour l'instant, il suffit de noter que cette tentative vaine de contrôle temporel est un des mécanismes qui rassurent Krapp sur le fait que rien n'est perdu, mais qui le dupe en même temps puisque le temps est la seule chose qu'on ne peut jamais ressusciter.

Chapitre 3

La mémoire est du passé... et du présent... et du futur

« Un être humain qui rêverait son existence au lieu de la vivre tiendrait sans doute aussi sous son regard, à tout moment, la multitude infinie des détails de son histoire passée. »
- Bergson, Matière et mémoire, p. 295¹⁰

La problématique de l'absent et de l'antérieur examinée dans le premier chapitre évoque aussi la question de la temporalité de la pièce : si l'objet désiré n'est plus présent mais qu'il l'était à un moment donné, on entre obligatoirement dans le domaine du passé. Ainsi, pour étudier la mémoire, il faut aussi considérer la notion de temporalité, qui est d'ailleurs un sujet très discuté par la critique beckettienne pour La dernière bande. Il semble pourtant, en lisant les nombreuses analyses s'y rapportant, que la nature de la temporalité de la pièce est un concept sur lequel les critiques n'arrivent pas à se mettre d'accord. Certains critiques expliquent que la temporalité existe mais d'une manière confuse qui met en relief à la fois l'opposition et le chevauchement entre les trois temps (le passé, le présent et le futur) de la pièce. D'autres affirment que cet entrelacement temporel détruit toute temporalité pour créer une pièce atemporelle qui existe hors du cadre traditionnel de l'analyse littéraire. La seule conclusion à laquelle nous pouvons aboutir de façon certaine est que les jeux temporels se déroulent dans un champ mnémonique, où la mémoire sert de base à partir de laquelle toutes les manipulations temporelles s'effectuent et se manifestent. La mémoire se présente comme la surface sur laquelle toutes les insidieuses manœuvres phénoménologiques se réalisent, tandis qu'en dessous de cette

couche mnémonique, se produit un décalage temporel, et, par la suite, un transfert identitaire. Le but de ce chapitre est donc d'étudier, à partir des théories mnémoniques examinées dans le chapitre précédent, la manière dont Krapp manipule le temps de façon dissimulée, et de cerner les « outils » théoriques permettant d'expliquer cette manipulation.

1.1 La/L'a-temporalité de La dernière bande

Avant de pouvoir parler définitivement de la manière dont le temps se présente dans la pièce, il faut comprendre les principales catégories de représentation temporelle. Comme nous allons le voir, les différences entre ces interprétations sont plus subtiles qu'elles ne le semblent à première vue, et elles ciblent toutes un même but : cerner la nature de l'intratemporalité de Krapp, c'est-à-dire la condition de son existence temporelle ou de sa manière temporelle d'être au monde (Ricœur 498). Derrière sa préoccupation mnémonique il y a un souci pour le temps passé qui n'est plus, et son inquiétude pour la mémoire est donc symptomatique d'une affliction temporelle qui le hante au niveau phénoménologique. Mais comment diagnostiquer cette affection ?

1.1.1 Le chevauchement des trois temps

La théorie du chevauchement des trois temps – le passé, le présent et le futur – dans La dernière bande se base sur le concept que doit donc exister au théâtre, au niveau de la pièce elle-même, une temporalité. Ubersfeld explique que le temps au théâtre doit être analysé à deux niveaux :

[1] Il y a dans le 'fait théâtral' deux temporalités distinctes, celle de la représentation [...] et celle de l'action représentée.

¹⁰ Ricœur (564) emprunte cette citation à Bergson, Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit (1896), p. 295.

Il est clair que le *temps théâtral* peut être compris comme le rapport entre l'une et l'autre, et que ce rapport dépend non tant des durées respectives de l'action représentée et de la représentation que du mode de représentation : s'agit-il ou non de la 'reproduction' (mimétique) d'une action réelle ? S'agit-il d'une cérémonie dont la durée propre est singulièrement plus importante que celle des événements qu'elle 'joue' ? (151)

Ainsi, le temps de la représentation incarne le moment présent et est aussi vécu par le spectateur. Par la suite, le fait que la pièce représente un temps « réel » a pour conséquence que l'action représentée par les personnages adopte également une certaine temporalité qui sera saisie et comprise par le spectateur au niveau intellectuel, mais non pas expérimentée directement.

Beckett, fasciné par le magnétophone dès qu'il l'a vu en 1958¹¹, a construit la pièce autour de cette nouvelle technologie et aussi autour de l'aspect rétrospectif permis par la machine, alors que le magnétophone n'était pas encore inventé au moment où Krapp à trente-neuf ans aurait enregistré la bande écoutée sur scène, ni au moment où Krapp à vingt-sept ans aurait enregistré la bande à laquelle le Krapp de trente-neuf ans fait référence lorsqu'il raconte ce qu'il vient d'écouter. La didascalie initiale qui ouvre la pièce informe le lecteur tout de suite que la pièce se déroule « un soir, tard, d'ici quelque temps » (Beckett 7) tandis que de son côté, le spectateur doit déduire cette position temporelle à partir de l'anachronisme que constitue le magnétophone qu'aurait utilisé le jeune Krapp. En essayant de discerner les signes spatio-temporels de la pièce, le spectateur de La dernière

¹¹ Cette date est citée dans le programme de la représentation de La dernière bande qui a eu lieu le 1 août 2008 au Studio Theatre à Stratford, dans laquelle a joué Brian Dennehy. La passion que Beckett a eue pour le magnétophone est aussi illustrée par le fait qu'il a écrit la pièce « au cours des deux premiers mois de 1958 » (Knowlson, « Du soin minutieux » 719), donc immédiatement après avoir vu le magnétophone au début de 1958 ; il a commencé à rédiger la pièce le 20 février, et « en mars, alors que son travail touche à sa fin, il demande à Donald McWhinnie de lui envoyer la notice d'un magnétophone pour qu'il puisse se familiariser avec son fonctionnement » (Beckett 565).

bande se demande donc où se situe le temps de l'action représentée par rapport au temps de la représentation. Le fait de situer La dernière bande dans le futur pourrait permettre de résoudre cette confusion au niveau des signes temporels qui se serait présentée si la pièce s'était déroulée à l'époque de sa création.

Ce repère temporel, qui semble insignifiant au départ, déclenche une dynamique temporelle qui entraîne de sérieuses conséquences pour Krapp. La simple didascalie « d'ici quelque temps » renforce l'exigence théâtrale, décrite par Ubersfeld, que tout personnage doit être représenté intratemporellement, c'est-à-dire qu'il doit occuper une « existence » théâtrale par rapport à la définition accordée au temps dans la pièce. Dans le cas de La dernière bande, Krapp essaie, à travers le magnétophone, d'anéantir ou au moins de contrôler le temps de l'action représentée ; ce but transforme par la suite la machine de simple aide-mémoire en outil permettant une manipulation temporelle. Normalement, « [c]'est le contraste avec le futur de la conjecture et de l'attente et avec le présent de la sensation (ou perception) qui impose [la] caractérisation majeure [que la mémoire soit du passé] » (Ricœur 19). Mais à force d'expérimenter comme pour la première fois toutes les sensations associées aux événements passés, Krapp réussit à faire se chevaucher les sensations ressenties au présent (par opposition au souvenir d'une sensation passée) et le souvenir reporté au présent par le magnétophone, pour imposer cette dynamique dans le futur « d'ici quelque temps ». Si le présent est rempli des sensations du passé et si la pièce a lieu dans le futur, le futur est nécessairement rempli du présent qui n'est que du passé. Cette fusion du passé, du présent et du futur crée une pièce où les trois temps s'embrouillent dans le présent de la représentation.

Néanmoins, au lieu de neutraliser toute temporalité et de faire stagner la pièce au présent – un phénomène distinct que nous examinerons sous le nom de « l'éternel présent » – ce chevauchement se maintient tout en faisant progresser le temps de l'action représentée. En écoutant les bandes, Krapp reporte le passé sur le présent pour retourner symboliquement au passé. L'action de revivre prend du temps et exige donc que le temps progresse en même temps qu'il revit l'instant. C'est ainsi que se produit le même phénomène que Chambers a observé dans Le calmant : « [O]n a [...] d'une manière paradoxale une sensation double, c'est celle d'un temps qui se contracte et en même temps se dilate – qui se dilate vers un infini absolu et, ralentissant au cours de l'opération, se contracte jusqu'à une simultanéité absolue et ce faisant, accélère sa marche » (109). Entre les moments où Krapp subit péniblement le présent de la représentation, comptant les secondes jusqu'à ce qu'il puisse échapper au présent de nouveau, et les moments où il revit aisément le passé, le temps passe tout de même sans qu'il s'en aperçoive.

1.1.2 La « Destruction des catégories du temps »¹²

Cette deuxième position critique considère que la destruction de la temporalité de La dernière bande est le phénomène qui éclaire le mieux la position de Krapp par rapport à son passé et à sa mémoire. Au lieu d'avoir un chevauchement simultané des trois temps, l'interaction du passé, du présent et du futur suscite une dynamique qui, par essence, annule toute temporalité qui se serait manifestée dans la pièce si la mémoire était restée ancrée au passé plutôt que de se transposer au futur. Au lieu de rapprocher les trois temps pour les tenir tous auprès de lui, Krapp repousse toute notion de temps pour

¹² Ce sous-titre est emprunté à un article de Ross Chambers, « Destruction des catégories du temps », qui parle en détail de la nature du temps dans l'œuvre beckettienne.

nier l'existence même du temps. Cette proposition semble absurde lorsqu'on considère le contrôle minutieux qu'il tente d'exercer sur le temps, mais en réalité et en dépit de ses efforts, la destruction des catégories du temps permet de résoudre tous les inconvénients liés aux limitations temporelles et spatiales de la mémoire.

Normalement, « la temporalité constitue la précondition existentielle de la référence de la mémoire et de l'histoire [personnelle] au passé » (Ricœur 454).¹³ C'est donc à cause de la mémoire, obligatoirement au passé, qu'on peut se souvenir des événements et qu'on peut reconnaître le passage du temps et cerner la temporalité. Autrement dit, la temporalité existe parce qu'on est capable, grâce à la mémoire, de distinguer le présent du passé. La mémoire nous oriente dans le temps, nous fournissant un passé propre à nous qui nous assure une identité et une continuité temporelle : « la mémoire est du passé et ce passé est celui de mes impressions ; en ce sens, ce passé est mon passé. C'est par ce trait que la mémoire assure la continuité temporelle de la personne » (116). Pourtant, Krapp ne perçoit pas le passé raconté comme étant le sien, confusion reliée en partie à l'objectivité supposée de l'archive : puisque Krapp considère son passé comme étant le passé archivé d'un Autre, sa boussole mnémonique lui est enlevée, et sans la croyance que son passé lui appartient, il perd toute orientation temporelle. C'est par rapport à un moment passé que le présent se distingue comme le moment vécu actuellement, et le futur se distingue du présent puisqu'il n'est pas encore le moment actuel. La différenciation d'un moment par rapport à d'autres est une distinction qui se base sur la position temporelle relative de plusieurs instants – cet

¹³ Selon Ricœur, l'Histoire ne se base pas uniquement sur la rétrospection. Quant à « l'investigation du passé historique », entrent en jeu trois positions temporelles : « celle de l'événement ciblé, celle des événements intercalés entre celui-ci et la position temporelle de l'historien, enfin le moment de l'écriture de l'histoire, donc deux au passé et une au présent » (453). C'est ainsi qu'il faut considérer la notion de la temporalité lorsqu'on discute le lien entre la mémoire et l'Histoire.

instant est-il du passé, du présent, ou du futur ? – et donc dès que se dissout une des trois catégories temporelles, les autres disparaissent aussi.

L'intérêt de Krapp à désintégrer le temps se base sur la possibilité de renouveler le fonctionnement cyclique de ce processus : en éliminant sa mémoire, il élimine la temporalité, et en éliminant la temporalité, il élimine son passé. Le fait de qualifier sa mémoire comme objective et comme celle d'un Autre, efface son passé et par la suite cet effacement fait que les bandes racontent nécessairement le passé d'un Autre. Cette série d'actions interdépendantes lui permet de percevoir les enregistrements comme une archive objective où la subjectivité qui y est contenue n'est au moins pas la sienne. Le danger associé à cette dynamique est l'anéantissement de son « moi » : sans défense et complètement vulnérable face à l'atemporalité, Krapp s'efface petit à petit de la mémoire de son « soi » passé (Chestier 125). En oubliant par exemple le mot « viduité », le souvenir qui faisait référence aux dernières années de sa mère raconte maintenant une autre histoire, celle d'un homme devenu un oiseau veuf au plumage noir. Il enlève ainsi du souvenir tout sentiment d'Histoire personnelle et s'enlève ainsi de son passé. Au lieu d'évoquer un souvenir passé et au lieu d'avoir un référent concret, les histoires racontées s'appliquent à la situation présente de manière abstraite : « Certains mots n'impliquent plus aucune réalité. Ils gisent comme des signifiants sans signifiés [...] Même lorsqu'ils [les personnages beckettians] demandent 'aux mots qui restent', selon l'expression de Clov [de Fin de partie], de les soutenir dans leur combat contre le silence, les personnages ressentent l'inanité de leur langage » (125).

À force de se séparer de son passé et de faire imploser la temporalité de la pièce, le temps de la pièce s'arrête complètement (Chambers 103) et toute progression temporelle

se termine au présent (Peirano 60). Comme nous l'avons vu au début de cette section sur la destruction des catégories du temps, même le présent implose lorsque n'existe plus aucun point de repère temporel auquel le moment actuel puisse s'accrocher. « L'impuissance de la mémoire en face de la force de désintégration du temps » (Chambers 92) est un thème essentiel à La dernière bande et c'est ainsi que la mémoire de Krapp devient victime de l'effacement du temps par les bandes.

Ironiquement, comme l'explique Chambers, l'atemporalité de la pièce, qui a effacé toute lueur de l'Autre passé dans la mémoire de Krapp, offre à Krapp une nouvelle opportunité pour rompre avec cette solitude : hors du temps et hors de l'espace, il devient possible de saisir son « moi », qui est normalement insaisissable dans cette vie (94-95). Comme le centre d'un cercle, le point central qu'on ne pourrait jamais réellement atteindre, le « moi » est normalement insaisissable. L'atemporalité rend possible de nouveau cet accès à « soi » et élimine ainsi le fardeau d'une solitude inéluctable. Le soir, moment auquel la pièce se déroule, est un purgatoire interminable où, dégagé des contraintes temporelles, le « moi » peut se libérer (100). L'anniversaire de Krapp signale également que la pièce a lieu dans le bref instant où le temps, pris entre la fin d'un cycle annuel et le début du nouveau cycle, se suspend. Ainsi est né l'espoir pour Krapp qu'un nouveau cycle d'enregistrements ne commencera pas, et que cet enregistrement réussira à détruire définitivement le temps pour lui, aboutissant à sa mort.

1.1.3 L'éternel présent

La dernière analyse que nous proposerons sur la problématique de la/l'a-temporalité de La dernière bande ressemble grandement à la notion du chevauchement des trois temps, même si nous disons ici qu'au lieu de faire avancer l'action en transformant le

présent en un futur qui a lieu « d'ici quelque temps », la pièce progresse en étendant le présent jusqu'à jamais, repoussant perpétuellement le futur. Malgré la didascalie initiale qui décale le présent de l'action représentée (entendue sur les bandes) du présent du lecteur-spectateur, le présent scénique est inondé de références émotives qui reportent le passé au présent et qui force Krapp à vivre ses émotions présentement (c'est-à-dire sur scène), constamment, et perpétuellement ; il devient impossible de leur échapper. Le présent, normalement insaisissable par sa nature qui est de se reporter constamment vers le futur, devient saisissable dans le contexte de la pièce ; se reportant non vers le futur, mais vers un présent éternel et abstrait, qui existe grâce au présent préservé dans les bandes et grâce au présent concédé par la présence du lecteur-spectateur, Krapp vivra son présent jusqu'à jamais.

Cette condamnation au présent éternel est pourtant ce qui prête à son futur un aspect optimiste, s'il y en a : « If Krapp has not yet reached in reality the space occupied by the clown like figure on the stage, this is some other dimension where, by some magic, past and future meet in a long moment of insight » (Worth, « Past into Future » 18). Comme le spectre de Noël de l'avenir du Cantique de Noël de Charles Dickens qui permet à Scrooge de voir son futur au présent pour lui permettre un bref instant de lucidité, la pièce elle-même donne à Krapp un aperçu du futur.¹⁴ Le présent lui offre l'occasion d'éviter la solitude présentée sur scène, un isolement qu'il devra subir et qui hantera éventuellement son présent, qu'il devra continuer à occuper éternellement.

¹⁴ Cette comparaison est aussi intéressante dans la mesure où elle nous permet de regarder aussi les « sois » passé, présent et futur de Krapp comme étant des fantômes ressuscités le soir interminable où la pièce se déroule. Comme dans Cantique de Noël, le passé est lié au futur par le biais des trois spectres (dans la pièce, par les trois Krapp présentés au lecteur-spectateur). En s'apercevant du lien

L'attitude de Krapp envers le temps se prête aussi à la notion du présent éternel. Comme nous l'avons brièvement évoqué au deuxième chapitre, la notion du temps chronologique microcosmique dénote chez Krapp l'existence d'une profonde préoccupation pour le temps. Ses tentatives de contrôler minutieusement le temps sont nombreuses et signalent sa volonté de ralentir le temps, voire d'arrêter entièrement le passage du temps (Levy 187). La suspension du temps arrêterait l'éloignement du passé et inviterait la possibilité de le ressaisir plus facilement. À travers l'immobilisation de la progression temporelle se présente la possibilité de s'évader du présent. Le fait de régenter chaque petite seconde lui permet de se convaincre de la possibilité de rétablir le temps à partir de son propre modèle (le passé reporté au présent et ainsi de suite au futur). Pourtant, cette prise de position représente au fond non sa croyance à la possibilité de pouvoir contrôler le temps, mais plutôt sa crainte de ne pas pouvoir le contrôler. Il veut se convaincre de la possibilité d'échapper au présent justement parce qu'il est inéluctable. À la fin de la pièce, l'attitude de Krapp par rapport au temps en dit moins sur ses désirs que sur la pénible réalité qu'il doit supporter.

Cependant, ce défi temporel impossible (mais qui serait tout à fait achevable aux yeux de Krapp) est ce qui permet à La dernière bande de thématiser l'espoir de pouvoir changer ce destin tragique. Tandis qu'il reconnaît au fond la futilité de ses efforts pour échapper à la solitude du vide présent¹⁵ – puisque tout passage temporel s'effectue par le

entre son passé, son présent et son futur, Krapp peut soit détourner son « soi » présent du destin vers lequel il tend, soit refuser de reconnaître le lien et continuer vers une pénible solitude.

¹⁵ En fin de compte, Krapp doit reconnaître (même s'il refuse de l'accepter) l'inefficacité de ses efforts pour échapper au temps qui passe. Il devient parfois victime de ses propres jeux mnémoniques lorsque la bande le trahit, lui procurant un souvenir qui ne souligne que la solitude perpétuelle de la situation présente : « Que reste-t-il de toute cette misère ? Une fille dans un vieux manteau vert sur un quai de gare ? Non ? *Pause.* Quand je regarde – *Krapp débranche l'appareil, rêve, regarde sa montre, se lève et s'en va au fond de la scène dans l'obscurité. Dix secondes. Bruit de bouchon [...]* »

présent (Ricœur 122), le Krapp enregistré sur la bande qui occupe son propre moment présent a peut-être toujours le pouvoir d'éviter que son présent au futur, celui que voit le lecteur-spectateur et qu'il va éventuellement devoir occuper, se remplisse du même vide qu'il ressent au fond de lui-même. Son but d'échapper à lui-même jusqu'à sa mort sera toujours infructueux puisqu'il est toujours infructueux de se tromper soi-même : son « moi » présent est le seul véritable compagnon qu'on puisse avoir, le seul être qui peut occuper, et qui occupera toujours, le même espace et précisément les mêmes instants. Néanmoins, Krapp à trente-neuf ans a peut-être toujours le pouvoir de remplir son futur, c'est-à-dire le présent de Krapp à soixante-neuf ans, avec la présence de l'Autre pour combler le vide de l'absence.

1.2 La répétition et la mémoire-habitude

Malgré l'impossibilité de revivre ce qui est au passé, il y a une autre forme de mémoire qui s'oppose à la mémoire-souvenir pour reporter symboliquement l'événement au présent à travers la répétition : la mémoire-habitude. Contraire à la mémoire-souvenir, la mémoire-habitude, aussi formée au passé, se répète au présent de la même manière dont elle s'est réalisée au passé et permet ainsi à son acteur de revivre les mêmes actions et d'expérimenter de nouveau les mêmes sensations qui y sont associées (Ricœur 30-31). De plus, unie à cette qualité particulière est la « puissance créatrice de la répétition [qui] tient tout entière dans ce pouvoir de rouvrir le passé sur l'avenir » (495). Le moment présent est le futur du passé et on peut donc ressusciter l'héritage et la tradition à travers la répétition.

(Beckett 18). En effet, tout ce qui demeure est la solitude de la situation présente. Tout ce qui reste de la misère n'est que la misère elle-même. Le refus de Krapp d'admettre ce fait se manifeste par sa préoccupation constante du temps chronologique microcosmique : il compte précisément les secondes afin d'exercer un contrôle quelconque – et la distraction – l'alcool – lui permet d'échapper brièvement à sa soif émotive, sans l'obliger à la reconnaître comme étant un désir étouffé.

Ce qui est intéressant chez Krapp est le fait que les deux genres de mémoire s'entrelacent pour compliquer davantage sa dynamique mnémonique : l'habitude même de se souvenir constitue la mémoire-habitude.

La manière obsessionnelle avec laquelle Krapp réécoute incessamment les bandes forme le centre de la vie de Krapp – sa raison d'être. En écoutant les bandes, Krapp ne s'intéresse pas à ses opinions passées, sauf dans le contexte où ces opinions offrent un point de repère par rapport auquel il puisse se critiquer ; il écoute plutôt pour s'offrir l'occasion de revivre les événements eux-mêmes (Brigg 303). S'écouter est une habitude qui s'est formée si loin dans le passé que l'habitude de s'écouter est devenue sa nouvelle habitude. Autrement dit, son habitude de revigorer sa mémoire-souvenir est devenue sa mémoire-habitude. Ce sont non seulement les souvenirs qui l'intéressent, mais le rituel de les écouter, geste qui le rassure : « It can of course become 'empty ritual', when through repetition it tends to become reified or literal ; the larger picture of what the symbols point to is lost in the attention paid to externals. This indicates a loss of desire or will to repeat, allowing one to slip into mindless routine or habit. Only the *will* to repeat finds its expression in ritual » (Erickson 182). C'est ainsi que pour Krapp, l'habitude devient une solution nuisible à l'habitude (Copeland 34) : « La mémoire et l'habitude sont les attributs du temps. L'habitude représente le compromis [...] La mémoire n'a d'ailleurs aucune valeur dans l'évocation du réel : elle est [...] l'étrangère à l'essence du temps profondément vécu » (Genetti, Les figures du temps 32).

Le fait que la mémoire-habitude se remplit de habitudes reliées à la temporalité et non pas directement aux souvenirs eux-mêmes permet à Krapp d'exécuter les rites qui l'apaisent sans défraîchir les souvenirs. Les actions associées à la répétition de se souvenir

visent en effet à accomplir l'action de se souvenir, geste réconfortant, plutôt qu'à retrouver *le* souvenir. Le contrôle s'exerce consciemment au niveau de l'action et non de la *chose*, ce qui préserve le souvenir et permet donc que le souvenir puisse se présenter comme un événement vécu pour la première fois : « It is clear that the tape is going to present Krapp with what Proust called involuntary memory, the kind of memory that has a special freshness and force when recalled because, having been lost to consciousness, it has never had a chance to become dimmed in its outlines by habituation » (Webb 67). La seule chose dont Krapp se souvienne est le fait qu'il doit se souvenir. C'est ainsi qu'il peut être surpris lorsque le magnétophone lui présente un souvenir perdu par l'oubli ; il faut tout simplement qu'il se souvienne de se souvenir. L'habitude de se souvenir offre l'occasion d'oublier le souvenir instantanément puisque Krapp peut être sûr qu'il va se souvenir de nouveau lorsque la mémoire-habitude lui rappellera de le faire.

La mémoire-habitude constitue aussi une partie essentielle de l'identité de Krapp. Puisque son passé, oublié au niveau conscient, ne lui fournit aucune continuité, ses habitudes tiennent ensemble les nombreux « soi » de Krapp (68). Catanzaro explique que la pièce est importante dans la mesure où elle représente la tendance humaine à revivre des fragments du passé au cours de sa vie (« Disconnected Voices » 31). Les fragments temporels sur lesquels on médite de nombreuses fois au cours de sa vie jouent non seulement un rôle en fonction de leur contenu, de *la chose* à laquelle ils font référence, mais aussi par le simple fait de faire répéter le passé au lieu de permettre au sujet de s'avancer vers le futur sans obstacle mnémonique. Ce n'est donc pas seulement le contenu de ses expériences qui empêche Krapp d'avancer dans sa vie et dans ses relations avec les autres, mais c'est aussi le simple fait de trébucher constamment sur son passé qui influence son

destin. Cette habitude de revivre le passé et de se laisser emporter par ce passé troublant forme la continuité qui unit le Krapp de trente-neuf ans à celui de soixante-neuf ans : « [L]e protagoniste, en l'espace de trente ans, n'a pas changé, au point que ses différentes voix se superposent parfois dans un saisissant mouvement de coïncidence qui rend son identité plus complexe à saisir qu'il n'y paraît » (Soenen 378-79). Ses « traditions personnelles », tel que le fait de se critiquer, de boire et d'exercer un profond contrôle temporel, composent sa continuité temporelle qui se serait dissoute autrement à cause du manque de continuité mnémonique.

Le problème survient lorsqu'une simple habitude se transforme en obsession. On devient facilement obsédé par l'interdit (Ricœur 65), et Krapp devient obsédé par l'habitude de contrôler son passé à travers une manipulation mnémonique constante. Quand quelque chose nous obsède, le *mind* devient hanté (Wulf 87), et Krapp est hanté au point que ce supplice se manifeste au niveau de sa mémoire-habitude et rôde constamment autour de lui, ne lui accordant aucun répit. Il ne peut jamais oublier de s'oublier, sinon il ne va pas pouvoir se souvenir de nouveau plus tard ; se souvenir de lui-même toutes les années nécessite qu'il reste dans un état d'oubli le reste du temps, ce qui lui demande un effort constant. La reconnaissance bouillonne juste sous la surface, l'écoute des bandes intensifiant son désir pour ré-expérimenter son passé (Siccama 179), un désir qu'il doit supprimer pour oublier, pour pouvoir le revivre plus tard. Pour bien s'oublier, il faut qu'il résiste à la tentation de se souvenir entre-temps, sa mémoire-habitude étant la seule chose dont il puisse se souvenir sans gâcher la fraîcheur de sa précieuse mémoire-souvenir. Ce besoin de dénier son passé, et par la suite sa continuité mnémonique, explique pourquoi Krapp s'énerve si facilement et pourquoi le lecteur-spectateur ressent une tension sous-

jacente qui mijote sous le calme imposé par les bandes. Le fait de « [balayer] violemment boîtes et registre par terre » (Beckett 13) et de trébucher figurativement sur son passé l'agite et provoque en lui une vive réaction d'impatience, réflexe hargneux indicatif de la conscience grouillante qu'a Krapp de sa propre condition :

Krapp repeats himself in fits and starts, obsessed with hearing his voice on tape. He can confess only his seething sense of regret at his incapacity to master himself. Like those endowed with perfect pitch, he is gifted with a tormentingly acute sensibility – undisciplined, violent, fiendishly remorseful. Sulking around his den like a jackal, Krapp appears a hectoring crank who manages to produce both the masochistic harangues on his tapes and the biting acuity of an awareness in the present of his plight that is the telltale of an enduring hatred of his own self-consciousness. (Catanzaro, « Disconnected Voices » 32)

Sa continuité temporelle, née du rejet de la mémoire et de son obsession avec le temps, le torture et le fait souffrir de la lourdeur du temps qui passe péniblement. Krapp ne veut plus vivre, et le temps s'est transformé symboliquement (Rollins 54) en « *[l]ourde* montre en argent avec *chaîne* » (Beckett 7, mes italiques) : « Krapp has made of his days and years the links of the chains that bind him » (Webb 66).

En effet, de la même façon que la mémoire-souvenir et le temps sont reliés inextricablement, la mémoire-habitude remonte aussi nécessairement dans le temps pour prendre racine dans le passé et pour se qualifier comme une habitude. Pourtant, la clarté de la mémoire-habitude et de la mémoire-souvenir sont inversement proportionnelles puisque l'habitude de se rappeler de son passé à plusieurs reprises dilue le souvenir pur – l'empreinte laissée par l'événement – pour le remplacer par le souvenir du fait de s'être

souvenu ; l'habitude brouille la mémoire-souvenir pour clarifier la mémoire-habitude¹⁶. Pour expliquer la persistance des traces laissées par *la chose* malgré ce brouillage, Ricœur exploite le schéma bergsonien¹⁷ du cône renversé :

La base du cône figure la totalité des souvenirs accumulés dans la mémoire. La pointe opposée figure le contact ponctuel avec le plan de l'action, en ce point resserré qu'est le corps agissant ; ce centre est à sa façon un lieu de mémoire, mais cette mémoire quasi instantanée n'est autre que la mémoire-habitude ; ce n'est qu'un point mouvant, celui du présent qui sans cesse passe, à l'opposé de la « véritable mémoire » figurée par la vaste vase du cône. [...] Le schéma s'enrichit si l'on veut bien reporter sur lui la figuration [...] [de] la masse des souvenirs [...] représentée par des cercles concentriques capables de se diluer indéfiniment selon les degrés de profondeur croissants ou de se concentrer sur un souvenir précis [selon sa hauteur dans le cône]. (Ricœur 564)

Cette explication se reporte bien à notre étude de la mémoire-habitude puisqu'elle illustre la manière dont la pointe du cône, représentant le présent qui se distancie perpétuellement d'un point fixe au passé, doit toujours se pousser de plus en plus vers le haut pour se distancier de la base du cône où se situent les souvenirs purs, les empreintes. Normalement, au passage du temps, les souvenirs se distancient du moment présent et ainsi perdent peu à peu leur clarté. Mais dans le cas de Krapp, son habitude de se souvenir

¹⁶ La constatation que la mémoire-habitude brouille la mémoire-souvenir semble contredire l'assertion, au début de cette section, que les bandes préservent la fraîcheur des souvenirs en dirigeant l'attention de Krapp vers l'habitude elle-même et non vers *la chose* souvenue. Prenons donc un instant pour résoudre ce paradoxe : tandis que les bandes préservent la fraîcheur et la force émotive des événements, l'empreinte elle-même, qui permet l'accès à l'expérience subjective de la personne telle qu'elle s'en souvient, se brouille par le souvenir de s'être rappelé de l'empreinte. Les traces émotives restent ainsi intactes, ce qui permet aux bandes de présenter à Krapp une expérience phénoménologique qui lui semble nouvelle, tandis que les empreintes associées aux souvenirs des souvenirs se confondent, lui permettant d'être obsédé par le passé sans entacher l'aspect émotif de l'expérience.

brouille substantiellement les souvenirs et distancie Krapp de l'empreinte. Au lieu de chercher un souvenir qui s'obscurcit au fur et à mesure, il est obligé de chercher à travers le brouillard mnémonique créé par les couches d'habitude. Imaginons donc une hélice, représentant la mémoire-habitude, qui tourne en rond pour monter verticalement la surface du cône et pour rejoindre la pointe du cône. Cette hélice, enracinée dans le passé, dans les souvenirs purs du passé, remonte au présent mais empêche que Krapp accède aux souvenirs purs situés au fond. Sa mémoire-souvenir ne fait donc aucune référence à l'empreinte mais uniquement à sa mémoire-habitude, c'est-à-dire l'habitude de se souvenir de son souvenir. Chaque année, en persistant dans son habitude de réécouter le passé, la pointe du cône s'étend davantage vers le haut tandis que s'ajoute à l'hélice un autre enroulement, une autre distanciation du passé et des souvenirs purs.

Le lecteur-spectateur peut même voir dans la pièce la manifestation littérale de cette analogie lorsque Beckett décrit le cône de lumière qui est jeté sur la table de Krapp : « His method of dealing with world is symbolized by the cone of light thrown over his work table, surrounded by darkness » (Hayles 83). En effet, Krapp à trente-neuf ans remarque en enregistrant que « [l]e nouvel éclairage au-dessus de [s]a table est une grande amélioration » (Beckett 14). Préfère-t-il donc ce processus d'obscurcissement de la mémoire qui, il le reconnaît, est de sa propre création ? Krapp pourrait être responsable de la confusion mnémonique qui s'est produite, puisqu'il se perd délibérément dans la rêverie tandis qu'il lui faut un effort rationnel pour se sortir du désordre entraîné par la mémoire-habitude (Ricœur 565).

¹⁷ Ce schéma et les citations inclues dans l'explication du schéma par Ricœur sont empruntés à Bergson : Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à l'esprit (1896), p. 293.

Krapp aggrave donc constamment sa propre situation : « Habit works against man's seeing the uncomfortable truth of his condition. It can even blind him to his own mutability, helping him shift from youth to maturity to old age » (Copeland 33). Au cours des années, sa mémoire-habitude a masqué sa continuité mnémonique pour la remplacer entièrement par une continuité temporelle basée entièrement sur son habitude. De vingt-sept ans à trente-neuf ans et de trente-neuf ans à soixante-neuf ans, la seule qualité qui l'a indéniablement suivi est son habitude de s'enregistrer. La dernière bande montre en effet cet instant charnière où Krapp pourrait choisir d'arrêter la mémoire-habitude, le moment où il pourrait décider de ne plus écouter ni d'enregistrer. C'est en rejetant la dernière bande et en n'écoutant que du silence que finalement se présente la possibilité de mettre fin à cette habitude nuisible : « [The tape's] discursive loop is broken by him in the end, when he concludes that he no longer wishes to return to the satisfaction promised by the scenario of seduction [...] This decision to stop the loop of desire brings about his final stillness and the tape to the silence that ends the play » (Case 168-69).

1.3 Le flux temporel

Comme nous l'avons vu lors de la discussion sur la reconnaissance du souvenir à partir de l'image, Krapp éprouve les émotions associées à *la chose* comme pour la première fois, tandis que normalement, à partir d'une recherche rationnelle et intellectuelle du souvenir, on se distancie des émotions qui y sont associées : « [I] est en effet donné à la mémoire de se souvenir sans joie de la joie, sans tristesse de la tristesse » (Ricœur 119). Nous avons également constaté dans le deuxième chapitre que le magnétophone, outil d'oubli et non seulement de mémoire, permet à Krapp de revivre les expériences et les émotions comme pour la première fois à travers la confusion de l'empreinte et de l'icône.

Pourtant, puisque nous savons aussi maintenant que cette dynamique se complique par le fait que domine la mémoire-habitude et non la mémoire-souvenir, nous pouvons également affirmer que malgré le fait que Krapp accède au passé à l'aide de la machine, il revit non l'empreinte de *la chose*, mais le souvenir de s'être souvenu : « [T]he tape recorder [...] does not repeat the original sensation in its own complex uniqueness, but rather creates an instrumental echo of it, a reductive copy that converts the unique into the common, the unrepeatability into the repeatable » (Degani-Raz 195). En effet, chaque année, en écoutant et en enregistrant de nouveau, Krapp ajoute une couche temporelle à la confusion mnémonique produite par le brouillage des limites entre le passé et le présent et entre la présence et l'absence.

Nous avons examiné de façon détaillée la manière dont la manipulation mnémonique affecte la perception du souvenir et les effets que cette opération a eus sur la/l'a-temporalité de la pièce. Nous verrons maintenant un autre phénomène temporel microcosmique qui affecte la manière dont les souvenirs sont perçus. Pour expliquer la « piste » que doit prendre l'action de se remémorer pour parcourir la distance entre le présent de la remémoration et le passé du souvenir, Ricœur évoque la théorie husserlienne du flux temporel.¹⁸ Le flux temporel est un mécanisme qui, regardé de près, explique exactement comment la mémoire-habitude brouille la perception et l'interprétation des souvenirs pour donner naissance aux complications temporelles au niveau global de la/l'a-temporalité de la pièce elle-même : « [D]'un côté, l'unité de la chose qui dure se constitue à *travers* les phases ; d'un autre côté, le regard se porte *sur* le flux. On a ainsi deux

¹⁸ Ricœur cite brièvement Husserl et reformule son idée du flux temporel telle qu'elle est contenue dans Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps (*Zur Phänomenologie des*

intentionnalités : l'une transversale, braquée sur la chose qui dure [...] l'autre [longitudinale] qui ne vise que l'« encore » en tant que tel de la rétention et de la suite des rétentions de rétentions » (Ricœur 136). Normalement, pour s'approcher du souvenir, non seulement se souvient-on, mais se *ressouvient-on*, comptant sur le souvenir secondaire, c'est-à-dire le souvenir du souvenir, pour accéder au souvenir. Cet exercice ne se répète pas autant qu'on le mémorise et qu'il se transforme en mémoire-habitude, mais les intentionnalités transversale et longitudinale travaillent ensemble pour représenter, à travers le souvenir, non seulement l'image de l'empreinte laissée par l'icône, mais aussi le temps qui s'est écoulé depuis cette impression mnémonique.

Chez Krapp, le problème est non l'existence de ce flux, mais plutôt sa complexité, déclenchée par le fait de jouer des bandes par habitude. Il écoute ses interprétations passées, non filtrées par son état d'esprit présent qui a déjà néanmoins subi l'impact d'autres écoutes non filtrées, et il les traite d'empreintes parfaites. Il dénie donc la fonction temporelle des deux intentionnalités, refusant de reconnaître que le fait de porter le regard « *à travers* » et « *sur* » le flux temporel exige un point de repère passé de *la chose* qui sert de base pour la profondeur temporelle du passé. En regardant la manière dont il enregistre chaque année les événements de cette année, nous voyons comment cette confusion temporelle mène à de confusions mnémoniques dans les années qui suivent. Il analyse par exemple les événements avant de les enregistrer, en prenant souvent des notes sur une enveloppe, ce qui constitue déjà un premier souvenir des événements ; puis il enregistre cette analyse, l'enregistrement servant de souvenir secondaire, c'est-à-dire de deuxième souvenir. Sur la bande, on n'a donc que ses impressions : son récit d'après coup des

inneren Zeitbewusstseins), traduit en français par H. Dussort (Paris : PUF, collection « Épiméthée »,

événements et ses pensées là-dessus, soit les impressions de ses impressions. Chaque enregistrement ajoute une couche de rétention et chaque nouveau commentaire enregistré qui parle de cette dernière écoute en ajoute une autre qu'il analysera l'année suivante. Bref, il enregistre la rétention de la rétention. C'est ainsi, selon Genetti, que les divers niveaux temporels « se superposent » et « se confondent » (Les figures du temps 22).

Ensuite, au niveau transversal, le « noyau » du souvenir se préserve mais se cache de plus en plus avec chaque couche longitudinale qui s'ajoute, et ainsi le « cœur » du souvenir disparaît plus vite que normalement, puisqu'il s'éloigne de plus en plus de la réalité : « [F]or Krapp every *fortgehen* ['going away'] is connected with a repetitious furtherance, a slipping away, of the *Da* [*la chose*]. For not only does every repetition confirm its difference from past experience ; every repetition also makes audible its difference from the previous repetition, as neither of the automated memories present the whole story » (Siccama 180). Le souvenir secondaire, le ressouvenir, n'a donc aucune attache à la perception de *la chose*. Habituellement on ne devrait avoir aucune manière de s'apercevoir de *la chose* ou de l'impression de *la chose* telles qu'elles étaient ; éventuellement on ne parle que de la rétention par son absence, puisque chaque fois qu'on pense à *la chose*, la mémoire de cette *chose* s'éteint de plus en plus (Ricœur 139). Krapp met en désordre un flux temporel déjà compliqué lorsqu'il transporte les rétentions passées, ses impressions affectives précédentes, au présent. Facilitée par les bandes, cette réappropriation des souvenirs mène à la création de nouveaux souvenirs primaires par Krapp à soixante-neuf ans, fondés sur les souvenirs secondaires de Krapp à trente-neuf ans. Il fonde ainsi de nouvelles « premières impressions » basées sur l'impression de l'impression qu'il a eue, mais tout en croyant que

1964).

cette action équivaut à la consultation des toutes premières impressions qu'il a eues de *la chose*. Pour réévaluer Krapp à vingt-sept ans, Krapp à soixante-neuf ans aurait dû se réécouter à travers les bandes de l'époque concernée, et non à travers des centaines de couches longitudinales et émotives qui se sont accumulées depuis des années : « Krapp at 69 can listen to a tape of Krapp at 39 discussing the stupid young Krapp of 21 ; but since the elderly speaker is just as foolish as his youthful self, time is frozen in futility as it circles endlessly on spools of memory » (Brienza 217-18). Normalement, « la continuité du flux qui prend la place de l'identité temporellement constituée [...] reste le pur rapport interne à la continuité d'apparitions entre un maintenant et un auparavant, entre une phase actuelle et une continuité de passés » (Ricœur 134), mais chez Krapp l'intuition nécessaire à la distinction entre un maintenant et un auparavant (136) est absente, et cette lacune engendre une profonde confusion temporelle de laquelle Krapp ne réussit pas à se sauver.

Regardons d'encore plus près le phénomène qui permet à Krapp de confondre ces deux intentionnalités et de nier par la suite l'écoulement temporel. Pour souligner la différence entre la rétention et le ressouvenir, si importante pour la notion du flux temporel, Ricœur construit un parallèle entre cette paire et les notions de « commencer » et de « durer ». Il représente les tensions associées à la durée en empruntant à Husserl¹⁹ l'analogie de la comète avec la queue qui la suit :

La reproduction suppose « disparu » et de retour le souvenir primaire d'un objet temporel tel que la mélodie. La rétention s'accrochait encore à la perception du moment. Le souvenir secondaire n'est plus du tout présentation ; il est re-présentation ; c'est la même mélodie, mais « quasi-entendue » [...]. La mélodie tout à l'heure entendue « en personne » est maintenant remémorée, re-présentée. La

¹⁹ Cette référence et la citation incluse dans l'explication sont également empruntées à Pour une phénoménologie de la conscience intime du temps, p. 50.

remémoration elle-même pourra à son tour être retenue sur le mode du tout juste remémoré, représenté, re-produit. [...] L'essentiel est que l'objet temporel reproduit n'ait plus, si l'on peut dire, de pied dans la perception. Il a décroché. Il est véritablement passé. Et pourtant il s'enchaîne, il fait suite avec le présent et sa queue de comète. (42-43)

La comète marque donc le présent et l'appréhension du « maintenant » qui est toujours en train de s'avancer. En se ressouvenant de l'empreinte au présent, l'objet de la mémoire ne devrait plus avoir aucune attache à la perception, ressentie uniquement au moment initial où l'empreinte s'est formée. Se crée donc l'impression d'une profondeur temporelle entre la queue de comète qui se prolonge en arrière alors que la comète progresse tel que fait le moment présent, s'étendant perpétuellement vers un futur inachevable.

Dans le cas de Krapp pourtant, l'oubli lui permet de vivre le ressouvenir comme s'il était de la rétention. Puisque, selon la perception et la sensation de Krapp, il vient de revivre *la chose* comme pour la première fois, l'adaptation mnémonique qui suit se qualifie de rétention au lieu de ressouvenir. Le temps entre cette rétention (perçue par Krapp comme la rétention originale et non pas comme le ressouvenir d'une rétention lointaine) et le présent²⁰ (moment depuis lequel le passé est ré-expérimenté et recherché) se réduit pour éliminer le sentiment de profondeur temporelle qui se serait produite autrement. C'est ainsi que « [p]ar l'intermédiaire de son magnétophone, Krapp substitue une tranche de son passé à la tranche de temps qu'il vit et brouille par là sa conscience de la durée » (Genetti, Les figures du temps 78). Le magnétophone détruit non seulement le processus mnémonique de Krapp, mais barre aussi toute progression de son « moi » en le tenant « above the flux of ordinary time and enclosing it within vital cages of memory » (Frederick Hoffman 82).

Les conséquences entraînées par ce jeu temporel se ressentent au-delà du niveau de la temporalité. Bien que le flux temporel influence directement la manière dont la/l'a-temporalité se manifeste dans la pièce, en altérant sa relation au temps, Krapp viole aussi la relation qu'il entretient avec ses souvenirs. Comme nous l'avons vu dans la section au deuxième chapitre qui traite du souvenir et de l'image, la différence entre ces deux représentations de l'absent réside dans la relation de chacune des deux formes à la temporalité ; le souvenir est obligatoirement du passé tandis que l'image est libre de toute contrainte temporelle. Chez Krapp, le souvenir se transforme en image *par* le manque de continuité temporelle qui lui permet de revivre les émotions qui y sont associées sans se rappeler que ces événements sont du passé, mais cette métamorphose mnémonique est aussi la cause du manque temporel. Sans souvenirs pour marquer définitivement le passé, Krapp brouille sa perception du passé et permet que le passé continue à se manifester en tant qu'images. Pour cette raison, une fois qu'entre en jeu le flux temporel, il devient de plus en plus difficile de distinguer entre l'image et le souvenir :

La ligne de partage entre une phénoménologie du souvenir et une phénoménologie du flux temporel est relativement facile à tirer tant que le souvenir, opposé à l'image, conserve sa marque distinctive d'acte positionnel. Elle devient insaisissable dès lors que les notions d'impression, de rétention, de protention ne se réfèrent plus à la constitution d'un objet temporel mais à celle du pur flux temporel. (Ricoeur 132)

Sans ce point de repère, le ressouvenir se transforme facilement en rétention. Sans le passé pour marquer le point de départ du souvenir et de la rétention qui suit, le ressouvenir saisit le processus mnémonique où il veut et propose n'importe quel instant comme le moment où

²⁰ C'est-à-dire le moment présent vécu sur scène par Krapp à soixante-neuf ans et partagé par le lecteur-spectateur.

se situe « commencer ». C'est ainsi que La dernière bande prend sa forme circulaire et que Krapp se prend dans le sillon mnémonique de la répétition, représenté par son incapacité de ne plus jouer les bandes (Pountney 57).

1.4 Les intervalles et la datation

La durée est ce qui donne au passé son impression de profondeur temporelle. Cette sensation est due au mouvement du temps qui se produit lorsqu'on s'aperçoit que le passé n'est pas au présent (Ricœur 19). Le sujet sent qu'il s'est décalé par rapport à son passé, et ce gouffre temporel s'érige entre le passé et le présent pour créer un sentiment d'intervalle (192). Procéder d'un moment à un autre implique nécessairement une durée, qui est le moyen par lequel on réussit à traverser le décalage temporel entre le passé et le présent. La datation est importante pour la sensation de durée puisqu'elle permet de marquer le temps afin de reconnaître précisément le point où commence la durée. Sans un moyen pour dénoter le début de l'intervalle, l'intervalle n'existe même pas puisqu'il n'a aucun point de repère par rapport auquel on puisse le mesurer. En signalant qu'un moment précis provient du passé, on établit les proportions temporelles exactes qui accompagnent le sentiment de l'éloignement du passé et de la profondeur temporelle (192).

En un sens, la datation, en tant que phénomène d'inscription, n'est pas sans attaches dans une capacité à la datation, dans une databilité originaire, inhérente à l'expérience vive, et singulièrement au sentiment d'éloignement du passé et à l'appréciation de la profondeur temporelle. [...] [L]e caractère primitif au sentiment d'intervalles [qui remonte à Aristote] résulte du rapport que le temps entretient avec le mouvement : si le temps est [en mouvement], il faut [...] distinguer deux instants, les rapporter l'un à l'autre comme l'antérieur au postérieur, apprécier leur différence [...] et mesurer les intervalles [...], opérations grâce auxquelles le temps peut être défini comme [la mesure du mouvement entre l'antérieur et le postérieur]. (192)

Il faut aussi noter que la datation, en précisant qu'un instant particulier est relégué dans le passé, est un phénomène de délimitation. Ricoeur, qui s'inspire de Bergson à plusieurs reprises, explique que selon Bergson, dans son essai Matière et Mémoire²¹, l'affectation d'une date à un événement lui assigne une contrainte temporelle historique (193). Une date signale non seulement le début de la durée, mais elle établit aussi que ce début est nécessairement au passé. Un événement dont la durée s'est déjà complétée, c'est-à-dire un événement commencé au passé mais aussi déjà fini au passé, se limite irrémédiablement au passé par la date où il a été effectué.

Nous savons déjà que le magnétophone, en engendrant un flux temporel dont les conséquences s'étendent au niveau de la/l'a-temporalité globale de la pièce, bouleverse les règles de la représentation du passé à travers la mémoire. Nous avons pourtant négligé jusqu'ici de parler en détail de la deuxième forme de documentation employée par Krapp qui lui permet de jouer avec la temporalité : le registre. Constamment préoccupé par le temps chronologique microcosmique, Krapp intitule et date chaque événement enregistré, le préservant tel qu'il souhaite s'en souvenir. Pourtant, si le laps de temps qui s'écoule entre le passé et le présent repousse les souvenirs passés et décroît ainsi la possibilité de revivre ces moments, pourquoi Krapp aurait-il intérêt à délimiter le passé à travers la datation quand toutes ses tentatives visent à ressusciter le passé ? Vu de cette manière, Krapp devrait dédaigner les intervalles qui lui imposent un point de repère dans le passé et qui empêchent la reproduction de l'icône. Il doit y avoir quelque chose dans la manière minutieuse dont il enregistre et intitule les souvenirs qui lui permet de surpasser cette limitation théorique.

²¹ Ricoeur cite Bergson à la page 226 de l'essai Matière et mémoire : Essai sur la relation du corps à

En effet, le registre lui permet d'amasser ses souvenirs au présent de manière compulsive, pour empêcher ces intervalles et par conséquent se protéger contre les absences présentes. En niant le passé du temps – ce décalage entre les moments de sa vie auxquels il a prêté de l'importance – il les défend contre l'empoisonnement temporel. En revivant les mêmes moments – ou au moins de petites bribes de certains moments – chaque année et, en quelque sorte, en les redatant et réintitulant à chaque reprise, Krapp se croit capable de dompter le temps. En parlant du fait qu'il a réécouté la scène de la fille dans la barque, il est obligé de répéter dans la nouvelle bande certains petits fragments essentiels du moment initial pour pouvoir comprendre l'année suivante, c'est-à-dire lors de l'écoute suivante (qui n'aura toutefois pas lieu), les impressions enregistrées à soixante-neuf ans : « Coule-toi sur elle. *Longue pause. Il se penche brusquement sur l'appareil, le débranche, arrache la bande, la jette au long* » (Beckett 31). La fille se transporte au présent avec chaque écoute par la description que Krapp donne de la scène. Par la seule réplique « Coule-toi sur elle », Krapp transpose cet instant passé au futur, tout en sachant que, à moins que sa mort le délivre avant l'année suivante, il réécouterait éventuellement cette dernière bande.

Nonobstant la forme circulaire apportée à la pièce par la répétition annuelle des écoutes, ce n'est pas au niveau du temps calendaire que La dernière bande opère : « À son tour, le temps calendaire se détache sur une suite étagée de représentations du temps qui ne se réduisent pas plus que lui au temps vécu selon la phénoménologie » (Ricœur 193). La chronographie qui dirige la pièce remplace la répétition circulaire de la pièce comme la caractéristique principale définissant la temporalité :

Avec la chronographie [le temps personnel de chacun], on entre dans des systèmes de notation qui peuvent se passer de calendrier. Les épisodes enregistrés sont définis par leur position par rapport à d'autres : succession d'événements uniques, bons ou mauvais, réjouissants ou affligeants. Ce temps n'est ni cyclique ni linéaire mais amorphe : c'est lui que relate la chronique repérée sur la position du narrateur, avant que le récit détache l'histoire racontée de son auteur. (194)

La répétition annuelle qui se joue sur scène est importante, mais uniquement dans la mesure où le passage du temps prête de l'importance à la situation tel que le personnage sur scène le conçoit. Pour Krapp, le fait de s'être entravé dans un cycle de répétitions inéluctable symbolise son incapacité d'échapper au passé. Ce n'est pas nécessairement la répétition au niveau annuel qui est importante, mais plutôt le fait que chaque année, au moment qui marque l'anniversaire de la naissance de Krapp et le commencement ultime de toute cette durée, il décide de s'empêtrer davantage au lieu de se sauver du cycle. Chaque anniversaire lui présente l'occasion de commencer de nouveau, de débiter une nouvelle durée, mais au lieu de saisir cette opportunité, il répète encore la même dynamique en prêtant plus d'importance aux échecs du passé qu'au potentiel du futur. C'est ainsi qu'« [à] la chronométrie qui mesure le laps de temps qui s'écoule entre deux limites observées s'ajoute la chronologie : l'homme intervient et il prête de l'importance à certains moments particuliers » (Genetti, « Temps » 14). Krapp, qui « [sépare] le grain de la balle » (Beckett 14) sépare les deux jusqu'à ce qu'il ne reste que du grain, c'est-à-dire une série d'instantanés auxquels il prête le plus d'importance, notamment la scène de la fille dans la barque.

En interrogeant incessamment le passé, Krapp devient le récitant « inépuisable » (Soenen 390) qui s'attache constamment au passé. Le fait de prêter autant d'importance aux mêmes événements perpétue les qualités du témoignage associées au récit. Chaque

anniversaire importe uniquement par l'occasion qu'il présente de pouvoir renouveler le passé et de le projeter vers le futur. Ce jour symbolique pèse plus sur Krapp que les autres jours de l'année, déséquilibrant son expérience phénoménologique en permettant un retour au passé. Logiquement, l'effort rationnel requis pour tous ces processus phénoménologiques pourrait aussi permettre d'identifier le laps de temps qui exige une reconnaissance du passé, mais sans ses capacités mnémoniques, Krapp souffre des conséquences de l'instabilité phénoménologique. La répétition du passé, étalé à travers le temps, réduit le « soi » du passé en le partageant davantage entre les années et entre les enregistrements. Même si Krapp réussit à reporter l'épisode de la fille dans la barque au présent, le souvenir se réduit tout simplement à « Coule-toi sur elle ». Le temps avance sans que Krapp n'avance lui-même aussi, alors qu'il se réduit plutôt peu à peu à zéro : « The physical darkness surrounding Krapp separates him from the human community at large and allows him to focus his attention inwardly, where he perceives multiple selves. Instead of trying to make peace with them, he attempts to cast them out, a process whose logical end is dissolution of the self. Hence, his triumph will lead to darkness » (Bishop et Spitz 66). Pourtant, puisque la recherche du « non-moi » est aussi impossible que la recherche du « moi » insaisissable (Engelberts 327), Krapp ne peut ni se trouver ni se perdre, et il semble donc qu'aucune finalité positive ne soit possible.

La seule lueur d'espoir vient de la possibilité de l'éternel présent, un présent que Krapp refuse de saisir et de vivre, préférant revivre ce qui est définitivement au passé. La tragédie de la pièce est que « [l]a brièveté de la vie humaine se découpe elle-même sur l'immensité du temps chronique indéfini » (Ricœur 193). La vie humaine n'est donc pas plus qu'une petite tranche de l'interminable présent éternel, et Krapp souhaite tout

simplement y échapper (Levy 190) : « [H]e is forever unconscious of the fact that he has his being *now*, in the present, the one dimension he can't recognize since it is but fodder for the mill of memory, which seems more real » (Erickson 187). Le présent est toujours le moment de la mort imminente, mais pas encore arrivée, qui, intégrée à l'existence présente du sujet, s'étend à l'éternité. La mort est le seul moyen d'échapper au moment présent, mais ce moment éternel de la mort imminente le torture, ne lui présentant que l'espoir de la délivrance au lieu de la délivrance elle-même.

Chapitre 4

« L'enfer, c'est les autres »

« Might not the other, about which or about whom people so often speak in our time, correspond to a need for survival ? A necessary object for our investments ? An alibi for keeping a clear conscience ? The guarantor of a splitting of our ego ? The same as myself, thanks to whom I am sure that I still belong to the human species ? An embodiment of that which I would, or would not, like to be : a deity or a devil ? »
- Irigaray, « The Path Toward the Other », Beckett after Beckett, p. 39

Comme le font souvent les critiques s'intéressant à la problématique du temps, Ricœur discute, dans son ouvrage Temps et récit, des différentes représentations proustiennes du temps telles qu'elles sont présentées dans À la recherche du temps perdu. Il ouvre sa discussion sur l'expérience temporelle fictive en se demandant si ce roman est « une fable sur le temps » (195) ou s'il est plutôt une histoire représentant le rapport entre la mémoire et le temps :

Ce qui fait la singularité de *la Recherche*, c'est que l'apprentissage des signes, aussi bien que l'irruption des souvenirs involontaires, offre le profil d'une interminable errance, interrompue, plutôt que couronnée, par la soudaine illumination qui transforme rétrospectivement tout le récit en l'histoire invisible d'une vocation. Le temps redevient un enjeu, dès lors qu'il s'agit d'accorder la longueur démesurée de l'apprentissage des signes avec la soudaineté d'une visitation tardivement racontée, qui qualifie rétrospectivement toute la quête comme temps perdu. (195)

À la différence d'À la recherche du temps perdu, La dernière bande n'offre aucune illumination quant à cette « interminable errance », au moins pas pour Krapp, le sujet errant. Pour lui, toute reconnaissance de la vérité du passé et de sa condition présente reste au fond de l'inconscient, obscurcie par son refus de lui permettre de remonter à la surface. En dépit de ce refoulement, pour lui comme pour le narrateur de Proust, le temps perdu

réussit à se manifester dans la pièce à travers la représentation spontanée du passé (les bandes), ainsi que par les réflexions de Krapp au présent sur ce qui n'est plus ; Krapp continue à perdre du temps en se concentrant sur ce qui aurait pu être au lieu de ce qui pourrait être. Ce sentiment de perte émerge non seulement comme une profonde angoisse face au temps qui n'est plus, mais aussi comme un regret face à la perte de *la chose* elle-même devant le passé, c'est-à-dire de l'amour et, de façon encore plus importante, de son « soi » passé.²²

L'usage abusif du magnétophone et les jeux temporels provenant de cette manipulation sont à la racine de la confusion identitaire de Krapp. Comme nous l'avons vu au cours des deux chapitres précédents, les manipulations mnémoniques influencent la temporalité de la pièce ; puisque la mémoire et le temps forment ensemble la continuité identitaire de chaque personne, la déformation de ces deux aspects essentiels à l'expérience phénoménologique altère par la suite l'identité du sujet. En renvoyant à John Locke, Ricœur explique dans La mémoire, l'histoire, l'oubli que, « s'agissant de l'identité personnelle, la *sameness* vaut mémoire » (127), c'est-à-dire que l'identité se base sur la continuité (la continuation dans le temps) de la mémoire et que le « moi » est la somme de nos souvenirs intercalés dans le temps (Jacques 40-41). S'il existe une relation étroite entre l'identité et la

²² L'article de Chambers, « Destruction des catégories du temps », que nous avons vu au troisième chapitre évoque aussi Proust lorsqu'il parle de l'impossibilité de saisir son « moi » face à la temporalité : « Il y a une phrase chez Proust qui résume admirablement le contexte de pensée artistique dans lequel il faut placer l'expérience du temps de Samuel Beckett, sujet principal de cet article. On trouve ces mots à la fin de *À la recherche du temps perdu : Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps*, mots qui supposent en nous l'existence de quelque être essentiel hors du temps, qui pour Proust est notre vrai moi et ne peut être ressenti qu'en s'affranchissant de la dimension temporelle » (91-92). Notons que chez Krapp, la perte du « soi » passé et l'impossibilité de saisir le « moi » sont deux phénomènes distincts mais qui fonctionnent ensemble, comme nous allons le voir tout au long de ce chapitre.

mémoire, comment définir l'identité de Krapp lorsque sa mémoire, reléguée au magnétophone et perçue comme celle d'un Autre, semble ne plus lui appartenir ?

Le but de ce chapitre sur l'identité de Krapp est d'examiner de façon plus détaillée certaines des théories déjà abordées afin d'approfondir notre compréhension des effets de toutes ces manipulations mnémoniques et temporelles. Nous verrons non seulement les phénomènes qui poussent Krapp à abuser des pouvoirs mécaniques du magnétophone, en premier lieu, mais aussi les caractéristiques de sa personnalité²³ qui le portent à falsifier son passé pour altérer la progression naturelle de sa vie et pour le détourner du destin vers lequel il aurait tendu autrement.

1.1 Le sentiment d'altérité

L'altérité qui s'érige entre Krapp et lui-même lorsqu'il écoute les bandes résulte des ruptures identitaires qui existent chez Krapp aux nombreux stades de sa vie. Krapp ne s'identifie plus à son ancien « soi » de trente-neuf ans, ce qui lui permet de se voir comme un Autre qui a laissé ses traces sur les bandes pour les découvrir lors de l'écoute suivante. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre sur les dynamiques mnémoniques de la pièce produites par le magnétophone, les bandes préservent le souvenir dans une fraîcheur qui permet à Krapp de percevoir son passé comme étant une documentation objective de la

²³ Précisons que par « personnalité » nous voulons dire l'impression de personnalité laissée chez le lecteur-spectateur par le personnage présenté dans la pièce par Beckett ; la « personnalité » de Krapp est la somme des « actions » représentées sur scène. Cela étant dit, pour parler au niveau phénoménologique, nous affirmons qu'il doit y avoir, dans la « personnalité » de Krapp, une caractéristique qui subsiste à travers le temps. Malgré les différences entre son « soi » présent (c'est-à-dire le « soi » du Krapp représenté sur scène) et ses différents « sois » passés (ceux des bandes), il doit exister une caractéristique qui perdure et qui permet au lecteur-spectateur de saisir la condition de son « moi ». Comme nous l'avons déjà vu, ses « traditions personnelles » (de se critiquer, de boire, d'exercer un profond contrôle temporel) forment sa continuité temporelle, lui permettant une existence continue dans le temps. Pourtant, ces actions pourraient n'être que des manifestations compulsives de son « moi », dont il souhaite dénier l'existence même.

part de l'Autre. Ce phénomène, couplé avec l'idée vue au troisième chapitre que Krapp se réduit à zéro en s'étirant du passé au présent et du présent vers le futur sans se développer au niveau phénoménologique, transforme les bandes en un symbole de la rupture temporelle qui existe entre les nombreux Krapp (Peirano 61) : « The convention of tape-recording effectively disembodies Krapp's voice, rendering his psyche into multiple selves, turning his voice into an objective artifact to be manipulated, and estranging Krapp from himself and the audience » (Herren 33).

Pour Locke, le « soi » est la personne qui reconnaît son existence dans un certain lieu et dans un certain temps (Ricoeur 125).²⁴ La reconnaissance d'une existence spatio-temporelle est importante dans la mesure où elle permet au sujet de se reconnaître comme ayant une identité à travers le temps ; un sujet qui ne se reconnaît pas risque de s'oublier : « Ce n'est pas seulement la pénibilité de l'effort de mémoire qui donne au rapport [entre la recherche et l'oubli] sa coloration inquiète, mais la crainte d'avoir oublié, d'oublier encore, d'oublier demain de remplir telle ou telle tâche ; car demain il ne faudra pas oublier ... de se souvenir » (36-37). Il est également important de reconnaître son existence pour pouvoir se distinguer de ses souvenirs. Malgré le fait que ce sont les souvenirs qui fournissent au sujet une continuité temporelle, l'identité du sujet n'est pas la somme de ses souvenirs à

²⁴ Prenons un instant pour clarifier la différence entre le « soi » et le « moi ». Pour Locke, le « soi » est la conscience de la personne qui reconnaît son existence spatio-temporelle. Le « moi », par contre, est l'essence profondément personnelle de chaque personne à laquelle elle n'a pas accès et qui distingue une personne de l'Autre, permettant donc que chaque personne ait une subjectivité personnelle à travers laquelle elle vit toutes les expériences uniques à son existence : le « moi » « insiste [...] sur les qualités et les pouvoirs comme autant de propriétés ou de possessions dont il est détenteur. [...] Nous écartons le moi du subjectiviste, subjectivité irréductible, étanche aux autres, qui s'échappe finalement à elle-même » (Jacques 39). Le « soi » est la reconnaissance de l'existence du « moi » qui se manifeste à travers le corps dans certain espace et certain temps. C'est le « soi » qui dénomme le « moi » « je » et te considère « tu », l'Autre, à qui appartient un différent « moi », une différente subjectivité. Le « moi » perdure dans le temps tandis que le « soi », qui existe en dehors du

proprement parler ; c'est plutôt la reconnaissance de ses souvenirs, la reconnaissance d'avoir vécu certains événements, qui fournissent au sujet une identité à travers le temps.²⁵ Comme nous l'avons vu lors de l'analyse de la destruction des catégories du temps, le sujet sent que son passé lui appartient et l'oriente dans le temps. L'accent est donc mis sur la possession de ses souvenirs à travers le temps et non strictement sur le contenu de ces souvenirs. Le simple fait d'avoir vécu une série d'instantanés appartenant tous au même « soi » fournit à ce sujet une continuité.

Pour Krapp, le refus de reconnaître sa propre existence, préservée par les bandes, est le moyen par lequel il tente de classer son passé comme celui d'un Autre et de rejeter son « moi » ; en privant son « moi » du « soi » qui le définit intratemporellement, il lui dénie toute continuité temporelle et toute appartenance au passé. Normalement, on se souvient des *choses* contenues dans la mémoire ainsi que de nos « soi » passés (Ricoeur 119), mais en niant son propre passé, Krapp se croit capable de rejeter également le « moi » sensible aux souvenirs qui l'ont rendu vulnérable. Cet écart lui permet de critiquer son passé sans se critiquer au présent.

Les bandes permettent non seulement le rejet de son ancien « soi », mais par leur capacité de représentation superficielle, elles offrent aussi l'occasion d'anéantir ce « soi » passé en facilitant la dénégation des qualités jugées indésirables par Krapp, telle que la fausse confiance responsable de la situation présente. Même la voix de Krapp indique la rupture temporelle et l'importante transformation de sa personnalité qui ont eu lieu. Le

« moi » et le reconnaît, peut changer à travers le temps et l'espace, selon le degré de reconnaissance existentielle du sujet.

²⁵ Cette affirmation semble contredire ce que nous avons affirmé plus haut, soit que le « moi » est la somme des souvenirs de la personne. En fait, nous précisons plutôt ici que le « soi » est la reconnaissance d'avoir vécu cette « somme ».

lecteur-spectateur remarque immédiatement la différence entre la voix « fêlée très particulière » (Beckett 8) de Krapp à soixante-neuf ans qui se présente devant lui, et celle de Krapp à trente-neuf ans, « forte, un peu solennelle » (13), que Beckett signale dans le texte comme étant « *manifestement* [la voix] de Krapp à une époque très antérieure » (13, mes italiques). Catanzaro décrit la jeune voix comme « warmer, grander, more magisterial », tandis que la voix du vieil homme devant nous est plus « intense, linear, tough, angry » (« Disconnected Voices » 38). La voix entendue sur la bande aurait même pu être celle d'un Autre, puisque Krapp refuse de se reconnaître. Comme le note Maude, le lecteur-spectateur perçoit de la destruction dans la voix de Krapp (118), une destruction qui est peut-être due à une tentative délibérée de détruire toute continuité temporelle entre les Krapp qui aurait été assurée par la continuité vocale entre eux.

Il faut quand même se demander précisément ce qui reste dans son passé qui le trouble tant qu'il souhaite rejeter son propre « moi » en lui niant toute existence temporelle. Après tout, il est clair que la scène avec la fille dans la barque l'obsède. Malgré l'insistance de Krapp qu'il ne revivrait pas ces moments même s'il en avait l'opportunité, il est indéniable qu'il désire accéder de nouveau à ce passé qui lui échappe (Lawley 94) : « Sois de nouveau. Sois de nouveau. Une fois ne t'a pas suffi. (*Pause.*) Coule-toi sur elle » (Beckett 31). Il doit y avoir dans son passé une qualité propre à lui qui contamine ce souvenir précieux avec le regret et qui fait que Krapp considère cet instant comme un moment de rupture au lieu d'une bribe de bonheur dans un passé rempli de solitude. En effet, comme nous l'avons vu au deuxième chapitre lors de la discussion sur la confusion du souvenir et de l'image, le moment « irréductible » où cette transformation s'est effectuée est au moment de sa vision, où sa quête artistique justifie le rejet de l'Autre, voire le rejet de soi-même :

« The twenty-nine year old Krapp is torn between the lure of sensuality and the enjoyment of experience, and the intellectualization of existence art » (Sherman 50). À la fin, il permet à son intellect d'intimider son désir pour l'Autre (Bishop et Spitz 76). Cet instant signale donc non seulement la transformation de souvenirs (subjectifs) en images (objectives), mais il dénote aussi l'instant où l'Autre – dont l'existence exige du premier sujet « je » une subjectivité inhérente par rapport à laquelle l'Autre peut se distinguer – est rejeté pour faciliter cette transformation. Sans cette subjectivité, les souvenirs se transforment en l'expérience de l'Autre que Krapp peut maintenant critiquer sans se critiquer.

En effet, Krapp dédaigne l'Autre avant que l'Autre puisse reporter son propre jugement sur Krapp. En méprisant l'Autre ainsi, Krapp élimine toute importance que le jugement de cet Autre sur lui aurait pu avoir ; il se protège contre la négativité inhérente au jugement de l'Autre que Krapp aurait, par la suite, reporté sur lui-même :

[L]es autres sont, au fond, ce qu'il y a de plus important en nous-mêmes, pour notre propre connaissance de nous-mêmes. Quand nous pensons sur nous, quand nous essayons de nous connaître, au fond nous usons des connaissances que les autres ont déjà sur nous, nous nous jugeons avec les moyens que les autres ont, nous ont donné, de nous juger. Quoi que je dise sur moi, toujours le jugement d'autrui entre dedans. Quoi que je sente de moi, le jugement d'autrui entre dedans. Ce qui veut dire que, si mes rapports sont mauvais, je me mets dans la totale dépendance d'autrui et alors, en effet, je suis en enfer. (Sartre 238)

Même si cette critique de l'Autre passé offre à Krapp l'occasion de se convaincre qu'il n'est plus « ce pauvre petit crétin pour qui [il se prenait] il y a trente ans » (Beckett 27), en réalité, il existe un trait sous-jacent qui fait naître en lui ce désir de s'aliéner face à lui-même. Au fond, c'est la gêne ressentie devant son échec personnel qui le pousse à se convaincre que son « soi » présent n'est pas le même « soi » entendu sur la bande : « Difficile

de croire que j'aie jamais été ce petit crétin. Cette voix! Jésus! Et ces aspirations! (*Bref rire auquel Krapp se joint.*) Et ces résolutions. (*Bref rire auquel Krapp se joint.*) Boire moins, notamment. (*Bref rire de Krapp seul.*) » (Beckett 17). Au début de cet extrait, les deux Krapp ridiculisent Krapp à vingt-sept ans, mais quant à la résolution de moins boire, Krapp à trente-neuf se montrait toujours sérieux. Krapp à soixante-neuf ans utilise cette gravité comme un point de repère par rapport auquel il peut se critiquer aussi à trente-neuf ans et non seulement à vingt-sept ans. Il se distancie toujours d'une façon ou d'une autre de son « soi » passé. De la possibilité de se croire changé, éclot la possibilité d'un succès futur, soit la possibilité que le présent ne se termine pas au futur comme le passé s'est terminé au présent, dans un échec total et désastreux.

Pourtant, Krapp ne reconnaît pas que la critique de son ancien « soi » n'équivaut pas un rejet réussi de son « moi », qui est la véritable cause de son angoisse. Il tente d'attaquer le « soi » de Krapp à trente-neuf ans, c'est-à-dire la manière dont ce jeune Krapp concevait son existence à l'époque, tandis que le souverain mépris qu'il ressent envers lui-même n'est pas réellement au niveau de la conscience qu'il a de sa propre existence, mais de la manière subjective dont son « moi » occupe cette existence. Ironiquement, il a honte devant lui-même, devant son « moi » profondément personnel dont personne, même pas lui-même, ne pourrait jamais cerner les qualités de toute façon.

En effet, il y a peu de changements dans la nature de Krapp tout au long de la pièce, et en dépit de l'altérité qu'il désire instituer entre lui-même et son passé, le trait ironiquement essentiel à son « moi » et partagé par les Krapp est celui de se critiquer, de dénigrer ce « moi » devant l'Autre et de l'humilier face au « soi » ; c'est ce trait, à la base de

son « moi », qui pousse Krapp à s'anéantir en déniait sa continuité.²⁶ Malgré le fait qu'il reste seul après tant d'années, en s'enregistrant il humilie son « moi » devant son « soi » futur qui écouterait éventuellement la nouvelle bande. Même si sa solitude, preuve de son échec personnel, n'est attestée par personne, il a honte de lui-même, et il transfère à l'Autre, à son « soi » passé, l'humiliation ressentie devant lui-même, pour cacher le fait qu'il partage avec cet Autre tant de qualités, notamment le « moi » dont il a véritablement honte.

Tandis que trente ans auparavant Krapp aurait eu honte de son présent échec artistique, à soixante-neuf ans Krapp a honte de son échec personnel relié au sacrifice de l'amour à la faveur d'un potentiel succès littéraire : « Beckett's heroes suffer the loss of love, not from misfortune [...], not from the interference of others [...] but from personal incapacity » (Spurling 91). L'enregistrement de la dernière bande par Krapp à soixante-neuf ans témoigne de cet échec personnel qui teinte la scène dans la barque avec du regret : « Laisser filer ça ! Jésus ! C'aurait pu le distraire de ses chères études ! Jésus ! (*Pause. Avec lassitude.*) Enfin, peut-être qu'il avait raison » (Beckett 28). La lassitude avec laquelle est dite la réplique suggère que Krapp tente sans succès de se convaincre que l'Autre, Krapp à trente-neuf ans, avait raison de suivre un plan d'action qui aurait pu mener au succès littéraire et que la solitude ne constitue pas un échec personnel, même si c'est sur Krapp à soixante-neuf ans, un vieillard solitaire, que cette décision a eu un impact.

²⁶ Jusqu'ici nous avons parlé de deux phénomènes distincts mais étroitement reliés : la critique de « soi » passé et l'anéantissement du « soi » passé. En fait, l'anéantissement du « moi » est son but ultime, mais ceci est impossible d'abord parce que le « moi » est insaisissable, et ensuite parce que le « moi » perdure dans le temps et est donc partagé par son « soi » présent. Il essaie donc d'éliminer son « soi » passé en le désignant comme « Autre ». La critique est l'outil lui permettant de repousser continuellement son « soi » passé pour essayer (en vain) de dénier le fait que le « soi » passé et le « soi » présent partagent le même « moi ».

Le sentiment d'altérité tant désiré par Krapp est donc une arme à double tranchant : l'altérité permet à Krapp de voir les souvenirs comme des images libérées des contraintes temporelles auxquelles il pourrait maintenant accéder, mais elle le condamne en même temps à se rejeter pour se libérer du jugement qu'il porterait sur lui-même à travers l'Autre ; elle lui permet à la fois de revivre indirectement le passé, mais elle le force aussi à se rejeter pour se projeter contre son « moi » critiquant. D'un côté, « le petit miracle de la reconnaissance est d'enrober de présence l'altérité du révolu. C'est en cela que le souvenir est re-présentation, au double sens du re- : en arrière, à nouveau » (Ricœur 47) ; son Autre passé revit de nouveau et Krapp vit en arrière, c'est-à-dire au passé. En devenant présent de nouveau, l'Autre permet à Krapp de vivre au passé tout en se rejetant au présent. De l'autre côté, « [c]e sont bien les humiliations, les atteintes réelles ou imaginaires à l'estime de soi, sous les coups de l'altérité mal tolérée, qui vont virer de l'accueil au rejet, à l'exclusion, le rapport que le même entretient à l'autre » (99). Malgré les images permises par le fait de se concevoir comme l'Autre, demeure tout de même le « moi » sous-jacent que Krapp tolère mal, reconnaissant au fond que lui restent toujours les qualités essentielles qui font que cet Autre est lui-même. Après tout, l'aliénation du « soi » par le « moi » constitue la plus grave crise d'identité possible et rend impossible, même dans l'atemporalité de la pièce, le saisissement du « moi » profondément personnel qui est responsable, par sa critique constante, de la peine ressentie face à la rupture entre le « soi » relégué au passé et le « moi » éternel :

[L]a révolte du personnage beckettien contre la première personne n'est pas seulement d'ordre linguistique, mais aussi et surtout d'ordre ontologique. Le divorce enregistré entre le « je » et le « moi » [...] laisse l'existant en marge du monde extérieur comme il le laisse en lisière de son monde intérieur. L'individualité n'échappe pas à la phénoménalité

et la conscience parlante se déchire puisqu'elle est incapable de se saisir en tant que telle, incapable de s'appartenir. L'introspection est un mythe, car le discours que le « je » mène sur le « moi » est toujours extraverti : il ne peut se constituer que par une mise à distance du « moi » considéré comme un objet d'étude, comme un phénomène parmi d'autres phénomènes, dans un monde dont la connaissance est – représentation oblige – nécessairement imparfait. Cercle vicieux, puisque la subjectivité empêche une compréhension objective du monde et que l'objectivation, inhérente au discours, interdit toute saisie de la subjectivité. Problème inextricable qui laisse l'individu au seuil de l'extérieur et de l'intérieur, entre le dehors et le dedans [...]. (Chestier 134-35)

L'altérité de Krapp est donc apparente non seulement au niveau temporel, où le passé se juxtapose à la scène présentée, mais aussi au niveau phénoménologique. Même si « cette altérité [...] à son tour, servira d'ancrage à la différenciation des laps de temps à laquelle procède l'histoire [ou la vie à un niveau personnel] sur la base du temps chronologique » (Ricœur 116), le fonctionnement temporel ne se limite pas au niveau chronologique puisque « [a]u *chronos*, le temps qui passe, s'oppose le *kairos*, le temps chargé d'une signification particulière, le moment favorable de l'intégration temporelle » (Genetti, « Temps » 15).²⁷ C'est grâce à ce deuxième phénomène que l'altérité sert à réduire

²⁷ Il faut toujours se demander si l'objectivité supposée des images annule réellement la subjectivité et la temporalité naturelles aux événements qui étaient quand même vécus par le sujet (telle est l'importance du *kairos*, où les événements jugés importants sont vécus à partir d'une temporalité subjective). Les images comportent effectivement une subjectivité inhérente par le simple fait d'avoir été vécus par le sujet, par le fait d'être considérées importantes et par le fait d'être toujours désirées par Krapp. Il faut aussi s'enquérir de la reconstruction de la temporalité à partir des images sélectionnées, car si le temps personnel du *kairos* remplace la chronologie objective du *chronos* – c'est-à-dire le temps chronologique mesuré, partagé entre la subjectivité de chaque personne mais vécu toujours de la même façon et de la même durée –, ne reconstruit-il pas une nouvelle temporalité basée sur la sélection des images importantes ? Ou est-ce que l'élimination des intervalles entre chaque instant digne d'être transformé en image fait que le *kairos* ne se qualifie pas comme une façon de percevoir la temporalité ? Malgré ses efforts pour éliminer la temporalité, il semble que Krapp soit toujours obligé de subir une temporalité quelconque.

les intervalles²⁸ qui séparent graduellement Krapp de son passé, un passé qui, avec la progression chronologique du temps, se serait mis davantage hors de sa portée. Puisque sa mémoire prête de l'importance aux moments passés préservés par l'enregistrement (16), le temps passe non par les intervalles différenciant le passé du présent, mais plutôt par les moments importants cousus ensemble qui se distinguent par leur altérité les uns par rapport aux autres. Si la distanciation entre le passé et le présent se base sur le sentiment d'altérité et non sur l'écart temporel entre les instants, la résurrection des moments passés par leur transformation en images est beaucoup plus réaliste dans la mesure où elle permettra à Krapp de se voir comme un Autre sans reconnaître le passage du temps qui l'accompagne. Les instants s'enchaînent donc pour former une continuité basée ironiquement sur leur altérité respective.

En refusant de reconnaître sa continuité temporelle, Krapp se dénie l'expérience la plus personnelle du monde, celle de pouvoir reporter la somme de ses expériences au présent pour pouvoir reconnaître la série de « sois », temporellement uniques, qui contribuent tous à l'expérience présente : « [I]t is through memory [...] that our actions transcend predictable mechanical responses to the extent that we bring our accumulated experiences to bear on a given situation. Consciousness or 'duration', in which the present is swollen with the past, is the essential feature of our humanity » (Fernihough 69). Krapp remplace ses souvenirs et sa reconnaissance de son passé par des images, présentées sur la bande par l'Autre mais désirées par lui. En effet, s'identifier à travers des images au lieu de devoir reconnaître son passé est exactement ce que Krapp cherche à faire puisque « [i]f

²⁸ Rappelons-nous de la discussion au troisième chapitre sur l'importance de la datation quant à la réduction des intervalles, où l'altérité permet à Krapp de manipuler les intervalles afin de les réduire presque entièrement.

what is remembered cannot be posited apart from the act of remembering, memory cannot be distinguished from imagination » (Champigny 123). Cette transformation de souvenirs en images permet donc le rejet du passé, tout en préservant les traces émotives qui sont en effet l'impulsion derrière son appétence de revivre le passé.

1.2 Les traces émotives

Le fait d' « avoir dans l'expérience vive de la mémoire un trait irréductible qui explique l'insistance de la confusion dont témoigne l'expression d'image-souvenir » (Ricœur 7) est un phénomène que nous avons déjà examiné au deuxième chapitre et abordé de nouveau dans la section précédente sur le sentiment d'altérité : l'altérité, préservée hors du cadre du temps chronologique, est ce qui permet la transformation de souvenirs en images. La vision de Krapp marque l'instant où la transformation de souvenirs en images s'est effectuée, ainsi que le moment où le rejet de l'Autre anéantit toute subjectivité du sujet « je ». Mais quel est ce « trait irréductible » auquel Ricœur fait référence, le trait partagé entre souvenirs et images qui fait que les images soient aussi satisfaisantes que les souvenirs ?

Ricœur est de l'avis que la mémoire réside dans l'association d'une sensation à une pensée (11), ou, comme le dirait Aristote, c'est l'esprit du souvenir qui est présent dans la recherche à se rappeler de quelque chose (18). On se souvient de *la chose* imprimée dans la mémoire à cause de la sensation qui y est associée. Le fait de coupler ensemble les aspects émotif et intellectuel veut dire que si une pensée revient, elle peut déclencher chez le sujet les mêmes émotions ressenties la première fois que cette pensée s'est imprimée dans la mémoire du sujet. De même pour les émotions, qui, se répétant, font que le sujet reconnaît la sensation et l'associe à un événement déjà vécu. L'affection transforme l'impression

première en image latente²⁹, et il faut se renvoyer à cet état émotif pour se rappeler des traces émotives associées à l'empreinte : « Il appartient ainsi à l'expérience de la reconnaissance de renvoyer à un état de latence du souvenir de l'impression première dont l'image a dû se constituer en même temps que l'affection originaire » (562).

Effectivement, quelque chose doit pousser Krapp à se rappeler certains événements présentés sur les bandes, même s'il ne se rappelle pas leur contenu lorsqu'il lit les titres qui leur sont associés dans le registre. En lisant, lorsqu'il tombe sur la vision, intitulée « Mémorable équinoxe », le titre n'a aucune signification pour lui : « Mémorable... quoi? (*Il regarde de plus près, lit.*) Équinoxe, mémorable équinoxe. (*Il lève la tête, regarde dans le vide devant lui. Intrigué.*) Mémorable équinoxe?... (*Pause. Il hausse les épaules...*) » (Beckett 12-13). Pourtant, en entendant raconté l'épisode du mémorable équinoxe, Krapp « *jure, débranche l'appareil [et] fait avancer la bande* » (24), se rappelant non seulement l'événement, mais aussi le sentiment de perte qui y est associé. Pour lui, ce souvenir s'est transformé en image désagréable puisqu'elle représente la solitude émotionnelle qui a suivi; le souvenir persiste en tant qu'image tandis que les traces émotives reliées au souvenir forment un trait irréductible qui unit la représentation mnémonique à sa représentation intellectuelle.

²⁹ Dans le contexte d'une étude sur La dernière bande, le terme « image » peut avoir plusieurs significations. Pour une personne dont les processus phénoménologiques fonctionnent normalement, « l'image » veut tout simplement dire la représentation à travers laquelle le souvenir se manifeste. Mais dans le cas Krapp, cette image se transforme d'une image représentative du souvenir en une image fictive voire hallucinatoire de lui-même (revoir la discussion sur « La reconnaissance, le souvenir et l'image » au deuxième chapitre). Normalement, l'affection à laquelle Ricœur fait référence s'associe à l'image en tant que représentation mnémonique. Dans le cas de Krapp pourtant, l'affection se relie à l'image en tant que symbole qu'il applique à son propre monde pour se représenter. Pour lui, l'image devient un symbole direct pour l'émotion dont il refuse de reconnaître le besoin.

Les traces émotives communes au souvenir devenu image lui permettent donc de reconnaître et de ressaisir l’empreinte ensevelie, tout en revivant l’événement comme une image désirée au lieu d’un souvenir vécu. Normalement, la recherche active d’une pensée nécessite un raisonnement intellectuel (Ricœur 22-23), et comme nous l’avons vu lors de la discussion du processus de la recherche active, la distanciation temporelle entre le souvenir et le sujet impliquée par cette recherche érige une barrière contre l’expérience émotionnelle ; autrement dit, les traces de cette émotion restent à l’esprit et on se souvient d’avoir ressenti une émotion quelconque sans la vivre de nouveau. Mais puisque Krapp ne recherche pas activement ses souvenirs, il ne reconnaît jamais la *ressemblance iconique* (24) des bandes ; en racontant ses impressions des événements, les bandes ne font que *représenter* les icônes vraies, fait manqué par Krapp. L’étanchéité de la mémoire face à l’émotion produite de nouveau au présent – au lieu de reproduite à travers une imitation du passé – se détruit sous la force du désir de Krapp de croire à la véracité des souvenirs enregistrés.

Le fait de percevoir son passé en tant qu’images objectives mais de s’y attacher de manière émotionnelle paraît contradictoire. Pourtant, cette relation est essentielle au décodage de la perception que Krapp a de lui-même. Normalement, l’effort intellectuel exigé par la recherche active de ses propres souvenirs annonce à la personne, même confusément, que la mémoire est du passé. Mais puisque Krapp n’exerce aucun effort intellectuel et puisqu’il se voit comme un Autre, il considère que ses souvenirs sont ceux d’un Autre, transformés au passage du temps en images objectives racontant la réalité de façon impartiale. Cependant, il se rattache à eux, séduit par la revigoration de ses traces émotives, et désirant les revivre chaque année. C’est ainsi que, pour lui, ses souvenirs ne

sont plus des souvenirs, mais des désirs. L'archive acquiert ainsi un aspect émotif, aussi contradictoire que cela puisse paraître.

Ricœur signale que, selon Platon, les traces émotives reliées à *la chose* imprimée dans la mémoire se forment au moment où un événement frappant marque l'âme. À l'*eidōlon* – l'événement frappant – on associe de la douleur, du plaisir, *et cetera*, et ce sont les émotions ressenties au moment de la formation de l'empreinte qui composent l'opinion qu'on a de l'événement (16). Pour cette raison on se souvient surtout des événements ayant une grande importance émotionnelle : « [L]a persistance des impressions premières en tant que passivités [marque la sorte d'inscription mnémonique la plus significative] : un événement nous a frappés, touchés, affectés et la marque affective demeure en notre esprit » (554).

En écoutant les bandes, il est clair pour le lecteur-spectateur que les événements qui ont marqué Krapp le plus sont les événements qui ont contribué à la pénible solitude présentée sur scène, et ce sont ces événements – notamment ceux de la vision et de la fille dans la barque – qui persistent en tant que traces émotives et qui continuent donc à l'affecter au niveau émotif. Cela étant dit, les traces émotives sont exactement ce que leur nom indique : des *traces*. De même que l'empreinte représente *la chose* absente, les traces émotives représentent les émotions ressenties au passé ; elles ne sont pas une vraie icône de l'émotion, mais seulement les traces subsistantes de cette émotion. La soif émotive que Krapp ressent par rapport à certains moments est évidente : « Mais, sous nous, tout remuait, et nous remuait, doucement, de haut en bas, et d'un côté à l'autre. *Pause. Les lèvres de Krapp remuent sans bruit* » (Beckett 32). Pourtant, réécouter satisfait Krapp quelque peu ;

attiré par la promesse fugace de pouvoir ré-expérimenter l'affection associée à l'événement, le passé le hante et le torture plus qu'il ne le rassure.

Malgré le désir de ressaisir cette émotion passée, le lecteur-spectateur s'aperçoit du désespoir qui rôde autour des vaines tentatives de ressuscitation. Toutes les émotions ressenties par Krapp à soixante-neuf ans ne sont que des versions frustrées des émotions précédentes : ni le désir ni le regret ni la futilité ne se manifestent pleinement : « [I]t is [only] on tape that he experiences regret, self-hatred and sexual passion. Such mixed emotions, cancelling each other out and resulting in emotional paralysis, characterize his behaviour » (Catanzaro, « Disconnected Voices » 36). Même Krapp semble reconnaître l'impossibilité et l'insuffisance de retrancher le passé et de l'insérer au présent. Se ressouvenir en ré-écoutant et en re-racontant ne le satisfait plus. Se rend-il donc enfin compte que le temps passe sans qu'il puisse le rattraper ?

Nonobstant les limitations temporelles, il y a un certain pouvoir que possède l'image qui l'élève au rang symbolique : la puissance de l'image reste dans la force linguistique qu'elle prête au discours (350) ; c'est à travers les images qu'on devient ce qu'on veut. Pour illustrer son argument, Ricœur cite l'exemple d'un roi (344) : le signifié du signifiant « roi » prête de l'importance au mot par l'image évoquée. De la même manière, Krapp s'attache à l'image présentée par les mots au lieu d'évaluer leur valeur originale. Il crée ainsi une image de lui-même à laquelle il se tient, et c'est en manipulant les souvenirs qu'il peint cette image. Autrement dit, il détourne le sens dénoté des signifiants et adopte une deuxième connotation pour prêter un pouvoir linguistique aux souvenirs oubliés et pour pouvoir les appliquer à sa situation présente. Tandis que la rencontre avec l'Autre nous permet de

surpasser le nihilisme (Irigaray 44), Krapp ne se rencontre qu'avec lui-même pour transformer les souvenirs de l'Autre en une quête nihiliste.

C'est ainsi que chaque souvenir se transmue en image : la fille au manteau vert manifeste sa solitude et la fille dans la barque, décrite en noir et en blanc, incarne ses croyances manichéennes supposées (Knowlson, « Du soin minutieux » 768). Un souvenir associé aux dernières années de sa mère se transfigure en métaphore de l'isolement de Krapp : « KRAPP (*lisant dans le dictionnaire*) – État – ou condition – de qui est – ou demeure – veuf – ou veuve. (*Il lève la tête. Intrigué.*) Qui est – ou demeure ? ... Se dit aussi d'un animal, particulièrement d'un oiseau... L'oiseau veuve ou tisserin... Plumage noir des mâles... (*Il lève la tête. Avec délectation.*) L'oiseau veuve ! » (Beckett 20). Comme un oiseau qui collectionne tout et ne rejette rien, Krapp est un oiseau noir qui demeure, qui persiste dans le temps malgré lui, son petit chez-soi transformé en nid d'oiseau construit de chaque petit objet, de chaque bande, de chaque petite bribe du passé récupérée : « Like the black-plumaged vidua-bird bringing sticks, straws and food to its nest, Krapp has constructed his own secluded, dark next with boxes, tapes, banana skins and old rags » (Rollins 59). Il revit constamment son passé, comme un veuf seul qui pleure le passé mais qui refuse de l'enterrer.

1.3 Freud et la répétition comme névrose

Avant de se lancer dans une interprétation freudienne de l'écoute répétitive des bandes, il faut signaler l'importance de ne pas traiter le personnage théâtral comme un être réel ayant une conscience – et notamment un inconscient, un concept essentiel à la psychanalyse. Mais comme nous l'avons déjà vu dans l'introduction (et nous le rappelons brièvement ici), pour bien appliquer l'analyse phénoménologique à un personnage théâtral,

il faut en quelque sorte suspendre les limites de l'analyse littéraire. Dépassons donc les barrières théoriques de la littérature pour entrer directement dans le domaine de la psychanalyse, tout en gardant en tête le chevauchement des domaines et des symboles scientifiques et littéraires.

La raison pour laquelle la nature des traces émotives chez Krapp est si difficile à saisir est non seulement parce qu'il refuse de reconnaître la valeur émotive des expériences passées, mais aussi parce que les couches émotives, ensevelies dans le passé, sont obscurcies par la mémoire-habitude qui remonte au présent. Même si la mémoire-habitude de Krapp n'est remplie que de l'habitude elle-même, comme nous l'avons vu au troisième chapitre, cette répétition est quand même indicative d'une obsession avec *la chose* passée puisque, comme le signalait Freud³⁰, la « compulsion de répétition » (Ricœur 84) est une manière d'évoquer le passé sans le souvenir direct et sans se rendre compte de cette obsession : « Le transfert [du souvenir du domaine de la résistance au domaine de compulsion de répétition] crée de la sorte un domaine intermédiaire entre la maladie et la vie réelle ; on peut parler de celui-ci comme d'une 'arène', où la compulsion est autorisée à se manifester dans une liberté quasi-totale, l'occasion étant offerte au fond pathogène du sujet de se manifester » (85).

La mémoire-habitude se remplit donc de l'habitude parce que la mémoire-souvenir est trop gênante pour pouvoir elle-même remplir le niveau conscient de la mémoire. De la même manière que Krapp boit pour oublier le temps (Ramakrishna 24), Krapp complète ses rites compulsifs pour oublier la mémoire-souvenir : « We are dealing here with a bodily

³⁰ Ricœur renvoie au concept freudien de la « mémoire empêchée » au « niveau pathologique-thérapeutique » (Ricœur 83) tel que Freud l'explique dans son texte de 1914, « Remémoration, répétition, perlaboration » (dans La Technique psychanalytique. Trad. A. Berman. Paris : PUF, 1970).

memory, an organic intelligence, whose applicability reaches far beyond the experiences of mutilation. We are dealing with a phenomenon akin to repression, in which a traumatic occurrence leaves the subject forever trapped in a past future which is no longer accessible to her/him » (Maude 111). Cette répression de l'aspect émotif du passé, incontrôlable puisqu'il est perdu pour la conscience, se manifeste dans la manière dont il accomplit ses tâches, ou plutôt ses rites, quotidiens. Le contrôle minutieux qu'il tente d'exercer lorsqu'il boit, mange des bananes, ouvre des tiroirs ou des boîtes et archive les bandes est un transfert du contrôle qu'il aimerait pouvoir exercer sur le temps : il compte les secondes en buvant ; il numérote les boîtes et les bandes, accompagnées des titres indiquant précisément le contenu des bandes ; il examine de près plusieurs fois tout au long de la pièce l'enveloppe, le trousseau de clés, les bananes, les bobines et même le vide devant lui.³¹

Ricœur explique aussi que selon Freud, pour trouver un remède à la répétition compulsive, il faut exiger du patient de ne pas cacher sa condition (85) : « [...] l'oubli est lui-même un travail dans la mesure où il est l'œuvre de la compulsion de répétition, laquelle empêche la prise de conscience de l'événement traumatique » (576). Aucune amélioration n'est donc possible pour Krapp, qui dénie sa condition. Il examine sa vie de près et la

³¹ Krapp est aussi « *[t]rès myope (mais sans lunettes)* » (Beckett 8) et a opté (vers l'âge de trente-neuf ans lorsqu'il le remarque sur la bande écoutée sur scène) de remplacer l'éclairage au-dessus de sa table, remarquant qu'elle est « une grande amélioration. Avec toute cette obscurité autour de moi je me sens moins seul » (14-15). S'il se sent plus à l'aise dans l'obscurité, il a évidemment remplacé l'ancien éclairage avec une lumière moins éclatante. En lisant ou en regardant la scène devant lui, le lecteur-spectateur perçoit que, malgré le fait que Krapp soit myope, l'éclairage – toujours au-dessus de la table et gardant toujours la salle dans l'obscurité – n'a pas changé depuis le remplacement raconté sur la bande il y a trente ans. Il faut donc conclure qu'au lieu de faire remplacer l'éclairage ou de s'acheter des lunettes, Krapp préfère obstinément maintenir les conditions où il est obligé de tout regarder et de tout examiner de près. Le contrôle ressenti par lui lorsqu'il peut tout scruter est plus réconfortant pour lui que le fait de se mettre à l'aise au niveau physique. Il est aussi possible que ces conditions pénibles, établies par Beckett, servent à inspirer de la pitié chez l'Autre (dans ce cas le lecteur-spectateur, qui est le seul être conscient qui reste devant Krapp) face à cet homme

commente sans s'investir émotionnellement dans ce qu'il entend. Pourtant, se présente une lueur d'espoir tout à la fin de la pièce lorsque Krapp semble reconnaître la manière obsessionnelle dont il écoute les bandes : « Sois de nouveau, sois de nouveau. [...] *Une fois ne t'a pas suffi* » (Beckett 31, mes italiques). En reconnaissant la répétition névrotique du passé, peut-être la bande qu'il enregistre sur scène sera-t-elle effectivement la dernière bande et peut-être pourra-t-il échapper à la névrose cyclique qui l'empêche de vivre au présent.

1.4 Le deuil et la mélancolie

Ricoeur constate que « [l]es rencontres mémorables s'offrent à être remémorés moins selon leur singularité non répétable que selon leur ressemblance typique, voire leur caractère emblématique » (28). Or, l'habitude de repasser les bandes signale non seulement une obsession du passé, mais une préoccupation des moments de rupture en particulier, puisque le thème raconté par chaque souvenir est aussi répétitif et que les moments enregistrés par Krapp représentent systématiquement les moments de rupture. Le fait de revoir la scène de la fille dans la barque n'est qu'une continuation de la douleur passée qui s'étend vers le présent pour être vécue de nouveau (Peirano 68). Même sa préoccupation constante avec le magnétophone marque une obsession qui le tourmente, lui présentant la douleur de l'amour perdu ainsi que la douleur causée par le magnétophone lui-même (Hayles 85) ; la machine aggrave sa douleur non seulement en rejouant les mêmes bribes du passé marquant le début de sa vie solitaire, mais aussi par le fait d'avoir certainement contribué à l'image qu'il a eue de lui-même, une image qui a provoqué par la suite ce désir

clownesque qui souffre aussi au niveau physique (il tousse, il ne peut rien voir, et il est maladroit, trébuchant sur ses affaires – la peau de banane – comme il trébuche sur son passé).

de se retrouver seul. Ces tristes représentations du passé sont importantes pour Krapp parce qu'elles sont emblématiques de sa solitude et de son sacrifice. Ainsi, les traces émotives de ces instants persistent non à cause de la singularité des moments enregistrés, mais plutôt parce que ces instants ne sont pas du tout singuliers ; Krapp se souvient de ces instants parce qu'ils sont emblématiques de la dynamique d'écart et de rupture qu'il répète avec chacune de ses relations.

La présence de l'Autre est quand même importante pour la distinction de son « soi » puisque c'est la subjectivité individuelle de chaque personne qui différencie le « je » du « toi » (Jacques 51). Sans un véritable Autre pour agir comme un « toi » face à qui se reconnaître comme un être distinct, Krapp ne va jamais pouvoir apprécier l'existence de son « moi ». Même si le lecteur-spectateur se présente en tant qu'Autre lorsque Krapp, semblant s'apercevoir d'une présence quelconque, « demeure immobile, regardant dans le vide devant lui » (Beckett 9), cet Autre, distancié de Krapp par le quatrième mur de l'espace théâtral, ne suffit pas pour remplir le vide intérieur qui se forme suite à l'absence de l'Autre passé. En fait, lorsque la pièce se déroule, le lecteur-spectateur arrive à comprendre que Krapp attend quelque chose plus qu'il ne le recherche. Le fait de consulter souvent sa montre et même le fait de « [pousser] un grand soupir » (8) indiquent que Krapp attend. Cette attente n'est pas l'attente frustrée pour l'Autre qui est en retard ; elle est plutôt la triste attente, impatiente mais tout de même hésitante, de quelqu'un qui assiste à une veillée et qui attend l'ultime moment de rupture³².

³² Comme nous allons le voir dans la conclusion, la veillée présentée sur scène n'est pas pour Krapp à trente-neuf ans, perdu éternellement au passé, mais pour Krapp à soixante-neuf ans qui enregistre sa dernière bande. Cette bande sera tout ce qui restera « quand toute la poussière sera – quand toute [sa] poussière sera retombée » (Beckett 15). Puisqu'il a toujours repoussé l'Autre, Krapp est la seule

Alors que Levy décrit le ton de la pièce comme étant nostalgique (180), le désir refoulé du passé qui remonte dans la pièce transforme cette nostalgie en regret et impose par la suite une atmosphère plus lourde, voire mélancolique. À trente-neuf ans, Krapp raconte que, lors de la mort de sa mère, il était assis sur un banc, une balle à la main et qu'un chien la mendiait de la patte (Beckett 22). Il remarque philosophiquement : « Instants. (*Pause.*) Ses instants à elle, mes instants à moi. (*Pause.*) Les instants du chien » (22). Ce commentaire, ajouté après coup au moment de l'enregistrement à trente-neuf ans, sert d'indice de la manière dont Krapp réévalue son passé pour exclure l'Autre : il raconte toujours les instants de rupture où le souvenir ne peut plus être partagé entre deux personnes. Les souvenirs acquièrent une signification lorsqu'ils sont partagés avec l'Autre, lorsque deux subjectivités partagent un même instant, mais en supprimant l'existence de l'Autre, Krapp ne peut partager ses instances qu'avec lui-même. Sans l'Autre il n'y a aucun « toi » ni aucun « nous » (Jacques 52), et la solitude est tout ce qui lui reste, une solitude dont il regrette la présence pénétrante.

Même si Krapp prétend ne pas avoir besoin de l'Autre dont il s'écarte, il trahit quand même la triste solitude à l'intérieur, cherchant de la compagnie en s'écoutant (Wulf 87) et en dialoguant avec lui-même (Bishop et Spitz 57). En effet, l'énonciation est double puisque Krapp s'adresse autant au lecteur-spectateur qu'à lui-même (Soenen 384) : « One of the complications arising from speech is that the subjects become aware of a need for an other whose presence might offer some comfort to the multitude of their changing selves » (Catanzaro, « Disconnected Voices » 31). Malgré ses constatations que « [l'affaire avec la fille dans la barque] au moins c'est fini, Dieu merci » (Beckett 27) et qu'il « n'en [voudrait]

personne à assister à sa propre veillée, repassant tout seul les bandes, telles des photos capturant les

plus. Plus maintenant [qu'il a] ce feu en [lui] » (33), l'agonie provient du fait qu'il veut ces moments après tout (Spurling 94) et que son ancien cynisme face au passé ne produit au final que du regret et du dédain envers lui-même (Macklin 216).

En ne renonçant pas aux relations passées, Krapp reste dans le domaine de la mélancolie : « C'est ainsi au surinvestissement des souvenirs et des attentes par quoi la *libido* reste attachée à l'objet perdu qu'est due la lourdeur du prix à payer [c'est-à-dire le temps et l'énergie investis à l'attachement à l'objet perdu] pour cette liquidation [c'est-à-dire la poursuite psychique de l'objet] » (Ricœur 87). Attaché toujours à l'objet de son amour même des années après sa perte, Krapp s'investit continuellement dans la résurrection du passé, ce qui le maintient dans un état perpétuellement mélancolique : « The melancholic mourner refuses to accept the loss and thus refuses to withdraw his attachment. In the absence of the love-object, the melancholic internalizes the absent other, identifies with it, and through that identification redirects his resentment over abandonment inward, thus heaping scorn upon himself » (Herren 56).

Pourtant, les femmes représentées à travers les bandes ne sont pas les seuls objets d'amour perdus devant le passé et ne sont donc pas l'unique cause de l'état mélancolique de Krapp. Comme le signalent McMillan et Fehsenfeld, La dernière bande raconte en effet l'histoire de deux dernières bandes, celle qui est enregistrée et celle qui est écoutée (288), et chaque bande raconte la mort du Krapp qui l'a enregistrée. Comme des sépultures qui nous aident à nous souvenir d'un ensevelissement (Ricœur 479), les bandes sont des « amulets of captured time » (Case 167), des pierres tombales qui marquent les moments où Krapp est mort à chaque « époque » de sa vie. Voulant se distinguer de son ancien « soi »

moments emblématiques de son passé.

mort, Krapp se critique lorsqu'il s'entend sur la bande et dénie la possibilité de la persistance du « moi » à travers la naissance d'un nouveau « soi ». La mélancolie est moins ressentie au niveau de la perte d'un ancien « soi », qu'au niveau de l'échantillon de possibilités perdues lorsque son ancien « soi » a refusé de les saisir. Il a besoin de pleurer non la perte de son « soi », dont il ne regrette pas le décès, mais plutôt la faillite de ce « soi » qui le laisse maintenant seul.

Même si Krapp, attristé par cette perte, fait grandir l'écart entre son passé et son présent en se critiquant, son attitude envers lui-même n'est pas l'ultime cause de sa rupture phénoménologique, qui est plutôt le résultat de son attitude envers les bandes elles-mêmes, qui fonctionnent comme des « marques extérieures [...] sur lesquelles les conduites sociales [dans ce cas individuelles] peuvent prendre appui pour leurs transactions quotidiennes » (Ricœur 526)³³. Autrement dit, nonobstant le véritable écart entre les Krapp qui fait que face à lui-même Krapp se perçoit comme un Autre, ce sont les bandes qui sont à la base de son habitude de se critiquer pour se distancier de soi-même. Le comportement de Krapp tel qu'il est vu sur scène se base sur une attitude héritée du symbole « historique » de la bande. Ainsi, en tant que « lieux de mémoire » symboliques, les bandes sont la cause de la discontinuité entre le remémoré et celui qui remémore (526), c'est-à-dire qu'elles marquent

³³ Dans son chapitre « L'inquiétante étrangeté de l'histoire » Ricœur reprend l'idée de Paul Nora selon laquelle les « lieux de mémoire » provoquent souvent une rupture entre la mémoire et l'histoire. La mémoire est saisie par des objets symbolisant l'histoire, mais ces objets contribuent plutôt à l'identité nationale qu'à l'Histoire (dans le cas de Krapp, parlons plutôt des objets personnels emblématiques d'une histoire personnelle perdue). Les « lieux de mémoire » ne sont donc que des restes du passé et le sentiment de continuité entre passé et présent est « résiduel » (527). Au final, « le lieu tire sa fonction de la rupture et de la perte » (527). De cette même façon, les bandes sont des objets faisant référence à un passé perdu dont Krapp ne se souvient plus. Les bandes sont les restes de son passé qui accentuent moins les événements qu'une situation contribuant à la création de l'identité: « Et c'est sur le fond de cette situation qu'il doit être parlé pour la première fois des lieux de mémoire » (523). Pour Krapp, le fond de la situation est la rupture elle-même qui est marquée par

une rupture entre le Krapp du passé et le Krapp présenté sur scène. Se manifestant insidieusement sous l'atmosphère calme représentée sur scène, le deuil et la mélancolie sont nés d'une perte de possibilités et d'un échec personnel, qui, grâce aux bandes, continuent à se manifester dans la vie de Krapp et à le tourmenter au point qu'il se critique, tout en essayant de cerner ses qualités propres qui sont responsables de son échec.

Malgré son refus de porter le deuil du passé, cette épreuve pourrait lui offrir une solution au problème de la mélancolie, pour autant qu'il puisse laisser ensuite le passé au passé. La mélancolie se forme à partir d'une répétition compulsive, et le deuil offre par la suite une libération de cette mélancolie si on se permet de se souvenir de *la chose* malgré la douleur : « Le travail de deuil est le coût du travail du souvenir ; mais le travail du souvenir est le bénéfice du travail du deuil » (Ricœur 88). Autrement dit, s'il était prêt à porter le deuil, Krapp pourrait accéder éventuellement au souvenir sans peine, alors qu'en refusant de reconnaître sa peine, il se châtie chaque fois qu'il tente d'accéder à *la chose* ensevelie dans sa mémoire. Ainsi, pour Krapp le souvenir est un don et un chagrin à la fois, lui permettant de voir un passé qu'il aimerait avoir de nouveau, mais en même temps attisant en lui une profonde mélancolie pour ce passé perdu.

Si l'habitude de se critiquer a donc été transmise par les bandes, cet héritage a approfondi davantage l'abîme entre Krapp et son « soi » passé en le poussant à se critiquer davantage. L'état mélancolique entraîné par cette distanciation phénoménologique de lui-même aggrave par la suite cette rupture identitaire, et, au lieu de lui permettre de pleurer le

les bandes. Les bandes symbolisent donc la rupture par la situation racontée, ainsi que par leur existence en tant que lieux (symboles) de mémoire.

passé et l'Autre qui sont perdus, sa mélancolie met en relief les qualités, propres à lui, qui ont engendré cet écart :

[A] la différence du deuil, où c'est l'univers qui paraît appauvri et vide, dans la mélancolie c'est le moi lui-même qui est proprement désolé ; il tombe sous les coups de sa propre dévaluation, de sa propre accusation, de sa propre condamnation, de son propre abaissement. Mais ce n'est pas tout, ni même l'essentiel : les reproches adressés à soi ne serviraient-ils pas à masquer des reproches visant l'objet d'amour ? (88)

Comme le précise Ricœur, cette accusation de soi-même est importante dans la mesure où elle permet de martyriser l'objet d'amour (88). En se critiquant, Krapp vise ses propres qualités détestables qui ont entraîné son échec artistique et sa perte de l'amour, et ces reproches, dirigés vers son ancien « soi », masquent toute critique qu'il aurait pu faire de l'objet d'amour, ou dans ce cas de l'amour lui-même en tant qu'objet. Tandis qu'au passé il accordait plus d'importance à son art, vers la fin de la pièce Krapp critique la décision prise par son ancien « soi » de laisser son intellect intimider son désir d'amour : « Laisser filer ça ! Jésus ! Ça aurait pu le distraire de ses chères études ! Jésus ! » (Beckett 28). À la fin, le lecteur-spectateur comprend que ce choix est la véritable cause du souverain mépris qu'il ressent envers lui-même, la raison pour laquelle il se critique autant : « La confrontation finale entre le jeune et le vieux Krapp évoque donc bien davantage encore que la simple tristesse du déclin qui guette l'homme. Krapp nous montre un homme déchiré par des forces en conflit, un conflit qui a ruiné toute sa vie » (Knowlson, « Du soin minutieux » 770). Pris dans une interminable condition mélancolique, Krapp n'arrive pas à arrêter le flot d'insultes dirigées vers lui-même, réflexe qui lui permet de protéger l'amour sans reconnaître consciemment sa valeur.

Le fait de diriger les reproches envers soi-même et non envers l'objet d'amour est aussi important puisque non seulement il préserve la sainteté supposée de l'objet d'amour, mais, en le protégeant contre le deuil, il permet aussi au sujet de rester attaché à l'objet d'amour. Ricœur explique que selon Freud :

[L]a perlaboration en quoi consiste le travail de remémoration ne va pas sans le travail de deuil par lequel nous nous détachons des objets perdus de l'amour et de la haine [...]. Ce qui menace ici [...] c'est l'attrait de la mélancolie [...]. C'est ainsi que se composent dans le tableau clinique des névroses dites de transfert les figures substituées du symptôme et les mesures de dépréciation de soi de la mélancolie, le trop du retour du refoulé et le creux du sentiment de soi perdu. (577-78)

En se concentrant sur le contexte des souvenirs (c'est-à-dire les souvenirs en tant que moments de rupture) et sur la mémoire-habitude, expérimentés tous les deux à travers le magnétophone, Krapp empêche que le travail de remémoration accentue l'objet perdu. Il évite donc le deuil et préserve son état mélancolique.

L'ironie de la tragédie est qu'il a raison de se faire des reproches quant à la perte de l'amour, puisque c'est son rejet de toute émotion qui est au centre de son état mélancolique. Les peaux de banane représentent la manière dont Krapp manipule ses souvenirs : il les rejette et remarque (Levy 183-84) qu'ils sont tous les deux « [d]u poison pour un homme dans [son] état » (Beckett 14) ; c'est lui qui, tout en sachant les conséquences physiques et phénoménologiques, continue à mettre par terre les peaux de banane, littéralement et symboliquement (Campbell 68). Le résultat de cette obsession avec le passé est qu'il se fait trébucher constamment dessus et qu'il se maintient donc dans un état mélancolique duquel il n'arrive pas à se sauver. Doherty a noté l'ironique comparaison et le jeu de mots entre les effets des *reels of tape* dans la pièce et l'affliction de quelqu'un par un *tapeworm* : « A

tapeworm is only excreted completely from the intestine at the cost of starvation and a massive dose of some substance which is most unpleasant to the worm. Normally, without dosing only fragments of the worm are excreted » (Doherty 100). Sans porter le deuil du passé, Krapp n'arrivera jamais à le surpasser, à éliminer le passé qui le contamine.

Comme l'indique la citation de Fernihough à la fin de la première partie de ce chapitre, la singularité de l'expérience humaine se base sur la manière dont le temps influence le présent en fonction des événements antérieurement vécus. La dernière bande développe ce thème, mais en l'appliquant plus précisément au moment de la mort, où tout le passé envahit le moment présent. La pièce souligne donc « the convention that one's whole lifetime wells up into consciousness at the moment of death » (Cohn, « Just Play » 10). Ce qui est unique dans la situation de Krapp est non le fait de voir passer devant lui la somme de ses expériences avant de mourir, mais le fait qu'il soit perpétuellement au seuil de la mort, qu'il se tient constamment dans un état de mort imminente. Toute sa vie n'est qu'une préparation pour l'instant où il cédera à la mort, pour le moment « quand toute [sa] poussière sera retombée » (Beckett 15). Au final, les bandes sont-elles un outil qui aide à sa destruction ou deviennent-elles plutôt une façon de se sauvegarder avant de se perdre ?

Chapitre 5

Conclusion : l'échec réussi

Pour Beckett, le silence est une façon d'apprécier la présence de l'Autre (Chestier 111) : « [S]ilence is the word, or the speaking, of the threshold – a space of possible meeting, of possible hospitality to one another. If silence does not exist in our discourse, it loses its most important function: communication with the other and not just transmitting information » (Irigaray 45). Par conséquent, tandis que les bandes présentent Krapp avec son ancien « soi », qui agit comme l'Autre, se manifeste quand même dans la pièce une profonde solitude morbide, soulignée à la fois par l'incapacité de Krapp de demeurer seul sans compagnon, sans ses « sois » passés, et par son inhabilité à savourer le silence comme un moyen par lequel l'existence peut être partagée ; il reste perpétuellement seul sans établir un rapport à l'Autre. Il s'enregistre et s'écoute, utilisant sa voix pour rompre « l'extraordinaire silence » (Beckett 15) qui l'entoure.

Krapp semble pourtant reconnaître la valeur du silence, même s'il refuse de le respecter. Dans la scène intitulée « Adieu à l'amour », lorsqu'il reste avec la fille, la barque les remuant d'un côté à l'autre, Krapp remarque en enregistrant : « Passé minuit. Jamais entendu pareil silence. La terre pourrait être inhabitée » (24). Il arrive à apprécier le silence seulement lorsqu'il sait que la situation était « sans espoir » et qu'il ne valait « pas la peine de continuer » (25) la relation, et qu'approche donc la fin de son union avec l'Autre. C'est de cette même façon qu'il apprécie le silence à la fin de la pièce : « *Krapp demeure immobile, regardant dans le vide devant lui. La bande continue à se dérouler en silence* » (33). Il respecte le silence seulement lorsqu'il est sûr de se retrouver finalement seul, sans devoir

admettre devant l'Autre son échec personnel. À la fin de la dernière bande, le silence ne représente donc pas la silencieuse communication qui permet de partager avec l'Autre, mais symbolise plutôt qu'il ne reste rien de toute la misère qu'a été sa vie : « [T]he call of conscience can only be heard in the silence ; it cannot be recorded on tape. Krapp's tragic fault lay in his never having had the courage to be, and of not knowing that salvation was at hand, in the silence » (Kaelin 205).

1.1 L'être pour qui rien n'est possible

Ricœur signale que cette perte de l'Autre est aussi une amputation de soi-même : « Sur ce chemin de l'intériorisation redoublée, l'anticipation du deuil que nos proches auront à faire sur nous-mêmes disparus, peut nous aider à accepter notre mort future comme une perte avec laquelle nous tâchons de nous réconcilier à l'avance » (Ricœur 468). Dans le cas de Krapp, après avoir perdu – ou plutôt rejeté – l'Autre de sa vie, tout ce qui lui reste est lui-même. Il continue cependant à se préparer pour la mort, se concevant comme un Autre et puis rejetant cet Autre passé. Il se réconcilie constamment avec la mort, l'anticipant même comme une délivrance qui le libérera de lui-même. En effet, sans l'Autre par rapport à qui il se définit comme « moi », il est déjà mort.

Ricœur explique aussi que « [p]our Heidegger, la mort affecte le soi-même en sa solitude intransférable et incommunicable : assumer ce destin, c'est mettre le sceau de l'authenticité sur la totalité de l'expérience ainsi placée à l'ombre de la mort » (457).³⁴

³⁴ Selon Heidegger, tout être humain doit faire face à la mort. À cause de la mort, tout humain, antérieur à sa propre existence, cède à la mort ; plus que tout autre chose, la mort appartient à la possibilité de l'existence (le *Dasein* – le « moi » qui fonde l'existence de tout être, est surtout un être ayant accès à toute possibilité). Ceci est ironique parce qu'il s'agit de la possibilité (certaine) de l'impossibilité de l'être (la mort du *Dasein*) qui se définit surtout par rapport à la panoplie de possibilités qu'est la vie. La mort est la possibilité la plus extrême de l'existence puisqu'elle se

Krapp se prépare déjà pour la mort, l'ultime expérience qui doit être « vécue » tout seul, en s'écartant de l'Autre. Cependant, le fait de « vivre » ou d'assumer ce destin morbide est ironique : « [I]a tension entre ouverture et fermeture n'est-elle pas atténuée par le règne qu'exerce *in fine* l'être-pour-la-mort traité comme être pour un possible ? L'angoisse qui met son sceau sur la menace toujours imminente de mourir ne masque-t-elle pas la joie de l'élan de vivre ? » (465). Le fait même de vivre son existence comme un être-*pour-la-mort* implique une destination, ce qui rend caduque le concept du *Dasein*, pour qui, par définition, tout devrait être possible. Ce paradoxe décrit parfaitement la condition de Krapp : tout en sachant que son destin est clos, il persiste en ses vaines tentatives de ressusciter le passé. Malgré le fait de savoir qu'il n'est qu'un être-pour-la-mort et malgré le fait de se voir comme un être espérant la plus profonde solitude possible, Krapp est obsédé avec la recreation mécanique du passé : « In his efforts to 'be again' he has smothered himself in the past so that his last tape sums up the failures of the past and offers no hope for the future » (Brigg 307). Beckett utilise Krapp pour illustrer la condition humaine, en mettant sur la sellette la partie morbide du « moi » de chacun, qui se réfugie dans le passé et qui tend donc vers un futur vide, puisque ce futur égale la mort et donc l'impossibilité d'être pour celui dont la vie devrait représenter toute possibilité.

En dépit de la mort imminente, il reste quand même un certain nombre de possibilités disponibles au sujet qui peuvent par la suite changer le trajet de sa vie. Le problème ne réside donc pas tellement au niveau de ce destin clos paradoxal dont parle Ricœur : « Le cœur du problème, c'est la mobilisation de la mémoire au service de la quête,

termine par la limitation de la relation entre soi-même et les Autres, et puisqu'il faut y faire face constamment, les humains n'étant que des êtres-pour-la-mort (Piotr Hoffman 223-24 ; Guignon 282).

de la requête, de la revendication d'identité » (Ricœur 98). Ce qui est si troublant dans le cas de Krapp n'est pas le manque de possibilités, mais le fait qu'il refuse de ne saisir aucune d'entre elles : « By fixating exclusively on past moments, Krapp reduces the present to the site of remembrance and thus fortifies his life against change. Through regretting the past that can never return, Krapp renders the future irrelevant. This is his last tape because there will never be anything new to record » (Levy 186).

1.2 Au seuil du « soi » perdu

Malgré la délivrance promise par la mort, Chambers propose qu'il existe une autre solution à l'état morbide de Krapp, un autre moyen de justifier son obsession de la mort. Nous avons déjà vu, au troisième chapitre, que la temporalité de notre existence empêche qu'on puisse saisir le « moi » qui demeure hors de la temporalité : « La vie, poursuite du moi, devient ainsi la quête sans fin et sans espoir, d'un objet qui, s'éloignant sans cesse, est difficile à enfermer dans une définition, objet inséparable de ce qui l'entoure et qui présente donc toutes les caractéristiques du néant » (Chambers 95). Chambers se demande en effet si la mort permet l'affranchissement de cette dimension temporelle pour mener à la saisie de son vrai « moi » (92). Donc, en mourant, se réunit-on aux différentes parties de son « moi » qui étaient auparavant hors de portée ?

En appliquant cette théorie à la situation de Krapp, on se demande si Krapp veut mourir pour trouver finalement la réponse à l'énigme qui le torture, à la question « Qui suis-je ? », ou s'il souhaite tout simplement échapper à son « moi » en construisant autour de lui un monde atemporel où n'existent ni le passé, ni le présent, ni le futur, ni la mort imminente qui le menace de devoir affronter son « moi » et son échec personnel. En effet, peut-être Krapp enregistre-t-il ses souvenirs en espérant qu'il redeviendra cette personne entendue

sur la bande ; s'il pouvait se réattribuer ses souvenirs, faire qu'ils deviennent de nouveau les siens, peut-être pourrait-il devenir celui sur la bande qui ne se définit pas uniquement par sa solitude et qui n'est pas encore responsable de la faillite qui le tourmente présentement sur scène. Ou même de façon encore plus probable, peut-être veut-il ressusciter cette personne pour l'incarner de nouveau : « Sois de nouveau, sois de nouveau » (Beckett 31). C'est ainsi qu'il imite le corps de celui qui a enregistré la bande il y a trente ans, mimant à soixante-neuf ans les réactions émotives que celui de trente-neuf ans tente cacher sous la voile de l'objectivité :

La dernière bande est fondée sur une posture de Krapp, immobile, tendu dans l'écoute de sa voix derrière sa table, accroché au magnétophone, à la voix. Tout se passe dans le visage de l'écoute (sans les mouvements de l'articulation de la parole) : les nuances infinies de l'émotion, de la colère ou de désespoir, toutes ses réactions, s'impriment insensiblement sur le visage, le modifiant et le modulant comme un masque. En instituant cette dissociation entre la voix et le visage (voix enregistrée), Beckett fait de l'écoute, une lecture corporelle de la voix. (Chabert 95-96)

Krapp trahit ainsi le fait que s'il avait la possibilité de redevenir cette personne, il ne refoulerait pas cette fois l'émotion ressentie au fond de lui. Pourtant, étant donné l'impossibilité de cette réincarnation, il s'efforce de désirer de nouveau le feu intérieur ; il doit de nouveau remplacer le « bonheur trivial » et « inaccessible » par la flamme qui était auparavant présente (Knowlson, « Du soin minutieux » 770). Même s'il connaît maintenant les conséquences de cette vision et ne la désire plus, puisqu'il est trop tard pour revenir en arrière, il faut que Krapp s'efforce de vouloir de nouveau sa quête artistique, pour ne pas être inondé du regret de l'avoir voulue et d'être, comme résultat, maintenant tout seul.

Malgré son acceptation forcée de la vision, à la fin de la pièce il n'y a toujours aucune réconciliation avec le passé, un échec qui est indiqué par le fait que Krapp reste figé devant le magnétophone (Lauback-Kiani 130), hypnotisé par la scène absente qu'il vient de faire jouer devant lui. Il s'approche constamment de tous ses anciens « sois », comme pour les confronter, mais il ne réussit jamais à le faire, se perdant dans le labyrinthe mnémonique qu'il a construit lui-même. En vieillissant il s'approche de plus en plus de son « moi », se détachant de son entourage et perdant ses attaches au monde extérieur et à ses sens (Chambers 97), mais il reste toujours sur le seuil, attendant le moment où il pourra se confronter et se réunir à soi-même : « [C]e n'est pas de l'essence [que Beckett] parle, c'est du seuil uniquement, cette région de l'être où existence et essence, moi et non-moi, temporalité et atemporalité coexistent à jamais, dans le monde étrange, ambigu fatal de ce demi-exil qui pour Beckett est l'image de notre condition » (105-106).

1.3 À la recherche du soi perdu : la vision beckettienne du monde

Dans son chapitre « The Quest for Self Through Creation », Hannah Copeland discute de la question de la création artistique comme une incarnation du « moi » de l'artiste. Elle conclut que « [i]n Beckett's fiction quest of self and creative activity are inseparable » (178) et que (dans le cas des romans) la narration constitue donc un dévoilement du « moi ». Cela étant dit, si nous considérons que l'œuvre de Beckett reflète sa vision philosophique du monde, c'est-à-dire la manière personnelle dont son « moi » conçoit le monde, et que cette interprétation est indicative de la manière dont l'homme, l'*Everyman*, occupe les « scènes du monde » (Ricœur 451), nous pouvons conclure que le texte littéraire, et en l'occurrence le texte de théâtre, a le pouvoir de faire comprendre « la nature profonde du genre humain »

(Ricœur 308). En regardant de près La dernière bande, quelle est donc la vision beckettienne de l'expérience phénoménologique de l'homme ?

En lisant ou en regardant la pièce, on comprend que Krapp se voit comme un artiste profondément marqué par son échec. Au cours de notre analyse, par contre, le niveau inconscient, que nous avons attribué à Krapp en suspendant les limites de l'analyse littéraire, nous a indiqué que l'échec dont il a si profondément honte pourrait être plutôt relié à l'Autre aliéné et au « soi » perdu qu'à sa quête littéraire non réalisée. Nonobstant son refus d'admettre son besoin de l'Autre, Krapp réussit à faire face à son échec à la fin, en déclarant « Sois de nouveau, sois de nouveau » (Beckett 31), supplication qui signale au lecteur-spectateur, et peut-être à Krapp aussi, que la solitude obstinée dans laquelle il se maintient n'est pas ce qui est réellement désiré. Comme le note Wulf, en écoutant le magnétophone, Krapp se penche sur la machine comme il se penche sur la fille dans la barque (89), parallèle qui souligne son désir refoulé.

La position du lecteur-spectateur est quand même privilégiée par rapport au personnage dans la mesure où elle lui permet de voir (et dans ce cas d'analyser) la pièce de l'autre côté du quatrième mur. En prenant du recul par rapport à la pièce, nous pouvons la concevoir comme le monologue non seulement de Krapp, mais de Beckett aussi, où La dernière bande et les bandes deviennent respectivement le succès artistique recherché par le dramaturge. Autrement dit, si le but de Krapp est de faire de lui-même l'image de l'artiste souffrant qui, en rejetant l'amour et en vivant une existence solitaire, se tourmente pour achever son œuvre, l'échec du personnage aboutit à un succès artistique (le succès de l'auteur, Beckett, et du créateur des bandes, Krapp). Tout échec garantit donc son succès tandis que tout succès l'oblige à rester dans un état d'échec total.

Suivons les étapes menant à ce succès, obligatoirement vécu comme un échec réussi: paradoxalement, Krapp essaye de rendre le présent supportable en écoutant les bribes de son passé perdu, même s'il déteste le présent exactement parce que les *icônes*, les *choses* auxquelles font référence les empreintes, n'y sont plus. La ressuscitation du passé souligne sa perte en transportant le vide passé au présent. Cette torture narcissique de soi-même est ironiquement ce qui lui aurait plu dans le passé, au moment où il a eu sa vision. Cette épiphanie, qui lui a présenté avec l'image obscure d'un artiste à la fois dédié à son travail, mais torturé par sa solitude, se réalise au niveau de la pièce elle-même, mais Krapp, pris dans le passé, ne s'en rend pas compte. Ironiquement, c'est Beckett, lui aussi incarnant le rôle de l'artiste torturé, qui élucide sa propre condition à travers la pièce et qui, en écrivant une pièce sur son échec, a réussi à créer un ouvrage reflétant sa condamnation à l'échec réussi.

Dans la note d'orientation du premier chapitre de La mémoire, l'histoire, l'oubli, Ricœur explique que l'examen de *la chose* souvenue est rendu difficile par la confusion entre la mémoire et l'imagination : « C'est sous le signe de l'association des idées qu'est placée cette sorte de court-circuit entre mémoire et imagination : si ces deux affections sont liées par contiguïté, évoquer l'une – donc imaginer –, c'est évoquer l'autre, donc s'en souvenir » (5). C'est ainsi qu'en imaginant, Krapp croit se souvenir de son passé, et le sujet du souvenir (et de l'image) n'est personne d'autre que lui-même. Le souvenir et l'image se chevauchent de plus en plus lorsqu'il s'agit d'un être cher (57) et il n'y a rien de plus cher à Krapp que l'image qu'il tient de lui-même. Comme le remarque Sherman, le magnétophone reflète ce que Krapp veut de lui-même, l'image de l'artiste, et il se penche sur le magnétophone pour embrasser son image dans les yeux de la fille (48-50), la fille représentative de l'Autre rejeté

qui rend possible par la suite la solitude menant au succès artistique réalisé au niveau de la pièce.

Ainsi, tandis que pour le lecteur-spectateur Krapp continue vers son destin triste d'artiste tourmenté, pour lui, il est à la recherche du « soi » perdu, un « soi » qui n'a pas encore atteint la limite d'une faillite personnelle irréversible. Pourtant, comme le passé et le présent qui sont tous les deux perdus dans À la recherche du temps perdu, Krapp perd son « soi » passé, qui est déjà mort, ainsi que son « soi » présent, qui s'éteint petit à petit en revivant au lieu de vivre. En fin de compte, la vision beckettienne du monde transmise par La dernière bande n'est donc pas qu'il est inutile de pleurer le passé, qui est effectivement déjà passé, mais qu'un deuil prolongé du passé anéantit aussi le « soi » présent.

Bibliographie

- Beckett, Samuel. La dernière bande. Paris : Editions de minuit, 1959.
- Bernard, Michel. Samuel Beckett et son sujet : une apparition évanouissante. Paris : L'Harmattan, 1996.
- Bishop, Ryan, et Walter Spitz. « 'Run On in Silence' : Language, Dialogue, and the Self in Beckett's Krapp's Last Tape ». Language and Literature 15 (1990) : 57-78.
- Brienza, Susan D. « 'My Shade Will Comfort You' : Beckett's Rites of Theater ». Critical Essays on Samuel Beckett. Critical essays on modern British literature. Ed. Patrick A. McCarthy. Boston, MA : G.K. Hall & Co., 1986. 215-226.
- Brigg, Peter Alexander. The Understanding and Uses of Time in the Plays of J.B. Priestley, Samuel Beckett and Harold Pinter. Toronto, ON : U of Toronto P, 1970.
- Campbell, Julie. « The Semantic Krapp in Krapp's Last Tape ». Samuel Beckett : Crossroads and Borderlines/L'Oeuvre Carrefour/L'Oeuvre limite. Ed. Maruis Buning et al. Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 6. 63-72.
- Case, Sue-Ellen. « Time and Time Again : Playing Brecht and Beckett's Real Time in the Digital Age ». Brecht Yearbook/Das Brecht-Jahrbuch 27 (2002) : 162-77.
- Catanzaro, Mary F. « The Voice of Absent Love in Krapp's Last Tape and Company ». Modern Drama 32.3 (septembre 1989) : 401-412.
- . « Disconnected Voices, Displaced Bodies : The Dismembered Couple in Beckett's Krapp's Last Tape, Happy Days, and Play ». Literature and the Grotesque. Ed. Michael J. Meyer. Perspectives on Modern Literature 15. Amsterdam : Rodopi, 1995. 31-51.

- Chabert, P. « Samuel Beckett : Lieu physique, théâtre du corps ». Duras, Beckett. Cahiers Renaud-Barrault 106. Paris : Callimard, 1983. 80-98.
- Chambers, Ross. « Destruction des catégories du temps ». Les Critiques de notre temps et Beckett. Ed. Dominique Nores. Paris : Garnier Frères, 1971. 91-106.
- Champigny, Robert. « Adventures in First Person ». Samuel Beckett Now. Ed. Melvin J. Friedman. Chicago : U of Chicago Press, 1970. 119-128.
- Chestier, Alain. La Littérature du silence : Essai sur Mallarmé, Camus et Beckett. Paris : L'Harmattan, 2003.
- Cohn, Ruby. Just Play : Beckett's Theater. Princeton, New Jersey : Princeton UP, 1980.
- Connor, Steven. Samuel Beckett : Repetition, Theory and Text. New York : Basil Blackwell, 1988.
- . « 'What? Where?' Presence and Repetition in Beckett's Theatre ». Rethinking Beckett : A Collection of Critical Essays. Ed. Lance St. John Butler et Robin J. Davis. London : Macmillan, 1990. 1-19.
- Copeland, Hannah Case. Art and the Artist in the Works of Samuel Beckett. Paris : Mouton, 1975.
- Davies, Paul. Beckett and Eros : Death of Humanism. New York : St. Martin's Press, 2000.
- Degani-Raz, Irit. « The Spear of Telephus in Krapp's Last Tape ». Beckett at 100 : Revolving It All. Ed. Linda Ben-Zvi et Angela Moorjani. Oxford : Oxford UP, 2008.
- Doherty, Francis. Samuel Beckett. Londres : Hutchinson University Library, 1971.

Engelberts, Matthijs. Défis du récit scénique : Formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras. Genève : Droz, 2001.

Erickson, Jon. « Self-objectification and Preservation in Beckett's Krapp's Last Tape ». The World of Samuel Beckett. Ed. Joseph H. Smith. Psychiatry and the Humanities 12. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1991. 181-94.

Fernihough, Anne. « Consciousness as a Stream ». The Cambridge Companion to the Modernist Novel. Ed. Morag Shiach. Cambridge : Cambridge UP, 2007. 65-81.

Fletcher, John, et John Spurling. Beckett : A Study of his Plays. London : Eyre Methuen, 1972.

Genetti, Stefano. Les figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett. Italie : Schena, 1992.

---. « Temps, expérience humaine et création littéraire ». Introduction. Les Figures du temps dans l'œuvre de Samuel Beckett. Italie : Schena, 1992.

Guignon, Charles B. « Authenticity, moral values, and psychotherapy ». The Cambridge Companion to Heidegger. Cambridge Companions to Philosophy. 2ed. Ed. Charles B. Guignon. Cambridge : Cambridge UP, 2006. 268-292.

Hayles, N. Katherine. « Voices out of Bodies, Bodies out of Voices: Audiotape and the Production of Subjectivity ». Sound States: Innovative Poetics and Acoustical Technologies. Ed. Morris, Adalaide. Chapel Hill, NC: U North Carolina P, 1997. 74-96.

Herren, Graley. Samuel Beckett's Plays on Film and Television. New York : Palgrave MacMillan, 2007.

Hoffman, Frederick J. Samuel Beckett : The Language of Self. New York : E.P. Dutton & Co., 1964.

Hoffman, Piotr. « Death, time, history : Division II of *Being and Time* ». The Cambridge Companion to Heidegger. Cambridge Companions to Philosophy. 2ed. Ed. Charles B. Guignon. Cambridge : Cambridge UP, 2006. 222-240.

Irigaray, Luce. « The Path Toward the Other ». Beckett after Beckett. Ed. S.E. Gontarski et Anthony Uhlmann. Gainesville, FL : UP of Florida, 2006. 39-51.

Jacques, Francis. Différence et subjectivité : anthropologie d'un point de vue relationnel. Paris : Aubier, 1982.

Kaelin, Eugène F. The Unhappy Consciousness : The Poetic Plight of Samuel Beckett : An Inquiry at the Intersection of Phenomenology and Literature. London : D. Reidel, 1981.

Knowlson, James. Beckett. Arles : Actes Sud, 1999.

---. « Du soin minutieux apporté par Beckett à ses mises en scène ». Critique 519-520 (août-septembre 1990) : 755-770.

Laubach-Kiani, Philip. « 'I Close My Eyes and Try and Imagine Them': Romantic Discourse Formations in Krapp's Last Tape ». Journal of Beckett Studies 13.2 (printemps 2004) : 125-36.

Lawley, Paul. « Stages of Identity : From Krapp's last tape to Play ». The Cambridge Companion to Beckett. Cambridge Companions to Literature. Cambridge : Cambridge UP, 1996. 88-105.

Levy, Eric P. Trapped in Thought : A Study of the Beckettian Mentality. Syracuse, NY :

Syracuse UP, 2007.

Luscher-Morata, Diane. « La souffrance du désir dans les premières œuvres de Samuel Beckett ». Revue d'histoire littéraire de la France 106.1 (2006) : 117-131, 255-256.

Macklin, Gerald M. « (Un)Sung Heroes in the Drama of Samuel Beckett's Oh les beaux jours, La dernière bande, Quad. ». Heroism and Passion in Literature: Studies in Honour of Maya Longstaffe. Ed. Graham Gargett. Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft 77. New York, NY: Rodopi, 2004. 209-19.

Malkin, Jeanett R. « Matter of Memory in Krapp's Last Tape and Not I ». Journal of Dramatic Theory and Criticism 11.2 (printemps 1997) : 25-39.

Maude, Ulrika. « The Body of Memory : Beckett and Merleau-Ponty ». Beckett and Philosophy. Ed. Richard Lane. New York : Palgrave, 2002. 108-122.

McMillan, Dougald, et Martha Fehsenfeld. From Waiting for Godot to Krapp's Last Tape. Vol. 1 de Beckett in the Theatre : The Author as practical Playwright and Director. New York : Riverrun Press, 1988.

Piacentini, Gérard. « Le référent philosophique comme caractère du personnage dans le théâtre de Samuel Beckett ». Revue de la Société d'histoire du théâtre 42.4 (1990) : 323-370.

Peirano, Gloria. « Beckett o el silencio de la memoria (Una lectura de Krapp's Last Tape) ». Beckettiana : Cuadernos del Seminario Beckett (1996) : 59-71.

Pope, Alexander. « Eloisa to Abelard ». The Monadnock Press. 22 août 2008.
<<http://www.monadnock.net/poems/eloisa.html>>.

- Pountney, Rosemary. Theatre of Shadows : Samuel Beckett's Drama 1956-76 : From All that Fall to Footfalls with commentaries on the latest plays. Totowa, NJ : Barnes and Noble, 1988.
- Ramakrishna, Lalita. Samuel Beckett : Time and the Self in his Plays. New Delhi : Harman, 1997.
- Ricœur, Paul. La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris : Seuil, 2000.
- . Temps et récit. Paris : Seuil, 1984.
- Rollins, Roland G. Ruin, Ritual and Remembrance in Twentieth Century Irish Drama. Bethesda, MD : Academica Press, 2002.
- Sartre, Jean-Paul. Un théâtre de situations. Michel Contat et Michel Rybalka. Paris : Gallimard, 1973.
- Sherman, Rob. « Shadows of the Evening: Narcissus, Doubles and Failed Rituals in Beckett's Krapp's Last Tape ». Theater Studies 38 (1993) : 45-55.
- Siccama, Wilma. « Beckett's Many Voices : Authorial Control and the Play of Repetition ». Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 8 (1999) : 175-88.
- Soenen, Dimitri. « Récits en actes : le sujet et son histoire dans les pièces monologiques ». Revue d'histoire du théâtre 4 (2004) : 373-390.
- Ubersfeld, Anne. Lire le théâtre I. Paris: Belin, 1996.
- Webb, Eugene. The Plays of Samuel Beckett. Seattle : Washington UP, 1972.
- Wilson, Sue. « Versions of the Vision in Samuel Beckett's Krapp's Last Tape ». English

Language Notes 40.3 (mars 2003) : 76-82.

Worth, Katharine. « Past into Future : Krapp's Last Tape to Breath ». Ed. Hames Acheson et Kateryna Arthur. Beckett's Later Fiction and Drama : Texts for Company. Londres : Macmillan, 1987. 18-34.

---. Samuel Beckett's Theatre : Life Journeys. New York : Oxford UP, 1999.

Wulf, Catharina. « Desire for the Other : Obsession as Failure/Failure as Obsession. Beckett's Krapps' Last Tape and Bernhard's Minetti ». Samuel Beckett Today/Aujourd'hui 2 (1993) : 87-94.