

Entre Beckett et Bion, le récit analytique de Didier Anzieu

« Écrire sur écrire... Les bras vous en tombent, la plume se rebiffe contre la main à plume.
Elle fait des cercles. Donc parlons plutôt. Traçons quelques sillons. »

J.-B. Pontalis¹

Le travail que je vous présente est au fond essentiellement un travail de *lecture* et contrastera sans doute avec la tonalité clinique et réflexive du séminaire, tout en n'étant pas sans rapport avec la question de l'activité de pensée. Ce travail s'est imposé à moi à partir d'un exposé fait en juillet dernier dans un colloque que j'avais co-organisé à Cerisy sur le thème « Écriture(s) et psychanalyse : quels récits ? », exposé qui portait sur les paradoxes du récit. C'est à cette occasion que je me suis intéressée, en conclusion de mon exposé, au travail d'Anzieu sur l'œuvre de Samuel Beckett en tant qu'il présente à la fois une réflexion sur l'écriture (l'écriture d'un écrivain) – sur ce que D. Anzieu nomme « l'écriture narrative » de Beckett – et une « écriture sur l'écriture », sur celle de Beckett et aussi sur la sienne propre. C'est parce que j'ai été véritablement *intriguée* par la *rencontre* de Didier Anzieu avec l'œuvre de Beckett que j'ai souhaité y revenir d'une manière plus approfondie. Ce qu'il faut d'abord signaler, c'est que cette rencontre est articulée autour de l'enjeu, central pour Anzieu, d'« essayer de savoir comment Samuel Beckett est devenu créateur », enjeu qui entre bien évidemment en résonance avec son ouvrage *Le Corps de l'œuvre* (1981). On sait que l'écriture, la littérature et le corps ont été les références constantes de l'œuvre de D. Anzieu, ses « pierres de touche ».

La rencontre d'Anzieu avec Beckett est jalonnée d'abord par un certain nombre d'articles avant de donner lieu à un livre, écrit seulement après la mort de Beckett, dont la seconde édition a pour titre *Beckett* (Gallimard, coll. « Folio essais », 1999) alors que la première édition était parue sous le titre *Beckett et le psychanalyste* en 1996. Ce qui a particulièrement retenu mon attention, c'est *l'opération de lecture* à laquelle Anzieu se livre à propos de l'écriture de Beckett, laquelle engage directement la psychanalyse, l'expérience clinique et la situation analytique elle-même puisqu'elle repose sur ce que D. Anzieu nomme son « hypothèse » (centrale) : l'« hypothèse d'une reprise, par la création même de l'œuvre beckettienne, du processus psychanalytique enclenché avec Bion, en apparence interrompu, et que Beckett s'approprie dans un acte répété d'indépendance envers son éducation, sa langue et son analyse » (« Un soi disjoint, une voix liante. L'écriture narrative de Samuel Beckett », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 28, « Liens », automne 1983, p. 81).

En effet, en janvier 1934, sur les conseils de son ami Geoffrey Thompson, Samuel Beckett, très éprouvé par la mort récente de son père, engage une psychothérapie à la

¹ J.-B. Pontalis, « Écrire, psychanalyser, écrire. Échange de vues », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 1977, n° 16, « Écrire la psychanalyse », p. 5-26.

Tavistock Clinic de Londres, où il est suivi par l'un des plus jeunes thérapeutes de l'équipe, Wilfred Ruprecht Bion pendant deux années. Beckett souffrait alors considérablement, autant de symptômes somatiques (abcès, furoncles, douleurs articulaires, insomnies, étouffements, arythmie cardiaque, blocage urinaire, accès de tremblement nocturnes) que de troubles psychiques (phases de retrait narcissique, « solipsisme baroque », et épisodes dépressifs, alternance entre des accès de rage et l'angoisse de l'impuissance) accompagnés de troubles du comportement, dont l'alcoolisme [Je renvoie à la première biographie de Beckett par Deirdre Bair² publiée en 1978 qui cite les lettres de Beckett à son ami Thomas MacGreevy du 1er janvier et du 10 mars 1935, dans lesquelles Beckett fait la liste de ses symptômes]. Les méthodes thérapeutiques en usage à la clinique Tavistock au moment où Beckett la fréquente, dans les années 1934-1935, sont plutôt souples : si la plupart des médecins travaillent à partir des théories de Freud et de Jung, ils empruntent aussi largement à Adler. L'hypothèse la plus couramment retenue est que Bion aurait appliqué au cas de Beckett sa version personnelle de l'« analyse simplifiée » (« découvrir des liens dynamiques entre le symptôme et ses causes antérieures au moyen de la libre association et de l'analyse des rêves »), ce que semble corroborer Beckett dans l'un de ses entretiens en 1989 avec son second biographe, James Knowlson (*Beckett*, 1999) : « Couché sur le divan, j'essayais de remonter dans mon passé. Je crois que ça a dû servir à quelque chose ... J'ai certainement retrouvé des souvenirs extraordinaires du temps où j'étais dans l'utérus ». La correspondance de Beckett montre clairement que les séances d'analyse avec Bion l'absorbent alors totalement. Par ailleurs, le patient et son analyste avaient en commun un certain nombre d'intérêts, en particulier la littérature et la philosophie. Comme Beckett, Bion avait étudié la littérature française, en France, à Poitiers, et comme Beckett, il avait attentivement lu Kant. Il semble que Beckett appréciait Bion comme analyste. A l'automne 1935, Bion emmène Beckett dîner dans un restaurant avant de le convier à écouter la troisième des cinq conférences que Jung prononce à la clinique Tavistock pour l'Institut de médecine psychologique, conférence qui porte « Sur la relation de la psychologie analytique à la poésie » (tr. fr. volume qui rassemble les conférences de Jung de 1922 à 1934, *Problèmes de l'âme moderne*). Jung évoque notamment l'existence du processus créateur chez l'artiste en termes de « complexe autonome », impliquant « une scission dans la psyché », dont on retrouvera des échos dans *La dernière bande* (1958). Beckett évoquera à plusieurs reprises cette conférence qui l'a, semble-t-il, marqué : la création lui est sans doute apparue comme une alternative heureuse à la maladie mentale. Au cours de ces deux années avec Bion, Beckett se documente amplement sur la psychologie et la psychanalyse (la psychologie de la forme, Freud, Jung, Adler, McDougall, Ernest Jones, Otto Rank, Wilhelm Stekel). La psychanalyse avec Bion, dont le problème central semble être son extrême attachement à sa mère, lien « féroce » fait d'amour et de haine, est prématurément interrompue lorsque Beckett décide, au motif de la trop grande lenteur du travail, et contre l'avis de Bion, de retourner vers sa mère et vers ce mode de vie que lui-même qualifiait de « négation de la vie ». Entretemps, le premier « roman » de Beckett, *Murphy*, ébauché avant sa psychanalyse avec Bion, restructuré au cours de cette psychanalyse, est terminé en 1936-37, un an près l'arrêt de celle-ci. Nul doute que l'écriture avait alors, pour Beckett, définitivement pris le relais de l'analyse.

En effet, pour Anzieu, la forme d'écriture narrative qu'invente Beckett « effectue la synthèse [...] entre les deux expériences qui ont compté pour lui [...] l'expérience de lui comme patient dans le travail psychanalytique avec Bion, et l'expérience de lui comme agent dans le travail de l'écrivain » (*Ibid.*, p. 80). Il ne s'agit pas bien sûr de l'histoire de cette psychanalyse, mais du récit de l'expérience vécue par Beckett des séances de psychanalyse avec Bion, récit transposé dans la bouche du (ou des) narrateurs des romans beckettien

² La seconde, plus récente, est de la main de James Knowlson, *Beckett*, parue en 1999.

ultérieurs et qui peut donc être inféré à partir de la lecture de ces romans. Plusieurs éléments sont alors convoqués à titre de preuves. D'abord le *cadre* de la narration beckettienne n'est pas sans rappeler la situation analytique, « avec un patient qui parle et quelquefois se tait, avec un psychanalyste qui se tait et quelquefois parle ». Citation extraite de *Nouvelles et textes pour rien*, p. 220 : « C'est le silence et ce n'est pas le silence, il n'y a personne et il y a quelqu'un ». La *consigne*, ensuite, évoque pour Anzieu « le paradoxe de la règle fondamentale » : l'obligation de l'association libre serait transposée en celle d'écrire librement. Molloy, complètement infirme et enfermé dans la chambre où sa mère est morte, doit chaque jour remettre à deux visiteurs les quelques pages qu'il a écrites. Malone, couché dans son lit sur le dos et abandonné par le personnel invisible qui venait remplir sa gamelle de soupe et vider son pot de chambre, décide d'occuper son agonie à se raconter des histoires et à les écrire grâce à un minuscule bout de crayon et à un cahier sauvés du désastre de sa vie. Dans *l'Innommable*, un personnage parle, qui dit « Je », mais ne sait ni qui il est, ni où, ni depuis quand : immobile dans le noir, il ne dispose d'aucun repère qui lui permettrait de savoir s'il se tient en position horizontale ou verticale, s'il voit à l'intérieur ou à l'extérieur, et s'il n'écrit pas, il est cependant « obligé de parler » (p. 8-9).

Le troisième paradoxe soulevé par D. Anzieu est celui « de la règle de non-omission » : tout dire, sans trier, avec le risque de dire n'importe quoi, dont Anzieu pense que le narrateur beckettien « en est conscient ». Toujours *L'Innommable* : « Mahood... C'est moi qui l'ai inventé, lui et tant d'autres et les endroits où ils passaient, les endroits où ils restaient, afin de pouvoir parler puisqu'il fallait parler, sans parler de moi [...] j'ai inventé mes souvenirs, sans savoir ce que je faisais » (p. 182). Enfin, aux yeux d'Anzieu, l'écriture de Beckett, notamment dans *L'Innommable*, renvoie au déroulement d'une séance d'analyse en tant qu'il est « une succession de séquences itératives ». D'ailleurs, *L'Innommable* s'ouvre sur la difficulté de commencer : « Le fait semble être, si dans la situation où je suis on peut parler de faits, non seulement que je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler, mais encore, ce qui est encore plus intéressant, que je, que je ne sais plus, ça ne fait rien. Cependant, je suis obligé de parler. Je ne me tairai jamais. Jamais » (p. 8-9). Anzieu note que le même texte se clôt sur l'impossibilité de terminer mais en même temps sur l'évidence qu'il faut continuer : « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent [...] ils m'ont peut-être porté jusqu'au seuil de mon histoire, devant la porte qui s'ouvre de mon histoire, ça m'étonnerait si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je vais continuer » (p. 261-262).

Anzieu relève par ailleurs, notamment dans *Mercier et Camier* et dans *Watt*, un certain nombre d'occurrences narratives qui viennent supporter son interprétation selon laquelle les deux romans mettent en scène les caractéristiques du dispositif analytique. Camier est présenté comme un détective privé : sa carte de visite porte « Enquêtes et filatures. Discretion assurée ». Le client avec lequel il a rendez-vous est un Monsieur Conaire. Au début du chapitre V, Camier arrache de son carnet les notes abrégées concernant d'autres clients, et il ressort de celles-ci que la demande de ses clients est d'être aidés à retrouver un être ou un objet aimé et perdu — fille, mère, mari, et dans le cas de Monsieur Conaire, sa chienne. Anzieu énonce donc l'« hypothèse » qu'il s'agit là d'un « portrait transposé et légèrement ridiculisé » de Bion. Il poursuit en relevant que le premier chapitre du roman décrit le voyage qu'entreprennent Mercier et Camier comme immatériel, plutôt immobile, se cantonnant dans les « limites du tempéré », à l'instar donc du « voyage intérieur et à deux » que peut représenter une analyse : « Ils s'étaient longuement consultés avant d'entreprendre ce voyage, pesant avec tout la calme dont ils étaient capables les avantages et désavantages qui pouvaient en résulter pour eux » (p. 8). De même, on peut y retrouver caractérisée l'écoute du psychanalyste : « Ne regarde pas, dit Mercier. Entendre me suffit, dit Camier » (p. 14). Le

chapitre II narre la perte plus ou moins involontaire par le couple des objets matériels qu'ils avaient cru nécessaires à leur voyage : la bicyclette (de femme, sans roue libre), le parapluie (coincé, qui ne s'ouvre plus sous la pluie battante) et le sac contenant les provisions et les objets de toilette, « actes manqués qui traduisent sur le plan des objets externes le problème essentiel de la perte de l'objet d'amour ». Dans le chapitre V, Mercier fait un rêve nocturne : « J'étais dans un bois avec ma grand-mère (...) elle portait ses seins à la main (..) elle les tenait par le téton, entre pouce et index » (p. 97-98). Mais Camier n'y porte pas attention, bien plus il répond avec humour par une consigne anti-analytique : « Pas de récits de rêve, sous aucun prétexte. Une conventions analogues nous interdit les citations » (p. 99-100). Le simulacre des séances y est mis en scène : « Ils parlaient, se taisaient, s'écoutaient, ne s'écoutaient plus, chacun à son gré, suivant son rythme à soi » (p. 33). Le chapitre XI, le dernier, se passe des années après et commence par un commentaire de l'auteur Beckett qui confirme que le récit qu'il finit d'écrire se rapporte à une aventure qui lui est arrivée autrefois : « On met du temps à savoir à peu près ce qui s'est passé (...) on cultive sa mémoire, elle finit par être passable » (p. 188). Un dénommé Watt arrange une rencontre entre Mercier et Camier. Par une allusion, que D. Anzieu estime « probable », à une des formules bien connues de Bion selon laquelle le psychanalyste doit être « sans mémoire ni désir » (la citation exacte, tirée de *Réflexion faite*, du « Commentaire » final est la suivante : « Le roc sur lequel l'analyse vient s'échouer est la part trop grande des souvenirs et des désirs chez l'analyste », p. 144), Camier demande qu'on excuse son peu de mémoire et Mercier fait écho : « Si je n'étais pas sans désirs (...), je m'achèterais un de ces chapeaux, pour mettre sur ma tête » (p. 193-194). Cependant, en relevant comme il le fait – et je n'ai pas donné ici toutes les occurrences – ce qui permet « d'identifier Camier à Bion et Mercier à Beckett », D. Anzieu précise bien que pour autant « *Mercier et Camier* n'est pas un compte rendu de psychanalyse » (« Samuel Beckett : de la psychanalyse au décollage créateur », in *Art et fantasme*, vol. coll., Champ Vallon, 1984, p. 51-66).

Watt peut également se lire, avec les lunettes d'Anzieu, comme une satire de la situation analytique, de ses règles, des rôles qu'elle prescrit, de ses stéréotypes même. Au contraire du couple formé par Mercier et Camier, plutôt sur le mode de la fraternité quasi égalitaire, l'accent est ici porté sur la dissymétrie radicale de situation : si Watt peut figurer le valet/patient, arrivant après bien d'autres patients, expulsés comme il le sera lui-même à son tour, les silences, la présence irréelle de M. Knott, maître absolu et inaccessible, qui selon Anzieu figure l'analyste, tient Watt dans une dépendance absolue et en fait un « exécuteur aveugle et muet des demandes de l'analyste » (p. 97). Le service de Watt concerne d'abord la cuisine, il a pour rôle de nourrir M. Knott, puis la seconde année la chambre du maître : Anzieu note que l'on passe de l'oralité (la nourriture) à l'analyté (le recueil et le vidage des déjections, les soins de propreté). Watt est renvoyé, comme les patients se succèdent dans le cabinet d'un analyste, et le roman narre « seulement le temps du séjour de Watt chez M. Knott, *le temps de l'analyse* ». Watt est rendu à l'expérience du silence, du doute, de la solitude, de l'incompréhension ou de l'incompréhensible, du désespoir.

Ce qui permet à Anzieu de soutenir une telle lecture – la justification se trouve dans son livre sur Beckett – c'est que c'est *en lisant en psychanalyste* les œuvres de Beckett qu'il est possible d'établir, au moins pour ces deux romans que nous venons d'évoquer, *Mercier et Camier* et *Watt*, que, pour Beckett, « ce n'est pas la structure fermée d'une histoire qui fonctionne : c'est la structure ouverte d'un récit, homologue à celui produit par la situation psychanalytique même » (p. 124).

L'hypothèse *complémentaire* qu'avance Anzieu est la suivante : « À partir de 1945, l'œuvre romanesque (en langue française) de Beckett et à partir de 1950 l'œuvre scientifique de Bion (en anglais) constitueraient des tentatives parallèles d'élaborer ce noyau psychique de

ténèbres terrifiantes au cœur du dispositif d'écriture de Beckett et de les rendre intelligibles ». On peut penser qu'Anzieu fait ici allusion à ce que Bion va appeler le protomental, les éléments Bêta. La preuve semble lui en être donnée par la description que Murphy (dans le roman qui porte le même nom, premier roman de Beckett, écrit en anglais et contemporain de son analyse avec Bion) — premier héros beckettien — donne des trois zones psychiques : « clarté », « pénombre », « noir », dont la dernière, le noir, ressemble, aux yeux d'Anzieu, moins à l'inconscient freudien qu'à ce que Bion décrira plus tard comme le « monde tourbillonnaire » de la psychose. Je cite *Murphy* : « Un flux de formes qui allaient sans cesse s'agrégant et se désagréant [...] sans amour ni haine, ni aucun principe de changement concevable. Ici il n'était pas libre, mais un atome dans le noir de la liberté absolue » (p. 84). Beckett décrit chez Murphy le fonctionnement propre à ces trois zones. Dans la zone « clarté », il y a « des formes avec parallèle » : « Ici le coup de pied que recevait le Murphy physique, le Murphy mental le donnait (...) Ici le fiasco physique se transformait en succès fou » (p. 84). Autrement dit, on a affaire à des mécanismes de défense, principalement le retournement en son contraire. Dans la zone « pénombre », il y a des « formes sans parallèle » : c'est la zone de l'imaginaire, des rêveries. La particularité de la zone « noir » chez Murphy est qu'elle comporte une double polarité. D'un côté, Murphy trouve un apaisement et du plaisir en se livrant nu, dans son rocking-chair à l'autobercement, qui fait fonction « d'autocontenant », selon les termes d'Anzieu, se substituant au Moi-peau tactile défaillant. L'autre pôle de son oscillation psychique est celui de l'« effondrement », dans lequel Murphy se ressent comme « un projectile sans provenance ni destination, ravi dans un tumulte de mouvement non-newtonien (...) et plus et encore plus dans le noir, dans la métaboulie, atome de liberté absolue » (p. 85). Anzieu soutient l'hypothèse selon laquelle Beckett, qui est à l'époque de la rédaction de *Murphy* encore en analyse avec Bion, décrit dans son roman des états psychiques caractéristiques de la psychose, cet « écran d'éléments bêta », autrement dit la projection dans le monde extérieur de ces « objets bizarres », mi-psychiques mi-physiques que Bion conceptualisera plus tard, dans sa conférence de 1957 sur la « Différentiation de la part psychotique et non psychotique de la personnalité », publiée dans *Réflexion faite*. Il y va également de la « fragmentation du moi », dont parle Bion, issue des processus de clivage, que nous trouvons aussi chez Beckett lorsque Murphy se décrit comme « fendu en deux, toute une partie de lui-même ne quittait jamais le cabinet mental qui s'imaginait comme une sphère pleine de clarté, de pénombre et de noir » (p. 83). La désagrégation finale de Murphy, réfugié comme infirmier dans un hôpital psychiatrique, l'illustre encore mieux : son esprit est envahi par « des fragments de corps, de paysages, des mains, des yeux, des lignes et des couleurs n'évoquant rien » (p. 180) — ce dont D. Anzieu s'autorise pour faire de *Murphy* le « roman de l'identification projective pathologique, où Beckett perlabore le postulat de base de dépendance sur lequel sa psychanalyse a buté » (« Beckett et Bion », *Revue Française de Psychanalyse*, T. LIII, septembre octobre 1989, p. 1405-1416). Anzieu en déduit donc que Bion et Beckett « ont été confrontés ensemble et se sont heurtés à une problématique correspondant à ce que Bion va appeler le protomental (où fonctionnement physique et psychique sont indissociés) et à ce que Mélanie Klein commençait tout juste de théoriser sous la dénominations de positions psychotiques ». À laquelle appartient cette « terreur sans nom » dont parle Bion, vécu d'agonie primitive, expérience d'une mort psychique, état qui avait amené Beckett à le consulter. Variable que Bion introduit dans son œuvre scientifique à peu près au même moment où Beckett la décrit dans son œuvre littéraire.

De son côté *Watt*, écrit en anglais, sous l'occupation en France, peut être considéré comme illustrant ce que Bion nommera en 1959 *l'attaque contre les liens* – notamment dans l'article traduit sous le titre « Attaques contre la liaison » (toujours dans *Réflexion faite*), pour définir les « attaques destructrices que le patient dirige contre tout ce qui a pour fonction,

selon lui, de lier un objet à un autre objet » (p. 105). Attaques destructrices aussi contre la pensée verbale elle-même (cf. article cité supra). Watt se défait de tous les liens avec les personnes qu'il connaît ou qu'il rencontre, à l'image de son maître Knott, qui n'a avec lui aucune relation personnelle en dehors du code régissant les horaires des tâches à accomplir. Puis dans la deuxième partie du roman, Watt, interné dans un hôpital psychiatrique, n'a plus avec Sam, un autre pensionnaire (portant le même prénom que Beckett) que des conversations – ou plutôt des échanges verbaux – où le sens des phrases et des mots se défait de plus en plus. Les pages 170 à 173 illustreraient, voire « anticiperaient » donc, aux yeux de D. Anzieu, les analyses de Bion sur le langage schizophrénique, entre autres dans l'article de 1953 « Notes sur la théorie de la schizophrénie ». Entre Watt et Sam l'échange verbal est réduit à une série d'inversions : de l'ordre des mots dans la phrase, de l'ordre des phrases dans le discours jusqu'à la combinaison de plusieurs de ces inversions en même temps : « tav te tonk, toc à toc » pour « Watt et Knott, côte à côte ». Dans son ouvrage sur Beckett, D. Anzieu se livre à une analyse extrêmement précise et brillante de cette série de 7 inversions en mobilisant à la fois le texte anglais et la traduction française : simple inversion de l'ordre des mots dans la phrase, simple inversion des lettres dans le mot, simple inversion de l'ordre des phrases dans la période, double inversion des lettres dans le mot et des mots dans la phrase, double inversion des mots dans la phrase et des phrases dans la période, double inversion des lettres dans le mot et des phrases dans la période, triple inversion des lettres dans le mot, des mots dans la phrase, des phrases dans la période. Comme si Beckett nous confrontait ici à un nouveau paradoxe proprement beckettien : faire servir l'écriture, qui jusqu'ici semblait mobilisée précisément pour préserver l'activité de penser, contre la pensée verbale.

Comment faire, avec l'écriture, lorsque la mémoire est évidée, lorsque les histoires ne sont plus racontables parce que le cadre du « roman » s'est progressivement estompé, jusqu'à la disparition des temps et des lieux précis, de l'intrigue principale, de la définition des personnages ? Que faire lorsque le lieu n'est plus que le lieu de la parole (« Endroit clos. Tout ce qu'il faut savoir pour dire est su. Il n'y a que ce qui est dit. À part ce qui est dit, il n'y a rien », *Pour finir encore et autres foirades*, p. 51) et que le temps est indéterminé, celui d'une présence absente à soi-même, par moments temps de la mémoire, le plus souvent temps de l'attente ? « Tout s'emmêle, les temps s'emmêlent, d'abord j'y avais seulement été, maintenant j'y suis toujours, tout à l'heure je n'y serai pas encore [...], je n'essaie pas de comprendre, je n'essaierai plus jamais de comprendre, on dit ça. » (*Nouvelles et textes pour rien*, p. 132).

D'un « roman » de Samuel Beckett à l'autre — en particulier dans la trilogie *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable* —, l'action s'éclate et s'amenuise peu à peu : errance corporelle de la marche, errance mentale à travers des raisonnements logiques poussés jusqu'à l'absurde, dans une interrogation sans commencement ni fin. L'histoire qui arrive aux personnages s'efface devant le « récit » qu'en fait le narrateur, ou les récits des multiples narrateurs beckettien (Murphy, Molloy, Malone, Krapp), puis les énoncés produits par le ou les narrateurs cèdent le premier plan aux problèmes que son activité même d'énonciation pose au narrateur : « Et cette autre question, qui me connaît si bien aussi, Pourquoi être venu, qui est sans réponse, de sorte que je répondais, Pour changer, ou, Ce n'est pas moi, ou, C'est le hasard, ou encore, Pour voir. » (*Nouvelles et textes pour rien*, p. 130).

[La question ressurgit : que reste t-il de la narration ? À côté de cette suite de paradoxes « transposés de la psychanalyse », Anzieu identifie chez Beckett un autre paradoxe, cette fois d'ordre plus spécifiquement littéraire : celui qui consiste à « inventer une écriture qui mime la voix parlée, assignant alors un nouveau statut au récit [...] non plus d'enregistrer ce que narre une voix mais d'être avant tout une *voix qui parle*, et de faire de ce narrateur vocal le sujet principal de l'œuvre en même temps que le fait fondamental et frêle d'une vie psychique sans

cesse menacée » (p. 83). Une voix qui est d'abord le souffle, la respiration maintenue, la vie poursuivie : « Et ce que je fais, capital, je souffle, en me disant, avec des mots comme faits de fumée, Je ne peux pas rester, je ne peux pas partir, voyons la suite » (*Nouvelles et textes pour rien*, p.131).]

Je terminerai en interrogeant l'expression de « récit analytique » par laquelle j'ai tenté de qualifier le travail de restitution que D. Anzieu propose de cet ensemble de récits, même défaits, qui forment l'œuvre de Beckett. C'est en effet un récit analytique dans la mesure où ce que montre d'abord D. Anzieu, c'est que les romans de Beckett fonctionnent comme les pièces d'une « autoanalyse ». Dans son livre sur Beckett, Anzieu se livre à une construction complexe sous la forme de la superposition, et souvent de l'enchevêtrement, d'une multiplicité de registres d'analyse et *d'écriture* qui s'emboîtent dans le cadre de ce qui pourrait être pris pour l'écriture d'un journal, scandée par des dates correspondant au moment de la rédaction : la reconstruction fictive de la première rencontre de Bion et de Beckett – « j'invente les notes que Bion n'a pas prises », écrit Anzieu (p. 38), de la reconstruction des « notes supposées de Beckett sur Bion » et des « notes supposées de Bion sur Beckett », d'une réécriture du *Bing* de Beckett par D. Anzieu, de la fiction d'une autoanalyse où Beckett dialoguerait avec lui-même à propos de son analyse avec Bion, puis l'analyse très précise et l'interprétation des œuvres et des personnages de Beckett, sans oublier le registre de l'autoanalyse de Didier Anzieu lui-même et les questionnements proprement analytiques qui se glissent dans ce feuilletage de récits qui tous peuvent être dits « analytiques » mais dans des acceptions diversifiées. Je crois que cette construction étagée est fort bien rendue par une expression dont Anzieu fait usage dans un autre de ses articles, celle de « *récit de récit* » : le récit (par Didier Anzieu) du récit (par Beckett) de sa psychanalyse (avec Bion), étant entendu qu'il ne s'agit pas ici de produire l'histoire de cette analyse, mais d'écrire « le récit de l'expérience vécue par Beckett des séances de psychanalyse, récit *transposé* dans la bouche du narrateur des romans beckettien ultérieurs, et qui peut donc être inféré à partir de la lecture de ces romans »³. Telle est donc l'opération de *double transposition*, donnant lieu à un redoublement du récit, ou à une superposition des récits, à laquelle Didier Anzieu, *au double titre de psychanalyse et d'« auteur »* se livre pour rendre compte de l'invention de cette écriture aux limites qui est celle de Beckett.

Mireille Delbraccio

³ Didier Anzieu, « Comment dire », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, automne 1990, n° 42, p. 25-42 ; cf. p. 31.