



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service

Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

FORMES ET RYTHMES ROMANESQUES
DANS *MOLLOY, COMMENT C'EST ET COMPAGNIE*
DE SAMUEL BECKETT

par
MAGESSA O'REILLY
Département des lettres françaises
Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : Ph.D.



M. O'Reilly, Ottawa, Canada, 1990



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-60064-0



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

REMERCIEMENTS

Nous remercions très chaleureusement Monsieur Samuel Beckett de nous avoir accordé la permission de citer les manuscrits de ses œuvres déposés à Austin (Texas) et à Reading (G.-B.).

Nous remercions aussi le Harry Ransom Humanities Research Center de l'Université du Texas à Austin et la Bibliothèque de l'Université de Reading, section «Archives», de nous avoir accueilli pendant nos recherches et de nous avoir permis de citer les manuscrits de Samuel Beckett ainsi que d'en reproduire quelques pages en facsimile.

Nous sommes reconnaissant envers le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada, qui appuya une partie de la recherche.

Finalement, nous tenons à remercier tout particulièrement notre directrice de thèse, Madame Françoise Kaye, qui sut toujours trouver le meilleur équilibre de critiques, de conseils et d'encouragements.

INTRODUCTION

A la fin de sa biographie de Samuel Beckett, publiée en 1978, Deirdre Bair affirme que Beckett est devenu l'auteur le plus commenté du XX^e siècle¹. Nous n'en doutons pas. Depuis la publication de *Molloy* et la création d'*En attendant Godot*, la critique beckettienne prend chaque année plus d'ampleur. Deux ouvrages bibliographiques importants montrent la grande popularité que Beckett avait acquise auprès des universitaires au cours des années 60². En attendant la mise à jour de ces monuments de bibliographes, nous pouvons apprécier l'importance de la critique beckettienne actuelle à l'aide du répertoire annuel d'Otto Klapp³. Depuis plus de vingt ans, ce répertoire donne de quatre à six pages de références, c'est-à-dire environ quatre-vingts références individuelles, par année.

¹ Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979, p. 567. Traduction de Léo Dilé.

² Raymond Federman et John Fletcher, *Samuel Beckett, His Works and His Critics*, Berkeley, University of California Press, 1970, 383 p. ; R. J. Davis, J. R. Bryer, M. J. Friedman et P. C. Hoy, *Samuel Beckett I, Calépins de bibliographie*, no 2, Paris, Minard, 1972, non numéroté.

³ *Bibliographie d'histoire littéraire française Bibliographie der Französischen Literaturwissenschaft*, Francfort, Vittorio Klostermann, 1956 (en cours).

Cette production est des plus variées. Une grande partie, bien sûr, est consacrée à l'œuvre théâtrale, vue sous tous les angles. On publie des études de la thématique générale des pièces ainsi que des discussions d'aspects techniques de mise en scène et des documents sur de nouvelles productions. La même variété caractérise les études générales. On fait l'étude des sources et des affinités et on examine le rapport qui lie l'œuvre beckettienne aux classiques d'hier et d'aujourd'hui⁴. On relève les allusions, et on étudie leur place et leur importance dans l'œuvre beckettienne⁵. L'optique intertextuelle que ces questions impliquent attire l'attention sur le bilinguisme de l'auteur – depuis quelques années déjà le bilinguisme et l'activité d'autotraduction sont devenus des sujets de prédilection pour la critique beckettienne⁶ – ainsi que sur celle des thèmes et motifs récurrents dans son œuvre⁷. Et nous passons sur les nombreuses études de structure ou de narratologie. Le tout s'appuie sur les bases fournies par les bibliographes qui répertorient et classent non seulement l'énorme production d'ouvrages

4 Seamus Deane, «Joyce and Beckett», dans *Celtic Revivals, Essays in Modern Irish Literature, 1880-1980*, Londres, Faber and Faber, 1985, p. 123-34 ; Edith Kern, «Beckett's modernity and medieval affinities», dans Morris Beja, S. E. Gontarski et Pierre Astier, *Samuel Beckett, Humanistic Perspectives*, s. l., Ohio State University Press, 1983, p. 26-35.

5 Kristin Morrison, «Neglected Biblical Allusions in Beckett's Plays : "Mother Pegg" Once More», dans M. Beja *et al.*, *op. cit.*, p. 91-98 ; John Pilling, [compte rendu de *Company*], *Journal of Beckett Studies*, no 7, printemps 1982, p. 127-31.

6 Ann Beer, «Watt, Knott and Beckett's bilingualism», *Journal of Beckett Studies*, no 10, 1985, p. 37-75 ; Brian T. Fitch, «L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett, la problématique de la traduction de soi», *Texte*, no 2, 1983, p. 85-100.

7 Janet Menzies, «Beckett's Bicycles», *Journal of Beckett Studies*, no 6, automne 1980, p. 97-105 ; Thomas J. Taylor, «That Again : A Motif Approach to the Beckett Canon», *Journal of Beckett Studies*, no 6, automne 1980, p. 107-16.

critiques mais aussi les nombreuses publications de Beckett lui-même⁸. Les documents bibliographiques sont particulièrement utiles aux historiens et historiennes de l'œuvre ; les uns en tracent l'évolution dans des panoramas diachroniques, les autres s'intéressent à la genèse d'œuvres individuelles⁹. Ils seront précieux aussi à ceux et celles qui rêvent d'éditions critiques des textes, car les éditions savantes commencent à paraître¹⁰.

Mais on s'acharne surtout à comprendre la signification de l'œuvre très originale de Beckett. Depuis les comptes rendus de *Molloy* en 1951, en passant par ce que nous pourrions appeler la première génération de la critique beckettienne (Kenner, Cohn, Hoffman, Janvier, Mélése, Fletcher) et jusqu'au moment actuel, on tente de cerner le sens fuyant de l'œuvre. La nouveauté, l'éclat de l'œuvre fascinent d'emblée. Puis, par son ambiguïté, son ambivalence, ce que Marjorie Perloff appelle *indeterminacy*¹¹, l'œuvre exerce une fascination plus profonde. Dans une

⁸ James Mays, «Samuel Beckett Bibliography : Comments and Corrections», *Irish University Review*, II, no 2, automne 1972, p. 188-208 ; *Id.*, «Bibliographie du jeune Beckett», dans Jean-Michel Rabaté, *Beckett avant Beckett*, Paris, P.E.N.S., 1984, p. 187-94 ; Frederick N. Smith, «An Error in Beckett's *How It Is*», *Papers of the Bibliographical Society of America*, LXXV, no 3, juillet-septembre 1981, p. 353.

⁹ Charles Altschul, «The New Overbrook *The Last Ones*, Story of the Work», *Review of Contemporary Fiction*, VII, no 2, été 1987, p. 156-59 ; J. M. Coetzee, «The Manuscript Revisions of Beckett's *Watt*», *Journal of Modern Literature*, II, no 4, novembre 1972, p. 472-80.

¹⁰ James Knowlson, *Happy Days. The Production Notebook of Samuel Beckett*, Londres, Faber and Faber, 1985, 206 p. ; Magessa O'Reilly, «Texte pour rien XIII de Samuel Beckett — Édition critique et étude de variantes», *Revue d'histoire littéraire de la France*, à paraître (XC, no 2, mars-avril 1990).

¹¹ Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy : Rimbaud to Cage*, Princeton, Princeton University Press, 1981, xvi-346 p.

des premières monographies sur Beckett, publiée en 1959, c'est une œuvre de la solitude¹². Pendant la décennie suivante, c'est tantôt une œuvre de la l'absurde, tantôt une œuvre du chaos¹³. On en découvre tous les aspects modernistes et on l'intègre au grand mouvement de déconstruction qui caractérise la littérature contemporaine¹⁴. La profondeur de l'œuvre et son caractère indéterminé permettent toutes les approches de la critique moderne. Certains envisagent son sens à la lumière de la sociocritique¹⁵, d'autres l'abordent par la psychocritique¹⁶, d'autres encore en proposent des interprétations mythologiques ou religieuses¹⁷. Autorisée par le titre d'un essai sur Joyce par Beckett lui-même, «Dante...Bruno.Vico..Joyce» (1929), et par l'évocation de Descartes dans le poème *Whoroscope* (1930), la critique a vite pris l'habitude de voir en l'œuvre beckettienne l'expression d'une pensée philosophique. On lit l'œuvre à la lumière des philosophes anciens et

12 Luís Carlos Maciel, *Samuel Beckett e a solidão humana*, Porto Alegre, Livraria do Globo, 1959, 111 p.

13 Huguette Deyle, *Samuel Beckett ou la philosophie de l'absurde*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 1960, iv-132 p. ; Raymond Federman, *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1965, xii-243 p.

14 David Poruch, «Beckett's deconstruction of the machine in *The Last Ones*», *Esprit créateur*, XXVI, no 4, hiver 1986, p. 87-98.

15 Bernard Faber, *Approche sociologique du roman de Beckett*, Thèse, École des Hautes Études en sciences sociales, 1977, 265 f.

16 J. D. O'Hara, «Jung and the narratives of *Molloy*», *Journal of Beckett Studies*, no 7, printemps 1982, p. 19-47 ; Katherine E. Kreuter, «Self and No-Self, A Psychoanalytical Study of Beckettian Man from *Murphy* to *How It Is*», *Perspectives on Contemporary Literature*, XII, 1986, p. 35-42.

17 J. E. Dearlove, «Allusion to Archetype», *Journal of Beckett Studies*, no 10, 1985, p. 121-33 ; James L. Lucas, «Beckett, The Meaning of Meaninglessness», dans *The Religious Dimension of Twentieth-Century British and American Literature*, Washington, University Press of America, 1982, p. 209-16.

modernes, en signalant la dette envers Héraclite, les allusions à Descartes et à Geulincx, le rapport avec la pensée de Hegel, de Heidegger ou de Sartre¹⁸.

L'essentiel de l'effort métatextuel est donc consacré à la caractérisation de la métaphysique beckettienne et à la méditation du monde que véhiculent ses œuvres. On s'étonne de la fixité d'un désespoir sans relâche, qu'aucune fin heureuse ne diminue. On applaudit la fidélité inflexible de l'écrivain à ses principes épistémologiques. Les commentaires sur la forme sont rares, ceux sur la forme française rarissimes.

André Marissel et Ludovic Janvier sont parmi les premiers à commenter le style français. Vers ce début des années 60, il s'agit de descriptions, assez vagues malheureusement, du style dans ses grandes lignes. Marissel vise d'un seul trait de sa plume toute l'évolution stylistique de *Murphy* à *Comment c'est*:

[...] il [Beckett] raréfie [...] l'oxygène de ses livres, rétrécit le champ de vision de ses «porte-parole», précipite le débit de ses phrases destinées aussi bien à supprimer qu'à relever des êtres soumis, comme dans un laboratoire, à l'action de rayons insidieux¹⁹.

Puis il se laisse aller à l'association et évoque des sujets d'actualité, les *rayons insidieux* puis le *cœlacanthe*. Son jugement stylistique parle davantage du sens que de la forme. En général, les

¹⁸ Sylvie Debevec Henning, «The Guffaw of the Abderite, *Murphy* and the Democritean universe», *Journal of Beckett Studies*, no 10, 1985, p. 5-20 ; Lance St John Butler, *Beckett and the Meaning of Being, A Study in Ontological Parable*, Londres, Macmillan Press, 1985, x-213 p.

¹⁹ André Marissel, *Beckett*, Paris, Éditions Universitaires, 1963, p. 19.

commentaires de l'époque partent du sens pour aboutir à de brèves descriptions de la forme dont le but est de montrer comment la forme exprime le sens, et à quel point elle s'y accorde. Plus récemment Alfred Simon a résumé un certain nombre de commentaires sur la décision de Beckett d'écrire en français :

N'allez surtout pas imaginer que Beckett aime la langue française ! On parle d'ascèse, d'autopunition, on affirme qu'il écrit *contre* le français. Il va se soumettre à une grammaire beaucoup plus raide que la grammaire anglaise, renoncer à l'extraordinaire puissance d'évocation sensible que possède le moindre mot anglais, se priver d'une part d'humour verbal auquel le français se prête infiniment moins bien²⁰.

Même chez Ludovic Janvier, qui en tant que traducteur de Beckett eut une expérience profonde des textes, les commentaires stylistiques sont assez généraux. Quelques justes que soient des affirmations comme la suivante, elles ne représentent que le début de la recherche stylistique :

[...] n'ayant pas eu le malheur de se voir brimé par l'analyse logique et la dissertation en trois points, spécialités bien françaises, le style de Beckett, comme celui de Céline, [...] se souvient d'abord du sentiment et de la musique : la syntaxe est émotionnelle, parfois brutale en effet, voulant faire passer dans le chaos de ses groupes mal joints le désordre de la pensée, de la parole s'élaborant²¹.

Mais ce sont surtout les Américains et les Anglais qui persistent à pratiquer la stylistique, malgré le déclin de cette dernière en Europe. Chez eux les commentaires, qui portent surtout sur les textes de langue anglaise, sont un peu plus détaillés. Mais la forme reste un sujet

²⁰ Alfred Simon, *Beckett*, Paris, Pierre Belfond, 1983, p. 22-23 ; italiques dans le texte.

²¹ Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1966, p. 354-55. Collection «10:18».

secondaire que l'on voit brièvement. On pensera au tour d'horizon que fait John Fletcher en trois pages²², et H. Porter Abbott en deux et demie²³. La brièveté des commentaires oblige ces stylisticiens à regrouper toutes les œuvres dans une vue télescopique, comme on l'a déjà vu chez les critiques francophones, ou à prendre quelques œuvres particulièrement marquées sur le plan stylistique, *Comment c'est* ou *Compagnie* par exemple, comme représentatives du *style de l'écrivain*. Dans les deux cas la conséquence est la même : on néglige un aspect essentiel, la diversité des styles que Samuel Beckett a pratiqués au cours de sa carrière, diversité qui ne prend pas nécessairement la forme d'une évolution linéaire.

Une vraie stylistique beckettienne, plus attentive au texte, se développe depuis quelque temps au sein des études beckettienne générales. Les descriptions associatives cèdent la place aux recherches. Tout en continuant à s'attacher au contenu, les chercheurs et chercheuses consacrent de plus en plus souvent des chapitres à la considération de l'aspect formel de l'œuvre. C'est le cas d'un Brian T. Fitch ou d'une Dina Sherzer, qui examinent quelques procédés stylistiques tout en considérant la Trilogie romanesque du point de vue

²² John Fletcher, *Samuel Beckett's Art*, Londres, Chatto and Windus, 1967, p. 101-03 ; repris en plus bref dans *le Cahier de l'Herne Samuel Beckett*, Paris, de l'Herne, 1976, p. 210-11.

²³ H. Porter Abbott, *The Fiction of Samuel Beckett, Form and Effect*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. 131-34.

de la métaphysique discursive²⁴. D'autres, telles Susan D. Brienza²⁵ et Elisabeth Bregman Segrè²⁶, ont consacré des ouvrages entiers aux questions de style et de forme.

Le développement de la stylistique beckettienne est la conséquence de l'évolution formelle de l'œuvre, surtout pendant les années 60. Chacun des textes de cette décennie constitue un nouveau défi à la lecture et exige un commentaire stylistique détaillé. Aussi ces œuvres sont-elles à peu près les seules qu'étudie la stylistique beckettienne. Mais l'œuvre beckettienne, et les préoccupations formelles dont elle témoigne, remontent plus haut que 1960. L'énorme variété de formes ainsi que l'examen des manuscrits montrent clairement l'importance que Beckett attache depuis toujours aux questions formelles. Malgré la relative stabilité du contenu sémantique ou thématique, malgré le retour de certains leitmotiv, les formes beckettiennes ne cessent de se transformer. Pour les expliquer, la critique beckettienne doit se faire d'abord critique des formes. C'est ce que nous nous proposons de faire pour trois œuvres qui représentent trois moments distincts de la pratique beckettienne de la forme romanesque : *Comment c'est*, texte très étudié, surtout dans sa version anglaise, bien que selon d'autres

²⁴ Brian T. Fitch, *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Minard, 1977, 206 p. ; Dina Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett : Malloy, Malone meurt, L'innommable*, La Haye, Mouton, 1976, 100 p.

²⁵ Susan D. Brienza, *A Stylistic Analysis of Samuel Beckett's Recent Fiction*, Thèse, Université de Pennsylvanie, 1976, xxviii-263 p. ; *Id.*, «Beckett's *Enough*: The Style of Delusion and Revision», *Style*, XIX, no 1, printemps 1985, p. 50-65.

²⁶ Elisabeth Bregman Segrè, *Style in Beckett's Prose: Repetition and the Transformation of the Functions of Language*, Thèse, Université de Californie à Berkeley, 1975, viii-310 p.

points de vue que le nôtre ; *Compagnie* qui, malgré sa parution récente, s'est déjà attiré des commentaires stylistiques intéressants ; et une œuvre capitale mais peu étudiée sur le plan de la forme, *Molloy*.

Molloy (1951) est le premier roman français que publie Beckett²⁷. Il fut composé pendant la grande période créatrice de la fin des années 40, période d'où sont sortis notamment la Trilogie romanesque, la pièce à succès *En attendant Godot* ainsi que de nombreux textes publiés longtemps après ou encore inédits (trois *Nouvelles*, publiées en 1958 ; *Mercier et Camier*, roman, et *Premier amour*, nouvelle, publiés en 1970 ; *Eleutheria*, pièce inédite). Comme le note Michael Sheringham, *Molloy* est le roman central de la production littéraire de Beckett. En tant que premier volet de la très importante Trilogie, c'est une des sources principales de la thématique beckettienne ; les œuvres ultérieures y font appel constamment et développent les thèmes qu'il propose²⁸.

Après avoir complété la Trilogie, Beckett s'est trouvé dans une impasse créative. En 1956 il révélait à Israël Shenker que la rédaction devenait de plus en plus difficile : «In the last book – *L'Innommable* – there's complete disintegration. No 'I', no 'have', no 'being'. No nominative, no accusative, no verb. There's no way to go on²⁹». Les

²⁷ Samuel Beckett avait déjà publié deux romans en anglais, *Murphy* (1938) et *Watt* (1945) et rédigé un troisième roman, son premier en français, *Mercier et Camier*, inédit jusqu'en 1969. Il avait publié en français plusieurs textes en prose, dont deux nouvelles, «Suite» [devenue «La Fin»], *Les Temps modernes*, 1^{re} année, no 10, juillet 1946, p. 107-19 et «L'expulsé», *Fontaine*, X, no 57, décembre 1946-janvier 1947, p. 685-708, et sa propre traduction française de *Murphy* (Paris, Bordas, 1947).

²⁸ Michael Sheringham, *Beckett, Molloy*, Londres, Grant & Cutler, 1985, p. 22.

²⁹ Israël Shenker, «Moody Man of Letters», *New York Times*, 6 mai 1956, p. X1, X3.

Textes pour rien (composés en 1951), treize textes brefs qui se succèdent sans se suivre de façon rigoureuse, ne représentaient pour Beckett qu'un succès mitigé. *Comment c'est* (1961) constitue ainsi un premier retour à la forme romanesque, bien que son appartenance au genre soit discutable. Son style aussi lui confère une importance certaine dans la production beckettienne. C'est le seul texte sans ponctuation que Beckett ait publié, et le premier dont la syntaxe soit pulvérisée, deux propriétés devenues légendaires et considérées représentatives de l'écriture beckettienne de façon générale. Ce style a été repris et développé dans la littérature moderne ou post-moderne³⁰. Tout au moins devons-nous reconnaître que la forme de *Comment c'est* témoigne on ne peut plus clairement d'une recherche formelle très poussée. Pour toutes ces raisons, *Comment c'est* constitue un moment capital dans l'œuvre beckettienne et une étude des formes romanesques se doit de s'y arrêter.

Après *Comment c'est* Beckett semble s'être trouvé de nouveau dans l'impossibilité de produire des textes étendus, aux «dimensions romanesques». Ou vaudrait-il mieux parler d'un choix esthétique, d'une préférence pour les formes brèves ? La réduction et la compression qu'il poursuit aux cours des années 60 et 70 indiquaient, semblait-il, l'abandon du roman. Fernande Saint-Martin affirme que c'est avec

³⁰ Son influence esthétique mise à part, la forme de *Comment c'est* s'est révélée facile à pasticher, cf. Michel Perrin, «La monnaie de la pièce... de Samuel Beckett», *Nouvelles littéraires*, no 1748, 2 mars 1961, p. 2 ; John Updike, «How *How It Is Was*», *The New Yorker*, 19 décembre 1964, p. 165-66.

Comment c'est que se clôt l'univers romanesque beckettien, affirmation motivée tant par les dimensions des textes ultérieurs que par leur forme *poétique*³¹. Ce n'est qu'au début des années 80 que Beckett publie des textes un peu plus longs, *Compagnie* (1980) et *Mal vu mal dit* (1981). Ces textes, dont nous allons examiner le premier, constitueraient donc un deuxième retour à la forme romanesque. Et pourtant il faut bien reconnaître que c'est un roman qui a subi le même effort de concentration ou d'épuration que les autres formes que Beckett pratique.

Notre étude de ces trois textes se veut une contribution à la stylistique beckettienne. La lecture des grands romans de langue française nous avait sensibilisé à la phrase, à sa forme et à son rythme. Nous nous intéressions à la structure de l'ensemble, à l'agencement des parties et à la nature de la suite qu'elles formaient. Notre formation s'est faite par des recherches portant de façon générale sur le traitement artistique de phénomènes syntaxiques. La syntaxe reflétait pour nous toute une idéologie. Olga Bernal nous aidait à préciser nos idées :

Qu'est-ce que la syntaxe ? Suffit-il d'obéir à ses règles pour croire à l'existence d'un sujet, d'une action, d'une propriété ? La syntaxe n'est pas simplement cette partie de la grammaire qui commande la disposition des mots selon un certain

³¹ Fernande Saint-Martin, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1976, p. 259.

ordre ; elle reflète une certaine manière de modeler le monde, de le doter d'une structure cohérente³².

Avec le temps, nous avons élargi notre champ d'intérêt, tant vers l'en-deça que vers l'au-delà de la phrase, mais ces notions qu'implique la syntaxe, celles de *structure* et de *suite*, de *forme* et de *rythme*, orientent toujours notre recherche stylistique.

Nous envisageons les phénomènes syntaxiques à tous les niveaux du texte. Au sens strict, la syntaxe est la science qui

traite de la combinaison des mots dans la phrase. Il y est question de l'ordre des mots, des phénomènes de réaction (accord ou régime) [...] et enfin, [...] des principales fonctions que les mots peuvent remplir dans la phrase³³.

Cette définition est semblable à celles que proposent plusieurs dictionnaires de linguistique³⁴. Parmi les nombreuses définitions à peu près identiques soulignons, pour la généralité de ses termes, celle de Georges Mounin : la syntaxe est *l'étude des relations entre unités*³⁵. Ces termes plus généraux indiquent une évolution importante des études de la langue. La grammaire et la première linguistique s'occupaient de la phrase, et s'y cantonnaient ; la linguistique textuelle élargit le domaine de la syntaxe. Toute unité, quelle que soit sa taille, est constituée

³² Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969, p. 136.

³³ Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 71.

³⁴ Voir R. R. K. Hermann et F. C. Stork, *Dictionary of Language and Linguistics*, New-York, John Wiley & Sons, 1972, p. 231 ; *Le Langage*, Paris, Centre d'Étude et de Promotion de la Lecture, 1973, p. 516 ; Jean Dubois *et al*, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, p. 480.

³⁵ Georges Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, p. 318.

d'unités plus petites ; sa structure et son rythme sont déterminés par l'agencement des unités de taille inférieure. Les unités sont imbriquées les unes dans les autres et constituent des rangs strictement hiérarchisés. Le texte, unité englobante, est formé de chapitres ou de parties, de paragraphes, de phrases, de syntagmes, de mots et de morphèmes.

A chaque niveau il existe un ensemble de règles ou de conventions qui président à l'assemblage des unités de rang inférieur et qui définissent un certain nombre de formes *reçues*. Ces formes reçues, la phrase *interrogative* ou *déclarative*, *lyrique* ou *narrative*, le *roman réaliste* ou la *romance*, ces formes préexistantes constituent l'héritage culturel. Les écrivains et écrivaines les apprennent, les adoptent ou les récusent, les mélangent ou les transforment. Beckett se range parmi ceux et celles qui, le plus souvent, les transforment. Loin de reproduire des formes dont il a hérité, ou même de les infléchir d'une marque personnelle mais superficielle, il les réinvente chaque fois en fonction de la visée particulière de l'œuvre qui les incorpore. C'est pourquoi, au cours de sa carrière et d'une œuvre à l'autre, Beckett a modifié considérablement ses notions de *phrase*, de *paragraphe* et de *roman*.

En nous concentrant sur trois moments-clés de la pratique beckettienne du genre romanesque ou narratif, nous nous demandons comment Beckett utilise ou transforme les formes reçues ; ce que les modifications communiquent et à quoi elles correspondent sur le plan du sens ; si les modifications qui affectent un niveau du texte se

répercutent nécessairement sur les autres et si celles qui affectent une œuvre se poursuivent nécessairement dans les œuvres ultérieures.

Les modifications que Beckett pratique sur une forme, dans telle œuvre et à tel niveau textuel, définiront une nouvelle forme, propre à l'œuvre. Définir cette nouvelle forme est la tâche que nous nous sommes proposée. Pour chacune des œuvres étudiées, et à chacun des niveaux textuels, nous tenterons de définir la forme *typique* ou *caractéristique*. Il ne s'agit donc pas de répertorier toutes les formes qui peuvent se trouver dans un texte romanesque du XX^e siècle. Ni de privilégier quelques effets isolés qui se démarquent du reste du texte et qui n'en sont pas représentatifs. Nous cherchons plutôt la forme typique par sa fréquence, mais aussi grâce au rapport privilégié qu'elle entretient avec la sémantique de l'œuvre. En montant l'échelle de l'unité la plus restreinte à l'unité englobante, nous verrons comment Beckett a adapté les formes reçues aux besoins de l'œuvre particulière.

Nous avons insisté plusieurs fois sur la diversité des styles beckettien. Et nous avons remis en question la validité de la notion d'un style beckettien unique. Effectivement, en étudiant la phrase, le paragraphe et la forme romanesque, nous découvrirons plus de différences que de ressemblances. Cependant, ces œuvres sont toutes nées de la plume d'un même écrivain et, malgré les différences importantes, il est aussi possible de constater certaines constantes. Nous avons déjà évoqué la quasi-fixité du sens véhiculé, quelle que soit la forme de l'œuvre. Mais les ressemblances ne sont pas limitées au

domaine de la sémantique. A la suite d'autres chercheurs et chercheuses, nous avons vite remarqué une constante formelle de l'œuvre beckettienne : l'omniprésence de rythmes et de structures binaires. Dans le domaine de l'agencement des unités, c'est surtout au niveau des unités les plus restreintes, ce que nous appelons l'en-deça de la phrase, que cette préférence du binaire se voit. Dans tous les textes se voit l'habitude beckettienne de redoubler les mots et les groupes de mots. Notre progression vers des unités de plus en plus étendues, vers des niveaux formels de plus en plus élevés, commence donc par une étude de l'en-deça de la phrase, de la façon dont les mots sont regroupés en syntagmes, les syntagmes en propositions. Dans ce premier chapitre, plus que dans les autres, nous pourrions constater les ressemblances fondamentales qui lient les œuvres beckettiennes les unes aux autres.

Chaque forme correspond à un rythme et les rythmes se transmettent et se transforment comme toute forme. Et les rythmes s'imbriquent dans les textes, comme les formes. Dans n'importe quel roman, il y a un rythme de phrase, un rythme de paragraphe et un rythme de roman. Mais les rythmes ne s'adaptent pas à l'imbrication de la même façon que le ferait une structure. Celle-ci reste intacte, petite structure locale participant à l'édifice plus grand. Par contre, seul un rythme peut ressortir d'une étendue donnée de texte. Les rythmes imbriqués doivent s'accorder ou les uns s'estomper pour qu'un d'entre eux devienne le rythme dominant. Dans tel roman, les chapitres auront un

rythme très marqué qui regroupe les autres rythmes ; dans tel autre roman, la lecture serait sensible surtout à la phrase.

Les rythmes dominants de notre corpus se répartissent, par un heureux hasard, également sur les trois niveaux du texte, ceux qui précèdent le genre. Le rythme de *Comment c'est* est surtout marqué par la suite de mots, c'est la juxtaposition de groupes brefs qui le caractérise. Ces groupes ne sont, pour ainsi dire, intégrés à aucune unité plus étendue à rythme bien défini. Aucune unité supérieure au groupe de mots ne médiatise le contact que les lecteurs et lectrices ont avec ces petites unités. Dans le cas de *Molloy*, c'est la phrase qui détermine le rythme du texte. Le texte progresse au même rythme que la phrase, il n'est sujet à aucune autre contrainte rythmique. Ou bien le paragraphe reprend le rythme de la phrase, ou bien il disparaît. Finalement, *Compagnie* se rythme au pas des paragraphes, forme qui atteint dans ce texte une grande beauté. Ainsi, nos commentaires sur les rythmes des textes se trouveront dans les chapitres afférents.

Notre recherche, surtout dans les premiers chapitres, s'appuie sur un examen des états préoriginaux des textes. Toute étude, stylistique ou autre, doit partir du texte définitif mais l'étude de la genèse de l'œuvre, lorsqu'elle est possible, apporte un supplément d'information utile. Certaines collections importantes de manuscrits et d'éditions d'œuvres beckettiennes sont ouvertes aux chercheurs et chercheuses qui peuvent

ainsi vérifier certaines hypothèses sur les états préoriginaux de la plupart des textes. Nous avons eu l'occasion d'examiner les manuscrits des textes que nous étudions et nous citerons au cours de notre étude une grande quantité de variantes. Tous les documents préoriginaux cités sont décrits dans notre Annexe 2³⁶. Nous résumons ici quelques-unes de leurs caractéristiques pour favoriser l'intelligence de nos citations.

Toute variante citée sera suivie de la version du texte édité, dans les deux cas la référence sera donnée entre parenthèses. Ainsi la première variante de *Molloy*:

Je ne sais pas comment j'y **arrival**. (1^{er} cahier, p. 1)
=> Je ne sais pas comment j'y **suis arrivé**. (p. 7)

Les manuscrits de *Molloy* et de *Comment c'est* occupent plusieurs cahiers. Lorsque Beckett en a lui-même paginé les feuillets nous suivrons, bien sûr, sa pagination en précisant le cahier. Lorsque aucune pagination n'est indiquée dans le cahier du manuscrit, notre référence renvoie au feuillet. Beckett composait normalement au recto seulement du feuillet, réservant le verso en regard aux ajouts et aux corrections éventuelles. La référence *f. 10* renvoie donc au recto du feuillet ; lorsque nous citons exceptionnellement le verso d'un feuillet, nous le précisons dans la référence. Les textes de *Comment c'est* et de *Compagnie* ont été conservés non seulement sous la forme de manuscrit mais sous celles de plusieurs versions dactylographiées ou

³⁶ Nous reproduisons en facsimile dans l'Annexe 3 quelques pages tirées des documents préoriginaux.

tapuscrits (ts). Les citations tirées des tapuscrits seront confrontées de la même façon aux citations du texte édité ; la référence sera précédée d'un code qui identifie le tapuscrit (voir l'Annexe 2). Exceptionnellement, il est utile d'inclure dans la citation d'une version préoriginale les mots barrés : ~~mots barrés~~. Un mot donné entre deux traits obliques à rebours, \mot\, est un mot ajouté dans l'interligne du manuscrit ou du tapuscrit.

La formulation définitive, donnée en dessous de la variante, est indiquée par le signe =>. Ce signe, que nous empruntons à la grammaire transformationnelle, se lit : *se transforme en*. Toutes les variantes que contient la phrase citée seront mises en caractères gras. Les mots sur lesquels nous voulons attirer l'attention seront mis en *italique*. Ainsi, il est possible que les caractères italiques et les caractères gras *se cumulent*. Lorsque nous confrontons plus de deux versions, nous nous passerons des caractères gras et laisserons aux lecteurs et aux lectrices le soin de retracer l'évolution, parfois complexe, que peut suivre un même passage. La première page de *Comment c'est*, par exemple, a connu treize versions successives.

En ce qui concerne les textes édités, nos citations sont tirées des volumes suivants :

Molloy, Paris, Minuit, 1951, 293 p. Achevé d'imprimer le 24 juin 1971, no de l'éditeur 874³⁷.

³⁷ Ces informations supplémentaires sont données afin de bien identifier des volumes qui, tout en partageant avec d'autres la même adresse bibliographique, s'en distinguent par leur pagination.

Comment c'est, Paris, Minuit, 1961, 228 p. Achevé d'imprimer le 25 avril 1975, no d'éditeur 1041.
Compagnie, Paris, Minuit, 1980, 88 p. Achevé d'imprimer le 7 janvier 1980, no d'éditeur 1520.

Par préférence personnelle, lorsque nous citerons dans notre texte un mot isolé ou une formule brève nous la mettrons en italique ; nous aurons recours aux guillemets seulement lorsque nous réservons l'italique à une mise en relief dans la citation.

La présentation typographique de *Comment c'est* présente quelques difficultés supplémentaires quant aux citations. Il est normal d'indiquer la suppression d'une partie de phrase par les points de suspension entre crochets. Faute de phrases dans *Comment c'est*, nous considérons le *paragraphe* comme l'unité minimale pour fin de citation. Ainsi nous ajouterons trois points de suspension entre crochets pour signaler que la citation hors texte ne représente pas un paragraphe entier.

L'EN-DEÇA DE LA PHRASE

Le binaire : la seule constante

Depuis toujours, la stylistique cherche à identifier le style à l'écrivain. Celui-ci aurait un style qui lui est propre, qui évolue et se perfectionne sans doute au cours de sa carrière, mais qui reste essentiellement le même. Le style serait lié à la personnalité, il lui serait spécifique et caractéristique. C'est dans ce sens qu'on a compris, à tort, l'affirmation de Buffon, *Le style c'est l'homme*. Cette conception du style trouve peut-être son expression la plus claire dans le but que se sont proposé certains adeptes de la stylistique statistique : identifier les auteurs et auteures de textes anonymes d'après les propriétés statistiques des textes³⁸.

Une telle conception est remise en question devant l'œuvre beckettienne. Beckett transforme complètement *son* style chaque fois qu'il se met à la rédaction d'une nouvelle œuvre. Tous les éléments du

³⁸ Voir Lubomír Doležel et Richard W. Bailey, *Statistics and Style*, New-York, American Elsevier, 1969, x-245 p., notamment les contributions de Paul E. Bennett et de John J. Dreher & Elaine L. Young.

style se modifient pour s'accorder avec la visée de l'œuvre en question, de la ponctuation à la forme de la phrase, de la structure du paragraphe à celle de l'œuvre entière. Les œuvres de Beckett appuient l'hypothèse, elle aussi ancienne, voulant que le style soit propre à l'œuvre individuelle plutôt qu'à l'écrivain ou à l'écrivaine.

Pourtant, si différentes les unes des autres que soient des œuvres telles que *Molloy*, *Comment c'est* et *Compagnie*, elles émanent toutes de la même conscience ; les mêmes préoccupations et les mêmes thèmes reviennent dans chacune, comme ils reviennent dans toute l'œuvre, étalée maintenant sur soixante ans de publications³⁹. Mais cette thématique invariable habite des formes sans cesse renouvelées. Lorsqu'on compare *Molloy*, *Comment c'est* et *Compagnie* entre eux sur le plan de la forme, les différences sautent aux yeux. Beckett cherche constamment une nouvelle forme qui exprimerait adéquatement les thèmes qui le préoccupent depuis toujours. Les manuscrits témoignent de cette recherche formelle acharnée. Au cours des versions successives, le contenu sémantique reste étonnamment stable, les variantes tiennent presque toutes de l'ordre de la rectification stylistique. Même dans le cas de *Comment c'est*, œuvre dont la première page connut treize versions et changea complètement de forme sans que le sens ne se transforme.

³⁹ D'«Assumption» (*Transition*, nos 16-17, juin 1929, p. 268-71) à *Soubresauts*, Paris, Minuit, 1989, 27 p.

Nous sommes donc devant un paradoxe. Si le style est propre à la visée de l'œuvre individuelle, et que les œuvres de Beckett ont toutes une thématique commune et sensiblement la même visée, le style ne serait-il pas aussi constant que la thématique qu'il exprime ? La recherche consciente produit une grande variété de formes, nous l'avons dit. Mais, la thématique permanente ne déterminerait-elle pas tout de même quelques éléments stylistiques communs à toutes les œuvres ? des éléments qui, bien que combinés diversement, se reconnaîtraient d'une œuvre à l'autre ?

Nous croyons que oui. Malgré les différences qui distinguent *Molloy*, *Comment c'est* et *Compagnie* les uns des autres sur le plan de la phrase, du paragraphe et de l'ensemble romanesque, les trois œuvres se ressemblent par l'importance qu'elles accordent au redoublement des structures. Présentes à tous les niveaux textuels, les formes redoublées sont le plus évident en deçà de la phrase, dans la structure et dans la disposition des groupes de mots. Ces formes vont de la répétition de mots isolés jusqu'au rythme binaire, en passant par les redoublements de fonctions.

Le redoublement constitue dans une large mesure la façon dont les œuvres beckettiennes représentent le monde, c'est un élément fondamental de leur structure. Chez Beckett, tout est double. Rien ne se résout en vérité unique, simple et certaine. Un phénomène n'est pas plus tôt expliqué que le doute et l'incertitude font surgir une deuxième hypothèse, une autre possibilité, une nouvelle explication. Les

redoublements constants rendent impossible toute assise stable. L'être humain est voué à une incertitude permanente, condamné à un va-et-vient qui rend illusoire tout équilibre éphémère. Cette thématique souvent commentée trouve une expression formelle dans la façon dont les mots et les groupes de mots s'assemblent.

Les expressions répétitives

Au tout début de son ouvrage sur les structures de la Trilogie beckettienne, Brian T. Fitch remarque la fréquence et l'importance, pour la structuration du temps, de l'expression *de temps en temps*⁴⁰. Un peu plus loin il signale l'expression *de loin en loin*, qui joue un rôle analogue sur le plan de l'espace. Ces expressions créent un effet d'alternance ou d'intervalles, et contribuent ainsi, l'une sur le plan temporel, l'autre sur le plan spatial, à une «structuration ou [...] stratification obtenue par un effet de découpage⁴¹». Molloy lui-même attire l'attention sur la première de ces expressions par cette brève méditation : *De temps en temps. Quelle bonté dans ces petits mots, quelle férocité* (p. 137).

La fonction structurante de ces expressions mise à part, la fréquence de telles formules est un trait caractéristique de l'écriture beckettienne que Fitch ne fut sûrement pas le seul à remarquer. Beckett n'hésite pas à employer fréquemment, non seulement ces expressions,

⁴⁰ Brian T. Fitch, *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Minard, 1977, p. 21.

⁴¹ *Ibid.*, p. 24.

mais toute une série de formules aux signifiants discontinus qui répètent à proximité le même mot, tels *plus..plus..*, *tantôt...tantôt...*, ainsi que des expressions qui impliquent un redoublement de fonction, *plus ou moins*, ou un parallélisme de structure, *les uns...les autres*. Dans *Molloy*, ces formules figées bi-accentuelles abondent, tant chez Molloy que chez Moran :

Il me donne un peu d'argent et enlève les feuilles. *Tant* de feuilles, *tant* d'argent. (p. 7)

Oui, c'était un poméranien orangé, *plus* j'y songe *plus* j'en ai la conviction. (p. 17)

Tout ce qu'elle [Lousse] demandait, c'était de [...] contempler *de temps en temps* ce corps extraordinaire [...]. Je l'interrompais *de temps en temps* [...]. (p. 76)

[...] et dans mes paupières closes la petite nuit où des taches claires naissent, flamboient, s'éteignent, *tantôt* vides, *tantôt* peuplées, comme d'ordures de saints la flamme. (p. 43)

Les gens allaient et venaient d'un pas le plus souvent agacé et précipité, *qui* à l'abri de son parapluie, *qui* sous la protection peut-être un peu moins efficace du manteau imperméable. (p. 102)

[...] elles [les mains] vont peut-être monter *l'une sur l'autre* [...] je les ramène *peu à peu* vers moi [...]. (p. 108)

[...] ma progression se faisait *de plus en plus* lente et pénible [...]. (p. 136)

Que cela fait du bien de rire, *de temps en temps*, dit-il [le père Ambroise]. (p. 168)

D'autres [relais] avaient trait [...] à une lumière chez *tel* voisin, à un bruit chez *tel* autre [...]. (p. 203-04)

Quelquefois je sortais de l'abri et me promenais *de long en large*, dans l'obscurité. (p. 227)

Ou j'assistais à une sorte de forage *de plus en plus* rapide [...]. (p. 247)

Et je m'amusais même *de loin en loin* à laisser croître en moi, pour mieux les écraser, d'enfantins espoirs [...]. (p. 269)

J'ai parlé d'une voix qui me disait *ceci et cela*. (p. 292)

Dans *Compagnie* la fréquence est à peu près la même compte tenu de la brièveté du texte :

[...] Tu vis le jour *tel et tel* jour. (p. 8)

Moins il brille *mieux* il tient compagnie. (p. 15)

Enfin en avant *côte à côte* (p. 18)

La voix lui parvient *tantôt* d'un côté *tantôt* d'un autre. *Tantôt* amortie par l'éloignement *tantôt* chuchotée à l'oreille. (p. 19)

Ne pourrait-il [l'entendeur] pas croiser les pieds ? *De loin en loin* *Tantôt* le gauche sur le droit et *tantôt* en temps voulu le contraire. (p. 37)

De temps en temps tu te retournes et regardes par un carreau rose. (p. 53)

Doutes *peu à peu* déçus à mesure que la voix au lieu de s'éparpiller aux quatre coins se referme sur lui. (p. 61)

Et au surplus compter tout en allant en ajoutant *demi-pied à demi-pied* et retenir dans sa mémoire la somme sans cesse changeante des déjà comptabilisés. (p. 73-74)

Ajoutant *pas à pas* tes pas à la somme toujours croissante des pas déjà accomplis. (p. 85)

Beckett recherchait cette fréquence et augmentait volontairement le nombre de ces expressions, comme le prouvent quelques variantes repérées dans le manuscrit de *Molloy*:

C'était ce que je voulais entendre. (11^e cahier, p. 261)

=> C'était *plus ou moins* ce que je voulais entendre. (p. 157)

[...] c'est-à-dire de pierres autres que celles que je viens de sucer, et que je me mets à sucer à leur tour, et à transférer au fur et à mesure dans la poche gauche de mon manteau [...] (11^e cahier, p. 178)

=> [...] c'est-à-dire de pierres autres que celles que je viens de sucer et que je me mets à sucer à leur tour, *l'une après l'autre*, et à transférer au fur et à mesure dans la poche gauche de mon manteau [...] (p. 119)

et dans celui de *Compagnie*:

Il gagna *lentement* le noir et le silence et s'y étendit. [...] Ou mieux alors qu'il gisait dans une pénombre et que les bruits se faisaient rares *lentement* ce fut le silence et le noir **total**. (f. 34 verso)

=> Il gagna *peu à peu* le noir et le silence et s'y étendit. [...] Ou **peut-être** mieux alors qu'il gisait dans la pénombre et que les bruits se faisaient rares ce fut *peu à peu* le silence et le noir. (p. 22-23)

Est-il **loisible** dans ce cas *ou ne l'est-il pas* d'y substituer une autre [posture]. (f. 40)

=> Est-il **possible** en ce cas *oui ou non* d'y substituer une autre. (p. 35)

Et il lui fallut [au créateur] *maintes* rampades et le même nombre de prosternations avant de pouvoir finalement se faire une imagination à ce sujet.

=> Et il lui fallut *maintes et maintes* rampades et le même nombre de prosternations avant de pouvoir finalement se faire une imagination à ce sujet. (f. 53⁴²)

Le texte de *Comment c'est*, faut-il le dire, est très différent de ceux des deux autres œuvres étudiées ; s'il présente souvent les mêmes procédés que *Molloy* et *Compagnie* c'est dans des proportions différentes. Dans le cas de ces deux derniers textes, la forme relativement coulante de la phrase tempère l'insistance rythmique que pourrait produire la haute fréquence des formes figées à redoublement. Par contre, dans *Comment c'est*, le groupe de mots constitue souvent l'unité syntaxique maximale ; ces expressions surgissent souvent isolées, participant du rythme binaire marqué du texte. L'accentuation rythmique des expressions répétitives est compensée par une baisse en fréquence. Et pourtant les exemples ne sont pas difficiles à trouver :

endormi je me vois endormi sur le flanc ou sur le ventre c'est *l'un ou l'autre* [...] (p. 36)

⁴² La correction est faite dans l'interligne. La nouvelle formulation est conforme à celle du texte édité, p. 72-73.

ma vie dans l'ordre *plus ou moins* au présent *plus ou moins* [...] (p. 41)

[...] dix mètres pousse tire *saison après saison* [...] (p. 98)

mais cet homme [Pim] n'est pas bête il doit se dire [...] que veut-on de moi en me martyrisant ainsi et la réponse *peu à peu* éparse [...] (p. 98-99)

[...] ce n'est donc pas ici toujours le mêmes besoins *d'âge en âge* [...] (p. 114)

silences longs *de plus en plus* temps énormes en perte *de plus en plus* lui de réponses moi de questions [...] (p. 115)

voilà la faible idée de notre lenteur que donnent ces chiffres dont il suffit d'admettre [...] *d'une part* celui affecté à la durée du voyage et *de l'autre* ceux exprimant la longueur et la fréquence de l'étape [...] (p. 194-95)

tantôt le troisième quatrième et premier *tantôt* le deuxième troisième et quatrième (p. 202)

Mais s'il y a légère baisse de fréquence du côté des expressions toutes faites, il y a dans *Comment c'est* augmentation générale du taux de répétition. Et notamment, le texte crée ses propres expressions répétitives, plus ou moins modelées sur le rythme des expressions qui existent. Parmi ces structures fixes, signalons la formule *x on parle de x*, où *x* représente un vocable qui varie selon le contexte.

elle [la main] sort la petite boîte ovale la passe à l'autre main retourne chercher l'ouvre-boîte le trouve enfin l'amène au jour *l'ouvre-boîte on parle de l'ouvre-boîte* [...] (p. 52)

une faute *le repos on parle du repos* une faute que de fois soudain à ce stade je le dis comme je l'entends dans cette position les mains soudain vides pinçant le sac toujours ça oui toujours pour le reste soudain vide (*ibid*)

[...] j'étais jeune je m'y accrochais *à l'espèce on parle de l'espèce l'humaine* [...] (p. 73)

période heureuse à sa façon *deuxième partie on parle de la deuxième partie* avec Pim comment c'était de bons moments bons *pour moi on parle de moi pour lui aussi on parle de lui aussi* heureux aussi à sa façon [...] (p. 79-80)

[...] il a pour effet *le coup sur le crâne on parle maintenant du coup sur le crâne* pour effet d'enfoncer le visage dans la boue [...] (p. 101)

car l'évidence même que barré de la sorte [par un amoncellement de sacs] chaque tronçon de piste chaque segment de piste compris entre deux couples consécutifs deux abandonnés consécutifs selon qu'on l'envisage *la piste on parle de la piste ses tronçons ses segments avant les départs ou pendant les voyages ça cesse encore et l'évidence même qu'obstrué de la sorte chaque tronçon chaque segment et pour les même[s] raisons notre justice* (p. 213)

Dans la plupart des exemples, l'expression sert à préciser le sens des pronoms qui précèdent. Dans un exemple, en plus de préciser le sens du pronom *y*, la formule ajoute la qualification *humaine*. Le procédé peut aussi servir à souligner la coréférentialité de deux groupes nominaux, par exemple *période heureuse* et *deuxième partie*. Finalement, il indique à qui s'applique l'affirmation énoncée, *pour moi on parle de moi*. La formule *x on parle de x* constitue une façon emphatique d'introduire un nouveau sujet dans le discours ou de rappeler l'identité du sujet dont il est question. Cette structure fixe est à son tour modifiée et adaptée, et toute une série d'expressions se développent dont la structure commune est celle d'une répétition, au début et à la fin, d'un même mot ; la première occurrence est syntaxiquement indépendante, la deuxième est intégrée à une structure syntaxique souvent prédicative : $x + (y + x)$.

Le redoublement des espèces et fonctions

La haute fréquence des expressions à redoublement nous a amené à constater que le redoublement est un phénomène stylistique généralisé. C'est le principe qui structure et dispose les groupes de mots dans l'œuvre beckettienne. Les œuvres que nous étudions renferment un grand

nombre de redoublements de mots de même nature et de même fonction, reliés par simple juxtaposition ou par l'entremise d'une conjonction. Nous ne citerons ici que quelques exemples qui sensibiliseront les lecteurs et lectrices à cette caractéristique. On pourra par la suite la reconnaître sans difficulté dans toutes les citations que nous reproduirons au fil des pages. Pour favoriser la simplicité et la brièveté de l'exposé, nous regrouperons les redoublements par espèces.

Le redoublement le plus évident est celui de l'adjectif :

Son vieux visage *percheminé et poilu* s'allumait [...]. (p. 25-26)

[...] il était vautre dans un fauteuil, les pieds sur son bureau, [...] et sortant de la bouche un objet *mince et flexible* [...]. (p. 32)

On penche la tête, on tend ses mains toutes *tremblantes et emmêlées* [...]. (p. 36)

J'écoute et m'entends dicter un monde figé en perte d'équilibre, sous un jour *faible et calme* sans plus, suffisant pour y voir [...]. (p. 63-64)

Elle [la fenêtre] donnait à l'escalier son jour, jour *bistre et violent* (p. 75)

Ce que je peux certifier c'est que je ne cherchai jamais à renouveler l'expérience, ayant sans doute l'intuition que cela avait été *parfait et unique*, dans son genre, *achevé et inimitable* [...]. (p. 95)

Ma lampe m'éclaire d'une lumière *ferme et douce* (p. 153)

Jacques s'éloigna en grommelant et le doigt dans la bouche, *détestable et peu hygiénique* habitude, mais préférable toutes choses considérées à celle du doigt dans le nez, à mon avis. (p. 157)

Il n'est pourtant pas désagréable, avant de se mettre au travail, de se retremper dans ce monde *massif et lent* [...]. (p. 185)

[...] j'attendrai qu'elle [la voix] revienne, avant de rien faire, et dût le monde entier, par le truchement de ses innombrables autorités *réunies et unanimes*, m'ordonner ceci et cela [...]. (p. 220)

Le visage était *pâle et beau*, [...] Le visage était *sala et poilu*, oui, il était *pâle, beau, sala et poilu* (p. 243)

[...] la jolie stèle *claire et lisse* (p. 249)

Ces redoublements d'adjectifs sont mis en relief et prennent une importance rythmique ou thématique frappante lorsqu'ils sont liés à d'autres syntagmes de même forme, comme le prouvent les exemples suivants :

La route, *dure et blanche*, balafrait les tendres pâturages, *montait et descendait* au gré des vallonnements. (p. 10)

Les adjectifs couplés du début se joignent aux verbes couplés pour assurer à la phrase une alternance rythmique de groupes compacts bi-accentuels (les redoublements) suivis de groupes à rythme plus ample.

[...] on ferait *mieux*, enfin aussi *bien*, d'effacer les textes que de noircir les marges, de les boucher jusqu'à ce que tout soit *blanc et lisse* et que la connerie prenne son vrai visage, un non-sens cul et sans issue. (p. 18)

Les adjectifs couplés de cette phrase sont renforcés par d'autres redoublements. On remarquera les adverbes mis en parallèle à la fin de groupes rythmiques successifs, suivis de structures parallèles qui débutent par des verbes antithétiques, *effacer* et *noircir*, et qui se terminent par des noms désignant des lieux complémentaires, *textes* et *marges*. La fin de la phrase résout les oppositions et les incompatibilités : les adjectifs couplés, qui désignent des valeurs qui se cumulent, refont l'unité ; la répétition emphatique du phonème /y/ souligne le caractère unique et conclusif de la conduite préconisée.

Je crus comprendre alors qu'il n'y avait pas deux lois, l'une pour les bien portants et l'autre pour les invalides, mais une seule, à laquelle devaient se plier *riches et pauvres, jeunes et vieux, heureux et tristes* (p. 30)

Ces redoublements sont précédés de l'expression discontinue *l'une... l'autre...*, qui entraîne l'antithèse *bien portants...invalides*, et fait une distinction tout de suite annulée par l'affirmation qu'il n'y a qu'*une* loi. Mais la nature unique et omnipotente de cette loi est communiquée par une série de couples adjectivaux. Les redoublements sont mis en lumière par leur rapport antithétique et par leur groupement ternaire. On sera d'accord avec Molloy qui, tout de suite après avoir rapporté cette formule du policier, affirme que «C'était un beau parleur».

Une étude des variantes montre que Beckett accorde une préférence volontaire au redoublement de l'adjectif :

A un moment donné cependant je vis devant moi une *grosse* forme vêtue *en noir*. (1^{er} cahier, p. 114)
=> **Mais voilà que soudain** devant moi surgit une *grande et grosse* femme vêtue *de noir, de mauve* plutôt. (p. 35)

[...] et il est fort possible que le fait d'avoir trouvé un homme là où il aurait fallu trouver une femme fût aussitôt *refoulé*, par les quelques-uns qui *le surent*. (11^e cahier, p. 122)
=> Et il est fort possible que le fait d'avoir trouvé un homme là où il aurait fallu trouver une femme fût aussitôt *refoulé et oublié*, par les quelques-uns qui *eurent le malheur de le savoir*. (p. 95)

Des cheminées de mes voisins la fumée montait *bien droite* (2^e cahier, p. 254-56)
=> Des cheminées de mes voisins la fumée montait *droite et bleue* (p. 154-55)

Dans ces exemples, l'adjectif unique de la version manuscrite est redoublé au moment de la révision. L'allitération du premier exemple rehausse la cohésion des adjectifs couplés. Ailleurs Beckett ajoute

carrément deux adjectifs, là où il n'y avait, dans la formulation primitive, aucune caractérisation :

C'était deux hommes, impossible de s'y tromper. (1^{er} cahier, p. 6)
=> **C'étaient** deux hommes, impossible de s'y tromper, *un petit et un grand*
(p. 10)

La variante qui suit témoigne d'une fidélité au principe du redoublement même si le sens varie :

Je sentais se retourner sur notre passage des visages *clairs et sains*, visages d'hommes, de femmes, d'enfants. (1^{er} cahier, p. 94)
=> Je sentais se retourner sur notre passage des visages *gaîs et calmes*, visages d'hommes, de femmes, d'enfants. (p. 31)

La première version offre un couple d'adjectifs plus ou moins équivalents. Les adjectifs *clairs et sains* appartiennent au même champ sémantique, celui des signes extérieurs de l'état physique, et leurs connotations mélioratives s'accordent. Par contre la version définitive offre une opposition dans la mesure où l'adjectif *gai* implique une certaine animation. Malgré la discontinuité sémantique d'une formulation à l'autre, la structure binaire est respectée et le rythme de la phrase est conservé. Du fond ou de la forme, pour évoquer ce vieux débat, c'est celle-ci qui semble avoir primé dans l'esprit de Beckett lorsqu'il travailla la phrase.

Parfois Beckett opère des changements importants dans la forme de sa phrase pour lui donner un meilleur rythme, mais sans modifier la forme binaire de la caractérisation :

Pour que mes regards plongeassent ainsi sur tant de choses *proches et lointaines, immobiles et filantes*, je devais me trouver au sommet, ou sur les flancs, d'une éminence peu ordinaire. (1^{er} cahier, p. 44)
 => Je devais me trouver au sommet, ou sur les flancs, d'une éminence peu ordinaire, **sinon comment aurais-je pu plonger mes regards** sur tant de choses *proches et lointaines, fixes et mouvantes* (p. 19-20)

Beckett a, d'une part, réservé les redoublements à la fin de la phrase et, de l'autre, accentué l'harmonie en donnant à chaque redoublement le même rythme : un adjectif monosyllabique suivi d'un adjectif bisyllabique. Ainsi, le moment méditatif de la phrase, d'abord perdu au milieu et gommé par la notation accessoire qui suivait, se trouve désormais en position forte.

Le redoublement adjectival est moins fréquent dans *Compagnie* même en tenant compte de la brièveté du texte. Nous repérons quelques exemples seulement : «Il [le père] te crie de sauter. Il crie, Courage ! Le visage *rond et rouge* » (p. 23) ; «De derrière un buisson tu observes Madame Coote qui arrive. Petite femme *maigre et aigre* » (p. 27) ; «Car lorsque *droits debout ou étendus* de tout votre long vous vous plaquez *face à face l'un contre l'autre* alors vos genoux se touchent [...]» (p. 56). Dans ce dernier cas, le redoublement adjectival est, d'une part, souligné par une homophonie presque parfaite des sons finals et un syllabisme presque égal et, d'autre part, renforcé par l'emploi de deux expressions à redoublement dans la suite de la phrase.

Deux variantes témoignent de la volonté de préserver les redoublements adjectivaux.

Vous progressez en silence dans **la tiédeur** de l'été. (f. 32)
=> Vous progressez en silence dans *l'air tiède et calme* de l'été. (p. 12)

Comme se fermerait la fenêtre d'une **chambre obscure et vide**
=> Comme se fermerait la fenêtre d'une **chambre noire et vide** (f. 38)
=> Comme se fermerait la fenêtre d'une **pièce sombre et vide** (p. 29)

La première citation montre la substitution d'un redoublement à l'expression simple. La deuxième montre les trois formulations successives d'une même phrase ; les deux premières apparaissent dans le manuscrit, la correction étant faite dans l'interligne. Beckett hésita sur la formulation de cette phrase. Après avoir rayé *obscur*, il ajoute *noire* dans l'interligne puis biffe ce mot. Il rajoute alors *noire* une deuxième fois. Finalement, il choisit *sombre*, mot qui apparaît dans le texte édité. Malgré les hésitations, le dédoublement de la fonction adjectivale et l'ouverture rythmique qu'il donne à la fin de la phrase ne sont jamais remis en cause. Il s'agit de trouver le mot qui occupera telle case de la structure.

Comme nous l'avons déjà remarqué, le texte de *Comment c'est* appelle un dosage de procédés stylistiques assez différent de ceux qui caractérisent *Molloy* et *Compagnie*. Les adjectifs redoublés y sont beaucoup moins fréquents. Nous citons tout de même cet exemple tiré d'une réflexion attribuée à Kram : «[...] Krim s'imagine que je dessine quoi *paysages visages aimés oubliés* » (p. 131). Le redoublement adjectival est précédé d'un redoublement nominal. Dans chacun des groupes, les

éléments sont liés non seulement par leur fonction parallèle mais par la rime. Grâce à leur distribution syllabique (3, 2 ; 2, 3), les deux groupes forment ensemble un chiasme, forme binaire que Beckett affectionne. Ailleurs, c'est une description de la voix entendue par le narrateur qui offre des redoublements conjugués d'adjectifs et de noms :

attention jamais deux fois la même ou alors le temps des temps énormes *vieillie méconnaissable* non car souvent *plus fraîche plus forte* après qu'avant à moins que *la maladie les malheurs* quelquefois ça passe on est *mieux moins mal* après qu'avant (p. 166)

Ce paragraphe indique deux états distincts de la voix, faible d'abord (*vieillie méconnaissable*) puis rajeunie (*plus fraîche plus forte*). Chacune des caractérisations témoigne d'un tâtonnement, d'une recherche du mot juste. Ces redoublements adjectivaux sont suivis de nombreux autres redoublements fonctionnels dans la fin du paragraphe : deux noms proposent deux explications d'une baisse passagère de la voix, un redoublement adverbial témoigne d'une nouvelle recherche du mot juste, finalement, *après* et *avant* s'opposent deux fois.

Le redoublement du groupe nominal n'est pas moins présent dans *Molloy* que celui de l'adjectif qualificatif. Le manuscrit nous fait voir clairement que le procédé est volontaire. La variante qui suit montre

Beckett préférant à la formulation simple la locution binaire du langage juridique :

Mais j'en parlerai plus tard, quand il s'agira de **faire** l'inventaire de mes *possessions*, à moins que je ne les perde d'ici là. (1^{er} cahier, p. 42-44)
=> J'en parlerai **sans doute** plus tard, quand il s'agira de **dresser** l'inventaire de mes *biens et possessions*. **A** moins que je ne les perde d'ici là. (p. 19)

D'autres fois, Beckett reserre les expressions en regroupant deux compléments nominaux sous la même préposition :

De temps en temps il fermait le calepin, en ayant soin de laisser **un** doigt dedans, et se livrait *à des commentaires et à des considérations* dont je n'avais que faire, car je connaissais mon métier. (2^e cahier, f. 260)
=> De temps en temps il fermait le calepin, en ayant soin de laisser **son** doigt dedans, et se livrait *à des commentaires et considérations* dont je n'avais que faire, car je connaissais mon métier. (p. 157)

Et de temps en temps j'entendais sonner l'heure, *aux clochers et aux horloges publiques*, de plus en plus longuement, puis soudain très brièvement, puis encore à nouveau de plus en plus longuement [...] (2^e cahier, p. 80)
=> **Mais néanmoins**, de temps en temps, j'entendais sonner l'heure, *aux clochers et horloges*, de plus en plus longuement, puis soudain très brièvement, puis à nouveau de plus en plus longuement. (p. 77)

L'allitération contribue encore une fois à la cohésion du premier regroupement de noms. La deuxième phrase fut plus longuement travaillée. Le resserrement des noms redoublés fait partie d'un travail sur le rythme orienté vers la mimésis. La version définitive propose un rythme qui rappelle l'alternance des sonneries longues et moins longues.

Les redoublements ne mènent pas tous à des resserrements. Certains peuvent s'étendre et, au lieu de fonctions, il faudrait parler de structures redoublées ou parallèles. La variante qui suit implique une telle structure. Beckett raffermirait un parallélisme en remplaçant un pronom par un terme plein, ce qui donne deux suites semblables,

N + complément de N. Cette modification, à laquelle s'ajoute la substitution de *maison* à *maisonnette*, crée deux syntagmes au syllabisme quasi-égal :

Je me croyais **invisible** aux yeux de toute personne entrant chez moi et suivant la courte allée qui relie *la porte du jardin à celle de la maisonnette*, et je devais l'être. (2^e cahier, f. 256-58)

=> Je me croyais **soustrait** aux yeux de toute personne entrant chez moi et suivant la courte allée qui relie *la grille du jardin à la porte de la maison*, et je devais l'être **en effet**. (p. 155)

Le texte édité de *Molloy* offre donc un grand nombre de groupes nominaux redoublés. Les noms redoublés occupent une grande variété de positions et assurent une grande variété de fonctions. En donnant les exemples qui suivent, nous tâchons, comme toujours, de les partager entre le texte de Molloy et celui de Moran.

Il a l'air vieux et cela fait pitié de le voir aller tout seul après tant d'années, tant *de jours et de nuits* donnés sans compter à cette rumeur [...]. (p. 12)

C'était un grand bâton, il s'en servait pour se pousser en avant, et puis pour se défendre, le cas échéant, contre *les chiens et les maraudeurs* (p. 12-13)

Les insultes, les invectives, je les supporte facilement, mais aux coups je n'ai jamais pu m'habituer. (p. 33)

[...] offrant seulement à cette douceur *de bleu et d'or le visage et la gorge*, [...].
[...] pendant que *parmi mes traits et sur ma grande pomme d'Adam* pesaient *le ciel superbe et l'air d'été* (p. 33-34)

Où je ne cherchais pas, préférant *avoir faim et soif* que de me donner [...] le mal de réclamer qu'on m'apporte *un autre plateau et un autre panier*, [...]. (p. 89-90)

Et le cycle continue, cahotant, des *fuites et bivouacs*, dans une Egypte sans bornes, sans enfants et sans mère. (p. 108)

La forêt était tout autour de moi et les branches [...] me protégeaient *du jour et des intempéries* (p. 137)

Car le coup d'œil était *d'une froideur et d'une force* extrêmes. Le visage était pâle et beau, je m'en serais contenté. [...] Le chapeau était tout à fait extraordinaire, *de forme et de couleur*. (p. 243)

Et je consumai la plus grande partie de cette seconde journée dans ces vaines *allées et venues*, dans *ce guet et ces imaginations*, mais pas la journée tout entière. (p. 247)

Mais au contact de sa main s'abattant sur mon épaule je fus bien obligé de taire comme tout autre aurait fait à ma place, ce à quoi j'arrivai en me retournant vivement d'un mouvement bien simulé j'espère *de crainte et de colère*. Me voilà face à face avec un homme dont je distinguais mal d'abord *le physique et les traits*, à cause de l'obscurité. (p. 250)

[...] j'avancais, en poussant de temps en temps un rugissement *de détresse et de triomphe* [...] j'avancerais à quatre pattes en chiant *tripes et boyaux* et en entonnant des malédictions. (p. 277)

Mais je ne dirai pas grand'chose de ce voyage de retour, de *ses fureurs et traîtrises*. Et je passerai sous silence *les hommes méchants et les spectres* qui voulurent m'empêcher de rentrer chez moi [...]. (*ibid*)

Lorsqu'ils forment des suites de trois et de quatre, les groupes nominaux sont souvent disposés de sorte qu'une *paire* soit mise en relief. Deux des éléments d'une suite ternaire peuvent s'associer rythmiquement ou sémantiquement et s'opposer ensemble au troisième élément : «Tout ce qu'elle demandait, c'était [...] de pouvoir contempler de temps en temps ce corps extraordinaire, *dans ses stations et dans ses allées et venues*» (p. 76). Les *allées* et les *venues* sont regroupées et s'opposent à l'immobilité de *stations*. Dans cet autre exemple, les deux premiers éléments, *le cerveau et le cœur*, constituent un redoublement de termes spécifiques distincts du troisième élément synthétique, *les autres cavernes*, qui contient d'ailleurs son propre redoublement :

[...] et si jamais cela lui arrive de les contempler à nouveau de loin ce sera je pense avec d'autres yeux, et non seulement cela, mais l'intérieur, tout cet espace intérieur qu'on ne voit jamais, *le cerveau et le cœur* et les autres cavernes où

sentiment et pensée tiennent leur sabbat, tout cela bien autrement disposé.
(p. 12)

Ailleurs, la structure syntaxique dispose une suite de quatre groupes nominaux en deux paires : «Je ne dirai pas les obstacles que nous eûmes à surmonter, les êtres malfaisants que nous eûmes à circonvenir, les écarts de conduite du fils, les effondrements du père» (p. 262).

La description, qui est en partie l'énumération de choses, offre beaucoup d'occasion de redoubler les groupes nominaux. Ainsi, en décrivant son jardin au début de son rapport, Moran emploie le procédé fréquemment.

Je regardais vaguement mes ruches, *les sorties et les rentrées* des abeilles. J'entendais sur le gravier les pas précipités de mon fils, ravi dans je ne sais quelle fantaisie *de fuites et de poursuites* [...] Des bruits de tout repos, un cliquetis *de maillets et de boules*, un râteau dans du sable de grès, une lointaine tondeuse, la cloche de ma chère église. Et des oiseaux bien entendu, *merle et grive* en tête, aux chants se mourant à regret, vaincus par la chaleur, et qui quittaient les hautes branches de l'aurore pour l'ombre des buissons. [...] C'est dans ce cadre que s'écoulèrent mes derniers moments *de bonheur et de calme*
(p. 154-55)

Remarquons, en plus des nombreux redoublements lexicaux, que le redoublement structure aussi le contenu sémantique : Moran indique deux lieux fréquentés à tour de rôle par les oiseaux. Ces lieux sont désignés par des groupes syntaxiques quasi-identiques : *les hautes branches de l'aurore, l'ombre des buissons*

Si le redoublement semble naturel dans des passages descriptifs, notons que la réflexion ne l'exclut aucunement. C'est ce que révèle une phrase où Molloy tente de comprendre, par les mots, son comportement :

Mais ne sachant exactement ce que je *faisais ou évitais*, je le *faisais et évitais* sans soupçonner qu'un jour, beaucoup plus tard, je serais obligé de revenir sur

tous ces actes et omissions, pâlis et enjolivés par l'éloignement, pour les entraîner dans la pollution eudémoniste. (p. 90)

Le redoublement nominal de cet exemple participe d'un redoublement généralisé qui rythme la phrase. Le comportement agité de Molloy correspond aux redoublements, d'abord au mode verbal, ensuite nominal. Ces deux moments aux groupes toniques forts sont suivis de groupes plus amples lorsqu'il est question de *revenir* et d'*entraîner*, grands mouvements qui, au sens figuré, marquent les périodes d'une vie. La phrase contient une alternance rythmique entre moments accentués et moments de détente, qui mime l'itinéraire zigzagant que suit Molloy dans son voyage et dans sa vie. A la même page, en caractérisant sa santé pendant son séjour chez Lousse, Molloy dispose les redoublements afin, encore une fois, de donner à la phrase une alternance rythmique : «Mais il ne s'alluma aucun foyer *de souffrance ou d'infection*, à part naturellement ceux créés par l'extension des *pléthores et déficiences* déjà dans la place» (p. 90).

Le redoublement nominal dans *Compagnie* et *Comment c'est* est moins fréquent : dans le premier cas à cause des dimensions très réduites de l'œuvre, dans le deuxième à cause des dimensions très réduites des unités syntaxiques. Voici quelques exemples tirés de *Compagnie*:

S'il est seul sur le dos dans le noir pourquoi la voix ne le dit-elle pas ? [...] Peut-être à seule fin de faire naître dans son esprit ce vague sentiment *d'incertitude et de gêne* (p. 9-10)

Tu peux t'imaginer ses pensées [du père] avant et après pendant qu'il fendait *bruyères et genêts* (p. 16)

Il [l'Entendeur] gagna peu à peu *le noir et le silence* et s'y étendit. (p. 22)

Sur ton dos dans le noir la lumière qu'il y avait alors. Clarté *sans nuage ni soleil*
[...] Tu gis dans le noir dans cette lumière à nouveau. T'endors dans cette lumière
sans nuage ni soleil (p. 32, 33)

Imaginer de plus près l'endroit où il gît. [...] Un indice quant à *sa forme et son étendue* est fourni par la voix au loin. (p.43)

[...] petit pavillon. Rustique hexaèdre. Fait entièrement de tronçons *de sapin et de mélèze* (p. 52)

Espoir et désespoir pour ne nommer que ce vieux tandem à peine ressentis.
(p. 61)

Et enfin maintenir en état d'alerte *et les yeux et les oreilles* à l'affût du moindre indice quan[t] à la nature du lieu [...] > (p. 74)

[...] Quelles visions dans le noir sans ombre *de lumière et d'ombre!* (p. 83)

Plus significatives que la baisse apparente de fréquence, quelques-unes des rares variantes dans le manuscrit de *Compagnie* révèlent que Beckett n'avait pas abandonné le redoublement nominal :

Mais n'était pas ~~le seul~~ moteur ce matin-là son amour \gout\ passion⁴³ *de la marche et de la nature sauvage* (f. 33)

=> Mais n'était pas **l'unique** moteur ce matin-là son amour *de la marche à pied et de la nature sauvage* (p. 16)

~~Fatigué comme~~ Donné son degré *de fatigue et de découragement* il lui serait même difficile de faire autrement. (f. 54, cf. le texte édité p. 77)

La première citation est tirée du récit du jour où naquit l'Entendeur, jour où le père s'absente de la maison et fait une randonnée en montagne. La Voix évoque le double amour de la nature que ressent le père. Les deux amours sont d'abord désignées par des groupes de longueurs inégales. A

⁴³ Le mot *gout* est ajouté en surcharge sans que le mot *amour* ne soit biffé. Le mot *passion*, ajouté à suite d'*amour*, est biffé.

la révision, Beckett ajouta une précision quasi pléonastique, *à pied* afin de mieux équilibrer les groupes rythmiques couplés. La deuxième citation nous montre un Beckett préférant le redoublement à l'expression simple. Il biffa les premiers mots de sa phrase et en transforma la structure afin de lui faire accueillir le dédoublement nominal.

Dans *Compagnie* les redoublements nominaux ne sont pas toujours isorythmiques, mais peuvent se terminer brusquement sur un groupe moins long : «Un autre imaginant le tout pour se tenir compagnie. *Dans le même noir que sa créature ou dans un autre* » (p. 45) ; «Tu entends de nouveau *le dé clic de la porte doucement refermée et le silence* avant que puisse se faire le premier pas» (p. 48). Les noms couplés peuvent aussi se disposer de part et d'autre d'un élément intermédiaire : «Puis plus rien. Non. Malheureusement non. *Lueurs d'agonie encore et tressaillements*» (p. 29) ; «*Même ton terne* toujours tel qu'imaginé au départ *et même rabâchage*» (p. 46). Malgré ces dispositions qui tendent à estomper le redoublement fonctionnel, le discours s'obstine à former des groupes syntaxiques qui regroupent les éléments par paires.

Comment c'est contient aussi des redoublements nominaux :

[...] ils m'avaient fait sauter sur leurs genoux petit ballot *de linge et de dentelles* [...] (p. 18)

[...] ne sachant rien de mes débuts hormis ce qu'ils avaient pu glaner *par oui-dire et dans les archives* (*ibid*)

la tête géante coliffée *de fleurs et d'oiseaux* se penche sur mes boucles [...] (p. 22)

[...] plus le moindre chiffre désormais toutes les mesures vagues oui vagues impressions de longueur *longueur d'espace longueur de temps* [...] (p. 80)

de ce vieux conte [...] tâcher d'entendre quelques bribes deux trois chaque fois *par jour et nuit* les ajouter les unes aux autres [...] (p. 165)

ou enfin la même et moi ma faute manque *d'attention de mémoire* [...] (p. 166)

car l'évidence même que barré de la sorte *chaque tronçon de piste chaque segment de piste* compris entre deux couples consécutifs [...] (p. 213)

Nous ne nous attarderons pas au redoublement du verbe, qui implique souvent le redoublement de tous les compléments de verbe. Ce type de parallélisme est plus apte à structurer toute une phrase. En nous en tenant à l'en-deçà la phrase, nous pouvons citer quelques exemples seulement de verbes redoublés. Comme cet exemple où Molloy hésite sur un mot. Beckett ajouta le redoublement à la révision :

J'invente peut-être un peu, mais dans l'ensemble **le tableau est exact**. (1^{er} cahier, p. 6)
=> *J'invente peut-être* un peu, **j'embellis peut-être**, mais dans l'ensemble **c'était ainsi**. (p. 10)

Ou ce chiasme tiré de *Compagnie*:

Et que plutôt que d'avoir fait ce que tu avais fait tu aurais peut-être mieux fait de *laisser faire la nature et le hérisson aller son chemin*. (p. 40-41)

Le verbe *laisser* reçoit deux compléments verbaux, *faire* et *aller*; il y a chiasme puisque le sujet du premier verbe le suit (*laisser faire la nature*) tandis que celui du second le précède (*laisser...le hérisson aller*).

Si nous évoquons une sorte de redoublement si peu fréquente dans *Molloy* et *Compagnie*, c'est qu'elle réapparaît dans *Comment c'est*, où elle est directement liée à la thématique. Le redoublement verbal y prend très souvent la forme d'une correction visant le temps du verbe. Il

s'agit d'une répétition lexicale, le verbe étant d'abord mis au présent et repris à l'imparfait. Ces corrections du présent par l'imparfait relèvent d'une recherche constante que fait le narrateur d'un temps verbal qui réponde à ses besoins.

[...] la main droite passe la boîte à l'autre et celle-ci à celle-là au même instant l'outil joli mouvement petit tourbillon des doigts et paumes petit miracle grâce auquel petit miracle parmi tant d'autres grâces auxquels *je vis encore vivais encore* (p. 55)

[...] on invente mais comment savoir imaginaire réel on ne peut pas on ne dit pas quelle importance *c'est important ça l'était* ça c'est magnifique une chose importante (p. 113)

d'elle [de la voix] *que je tiens que je tenais* le peu qui *restait* tiens le peu qui *reste de comment c'était* avant Pim avec Pim après Pim et jusque *comment c'est* pour ça aussi elle trouvait des mots (p. 167)

Dans la dernière citation, les modifications de temps se font dans les deux sens, montrant ainsi la complexité du rapport qui existe entre passé et présent, et la difficulté de les distinguer. Quel temps faut-il pour parler d'un monde sans début ni fin ni évolution aucune ? Et où placer l'imaginaire dans ce monde, mémoire d'un passé ou rêverie présente ? Comment présenter l'anecdotique, si étranger à cet univers d'immobilité et de monotonie ?

Le reprise verbale peut prendre une autre forme. Un verbe est d'abord donné à la forme infinitive, proposé pour ainsi dire, sans précision de temps ni de personne. La notion que le verbe propose est ensuite prise en charge par le narrateur sous forme optative :

[...] *cesser de haleter que ça cesse de haleter* dix secondes quinze secondes entendre ce souffle [...] (p. 163)

ce souffle *le retenir qu'il se retienne* une fois deux fois par jour et nuit le temps que ça fait pour ceux sous qui et au-dessus et tout autour la terre tourne et tout tourne qui courent tant d'un but à l'autre que sans ce souffle je croirais entendre leurs pas *le retenir qu'il se retienne* dix secondes quinze secondes tâcher d'entendre (p. 165)

Cette forme de reprise verbale, proposer puis adopter, caractérise un moment, dans la troisième partie, où la thématique de la création par le discours passe au premier plan. Le narrateur tâche d'abord de comprendre l'univers qui semble l'entourer et de se situer par rapport à ce monde, mais il doit reconnaître à la fin que c'est lui-même, en fabulant, qui invente le monde.

Tous les exemples témoignent d'une nette tendance vers le dédoublement de micro-structures à l'intérieur de la phrase. Les adjectifs et les compléments nominaux dédoublés peuplent les syntagmes, les syntagmes eux-mêmes entrent dans des parallélismes structurels et se regroupent par paires. Le redoublement de mots et de groupes de mots est une caractéristique omniprésente dans la phrase. Dans *Molloy*, où il est particulièrement répandu, il vainc toute résistance sémantique ; même des notions théoriquement uniques et singulières s'expriment par des redoublements. C'était le cas de la loi unique «à laquelle devaient se plier *riches et pauvres, jeunes et vieux, heureux et tristes*» ; c'est le cas aussi dans cette phrase qui évoque d'abord *le fond* comme lieu ultime mais finit par le situer *entre* deux autres, se terminant ainsi par un redoublement nominal : «Et je confonds peut-être plusieurs occasions différentes, et les heures, au fond, et le fond c'est

mon habitat, oh, pas le fin fond, quelque part entre *l'écume et la fange*» (p. 20).

Mais le redoublement de mots et de groupes de mots n'est pas sans rapport avec la structure sémantique de l'œuvre. Au contraire, les éléments redoublés entretiennent fatalement un rapport sémantique et le redoublement, par conséquent, contribue énormément à la structuration sémantique des trois œuvres. Le redoublement permet des rapports sémantiques variés qui vont de la complémentarité à l'opposition, en passant par la réciprocité et la symétrie.

La structuration sémantique

L'opposition, ou *contradiction*, est le rapport le plus éminemment beckettien. Elle résulte du redoublement fonctionnel qui réunit un mot à son contraire. Ainsi, en décrivant une ruelle, Molloy emploie d'abord le mot *passage*, qui appelle tout de suite l'antithèse, *impasse*: «Mais visant un *passage* étroit entre deux hauts immeubles je [...] m'y glissai. [...] Le passage était sans issue, donc pas un vrai passage mais plutôt une *impasse*» (p. 99). Le manuscrit de *Molloy* montre que le procédé est volontaire. Dans l'exemple suivant, Beckett ajouta au mot *déduction* son contraire au moment de la révision :

C'est là une façon elliptique de parler, car ce ne fut que plus tard que, *par déduction*, je **pus en avoir la certitude**. (1^{er} cahier, p. 88)
=> C'est là une façon elliptique de parler, car ce ne fut que plus tard, *par voie d'induction, ou de déduction*, je **ne sais plus, que je sus ce que c'était**. (p. 29)

C'est le cas aussi de la phrase suivante où la parenthèse *et bien entendu de sortie* fut ajoutée par Beckett dans l'interligne :

La raison de cette ordonnance est je crois la suivante, que les voies d'accès, *et bien entendu de sortie*, de cette ville sont étroites et obscurcies par d'immenses voûtes, sans exception. (1^{er} cahier, p. 86 ; conforme au texte édité p. 29)

Le lien entre l'opposition et la thématique beckettienne est évident. La réunion de contraires participe de l'autocontradiction, procédé si souvent remarqué par la critique. C'est une manifestation, au niveau des mots et groupes de mots, d'une remise en question et d'une subversion linguistique constantes. D'autres rapports sont moins subversifs, telles la complémentarité ou l'analogie. Mais dans *Molloy* la tendance vers les rapports dualistes est tellement générale que ces rapports sont volontairement accueillis par un discours qui fait appel à toutes les formes de redoublement. Ainsi, dans cette réflexion de Molloy, la notion de *mains* appelle une notion complémentaire, celle de *pieds*:

Et quand je regarde mes mains, sur le drap, qu'elles se plaisent déjà à froisser, elles ne sont pas à moi, moins que jamais à moi, je n'ai pas de bras, c'est un couple, elles jouent avec le drap, c'est peut-être des jeux amoureux, elles vont peut-être monter *l'une sur l'autre*. Mais cela ne dure pas, je les ramène peu à peu vers moi, c'est le repos. Et pour mes pieds c'est la même chose, quelquefois, quand je les vois au pied du lit, *l'un* avec ses doigts, *l'autre* sans. (p. 108)

Le passage contient aussi des répétitions lexicales et phonétiques ainsi que deux occurrences de l'expression *l'un...l'autre*. Dans la suite du texte, la complémentarité des pieds et des mains est renforcée par l'association conséquente des *bras* et des *jambes*. Le tout rehaussé de

l'évocation du motif complémentaire archétypique, le couple humain. Ainsi se multiplient les images du double.

La complémentarité est à l'antipode de l'opposition et n'est liée que de loin à la thématique dominante du doute et de la remise en question. Énumérer des éléments complémentaires, ce n'est pas remettre en question une structure reçue mais la reproduire. La remise en question du discours n'interviendrait que lorsqu'un deuxième rapport se superpose à la complémentarité. Si la complémentarité est liée à la thématique dominante c'est plutôt pas le biais de la structure. Elle reproduit sur le plan des mots isolés – comme le font l'opposition, l'alternance et la réciprocité – la structure bipartite de l'œuvre et montre l'omniprésence du procédé du redoublement.

La plupart des rapports qu'entretiennent entre eux les éléments d'une paire se situent entre l'opposition explicite et la simple complémentarité. A certains moments des parallélismes syntaxiques mettent en relief un rapport de réciprocité. Molloy évoque la réciprocité en parlant des chiens galeux que tolèrent les promeneurs solitaires : «Vous [...] les [les chiens] portez le temps qu'il faut *pour qu'ils vous aiment, pour que vous les aimiez*, puis les jetez» (p. 16). Moran connaît une réciprocité semblable : «Mes oiseaux, on ne les avait pas tués. [...] *Je les reconnaissais et ils semblaient me reconnaître*» (p. 292).

Mais c'est surtout dans le monde parfaitement symétrique de *Comment c'est* que le redoublement fonctionnel favorise les rapports de réciprocité. Des propositions parallèles communiquent le partage

parfaitement égal de certaines expériences. Voici comment le narrateur se dépeint à seize ans, accompagné de son amie :

[...] je me tourne le dos et la fille aussi *que je tiens qui me tient par la main* [...] (p. 44)

Jusqu'à la pénultième révision du texte la formulation était simple : «[...] je me tourne le dos et la fille aussi que je tiens par la main [...]» (ts I, i-15). C'est à la dernière heure que Beckett créa le parallélisme formel qui mime celui du référent.

Les formulations parallèles qui relatent des actions réciproques de deux sujets se prêtent éminemment à l'ellipse. Les éléments communs aux deux structures parallèles peuvent être supprimés, les éléments distinctifs se conserver. Voici une évocation de Bom, avec qui le narrateur formera un couple après avoir été abandonné par Pim, couple où il sera la victime plutôt que le bourreau :

[...] celui qui pour moi pour qui moi ce que moi pour Pim Pim pour moi (p. 95)

Deux propositions elliptiques sont entrelacées. Nous les donnons ici en numérotant les éléments :

	1	2	3	4
A	<i>celui</i>	<i>qui [est] pour moi</i>	<i>ce que</i>	<i>moi [lire je] [suis] pour Pim</i>
B	<i>[celui]</i>	<i>pour qui moi [lire je] [suis]</i>	<i>[ce que]</i>	<i>Pim [est] pour moi</i>

Les groupes qui restent identiques d'une série à l'autre (1 et 3) sont donnés une fois seulement et beaucoup d'autres éléments sont

simplement effacés. Ceux qui subsistent sont regoupés par fonction, ce qui donne une suite où alternent les séries A et B : 1, 2A + 2B, 3, 4A + 4B.

La manifestation la plus claire de la réciprocité est sans doute l'image d'une rumeur qui se propage également dans les deux sens le long de la procession des êtres rampants. Dans les premières versions de cette description, la réciprocité existe presque uniquement sur le plan sémantique ; voici les deux formulations qui ont précédé la définitive :

[...] cette transmission peut se prolonger à l'infini dans les deux sens d'une part de gauche à droite par le truchement de la victime parlant de son bourreau à sa victime et de l'autre de droite à gauche par celui du bourreau parlant de sa victime à son bourreau [...] (ts I, iii-13)

[...] cette transmission peut se prolonger à l'infini dans les deux sens à l'infini / de gauche à droite par le truchement de la victime parlant de son bourreau à sa victime / de droite à gauche par celui du bourreau faisant de sa victime le portrait à son bourreau / [...] (*ibid*⁴⁴)

En passant d'une formulation à l'autre le texte perd quelques parallélismes. L'articulation disjointe *d'une part...de l'autre* disparaît, et la structure du prédicat se modifie. La nouvelle formulation substituée à la répétition du verbe un tout autre verbe qui exige un complément direct. Manifestement, Beckett était insatisfait de la direction qu'avait prise sa révision et tâcha de revenir à des structures parallèles qui imiteraient la réciprocité du référent. La révision eut lieu au moment où Beckett décida de diviser son texte en paragraphes, division indiquée par

⁴⁴ Les corrections sont faites au stylo dans l'interligne. La fin du paragraphe connut vraisemblablement l'évolution suivante :

parlant de sa victime à son bourreau (formulation citée ci-dessus)

=> *communiquant au* (formulation interrompue)

=> *faisant le portrait de sa victime à son bourreau*

=> *faisant de sa victime le portrait à son bourreau* (formulation citée ci-dessus).

les traits obliques ajoutés au crayon à la deuxième citation. Beckett retravailla ces petits paragraphes en essayant de les rendre parallèles.

Voici les brouillons qu'il coucha sur papier :

du bourreau parlant façon de parler de son bourreau à sa victime qui en parle à la sienne etc.

de la victime parlant de sa victime à son bourreau qui

par les confidences du bourreau à sa victime qui les répète à la sienne etc.

par les confidences de la victime à son bourreau qui les répète au sien etc
(V^e cahier, f. 10)

Il est clair que ce qui comptait pour Beckett dans cette recherche, c'était le parallélisme des structures. Quelques modifications de plus et il arriva à la formulation que nous connaissons. Dans la version définitive, les deux paragraphes sont parfaitement parallèles ; en plus du redoublement syntaxique, le parallélisme fait appel à l'alternance des genres (*sienne, sien*) et au chiasme (de *gauche* et *droite*, de *bourreau* et *victime*):

rumeur transmissible à l'infini dans les deux sens

de gauche à droite par les confidences du bourreau à sa victime qui les répète à la sienne

de droite à gauche par les confidences de la victime à son bourreau qui les répète au sien (p. 186)

Comme la réciprocité, la symétrie est aussi un rapport dualiste qui se situe quelque part entre l'opposition et la complémentarité. Des images de symétrie se voient dans les trois œuvres. Molloy déclare à un

moment donné : *J'ai toujours eu la manie de la symétrie* (p. 140). On le voit en lisant sa description du *passage* ou de l'*impasse*, exemple que nous avons déjà cité. Il y insiste sur la parfaite symétrie du lieu :

La ville se réveillait, les seuils s'animaient, le bruit atteignait déjà un volume respectable. Mais visant un passage étroit entre *deux* hauts immeubles je regardai autour de moi, puis m'y glissai. Seules de petites fenêtres y donnaient, *de part et d'autre*, une à chaque étage. *Disposées symétriquement elles se faisaient face* [...] Le passage était sans issue, donc pas un vrai passage mais plutôt une impasse. Au bout il y avait *deux* renforcements, non, ce n'est pas le mot, *en face l'un de l'autre*, jonchés tous les deux de détritrus divers et d'excréments [...]. (p. 99)

La symétrie est lexicalisée, et plusieurs éléments formels la soulignent : expressions à rythme binaire ; insistance sur le chiffre deux ; redoublement du complément d'adjectif final, *jonchés.. de détritrus divers et d'excréments*

Compagnie contient une description analogue, celle du petit pavillon où l'Entendeur adolescent a rendez-vous avec son amie :

La fleur de l'âge. En imaginer un effluve spécimen. Sur le dos dans le noir tu te rappelles. Journée d'avril sans nuage. Elle te rejoint dans le petit pavillon. Rustique hexaèdre. Fait entièrement de tronçons *de sapin et de mélèze*. Diamètre deux mètres. Hauteur trois. Surface du sol dans les trois mètres carrés. Deux petits jours polychromes *vis-à-vis*. Petits carreaux colorés taillés en losange. Sous chacun un rebord. Ici le dimanche en été après le repas de midi ton père aimait à se retirer muni *de Punch et d'un coussin*. Assis *sur un rebord* la ceinture de son pantalon déboutonnée il tournoit les pages. Toi *en face sur l'autre* les pieds ballants. (p. 52-53)

Comme l'impasse décrite par Molloy, ce lieu est parfaitement symétrique. Les fenêtres se font face et, lorsque le pavillon est occupé par le jeune Entendeur et son père, les personnages aussi. Beckett insista sur cette symétrie en ajoutant le groupe *en face* de la dernière phrase au moment de la résvion ; dans le manuscrit la phrase se lit : *Toi*

sur l'autre les pieds ballants (46^e f.). Dans la suite du paragraphe, lorsque ce sont l'Entendeur adolescent et son amie qui occupent le pavillon, ces personnages seront disposés de façon identique⁴⁵. En plus de la symétrie, le chiffre deux détermine les dimensions de l'endroit et le nombre de fenêtres ainsi que certains détails du tableau : les redoublements de compléments nominaux, *de sapin et de mélèze* et *de Punch et d'un coussin*

La symétrie la plus parfaite, exemple de la manie qu'évoquait Molloy, se voit dans la description de la montre que fait la Voix de *Compagnie*:

Tes yeux tombent sur la montre sous tes yeux. Mais au lieu de relever l'heure de la nuit ils suivent les girations de la trotteuse que son ombre tantôt précède et tantôt suit. Des heures plus tard il te semble comme suit. A 60 secondes et à 30 secondes l'ombre disparaît sous l'aiguille. De 60 à 30 l'ombre précède l'aiguille à une distance qui va croissant de zéro à 60 jusqu'à son maximum à 15 et de là décroissant jusqu'au nouveau zéro à 30. De 30 à 60 l'ombre suit l'aiguille à une distance qui va croissant de zéro à 30 jusqu'à son maximum à 45 et de là décroissant jusqu'au nouveau zéro à 60. Que maintenant tu fasses tomber de biais la lumière sur la montre en déplaçant l'une ou l'autre d'un côté ou de l'autre et voilà que l'ombre disparaît sous l'aiguille à deux points tout autres comme par exemple à 50 et 20. Voire à n'importe quels deux points tout autres selon le degré de biais. Mais quel qu'il soit et partant le décalage entre les premiers et les nouveaux points d'ombre zéro l'écart de l'un à l'autre est toujours de 30 secondes. L'ombre émerge de dessous l'aiguille à n'importe quel point de son circuit pour la suivre ou précéder l'espace de 30 secondes. Puis disparaît à nouveau pendant une

⁴⁵ Notons que l'insistance sur la disposition symétrique des personnages, présente dans le manuscrit, est cette fois effacée :

Vous voilà ainsi assis **face à face** dans le petit pavillon. (48^e f.)

=> Vous voilà ainsi assis dans le petit pavillon. (p. 58)

Mais cette variante s'explique autant par le rythme et par la phonétique que par un quelconque souci de symétrie. La suite *ainsi assis*, au rythme binaire très prononcé, comporte déjà une répétition du son /s/. En supprimant *face à face*, Beckett supprime une insistance ennuyeuse sur ce phonème. Mais le texte ne perd rien sur le plan de la précision sémantique puisque l'association de l'amie et du père a déjà été faite très explicitement (p. 57). Nous savons donc que l'amie est assise comme l'était le père, c'est-à-dire en face de l'Entendeur.

fraction incalculable de seconde avant d'émerger à nouveau pour la précéder ou suivre à nouveau. Et ainsi sans trêve. C'est là apparemment la seule constante. Car la distance même entre l'aiguille et son ombre varie elle aussi selon le degré de biais. Mais quelle qu'elle soit elle va invariablement croissant et décroissant de zéro jusqu'à son maximum 15 secondes plus tard et 15 secondes plus tard encore à zéro encore respectivement. Et ainsi sans trêve. Ce serait là si l'on veut une deuxième constante. (p. 79-82)

Faut-il commenter un tel exemple ? Les dimensions qui se répondent de part et d'autre du cadran, la série de couples antinomiques, le tout moulé dans des structures de phrases rigoureusement parallèles. La symétrie, tant du référent que des formes, y est poussée jusqu'à l'obsession. L'être est complètement impuissant face à la marche implacable du temps, comme il est impuissant, apparemment, à former de nouvelles structures syntaxiques. Signalons en passant une variante qui souligne l'immutabilité du spectacle décrit. Dans le manuscrit on lit : *Et ainsi à l'infini* (55^e f.), phrase qui devint *Et ainsi sans fin* (*ibid*, correction dans la marge) et finalement *Et ainsi sans trêve*

Le redoublement de mots isolés est une constante stylistique chez Beckett. C'est le principe qui régit la sélection lexicale, et l'agencement des mots, la structuration des syntagmes et leur assemblage. Les rapports sémantiques que crée le redoublement structurent à leur tour des éléments de contenu. La progression constante de la rumeur dans *Comment c'est*, les révolutions implacables de la trotteuse dans *Compagnie* participent des descriptions d'états de quasi-immobilité. La symétrie, celle du cadran et celle de l'impasse de *Molloy*, est liée, tout comme l'opposition, à la remise en question constante, à l'attitude dubitative fondamentale à la vision beckettienne. Qui dit *symétrie*

évoque les effets de miroir et menace les distinctions qui existent entre des notions telles que *réalité* et *imagination*, *vrai* et *faux*:

Car la structure symétrique, neutralisant la fonction des éléments, en les opposant avec une même charge ou des charges émotives différentes dans des contextes qui les font s'équivaloir, serait particulièrement apte à maintenir, aux yeux de l'auteur, cette négation de la valeur positive que semble véhiculer chaque élément de fiction et par laquelle l'hypothèse réaliste semble retrouver un semblant de justification⁴⁶.

L'œuvre beckettienne est structurée par le chiffre deux tant aux niveaux de l'*inventio* et de la *dispositio* qu'à celui de l'*elocutio*. C'est une constante que la critique a vite reconnue. Écoutons David Hesla :

His world [de Beckett] is a syzygy, and for every laugh there is a tear, for every position an opposition, for every thesis an antithesis, for every affirmation a negation. His art is a Democritean art, energized precisely by the dialectical interplay of opposites — body and mind, the self and the other, speech and silence, life and death, hope and despair, being and non-being, yes and no⁴⁷.

Pour sa part, Vivian Mercier a voulu souligner l'omniprésence du redoublement dans l'œuvre beckettienne en intitulant son livre *Beckett/Beckett* et en donnant à chacun de ses chapitres un titre conçu de façon semblable : «Thesis/Antithesis», «Ireland/The World», «Gentleman/ Tramp» et ainsi de suite⁴⁸. Plus récemment, Dorothee Brak a souligné l'optique manichéenne adoptée par Beckett lorsqu'il mettait en

⁴⁶ Fernande Saint-Martin, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976, p. 151.

⁴⁷ David H. Hesla, *The Shape of Chaos*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971, p. 10-11.

⁴⁸ Vivian Mercier, *Beckett/Beckett*, Toronto, Oxford University Press, 1977, xviii-254 p.

scène *la Dernière bande* à Berlin en octobre 1969⁴⁹. Tous ces jugements signalent le même phénomène, le dualisme inhérent à la vision beckettienne.

Le principe du redoublement dépasse donc le niveau des mots isolés et des rapports sémantiques locaux et touche aussi la structuration thématique globale. Dans deux des œuvres que nous étudions, il détermine les grandes articulations formelles du texte, le système des personnages, la structure du monde qu'ils habitent et les rapports qu'ils entretiennent.

Dans notre corpus, et peut-être dans toute l'œuvre beckettienne, il n'y a aucun texte où se voit plus clairement que dans *Molloy* l'importance du chiffre deux. Il y est omni-structurant, tant chez Molloy que chez Moran, tant au niveau des descriptions de lieux qu'à celui des concepts et symboles qui organisent le monde axiologique. Pour Molloy tout est double, même le monde : « Cette fois-ci, puis encore une je pense, puis c'en sera fini je pense, de *ce monde-là* aussi » (p. 9). Tout phénomène recouvre aussi le phénomène inverse, le texte ne cesse de souligner les deux aspects de telle circonstance, les deux possibilités qui surviennent pour expliquer tel événement. Il n'y a jamais de réponse unique, ni de solution sûre, réalité et vérité sont éternellement chancelantes.

Le roman est constitué de deux rapports à peu près de la même longueur et qui racontent des aventures étrangement analogues ; Jean

⁴⁹ Dorothée Brak, « Krapp à la lueur manichéenne », *Revue d'esthétique Samuel Beckett*, numéro spécial hors-série, 1986, p. 319-30.

Blanzat a parlé d'*une correspondance occulte des moindres détails*⁵⁰. Deux personnages partent en voyage : un fils se dirige vers sa mère, un père amène son fils en expédition. Tous les deux éprouvent de la douleur aux jambes, se servent de bicyclettes, passent quelque temps dans une forêt, commettent un meurtre. Même leurs noms sont couplés, associés par le rythme et par la phonétique. Les ressemblances se poursuivent jusqu'aux détails accessoires : la présence dans les deux monologues de chiens, d'oiseaux, de jardins, de bergers, de messagers, de chapeaux ... de gongs. Les discours se ressemblent aussi malgré certaines différences évidentes ; les mêmes mots et les mêmes tournures, les mêmes rythmes et les mêmes procédés reviennent sous la plume des deux rédacteurs.

Le rapport créé entre les personnages par cette *correspondance occulte* est devenu le sujet de spéculations diverses. Certains critiques affirment l'identité de Molloy et Moran, celui-ci se transformant en celui-là⁵¹. D'autres préfèrent parler de la cohabitation de Molloy et Moran comme deux instances d'une même personnalité⁵². Ou encore, on conclut que Molloy est le vagabond que Moran tue en forêt⁵³. Quel que soit le rapport qui lie les personnages, les ressemblances se répondent dans une structure binaire affinée. Elles créent un rapport d'analogie qui rapproche les deux personnages, et qui s'ajoute au lien explicite de poursuivi et poursuivant.

50 Jean Blanzat, [Compte rendu de *Molloy*], *Le Figaro littéraire*, 14 avril 1951, p. 9.

51 Jean Rousselot, [compte rendu de *Molloy*], *Nouvelles littéraires*, 19 avril 1951, p. 3 ; Bernard Pingaud, [compte rendu de *Molloy*], *Esprit*, XIX, no 9, septembre 1951, p. 425 ; Edith Kern, «Moran-Molloy : The Hero As Author», *Perspective*, II, no 3, automne 1959, p. 183-93 ; Raymond Federman, *Journey to Chaos, Samuel Beckett's Early Fiction*, Los Angeles, University of California Press, 1965, p. 165 ; David H. Hesla, *op. cit.*, p. 95.

52 David Hayman, «Molloy à la recherche de l'absurde», *Revue des lettres modernes*, no 100, 1964, p. 135 ; Michael Sheringham, *Beckett Molloy*, Londres, Grant & Cutler, 1985, p. 10-12.

53 Anonyme, [compte rendu de *Molloy*], *Revue de la pensée française*, 10^e année, no 10 (octobre 1951), p. 63.

Par opposition à la bipartition de *Molloy*, *Comment c'est* est un triptyque. Mais les trois parties de *Comment c'est* révèlent un monde où la vie est une alternance fatale d'expériences qui s'associent par paires. Il y a deux espèces de solitude. Le voyageur solitaire cherche, sans le savoir il est vrai, un partenaire ; l'abandonné est un être passif qui attend une nouvelle association : *chacun attend sans nom son Bom va sans nom vers son Pim* (p. 139). De même, impliqué dans le couple, on peut être victime ou bourreau. Trois des quatre expériences sont racontées dans un ordre qui met la figure du double, le duo que forment Pim et le narrateur, au premier plan. Le duo occupe la partie centrale ; les deux autres parties se définissent par rapport à celle-là : «première partie *avant* Pim», «troisième partie *après* Pim».

Le monde même de *Comment c'est* est dédoublé, tout comme celui de *Molloy*. Le texte oppose deux domaines d'existence, *ici* et *là-haut*. Ce sont deux mondes analogiques et, sous certains rapports, complémentaires. L'un, comme le terme *ici* l'indique, est le monde de l'ici-maintenant du narrateur. *Là-haut*, c'est le monde que révèlent les *images*, brèves scènes qui semblent relever de la mémoire et donc du passé. Ce redoublement sémantique est fortement souligné par des moyens formels. Chacun des mondes est identifié par deux syntagmes bitoniques récurrents, l'un bref l'autre plus long. Le deuxième s'identifie par les groupe *là-haut dans la lumière* et *la vie là-haut*. Ce deuxième groupe est particulièrement emphatique puisqu'aux accents de fin de mot s'opposent des accents dus à la quasi-identité des premières syllabes.

Les expressions qui identifient le monde de l'ici-maintenant sont *dans le noir la boue* et *ma vie ici* (ou *ta vie ici*, lorsque le narrateur s'adresse à Pim). La première, *dans le noir la boue*, est analogue à *là-haut dans la lumière*. Les deux expressions caractérisent les mondes respectifs en soulignant deux caractéristiques formant une double opposition : *noir* s'oppose à *lumière* et, à un moindre degré, *boue*, en tant que terme qui renvoie à l'ici-bas, s'oppose à *là-haut*. De même, l'expression à homéoteleute *ma vie ici* s'oppose à *la vie là-haut*.

Comme trois parties s'agencent pour mettre en relief l'épisode du duo, trois personnages sont nécessaires pour assurer sa permanence : le narrateur, Pim et un troisième que l'on ne voit jamais et qui se nomme peut-être Bom. Le duo se constitue grâce à la complémentarité des rôles, qui se maintiennent malgré le changement d'identité des partenaires. Ainsi c'est le rapport qui prime. Kram le témoin et Krim le scribe forment un duo semblable. Chacun a une fonction spécifique, *quelqu'un qui écoute un autre qui note* (p. 10) et cette relation se répète à l'infini, les témoins et les scribes se succédant de génération en génération.

Toute l'œuvre beckettienne est peuplée de tels duos. La liste qu'offre Erika Ostrovky nous fait entrevoir la régularité du phénomène : «Mercier et Camier, Moran et Molloy, Moll et Macmann, Estragon et Vladimir, les deux larrons, Pozzo et Lucky, A[bel] et C[ain], le Garçon et son frère, Hamm et Clov, Nell et Nagg, Winnie et Willie, Krapp et le jeune

Krapp, jusqu'au couple géométrique dans *Imagination morte imaginez*⁵⁴. La complémentarité est le rapport habituel à l'intérieur du couple beckettien, nous n'avons qu'à penser aux Vladimir pleurnichard et Estragon décisif d'*En attendant Godot*. Dans *Assez*, le bien-aimé est la source du tout savoir, le narrateur l'apprenti, tandis que *D'un ouvrage abandonné* offre l'image d'une femme qui fournit tout ce dont le narrateur a besoin pour vivre, celui-ci étant totalement passif.

Cette prééminence accordée au duo entraîne des conséquences certaines pour la structuration de l'œuvre. Notamment, les scènes n'impliquent souvent que deux personnages à la fois. Nous pourrions parler de duos éphémères. Et, dans les mondes où la conversation est encore possible, le dialogue passe au premier plan.

Quasi toutes les scènes de *Molloy* se jouent à deux. A la première page nous voyons Molloy et un messager anonyme qui vient prendre les feuilles de son manuscrit. Ensuite, Molloy observe A & B dans le paysage. Puis c'est Molloy et le policier, Molloy et le commissaire, Molloy et le domestique de Lousse, Molloy et Lousse, Molloy et Ruth, Molloy et sa victime, Molloy et le berger. Dans la deuxième partie on voit Moran et Gaber, Moran et Marthe, Moran et son fils, Moran et le père Ambroise (scène à deux qui remplace une scène de foule virtuelle, la messe), Moran et Zoulou, Moran et sa victime, etc. Comme Molloy observant A et B de loin, lorsque Moran réfléchit à Molloy c'est deux personnages qu'il

⁵⁴ Erika Ostrovsky, «Le Silence de Babel», *Cahier de l'Herne Samuel Beckett*, Paris, l'Herne, 1976, p. 195. Collection «Livre de poche». Les crochets apparaissent dans le texte.

imagine, Molloy et Mollose. Pendant la scène du dîner (p. 192-97) Moran parle tantôt avec son fils, tantôt avec Marthe, mais jamais avec les deux à la fois. Un personnage disparaît discrètement de la scène lorsque Moran s'adresse à l'autre. C'est aussi accompagné de son fils que Moran rencontre un berger, mais il laisse son fils au bord de la route lorsqu'il va demander son chemin au berger (p. 264). Ni lui ni Molloy ne doit composer avec plus d'un individu à la fois. Les scènes qui mettent en vedette plusieurs personnages sont rares et brèves. Elles se trouvent toutes dans le rapport de Molloy : les sombres formes dans la salle de garde (remplacées tout de suite par la rencontre de Molloy et de l'assistante sociale), les badauds qui s'assemblent après l'écrasement du chien Teddy, les hommes qui s'affairent dans le jardin de Lousse, les gens sur la plage. Ces groupes et ces foules sont homogènes et lorsque les êtres anonymes agissent, c'est de concert.

Le texte de *Compagnie* n'a aucune grande division analogue aux deux moitiés de *Molloy* ou aux trois parties de *Comment c'est Compagnie* est un texte unitaire. Ce détail apparemment anodin témoigne pourtant d'une caractéristique thématique propre à ce texte et qui fait diminuer l'importance du chiffre deux. Le but principal du texte est la quête d'une compagnie. Cette quête prend la forme d'une fabulation, l'Inventeur se créant un double, l'Entendeur. Leurs noms sont momentanément symétriques, *M* et *W*; «Ainsi le créateur et la créature sont des doubles

inversés⁵⁵». Mais ce redoublement se révèle seulement après un long débat sur la solitude de l'Entendeur. Et, à la toute fin, la fausseté de la fabulation est reconnue et l'effort est abandonné. Ce texte qui porte le titre *Compagnie* se termine par le mot *Seul*. Le redoublement est illusoire, le double se résout en unique.

Il y a cette même tendance vers l'unicité au sein de tous les duos de *Compagnie*; l'un des personnages finit par éclipser l'autre et trouve la solitude. On pensera par exemple au marcheur accompagné de l'ombre de son père. C'est là un couple asymétrique ou, mieux, inégal, car l'ombre de l'un n'est qu'une faible réplique du corps physique de l'autre. D'ailleurs, après un certain temps, l'ombre du père disparaît et le marcheur se trouve seul : *Ayant à tes côtés de longues années durant l'ombre de ton père dans ses vieilles frusques de chemineau et ensuite de longues années durant seul* (p. 85). D'autres duos sont éphémères ou épisodiques : au couple formé par la mère et Madame Cootte s'oppose la solitude du garçon qui les épie du jardin (p. 27-28) ; la brève scène du jeune couple dans le pavillon est précédée d'un long développement sur la solitude de l'attente (p. 52-58). Les duos dans *Compagnie* sont fugitifs et cèdent la place au solitaire. De même, un grand nombre de scènes sont des scènes solo. Nous pensons au père se promenant seul dans la montagne ; au garçon, désigné à la deuxième personne, presque toujours vu seul (voyant les montagnes, faisant sa prière, s'occupant du hérisson) et, à l'âge adulte, comme marcheur solitaire.

⁵⁵ Alfred Simon, *Beckett*, Paris, Pierre Belfond, 1983, p. 270.

Nous voyons que dans *Compagnie*, le redoublement ne joue pas un rôle prépondérant dans la structuration thématique. Si le redoublement subsiste dans la structuration des syntagmes et des membres de phrase, c'est peut-être sous forme d'automatisme chez le Beckett de soixante-quinze ans. C'est le goût des décors à forme symétrique et des structures syntaxiques parallèles, un penchant pour les expressions répétitives. Sa plus faible fréquence par rapport aux autres œuvres, comme nous l'avons rappelé à plusieurs reprises, serait en partie due à la brièveté du texte. Mais en partie seulement parce qu'elle est due aussi à la moindre importance thématique du redoublement.

Par ailleurs, cette résolution du double en unique, nous croyons qu'il n'est pas impossible de la voir annoncée ici et là par des constructions formelles. Reprenons un exemple déjà cité :

Ajoutant pas à pas tes pas à la somme toujours croissante des pas déjà accomplis.
(p. 85)

L'expression répétitive où le mot *pas* est à prendre dans un sens figuré est suivie du même mot employé une troisième fois, dans son sens propre et au pluriel. Les mots de l'expression figée prennent alors une valeur propre aussi, par contagion, et puisqu'il s'agit de promenade. Grâce à la répétition, elle insiste sur chaque pas individuel. La reprise immédiate du mot au pluriel regroupe tous les pas ensemble et souligne leur identité et la monotonie de la marche. Dans le manuscrit nous lisons, très exactement : «Ajoutant pas à pas / à la somme toujours croissante de ceux accomplis déjà» (f. 56), le trait oblique indiquant le point

d'insertion des mots *tes pas* écrits dans la marge gauche. C'est à la révision que Beckett ajouta le troisième terme synthétique, expression stylistique qui fait ressortir la résolution du binaire en unique.

Lors de la naissance de l'Entendeur, le père quitte la maison pour faire une randonnée dans la montagne. Le moment où il s'arrête pour se reposer et se restaurer est évoqué ainsi : «Tu peux t'imaginer ses pensées [du père] avant et après pendant qu'il fendait bruyères et genêts» (p. 16). L'opposition adverbiale distingue les moments de randonnée par rapport à la pause. L'opposition est résolue en une indifférenciation exprimée par le troisième adverbe, *pendant + complément*, qui regroupe les deux moments précédemment distingués l'un de l'autre et montre leur unité fondamentale.

Le rythme de *Comment c'est*

Dans *Comment c'est*, comme dans *Compagnie*, il s'agit de fabulation ; dans *Comment c'est* aussi, la vanité de la fabulation est avouée à la fin lorsque le narrateur se reconnaît comme l'inventeur du monde qu'il décrit. Mais au moment même où toute compagnie est niée et la solitude absolue affirmée, le narrateur adopte la forme du dialogue : *la forme familière de questions que je me poserais moi et de réponses que je me ferais moi* (p. 224). Cette fin de roman (p. 224-28) prend donc la même forme que le passage où le narrateur poursuit réellement un dialogue soutenu avec Pim (p. 151-54). Le redoublement structure le discours en

dialogue même lorsqu'il s'agit de solitude. Le niveau formel ne semble pas mettre en valeur cette solitude diégétique. Le redoublement y reste très important. Devient même plus important, car le redoublement semble connaître une floraison remarquable.

En plus d'influer sur l'agencement des mots et de participer à la structuration sémantique, le redoublement est aussi un principe rythmique. Dans *Molloy* et *Compagnie*, il crée des effets rythmiques locaux. Nous avons vu certaines phrases de *Molloy* où des fonctions redoublées fournissent des moments forts qui alternent avec des groupes intermédiaires plus amples. Dans *Compagnie*, le redoublement de structures plus étendues crée des phrases strictement parallèles qui se répondent dans un ensemble rythmique binaire. Mais dans les deux cas, les éléments redoublés s'intègrent à des unités de rang supérieur dont l'impact sur le rythme est plus important que celui des syntagmes et des groupes de mots. Le rythme de *Molloy* est surtout défini par la phrase, accumulation de longueur variable dont la structure syntaxique globale n'est pas basée sur le redoublement. Dans le cas de *Compagnie*, bien que le redoublement joue un rôle de première importance dans la structuration du rythme, c'est le rythme du paragraphe qu'il structure et c'est ce rythme de paragraphe qui est le plus perceptible dans l'œuvre. Nous étudierons donc ces rythmes dans les chapitres qui suivent.

Dans *Comment c'est* par contre, les groupes de mots individuels ne sont que rarement intégrés à des phrases plus longues. Le paragraphe, quant à lui, est le plus souvent astructurel, aussi fragmenté que la

phrase. Autrement dit, les groupes de mots ne sont intégrés à aucune unité plus étendue strictement définie. Le discours aligne plutôt des groupes sémantiques assez brefs, qu'il juxtapose par paires. Le lien sémantique qui réunit les éléments juxtaposés est mis en lumière par le rythme binaire. La structure de la paire et le rythme binaire prononcé qui en résulte s'accordent parfaitement avec l'univers géométrique de *Comment c'est*. Celui-ci exige même ceux-là.

La répétition à bref intervalle, très fréquente et variée dans *Comment c'est*, est une façon de lier les groupes rythmiques successifs et parallèles par paires. La répétition simple sert le plus souvent à communiquer la monotonie de l'existence dans la boue et l'éternelle identité des expériences :

[...] tout étonné de la pouvoir je *me traîne et me traîne* [...] (p. 23)

ceux qui se traînent devant ceux qui se traînent derrière [...] (p. 74)

de *mortel suivant en mortel suivant* ne menant nulle part sans autre but jusqu'à plus ample que le *mortel suivant* me coller contre [...] (p. 97)

[...] être là *comme avant Pim* après Pim *comme avant Pim* [...] (p. 97-98)

l'énorme passé *même récent même* lointain des très vieux [...] (p. 159)

l'énorme passé l'oiseau-mouche il vient de gauche on le suit des yeux vif demi-cercle destrorsum *puis* répit *puis* le suivant *puis puis* [...] (p. 159-60)

Dans certains exemples, la répétition chevauche d'autres effets de redoublement fonctionnel basés sur un rapport sémantique d'opposition : *devant...derrière ; récent...lointain*. Les formes que prend la répétition

varient effectivement pour rehausser l'effet rythmique. Elle se meut en progression discontinue :

là donc *plus ou moins* jadis *plus* naguère *moins* très peu tous ces temps derniers ce sont les derniers extrêmement peu presque pas [...] (p. 160)

comment c'était ça manque avant Pim avec Pim *tout* perdu presque *tout* plus *rien* presque *rien* [...] (p. 161)

ou devient chiasme :

[...] une chose possible voir une chose possible *la voir la nommer la nommer la voir* assez repos je reviendrai obligé un jour

[...]

[...] cesser de haïler que ça cesse de haïler dix secondes quinze secondes entendre ce souffle gage de vie *l'entendre dire dire l'entendre* bon haïler de plus belle (p. 163)

Nous avons déjà commenté la présence d'expressions répétitives telles *de temps en temps*, *de loin en loin*, *peu à peu*, et d'autres. Plusieurs circonstances propres au texte de *Comment c'est* font ressortir ces expressions, pourtant très courantes et plus ou moins anodines dans la plupart des contextes. Leur relative fréquence, déjà mentionnée, y contribue. Ainsi que la fragmentation de la phrase : une telle expression forme souvent à elle seule un groupe sémantique indépendant. Et le rythme parachève leur mise au premier plan. Le rythme binaire, qui domine partout, trouve dans leur forme répétitive une nouvelle assiette. Le texte de *Comment c'est* ne se limite pourtant pas aux formules répétitives toutes faites, mais forge ses propres expressions récurrentes à répétition.

Nous avons déjà commenté la formule *x on parle de x*. La répétition d'un nom, en positions initiale et finale, confère un rythme binaire très prononcé. Cette formule des plus emphatiques introduit un nouveau sujet dans le discours ou en précise l'identité. Nous ne reprenons pas les exemples déjà cités (*supra* p. 29-30), examinons plutôt un seul exemple, dont l'évolution d'une version à l'autre du texte serait typique. Les variantes révèlent une recherche tout orientée vers un effet rythmique très marqué.

Tout à fait impossible de continuer chose *moi qui dis ça* Pim est parti je suis dans la 3^{me} partie [...] (3^e cahier, f. 39)

Impossible de continuer *moi maintenant qui dis ça* pas Pim Pim est fini il a fini moi maintenant dans la troisième pas Pim [...] (ts 1, 11-21)

impossible de continuer *moi on parle de moi* pas Pim Pim est fini il a fini moi maintenant dans la troisième pas Pim [...] (p. 135)

Le sens y est depuis la première version, il s'agissait pour Beckett de trouver la forme convenable. Le groupe souligné est déjà biaccentuel dans la première version, les deux accents sur *moi* et *ça* sont reliés par la forme syntaxique, qui donne à *ça* la position forte. L'adjonction de *maintenant*, au moment de la dactylographie, tend à créer deux sous-ensembles rythmiques dans le groupe syntaxique ; *moi* s'en trouve davantage accentué, et par sa nouvelle position et par l'allitération de *m*. Dans la version définitive, la rupture syntaxique et la répétition de *moi* aux deux positions fortes se conjuguent pour créer un groupe à rythme binaire prononcé. Une fois trouvée, cette structure fut généralisée et donna lieu à toutes sortes de variations dont nous avons déjà schématisé

la structure commune, $x + (y + x)$. Dans tous les cas, un mot ou un groupe très bref est d'abord syntaxiquement isolé puis repris en position forte d'une proposition brève :

ma mémoire évidemment ça cesse de haleter et question de ma mémoire évidemment là aussi tout est là aussi les trois quarts cette voix est vraiment changeante [...] (p. 21)

[...] la scène est vide sous la boue le dernier ciel s'éteint les cendres foncent plus d'autre monde pour moi que le mien très joli seulement *pas comme ça ça ne se passe pas comme ça* (p. 49)

c'est la scène du sac les deux mains en écartent les bords de quoi peut-on encore avoir envie la gauche y plonge *dans le sac c'est la scène du sac* et le bras après jusqu'à l'aisselle et après (p. 51)

pas crevé le sac de Pim pas crevé il n'y a pas de justice ou alors comme ça des choses incompréhensibles quelques-unes (p. 96)

Toutes ces formes répétitives donnent au texte son rythme particulier, rythme que Beckett recherchait inlassablement en retravaillant sans cesse ses phrases. Voici quatre versions d'un même passage :

Temps changés, moi aussi, ici commence la première partie, je ne disais plus, D'où vient ce sac ? Comment ai-je échoué ici ? Est-ce moi ? impossible [...].
(1^{er} cahier, f. 40)

Ici la première partie, avant Pim, temps changés, moi aussi, je ne disais plus, Comment ai-je échoué ici ? D'où vient ce sac ? Est-ce moi ? impossible [...].
(ts I, p. 1-1)

première partie avant Pim pas question de savoir comment échoué là d'où le sac si c'est moi impossible (V^e cahier, f. 15)

première partie avant Pim comment échoué ici pas question on ne sait pas on ne dit pas et *le sac d'où le sac et moi si c'est moi* pas question impossible pas la force sans importance (p. 10)

Du premier jet au texte édité, l'évolution rythmique est énorme. Au début Beckett change l'ordre des mots ainsi que les structures

syntaxiques ; il efface le prédicat *commence* et transforme les phrases interrogatives en propositions subordonnées. Il y a aussi quelques substitutions lexicales : *là* devenant *ici* et *plus* devenant *pas*. Ce dernier changement souligne la monotonie en effaçant la distinction de deux états distincts et successifs. Finalement, la formule qui nie toute possibilité de répondre aux questions s'intercale dans la série de questions tout en s'allongeant : *pas question de savoir => pas question on ne sait pas on ne dit pas*. La reprise de la série après cette interruption doit se faire de façon emphatique. Elle est signalée par la conjonction anaphorique *et*, et par la formule à rythme insistant.

Dans la troisième partie, lorsque le narrateur retrouve la parole, il se met à douter de la véracité de ce qui se dit. Il prend conscience du rôle créateur du langage et finit par reconnaître que le monde dont il parle est inventé par son propre discours. La formule *x dire x* exprime la création par le langage, elle introduit un nouveau sujet puis le reprend comme objet d'un verbe de discours. Par elle, le discours accueille un nouveau mot, et la diégèse un nouvel élément :

cesser de haleter dire ce qu'on entend le voir *un bras* couleur de boue sortant du sac vite *dire un bras* puis *un autre dire un autre* bras le voir raide tendu comme trop court pour atteindre ajouter cette fois une main doigts tendus écartés ongles monstres dire voir tout ça

un corps quelle importance *dire un corps* voir un corps tout le revers blanc à l'origine quelques taches restées claires gris des cheveux ils poussent encore assez *une tête dire une tête* avoir vu une tête tout vu tout le possible [...]
(p. 163)

La répétition à bref intervalle privilégie certains mots, comme *moment* qui n'apparaît jamais, semble-t-il, sans se répéter tout de suite après, généralement dans le groupe *de bons moments*:

quoi d'abord d'abord boire je me mets sur le ventre ça dure *un bon moment* je dure *un moment* avec ça la bouche s'ouvre enfin la langue sort va dans la boue ça dure *un bon moment* ce sont *de bons moments* peut-être les meilleurs comment choisir [...] (p. 41)

[...] manger un morceau ça durera *un moment* ce sera *de bons moments* (p. 50)

un petit air soudain il chante un petit air soudain comme tout ce qui n'était pas puis est je l'écoute *un bon moment* ce sont *de bons moments* [...] (p. 86-87)

[...] ce sera bien *de bons moments* qu'est-ce que j'aurai eu comme *bons moments* là-haut ici plus qu'à monter au ciel (p. 119)

Jamais un sans deux, toute occurrence de *moment* appelle la répétition. Le texte joue le plus souvent sur les deux sens du mot ; au singulier c'est une mesure de temps plus ou moins long, *un bon moment*, au pluriel c'est une caractérisation euphorique d'une période donnée. Ce sont deux préoccupations qui font partie de la thématique du temps chez Beckett, comment le meubler, puisqu'il passe quoi qu'on fasse, et l'appel sans doute trompeur du doux passé.

Des expressions toutes faites telle que *de temps en temps* jusqu'à la suite *moment...de bons moments*, toutes ces formules sont récurrentes dans *Comment c'est*. Le texte a effectivement un taux de répétition très élevé, et contient beaucoup d'expressions récurrentes de tous genres. Ces expressions ont presque toutes un rythme binaire très évident. Nous

avons déjà vu la structure bitonique des expressions qui désignent les deux mondes, *ma vie ici* et *la vie là-haut*. Plusieurs formules de ce type sont des homéotéleutes. Dans l'expression *quelque chose là / qui ne va pas*, la rime intérieure marque l'hémistiche et divise la formule en deux parties de longueur quasi-égale. La structure bitonique n'est pas moins évidente dans cette autre formule, qui désigne un des états de la voix : *d'abord dehors quaqu de toutes parts*. Les deux premiers mots cumulent les redoublements (syllabisme égal, l'allitération initiale, rime) et forme un groupe rythmique compact bitonique. La seconde moitié est bitonique grâce à l'assonance quasi parfaite des finales : *qua qua ... parts*. Le mot *parts* forme aussi une quasi-rime avec les mots du premier groupe.

Le rythme binaire appelle donc ces formes de répétitions lexicales, comme il détermine des parallélismes de structures. A mi-chemin entre ces deux classes de procédés se situe la répétition notionnelle, ou redondance. Il s'agit d'une espèce de redoublement fonctionnel dont les éléments entretiennent un rapport de synonymie ; deux groupes successifs communiquent, aux nuances près, la même information.

[...] je baisse baisse c'est trop dire *plus de tête imagination à bout plus de souffle*
(p. 159)

quelques vieilles images toujours les mêmes *plus de bleu fini le bleu jamais été*
[...] (p. 164)

mouvement pour rien du bas du visage *aucun son aucun mot puis même pas plus la peine plus compter là-dessus* [...] (p. 168)

ou les émotions sensations tout à coup s'intéresser à ça et encore qu'est-ce que ça peut bien foutre je cite qui souffre *léger flottement là léger tremblement* (p. 204)

Tantôt deux expressions signifient l'épuisement de l'esprit ou de la faculté intellectuelle, *plus de tête imagination à bout*; tantôt deux mots représentent un tâtonnement lexical devant une certaine espèce de doute, *léger flottement...léger tremblement*. Les paires d'expressions sont synonymiques dans le contexte. La juxtaposition et la quasi-synonymie font des deux groupes une paire resserrée à rythme binaire. Dans l'exemple suivant, deux paires synonymiques sont entrelacées pour former un chiasme. La paire formée de *par osmose* et *par capillarité* et celle que forment *à force* et *à longueur de temps* se suivent selon la suite A, B, B, A ; redoublements embrassés :

[...] s'il [Pim] se nourrit encore c'est de boue si ça en est je l'ai toujours dit cette boue *par osmose à force à longueur de temps par capillarité* (p. 103)

Dans cet autre paragraphe, que nous avons déjà cité, nous repérons trois paires synonymiques : 1) la formule récurrente *on ne sait pas on ne dit pas*, 2) *pas question impossible* et 3) *pas la force sans importance*:

première partie avant Pim comment échoué ici pas question *on ne sait pas on ne dit pas* et le sac d'où le sac et moi si c'est moi *pas question impossible pas la force sans importance* (p. 10)

Cette dernière paire est peut-être davantage complémentaire que synonymique, ces deux notions étant voisines ; face à l'impossibilité de répondre aux questions, cette paire propose deux explications également

vraisemblables. De la synonymie, le rapport peut donc glisser vers la complémentarité ou vers l'alternative :

seulement qu'il *chante ou parle* et encore pas *ceci plutôt que cela* au début simplement parler *ce qu'il veut ce qu'il peut* de temps à autre quelques paroles pas plus (p. 101)

[...] on est deux mon bras droit le serre contre moi *amour peur d'être abandonné* un peu de chaque on ne sait pas on ne dit pas et ensuite (p. 104)

un sac à la bonne heure couleur de boue dans la boue vite dire que c'est un sac couleur du milieu il *l'a épousée l'avait toujours* c'est l'un ou l'autre ne pas chercher [...] dire sac *vieux mot premier à venir* [...] (p. 162)

Dans un de nos exemples la notion d'alternative est lexicalisée par l'expression *c'est l'un ou l'autre*. Sous une forme très compacte, chacune des paires citées offre deux explications pour un phénomène donné : que signifie le geste du narrateur ? *amour* ou *peur d'être abandonné* ; comment le sac peut-t-il avoir la couleur du milieu ? elle *l'a épousée* ou *l'avait toujours*

Le narrateur de *Comment c'est* évolue, nous l'avons dit, dans un monde parfaitement géométrique. Tout y est symétrique, toutes les dimensions sont des chiffres ronds, le plus souvent divisibles par deux, les événements s'y produisent et s'y répètent avec une parfaite régularité. Par conséquent, le discours qui communique cette régularité adopte constamment des formes non moins régulières que le référent, et fait appel aux parallélismes structurels parfois étendus. Ainsi le rythme devient lui-même un élément descriptif lorsqu'il est question de

la progression de la rumeur (exemple déjà cité, cf. *supra* p. 52-53) ou lorsque le narrateur parle de sa reptation géométrique :

donc brusque écart à gauche c'est mieux quarante-cinq degrés et deux mètres
ligne droite telle la force de l'habitude puis à droite angle droit et tout droit
quatre mètres chers chiffres puis à gauche angle droit et en avant au cordeau
quatre mètres puis à droite angle droit assez ainsi de suite jusqu'à Pim (p. 73)

Si nous avons bien compris, la forme que dessine le parcours décrit serait celle-ci :



Et le signifiant n'est pas moins régulier que ce signifié. Le paragraphe est formé de quatre structures parallèles qui commencent respectivement par les mots *donc*, *puis*, *puis* et *puis*. La première est légèrement plus longue, nécessitant plus de détails, et son ordre légèrement modifié ; la dernière est incomplète. Les deux éléments du milieu sont strictement parallèles. La suite d'éléments présente une alternance de groupes identiques d'une série à l'autre et de groupes variables : 1) *puis*, 2) orientation de l'écart, 3) *angle droit*, 4) *et*, 5) indication de la rectitude du tracé, 6) *quatre mètres*. La variation du deuxième élément présente une alternance, le cinquième élément a chaque fois une forme distincte. Nous résumons :

	1	2	3	4	6	5
A	donc	brusque écart à gauche c'est mieux	quarante-cinq degrés et	et	deux mètres	ligne droite telle la force de l'habitude

	1	2	3	4	5	6
B	puis	à droite	angle droit	et	tout droit	quatre mètres chers chiffres
	1	2	3	4	5	6
C	puis	à gauche	angle droit	et	en avant au cordeau	quatre mètres
	1	2	3			
D	puis	à droite	angle droit			

assez ainsi de suite jusqu'à Pim

Au parallélisme, redoublement à la fois lexical et syntaxique, s'ajoute un rythme binaire très marqué. Des groupes bisyllabiques ou bitoniques dominent le paragraphe. L'adverbe tonique *puis* (groupe lexical 1) forme avec le groupe lexical suivant un groupe rythmique bitonique. Le groupe lexical 3 constitue à lui tout seul un groupe bitonique, ainsi que le cinquième groupe, sous l'une et l'autre de ses formes :

l*ig*ne dr*oi*te

to*u*t dr*oi*t

en av*an*t au cor*de*au

Les divers groupes qui sont propres à telle ou telle structure sont également bitoniques, rendus tels par la phonétique : *quatre mètres*, *chers chiffres*, *assez ainsi* et *ainsi de suite*

La reptation, par sa nature même de processus ambulateur d'un corps à extrémités symétriques, est un sujet qui privilégie les descriptions à rythme binaire et à procédés de redoublement. Prenons une autre description de la reptation pour voir comment la structure et le rythme se sont formés à travers quelques états du texte :

[...] demi-flanc gauche, main droite, pied droit, pousse, tire, plat ventre, éjaculation, demi-flanc droit, main gauche, pied gauche, pousse, tire, plat ventre, éjaculation, [...] (ts I, i-23)

dix mètres quinze mètres demi-flanc gauche pied droit main droite pousse tire plat ventre éjaculations \aucun son\ demi-flanc droit pied gauche main gauche pousse tire plat ventre éjaculations \aucun son\ pas un iota à changer à cette description (ts II, i-21)

dix mètres quinze mètres demi-flanc gauche pied droit main droite pousse tire plat ventre éjaculations muettes demi-flanc droit pied gauche main gauche pousse tire plat ventre éjaculations muettes pas un iota à changer à cette description (p. 63)

Le paragraphe contient de nombreux redoublements. L'approximation de la longueur du trajet est indiquée par la proposition de deux mesures en ordre croissant avec répétition du mot *mètres* ; l'action motrice est rendue par deux verbes antithétiques ; les deux derniers éléments concernant la disposition du corps répètent le mot *droit*. Notons ici que l'ordre définitif de *pied* et *main* renforce le deuxième accent puisque en plus de tomber sur une répétition, elle tombe aussi sur la forme féminine, c'est-à-dire marquée, de l'adjectif.

Cette première partie du paragraphe caractérise la reptation. La partie suivante concerne le repos et c'est son évolution qui nous intéresse surtout. L'ajout de *aucun son* dans l'interligne du tapuscrit II constitue une des variantes sémantiques relativement rares. Beckett voulut enlever toute connotation de discours audible de cette description d'avant le pouvoir de la parole. Mais l'ajout brise le modèle bitonique. Il ajoute un troisième groupe à la caractérisation du repos, *plat ventre / éjaculations / aucun son*. Beckett préféra à la fin l'adjectif *muettes*. Tout en introduisant le sens voulu, il est syntaxiquement et

sémantiquement subordonné à *éjaculations*. Cette partie du paragraphe contient donc deux notations complémentaires : *plat ventre*, qui désigne l'attitude du corps, et *éjaculations muettes* qui, en évoquant les malédictions que le narrateur imagine sans pouvoir les énoncer, témoigne de l'attitude spirituelle.

L'autre activité importante dans l'univers de *Comment c'est* est l'activité discursive. Et le discours qu'elle produit est décrit de la même façon que la reptation : *dix mots quinze mots long silence dix mots quinze mots long silence* (p. 196). Et les termes qui servent normalement à décrire le discours peuvent aussi décrire d'autres procédés. Plus haut nous avons vu que le narrateur commence sa description de la reptation en indiquant que le premier écart se fait vers la gauche ; puis il se félicite de ce choix en insérant les mots, *c'est mieux*. S'il se félicite ainsi, c'est que la description va littéralement de la *gauche* à la *droite*, comme c'est le cas de l'écriture. Aussi, les préparatifs du départ sont-ils décrits avec des termes empruntés au discours sur le discours :

soudain comme tout ce qui n'était pas puis est je m'en vais pas à cause des saletés
autre chose on ne sait pas on ne dit pas d'où préparatifs brusque série sujet objet
sujet objet coup sur coup et en avant (p. 16)

Remarquons que de la série ternaire qui résume normalement la phrase, *sujet, verbe, objet*, seulement deux éléments sont retenus, les éléments bisyllabiques que lie la rime. La série binaire, ici dédoublée, est suivie d'une expression à répétition, *COUP SUR COUP*.

La communication qui a lieu entre le narrateur et Pim, en tant qu'échange impliquant deux êtres, est un autre sujet qui se prête au rythme binaire. Dans *Comment c'est* la communication prend la forme très spécifique de la torture ; c'est un échange basé sur la complémentarité du stimulus et de la réaction. Ce rapport se révèle graduellement dans le texte, mimant ainsi la compréhension lente du phénomène dans l'esprit du narrateur. Le premier paragraphe sur le dressage offre une suite de phrases brèves que le principe binaire ne réussit pas à organiser parfaitement :

première leçon thème qu'il chante je lui enfonce mes ongles dans l'aisselle main droite aisselle droite il crie je les retire grand coup de poing sur le crâne son visage s'enfonce dans la boue il se tait fin de la première leçon repos (p. 98)

Certains groupes binaires se voient, mais ils ne soulignent pas le rapport entre le stimulus et la réaction. Le stimulus, *je lui enfonce mes ongles dans l'aisselle*, est suivi d'un certain nombre de précisions qui le séparent de la réaction, *il crie*. Quant aux phrases suivantes, elles se suivent toutes de près, sans regroupement par paires. Mais au paragraphe suivant le rapport se dessine déjà plus clairement :

deuxième leçon même thème *ongles dans l'aisselle cris coup sur le crâne silence*
fin de la deuxième leçon [...] (*Ibid.*)

Nous soulignons deux suites, chacune formée de la notation en plusieurs mots d'un stimulus suivi immédiatement de la réaction monorhémique, *cris* ou *silence*. Par sa persévérance, le narrateur obtient finalement le résultat voulu. Au moment du succès, le processus

est d'abord expliqué en détails, puis résumé sous la forme binaire
aisselle chanson:

le jour donc où griffé à l'aisselle au lieu de crier il chante le chant s'élève [...]

je retire mes ongles il continue le même air il me semble [...]

ce n'est pas fini il s'arrête ongles dans l'aisselle il reprend voilà c'est gagné
aisselle chanson et que cette musique aussi sûrement qu'en tournant un bouton je
peux à tout instant me l'offrir dorénavant (p. 100)

On suit le processus de dressage dans ces débuts de paragraphes successifs. Les suites des deux premiers paragraphes contiennent des détails relevant d'autres sujets (le discours, la chanson de Pim) mais le succès que signale la formule récapitulative soulignée est suivi d'une envolée plus ou moins lyrique.

La communication est donc une série de stimuli suivis de réactions, même lorsque les rapports entre les personnages sont inversés. Le plus souvent c'est une action du narrateur qui sera le stimulus, mais parfois c'est le narrateur qui réagit. Dans cette suite on voit les deux rapports successivement : *il crie je le* [l'ouvre-boîte] *retire coup sur le crâne il se tait* (p. 105). Lorsque tous les stimuli sont définis, le narrateur fait un tableau, qui devient comique par la longueur de l'accumulation :

tableau des excitations de base un chante ongles dans l'aisselle deux parle fer de l'ouvre-boîte dans le cul trois stop coup de poing sur le crâne quatre plus fort manche de l'ouvre-boîte dans le rein

cinq moins fort index dans l'anus six bravo claque à cheval sur les fesses sept mauvais même que trois huit encore même que un ou deux selon (p. 108-09)

Ce tableau est formé de huit ensembles qui sont à la limite ternaires, puisque composés d'un numéro d'ordre, de la réaction visée et

de la nature du stimulus. Mais les deux premiers éléments sont brefs, d'abord de deux, puis de trois syllabes, et font corps ; ils constituent ensemble la première moitié de l'ensemble sémantique. Le stimulus, qui s'étend sur plusieurs syllabes, en est le pendant. Le caractère binaire du rapport liant le stimulus à la réaction ressort encore plus vivement des versions préliminaires où la récapitulation prend la forme d'un vrai tableau disposé en deux colonnes :

Tableau des excitations de base.

1. Chante !	Ongles sous le bras droit.
2. Parle !	Fer de l'ouvre-boîte dans la fesse gauche.
3. Stop !	Coup de poing sur le crâne.
4. Plus fort !	Manche de l'ouvre-boîte dans le rein droit.
5. Moins fort !	Index dans le trou du cul.
6. Bien !	Cloque à cheval sur les deux fesses.
7. Très bien !	Id. deux fois.
8. Mauvais !	Même que 3.
9. Continue !	Même que 1 ou 2 selon. (Acc 1661, p. iii-14)

Terminons par cette citation où le narrateur résume les premières étapes de sa communication avec Pim. Il est facile de voir que dans toute la première partie du paragraphe, les groupes sémantiques et rythmiques se regroupent par paires :

débuts ardu suite moins il [Pim] n'est pas bête seulement lent à la fin il comprend tout presque tout je n'ai rien à dire presque rien même Dieu ma pluie mon beau temps Dieu un peu souvent question comme à l'âge tendre c'est vague même Dieu à la fin il le comprend presque (p. 109-10)

Le premier ensemble rythmique oppose *débuts* et *suite* ainsi que leurs caractérisations respectives ; le deuxième réunit deux caractérisations de *il*, mis pour Pim. Ces groupes sont suivis d'une répétition en progression discontinue où les redoublements de *tout* et

rien sont entrelacés de celui de *presque*. L'expression binaire *la pluie et le beau temps* est embrassée par la répétition du mot *Dieu*. Le tout se termine par l'association de deux groupes adverbiaux antithétiques, *un peu souvent*. La suite du paragraphe échappe pourtant au pouvoir omnistructurant du chiffre deux comme c'est souvent le cas lorsque est introduit dans le discours un sujet très important ou qui se domine difficilement, ici *Dieu*.

Conclusion

Le redoublement ne se limite pas chez Beckett à la répétition lexicale ou au dédoublement fonctionnel. Il joue aussi un rôle important quant à la structuration sémantique des œuvres, tant au niveau des contenus spécifiques des parallélismes locaux, qu'à celui de la thématique globale. Le redoublement est également le principe rythmique du texte de *Comment c'est*. Dans les trois œuvres étudiées, Beckett pratique une grande variété de redoublements. Quelques-unes de nos citations en contiennent de plusieurs espèces et on a pu voir que toutes ces formes de redoublement s'interpénètrent, se confondent, et se renforcent les unes les autres. N'importe quelle tranche de texte en révèle une grande quantité. Le chiffre deux est aussi fondamental dans l'œuvre beckettienne qu'il l'est dans l'œuvre de Victor Hugo. Mais chez ce dernier le binaire favorise l'antithèse tandis que chez Beckett il recouvre toute la gamme de rapports que peuvent entretenir deux objets

ou deux concepts que l'on juxtapose. Le texte exploite toute une série de rapports sémantiques à structure commune.

Molloy est l'expression la plus poussée du binaire. On l'y voit à tous les niveaux, des syntagmes aux grandes articulations sémantiques du texte. Le dédoublement sert à souligner une attitude fondamentalement dubitative face à l'univers et au langage. L'opposition et l'alternative participent clairement de cette thématique ; la symétrie, jeu de réflexion, contribue aussi à faire chanceler la certitude.

Dans *Comment c'est* le redoublement revient avec autant de force, *mutatis mutandis*, à toutes les positions qu'il occupait dans *Molloy*. Et joue en plus un rôle rythmique de premier ordre. Le redoublement détermine l'étendue des groupes de mots, leur agencement sémantique, leur disposition rythmique, même leur composition phonétique. Le groupe de mots, à structure binaire, détermine le rythme de l'œuvre. Mais le principe fondamental de cette œuvre est moins la négation ou le doute que la répétition, comme le prouve le grand nombre d'expressions récurrentes, à rythme binaire prononcé, et la très fréquente juxtaposition d'expressions synonymiques. C'est un monde géométrique et monotone que le binaire cherche à nous communiquer par la répétition.

Le chiffre deux n'a pas tout à fait la même importance dans *Compagnie*. D'une part, la forme textuelle varie énormément d'un roman à l'autre, et la nouvelle forme requiert un autre dosage de procédés. Il reste pourtant dans *Compagnie* un peu de la manie de la symétrie que se reconnaît *Molloy*, et le même goût des expressions figées à répétition.

D'autre part, *Compagnie* présente une autre conception de l'univers, car là le double semble se résoudre aux moments-clés en unique. La déchéance du redoublement sur le plan de l'expression correspond à sa déchéance sur le plan conceptuel.

Le redoublement est au cœur même de l'esthétique beckettienne. Il s'agit pour Beckett de pratiquer ce que Molloy reconnaît pendant la méditation d'un paysage vu de loin : [...] *et souvent là où on ne voit qu'un seul flanc, qu'une seule crête, en réalité il y en a deux, deux flancs, deux crêtes, séparés par une vallée* (p. 12). Le redoublement naît de l'ignorance ou du doute et favorise l'incertitude.

Même le bilinguisme de Beckett manifeste l'importance du double. Grâce à l'activité d'autotraducteur, les œuvres beckettiennes sont devenues, selon l'expression d'Alfred Simon, des *œuvres doubles*⁵⁶ et ainsi participent de la structure binaire fondamentale à l'œuvre beckettienne en incarnant tout ce que le binaire évoque, l'alternative et l'opposition, l'altérité et le tâtonnement. Car le bilinguisme sert à réfuter la notion de forme figée. «Dans les formulations bilingues d'une œuvre, dit Erika Ostrovsky, les deux versions se poursuivent en gardant toujours un léger écart et [...] rend[ent] impossible toute rencontre mais nécessit[ent] une quête continuelle⁵⁷».

⁵⁶ A. Simon, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁷ E. Ostrovsky, *op. cit.*, p. 198.

LA PHRASE

Les conceptions de la phrase

Les éléments textuels, morphèmes, lexèmes et syntaxèmes, sont regroupés en unités de tailles et de natures diverses, syntagmes, compléments et propositions, qui forment à leur tour des *phrases*. Au chapitre précédent il a été question des unités qui occupent un rang inférieur à la phrase et qui la constituent. Nous sommes maintenant à même de considérer comment les phrases s'organisent et les rapports qu'elles entretiennent entre elles.

Le mot *phrase* désigne une unité à la fois sémantique, syntaxique, rythmique et graphique. La phrase correspond à un sens complet en soi. C'est un ensemble formé par des interdépendances syntaxiques. Elle est délimitée par des pauses fortes et, selon ses modalités, correspond à un schéma rythmique donné. Son début est marqué par une majuscule, sa fin par une ponctuation forte, le plus souvent le point, suivie d'un espace.

La notion de *phrase* semble valide et adéquate lorsqu'on considère la forme syntaxique de *Molloy* et de *Compagnie*. En 1951, *Molloy* fut signalé comme un roman de forme excentrique, mais ce n'est pas au niveau de la syntaxe que l'on situa l'originalité formelle. Certains comptes rendus – il est vrai – attirent l'attention sur l'aspect particulier de la phrase, souvent brève, parfois incomplète. Mais en général, c'est le *classicisme* qu'on évoque. Pour Guy Dumur, Beckett *retrouve le lyrisme du XVI^e siècle*⁵⁸. Si les autres jugements sont moins précis, il est clair que sur le plan stylistique *Molloy* représente pour la critique une continuation des courants de l'époque, et constitue même une des très belles manifestations de la prose littéraire telle qu'on la concevait. Marcel Lecomte évoque les *mouvements intimes, riches et absorbants de [l']écriture*⁵⁹ ; Jacques Brenner écrit : *On a beaucoup parlé, bien et mal, de la signification de cette œuvre, mais c'est à ses qualités proprement littéraires que nous sommes d'abord sensibles : à la qualité de la langue, neuve et solide, et à la richesse de la matière*⁶⁰. Dans cette dernière citation, la portée du mot *neuve* est fortement relativisée par les expressions environnantes ; il s'agit d'inventions sur un thème connu. *Molloy* n'est pas perçu comme une

⁵⁸ Guy Dumur, «Écrivains étrangers de langue française», *Médecine de France*, no 23, 1951, p. 44.

⁵⁹ Marcel Lecomte, «Écriture poétique et roman», *Synthèses*, VI, no 63, août 1951, p. 428.

⁶⁰ Jacques Brenner, Rubrique «Notes de lecture», *L'Observateur*, II, no 64, 28 juin 1951, p. 19. Voir aussi Jean Rousselot, Rubrique «Romans», *Les Nouvelles littéraires*, 19 avril 1951, p. 3 ; et un compte rendu anonyme de la *Revue de la pensée française*, X, no 10, octobre 1951, p. 63.

œuvre qui rompt absolument avec les tendances stylistiques des belles lettres ; si l'on a remarqué la syntaxe de *Molloy*, c'est pour sa beauté et sa finesse, pour en apprécier la réussite, à l'intérieur d'une conception reçue.

En 1980, *Compagnie* se situe par rapport à un contexte littéraire totalement différent, mais ce nouveau texte entretient avec son contexte historico-littéraire une relation analogue à celle qu'entretient *Molloy* avec le sien. Avant que Beckett ne publie *Compagnie*, avait déjà eu lieu une sorte de révolution dans la prose littéraire, comme dans tous les domaines formels de la littérature. Cette nouvelle conception de la prose doit autant aux mouvements proprement littéraires qu'aux formes paralittéraires. La nouvelle prose se caractérise surtout par la diminution de l'hypotaxe, elle fait une place importante à la phrase adjonctive et aux groupes nominaux indépendants. De Céline au Nouveau roman, la prose littéraire française délaisse la syntaxe recherchée et reproduit les rythmes hachés de la conversation ou du monologue intérieur. Ces rythmes pénètrent aussi la prose d'information, le journalisme et la publicité, et plus récemment la rédaction académique. L'ellipse systématique des outils grammaticaux et les systèmes de ponctuation insolites devinrent choses courantes pendant les années 60. Lorsque l'on connaît les textes de Marguerite Duras ou de Maurice Roche, l'image de la phrase que nous offre *Compagnie* est tout à fait reconnaissable. D'autant plus que Beckett lui-même a contribué à cette

nouvelle conception de la prose littéraire, par des textes tels *Bing Sans*, *Pour finir encore* et, tout d'abord, *Comment c'est*

C'est dire que la phrase de *Molloy* et celle de *Compagnie* correspondent toutes les deux, bien que différemment, à la conception que l'on a pu avoir, ou qu'on peut avoir encore, de la phrase. Mais si la notion de phrase semble correspondre à quelque chose dans ces deux textes, on ne peut pas en être aussi sûr en considérant *Comment c'est*. Bien sûr, il y existe une syntaxe et les syntagmes s'organisent effectivement en unités plus grandes. Mais il n'est pas du tout évident que cette unité plus grande soit ce qu'il est convenu d'appeler une *phrase*. Par sa syntaxe très particulière, *Comment c'est* représente une rupture absolue par rapport aux courants stylistiques environnants, rupture plus absolue encore que celle que représente *How it is*. Car si un Joyce ou une Stein préparaient *How it is*, rien dans les premières décennies du siècle ne préparait la langue française à ce qu'elle allait connaître dans *Comment c'est* (rien, si ce n'est les *Textes pour rien* et les dernières pages de *L'Innommable*, mais c'est là faire appel à la rétrospection). *How it is* n'était qu'un pas de plus sur un chemin que suivaient déjà les lettres anglaises ; *Comment c'est* représente une direction totalement nouvelle. Les innovations stylistiques en français – que l'on pense à Jean Calvin ou à Marcel Proust – ont surtout été basées sur de nouvelles façons d'exploiter l'hypotaxe. *Comment c'est* est nouveau par son exploitation inattendue de la parataxe et de la juxtaposition. C'est bien sur le plan de la syntaxe qu'il faut situer l'excentricité du texte, quoi

qu'on ait dit de sa présentation typographique. Car les œuvres d'un Pinget ou d'un Sollers nous font voir que si la syntaxe reste intacte, les anomalies de ponctuation et l'absence de paragraphes ne sont que détails.

Selon Ludovic Janvier, les années 50 étaient ce que Beckett a appelé *le temps de la faconde*. Tout en trouvant le jugement sévère, Janvier voit d'un bon œil l'affranchissement progressif qu'a connu l'écriture beckettienne par rapport aux conventions stylistiques, conventions que *Molloy* respecte encore. Après *Molloy*, le discours de Beckett délaisse progressivement l'éloquence pour trouver, à partir de *Comment c'est*, une forme qui s'impose *par un phrasé neuf propre à la langue* et qui incorpore des *phrases de plus en plus sèches et courtes*⁶¹. Depuis *Comment c'est*, la production beckettienne serait marquée de loin en loin de ce que Janvier appelle des *revenez-y*, c'est-à-dire de nouvelles tentatives d'éloquence. Pour nous, *Compagnie* compterait parmi les *revenez-y*.

Molloy relèverait donc du *temps de la faconde*, et représente un état particulier de la phrase. *Compagnie*, en tant que *revenez-y*, représente un autre état de la phrase. *Comment c'est* cependant relèverait d'autre chose, d'une conception de la syntaxe où la notion de phrase ne constitue pas le pilier central. Ainsi dans notre discussion verrons-nous les deux états successifs de la phrase beckettienne que représentent *Molloy* et *Compagnie*. Ce n'est qu'ensuite que nous nous

⁶¹ Ludovic Janvier, «Roman/théâtre» [propos recueillis par Emmanuelle Klausner], *Revue d'esthétique, Samuel Beckett*, numéro spécial hors série, 1986, p. 54.

interrogerons sur la nature des unités de *Comment c'est*, et sur la justesse du mot *phrase* pour désigner ces unités.

***Molloy*: la conjonction initiale**

Nous avons vu que si le style de *Molloy* a pu s'attirer des louanges c'était dans la mesure où il représentait une sorte de perfectionnement de certaines tendances. Effectivement, on repère ici et là dans le texte des formes de phrases tout à fait reconnaissables : la cadence majeure notamment, ou les isométries, parfois munies de rimes, en fin de phrases. Beckett peut faire appel aux formes de l'emphase, tel le double conditionnel cher à Moran,

Et j'aurais connu des dames, et j'en aurais rencontré,
que j'aurais été dans l'impossibilité de les saluer correctement. (p. 149)

Tu aurais frappé cent fois, répondis-je,
que tu n'aurais pas le droit d'entrer avant d'y être convié. (p. 171)

Il serait à l'agonie, dis-je, qu'il aurait à descendre. (p. 193)

tout comme il peut reproduire les formes lyriques ou poétiques, savamment rythmées et ponctuées⁶² :

Et j'écouterais encore ce souffle lointain, depuis longtemps tu et que j'entends enfin, que j'apprendrais d'autres choses encore, à ce sujet. Mais je ne l'écouterai plus, pour le moment, car je ne l'aime pas, ce souffle lointain, et même je le crains. (p. 64)

Et où que tu erres [5], dans ses lointaines limites [6-7],
ce sera toujours la même chose [8-9], très précisément [5]. (p. 107)

⁶² Les chiffres entre crochets représentent des comptes syllabiques.

Étrange paroisse [5]
 dont les ouailles en savaient plus long que le pasteur [12]
 sur une circonstance qui semblait davantage de son ressort [5, 10]
 que du leur [3]. (p. 160)

[...] alors je me trouvais placé devant le dilemme suivant.
 Ou continuer à avancer appuyé sur mon parapluie et me faire tremper
 ou m'arrêter et m'abriter sous mon parapluie ouvert. (p. 285)

Bref, la syntaxe de *Molloy* fait appel à toutes les ressources de la prose littéraire française et reproduit une gamme de formes phrastiques connues. D'ailleurs, comme le dit Mikhaïl Bakhtine, le roman doit jouer sur la variété; c'est même le *sine qua non* du roman : *le style du roman, c'est un assemblage de styles*⁶³. Toutefois nous ne nous attarderons pas à décrire et à cataloguer toutes les formes que peut revêtir la phrase dans *Molloy*. Ce qui nous intéresse, c'est la phrase *typique* de *Molloy*, celle qui, en plus d'être fréquente, reflète dans sa forme même la visée esthétique du roman. Il s'agit de nous faire une idée du *structurateur syntaxique* du texte. Le structurateur syntaxique est l'ensemble de règles ou, de façon moins rigide, d'habitudes syntaxiques qui ont présidé à la génération des phrases du texte. Ainsi le texte n'est pas un amalgame d'éléments arbitrairement combinés mais un assemblage de formes qui se ressemblent et se répondent. Le structurateur dote le texte d'une cohésion formelle⁶⁴.

⁶³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, NRF Gallimard, 1978, p. 88.

⁶⁴ Nous empruntons le terme *structurateur syntaxique* à Teun van Dijk, sans toutefois nous contraindre à suivre la méthode scientifique qu'il propose. Voir «Aspects d'une théorie générative du texte poétique», dans A. J. Greimas, éd., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, p. 191-205.

La phrase de *Molloy* se présente dans l'ordre dit progressif. Le noyau de la phrase se situe habituellement au début et se développe presque toujours dans l'ordre *sujet + verbe + complément*. D'autres éléments peuvent s'introduire entre les fonctions de base mais, le plus souvent, ils s'accumulent simplement à leur suite. La phrase se prolonge par groupes brefs irréguliers, par à-coups et ajouts, souvent distribués par paires. Le texte ne semble privilégier ni l'équilibre ni le déséquilibre expressif, ni la cadence majeure ni la mineure.

Molloy évoque la phrase en ces termes : *J'en sais ce que savent les mots et les choses mortes et ça fait une jolie petite somme, avec un commencement, un milieu et une fin, comme dans les phrases bien bâties et dans la longue sonate des cadavres* (p. 49). Nous tâcherons nous aussi de considérer les phrases de *Molloy* en ces termes strictement chronologiques car la phrase est un déroulement dans le temps. Cette approche est plus apte à nous renseigner sur le rythme de la phrase, dans ce texte où la phrase définit le rythme, que toute autre approche basée sur une analyse des éléments grammaticaux. Nous verrons donc les moments successifs de la phrase : le début, le milieu et la fin.

Sur le plan fonctionnel, le début de la phrase ne retient pas l'attention de façon particulière. Il est souvent occupé par le sujet de la principale, à sa place normale, ou par un complément antéposé, mais dont l'antéposition n'est pas exceptionnelle. Ainsi trouvera-t-on en début de

phrase un complément qui communique une idée qui précède logiquement celle contenue dans la proposition principale, tel le complément de condition, ou qui le précède chronologiquement, tel un complément de temps. Ce type d'antéposition n'a pas à nous retenir, il n'a rien de remarquable en soi et ne semble pas former de système dans le texte.

C'est dire que sur le plan rythmique le début de la phrase ne connaît aucune mise en relief particulière. Au contraire, s'il s'agit d'identifier un début de phrase caractéristique dans *Molloy* il faudrait souligner le phénomène inverse, un début qui met l'accent sur ce qui suit et qui, dans une large mesure, devient un appui de phrase. Au lieu d'être le théâtre d'effets expressifs recherchés et d'arrêter l'attention en l'attirant sur lui-même, le début de phrase dans *Molloy* tend plutôt à mettre l'accent sur la continuité. Plusieurs procédés usuels produisent cet effet : l'antéposition de brefs compléments temporels, déjà évoquée ; la reprise par nominalisation, par pronominalisation, par répétition ou par dérivation métonymique, d'un élément sémantique de la phrase précédente. Ces procédés de cohésion sont courants dans la prose française contemporaine et assez fréquents dans *Molloy*.

La syntaxe de *Molloy* privilégie toutefois un autre procédé de cohésion, soit la conjonction anaphorique. Toute la série de conjonctions servent à introduire la phrase, *Mais, Ou, Et, Donc, Or, Ni, Car*, de même que des locutions conjonctives et prépositives. Nous citons ici deux passages où les conjonctions initiales abondent. Dans le premier passage, Molloy réfléchit sur l'impossibilité de sortir de sa région. Le

second est un paragraphe entier de Moran où il est question des modalités du rapport qu'il écrit.

Non, je ne me suis jamais échappé, et même les limites de ma région, je les ignorais. *Mais* je les croyais assez reculées. *Mais* cette croyance n'était basée sur rien de sérieux, c'était une simple croyance. *Car* si ma région avait fini à portée de mes pas, il me semble qu'une sorte de dégradation me l'aurait fait pressentir. *Car* les régions ne finissent pas brusquement, que je sache, mais se fondent insensiblement les unes dans les autres. *Et* je n'ai jamais rien remarqué de la sorte. *Mais* aussi loin que je sois allé, dans un sens comme dans un autre, cela a toujours été le même ciel, et la même terre, exactement, jour après jour, et nuit après nuit. *D'autre part*, si les régions se fondent insensiblement les unes dans les autres, ce qui reste à prouver, il est possible que je sois maintes fois sorti de la mienne, en croyant y être toujours. *Mais* je préférerais m'en tenir à ma simple croyance, celle qui me disait, Molloy, ta région est d'une grande étendue, tu n'en es jamais sorti et tu n'en sortiras jamais. *Et* où que tu erres, entre ses lointaines limites, ce sera toujours la même chose, très précisément. (p. 107)

Je disais que je ne raconterais pas toutes les vicissitudes du chemin menant de mon pays à celui de Molloy, pour la simple raison que cela ne se trouve pas dans mes intentions. *Et* en écrivant ces lignes je sais combien je m'expose à porter ombrage à celui que j'aurais sans doute intérêt à ménager, maintenant plus que jamais. *Mais* je les écris quand même, et d'une main ferme, inexorable navette qui mange ma page avec l'indifférence d'un fléau. *Mais* j'en raconterai brièvement quelques-unes, parce que cela me paraît souhaitable, et pour donner une idée des méthodes de ma pleine maturité. *Mais* avant d'en arriver là je dirai le peu que je savais, en quittant ma maison, du pays de Molloy, si différent du mien. *Car* c'est une des caractéristiques de ce pensum qu'il ne m'est pas permis de brûler les étapes et de dire tout de go de quoi il s'agit. *Mais* je dois ignorer à nouveau ce que je n'ignore plus et croire savoir ce qu'en partant de chez moi je croyais savoir. *Et* si je déroge de temps en temps à cette règle, c'est seulement pour des détails de peu d'importance. *Et* dans l'ensemble je m'y conforme. *Et* avec une telle chaleur que sans exagération je suis davantage celui qui découvre que celui qui narre, encore aujourd'hui, la plupart du temps. *Et* c'est à peine si, dans le silence de ma chambre, et l'affaire classée en ce qui me concerne, je sais mieux où je vais et ce qui m'attend que la nuit où je m'agrippais à mon guichet, à côté de mon abruti de fils, dans la ruelle. *Et* cela ne m'étonnerait pas que je m'écarte, dans les pages qui vont suivre, de la marche stricte et réelle des événements. *Mais* même à Sisyphé je ne pense pas qu'il soit imposé de se gratter, ou de gémir, ou d'exulter, à en croire une doctrine en vogue, toujours aux mêmes endroits exactement. *Et* il est même possible qu'on ne soit pas trop à cheval sur le chemin qu'il emprunte du moment qu'il arrive à bon port, dans les délais prévus. *Et* qui sait s'il ne croit pas à chaque fois que c'est la première ? Cela l'entretiendrait dans l'espoir, n'est-ce pas, l'espoir qui est la disposition infernale par excellence, contrairement à ce qu'on a pu croire jusqu'à nos jours. *Tandis que* se voir récidiver sans fin, cela vous remplit d'aise. (p. 221-22)

En plus des nombreuses conjonctions anaphoriques, nous avons aussi souligné des locutions connectives en début de phrase, lesquelles soulignent soit une alternative, *D'autre part*, soit une opposition, *Tandis que*. Nous pourrions multiplier sans difficulté les exemples de passages qui témoignent d'un effort soutenu pour souligner la continuité d'une phrase à l'autre. Nous invitons les lecteurs et lectrices à se référer, entre autres passages, à la longue réflexion que Molloy consacre à l'état de ses jambes (p. 126 sq.) ou à la narration que fait Moran de sa rencontre avec le quêteur (p. 245 sq.). La fréquence de la conjonction initiale crée une certaine monotonie. A force de répétition les conjonctions deviennent de simples appuis de phrase, des éléments de continuité. Elles marquent les débuts de phrase sans plus, débuts tellement normalisés qu'ils ne sont que la relance automatique d'une nouvelle courbe intonative. Sur le plan sémantique aussi elles constituent des éléments de continuité en mettant les liaisons entre les phrases au premier plan.

Et **puis** je confonds peut-être plusieurs occasions différentes, **les endroits se ressemblent tellement**, et les **terres**, au fond, et le fond c'est mon habitat, oh pas le **fond-fond**, à **mi-chemin mettons**, entre l'écume et la fange. **Je précise** : ce fut peut-être un jour A à tel endroit, puis un autre B à tel autre [...] (1^{er} cahier, p. 46)

=> Et je confonds peut-être plusieurs occasions différentes, et les **heures**, au fond, et le fond c'est mon habitat, oh pas le **fin fond**, **quelque part** entre l'écume et la fange. Et ce fut peut-être un jour A à tel endroit, puis un autre B à tel autre [...] (p. 20)

Dans cette citation la formule présentative *Je précise* suivie des deux points est remplacée par la conjonction initiale *Et*. La première formulation rompt nettement la continuité des phrases en annonçant une

explication. Grâce à la substitution de *Et*, le raisonnement se poursuit sur un ton égal et moins emphatique, sans rupture rythmique ni articulation rhétorique.

La formule mnémotechnique que nous citons, *Mais, Ou, Et, Donc, Or, Ni, Car*, met les conjonctions dans un ordre arbitraire mais tombe juste dans le cas de *Molloy* en identifiant *Mais* comme la plus fréquente de toutes, fait que nous ne sommes pas le premier à remarquer⁶⁵. Chez Molloy surtout, *Mais* est beaucoup plus fréquent que les autres conjonctions, phonétiquement renforcé ici et là par des débuts en *Mes* ou en *Même*. Chez Moran, *Et* semble dominer d'abord, puis de plus en plus de *Mais* s'introduisent dans son rapport au fil des pages (on pourra comparer à ce sujet le paragraphe cité ci-dessus et la page 245).

La série de conjonctions exprime un grand nombre de rapports. Si *Mais* est privilégié, le rapport oppositif qu'il exprime prend, par voie de conséquence, une certaine importance aussi. Nous avons déjà vu en quoi ce rapport est profondément en accord avec l'univers beckettien. *Mais* exprime à la fois un *conflit* ou une *différence* mais aussi, forcément, une *mise en rapport* de deux choses. Cette conjonction a donc deux fonctions en quelque sorte contraires l'une à l'autre. En tant qu'outil grammatical, elle rattache à la phrase précédente la phrase qu'elle introduit, tout en l'y opposant sur le plan des idées.

Beckett n'hésite pas à employer deux *Mais* initiaux pour introduire deux phrases de suite. La fréquence de cette conjonction en position

⁶⁵ Voir Michael Sheringham, *Beckett Molloy*, Londres, Grant & Cutler, 1985, p. 76.

initiale ne correspond pas à son *bon usage*, mais plutôt à un *abus*. Il s'agirait bien sûr d'un *abus* volontaire, à visée esthétique, bref d'une rencontre délibérée de la forme et du sens. Un tel *abus* de *Mais* crée un effet d'alternance soutenue ou un va-et-vient constant. Lorsque *Mais* revient plusieurs fois à la même page, et à plus forte raison, lorsqu'il fait débiter deux ou trois phrases de suite, il en résulte une sorte de ballottement intellectuel, l'esprit se voyant contraint à renoncer à toute prise, sur quelque idée que ce soit, et à se précipiter vers une autre, incompatible avec la précédente. Ce va-et-vient constant équivaut à un piétinement, à une quasi-immobilité, née de l'incertitude ou du doute qu'on ne réussit jamais à lever complètement.

Le manuscrit fait voir à quel point la préférence accordée à *Mais* initial est volontaire. En comparant le début du roman à la version manuscrite, on voit que plusieurs *Mais* sont ajoutés au texte, que d'autres sont substitués à des conjonctions qui existaient déjà, et que d'autres encore étaient des *mais* intérieurs que Beckett a rendus anaphoriques, comme dans l'exemple suivant :

Si l'on pense aux contours de jadis, c'est sans regret, **mais** on n'y pense guère, avec quoi y penserait-on ? (1^{er} cahier, p. 4)
 => Si l'on pense aux contours à **la lumière** de jadis c'est sans regret. **Mais** on n'y pense guère, avec quoi y penserait-on ? (p. 9)

Anaphorique, *Mais* accentue l'opposition. Dans la version primitive, les idées qui s'opposent sont intégrées en un système logique unique et homogène. La deuxième idée nie l'idée précédente en tant que possibilité, ce qui fait que la phrase ne soutient pas deux idées contradictoires.

Dans la version définitive, les deux idées sont isolées l'une de l'autre, et chacune est considérée à son tour. La pause qui sépare les deux phrases est un moment de réflexion, qui permet à la première notion de pénétrer – c'est là une conséquence inévitable de la règle voulant que la phrase corresponde à une unité de sens – avant que la deuxième notion ne vienne s'y opposer. La version corrigée a donc une portée négative plus générale. Elle nie l'idée d'un monde simple, aux règles connaissables, que la phrase d'origine supposait en ne retenant finalement qu'une possibilité. Une idée opposée surgit après la pause, syntaxiquement indépendante de la phrase qui contient la première idée, et fait croire à la probabilité égale des deux possibilités. Il n'y a aucune synthèse ni aucune harmonie nécessaires.

Cette autre variante nous montre Beckett ajoutant un *Mais*

Je fis donc **sans doute bien**, enfin, aussi bien, de ne pas me déranger de mon poste d'observation *où*, au lieu d'observer, **les objets ne manquaient pourtant pas** j'eus la faiblesse de retourner en esprit vers l'autre [...]
(1^{er} cahier, p. 38)

=> Je fis donc **bien sans doute**, enfin aussi bien, de ne pas me déranger de mon poste d'observation. *Mais* au lieu d'observer j'eus la faiblesse de retourner en esprit vers l'autre [...] (p. 18)

La formulation primitive, en *où* est proche de l'erreur. Mais au lieu de corriger en *d'où*, car l'expression *au lieu d'observer* indique assez bien qu'il y a opposition, Beckett souligne l'opposition à l'aide de la ponctuation forte et de la conjonction *Mais* en position initiale. Il ajoute donc une nouvelle occurrence de la conjonction, déjà très fréquente, accentuant l'homogénéisation lexicale du texte.

[...] à moins que je ne les perde d'ici là. **Et** même si d'ici là je dois les perdre je les mentionnerai nonobstant, dans l'inventaire de mes possessions. (1^{er} cahier, p. 44)
 => A moins que je ne les perde d'ici là. **Mais** même perdus ils auront leur place, dans l'inventaire de mes biens. (p. 19)

Le changement de *Et* en *Mais* souligne davantage l'opposition qu'indiquait déjà la formule *même si*. La première version met en lumière un enchaînement dans le raisonnement, une idée mène à la suivante dans un raisonnement achevé que la voix, ou la plume, ne ferait que formuler. On avance vers une conclusion déjà fixée. La nouvelle version, en *Mais*, nous montre un raisonnement qui se poursuit au moment même de l'énonciation. L'énonciation ne rend pas compte d'une réflexion qui la précède, elle est un tâtonnement. C'est par l'énonciation que la réflexion se poursuit.

Beckett ajoute même la conjonction *Mais* en début de phrase narrative :

A un moment donné cependant je vis devant moi une grosse forme vêtue en noir. (1^{er} cahier, p. 114)
 => **Mais voilà que soudain** devant moi surgit une grande et grosse femme vêtue de noir, de mauve plutôt. (p. 35)

La phrase du manuscrit fait survenir tout d'un coup la nouvelle action, tandis que le texte édité, tout en conservant la rupture sur le plan sémantique, *voilà que soudain*, met l'accent sur la liaison et la continuité rythmique.

Dans le cas des phrases narratives de ce type, la conjonction initiale *Mais* est plus ou moins artificielle dans ce sens qu'elle n'est pas absolument essentielle à la phrase. La phrase se concevrait facilement

sans elle ; son rôle est de créer une opposition qui n'est pas inhérente aux idées exprimées. Évidemment, rien ne nous autorise à affirmer que telle phrase se passerait de son *Mais* anaphorique, que la conjonction initiale n'apporte rien à la sémantique de la phrase. Cependant, considérons le passage qui suit. Nous faisons abstraction de la première conjonction initiale ; c'est la seconde qui introduit une phrase narrative.

Mais pour le moment je me contentais de m'appuyer contre le mur, les pieds loin du mur, dans une posture glissante, mais j'avais d'autres points d'appui, les bouts de mes béquilles. *Mais quelques minutes plus tard* je traversai l'impasse pour aller dans l'autre chapelle, [...] où il me semblait que je serais un peu mieux, et m'y disposai dans la même attitude d'hypoténuse. (p. 99)

Mais est exceptionnel comme particule introduisant une nouvelle action, le déplacement après quelques minutes de repos. Le mode narratif préférant les liaisons temporelles, le complément *quelques minutes plus tard* ou une conjonction indiquant la succession, telle *puis* ou *et*, aurait suffi à cet endroit. Cependant Beckett fait appel à *Mais* anaphorique pour souligner l'opposition entre le contentement dans l'immobilité de la première phrase et le désir d'un meilleur emplacement dans la deuxième.

La tension inhérente à *Mais*, qui réunit et oppose, qui accentue la liaison et la continuité rythmique tout en soulignant une opposition sémantique, cette tension s'accroît lorsque la conjonction anaphorique introduit un membre de phrase isolé. A certains endroits, la phrase, telle que la définissent les interdépendances syntaxiques, est artificiellement divisée par un point :

Je m'excuse de ces détails, mais tout à l'heure nous irons plus vite, beaucoup plus vite. Sans préjuger d'une rechute dans des passages méticuleux et puants. *Mais* qui à leur tour donneront naissance à de grandes fresques, brossées avec dégoût. (p. 102-03)

Je ne parle pas de ma mère, elle j'ai fait plus que la frôler. *Et* puis nous allons laisser ma mère en dehors de ces histoires, si vous voulez bien. *Mais* d'une autre, qui aurait pu être ma mère, et même ma grand-mère, si le hasard n'en avait décidé autrement. (p. 92)

Ainsi de temps en temps je rappellerai mon existence actuelle dont celle que je conte ne peut donner qu'une faible idée. *Mais* de loin en loin seulement, afin qu'on puisse se dire, le cas échéant, Se peut-il vraiment que ça vive encore ? (p. 100-01)

Ces phrases *adjectives* ne sont pas très fréquentes dans *Molloy*. Dans le contexte des phrases complètes, elle donnent l'impression d'un *ajout* particulièrement accentué. La phrase s'arrête, et ensuite reprend au-delà du point final. La ponctuation rompt la phrase tandis que la conjonction souligne le rapport entre les éléments isolés. Là encore, on voit la réflexion qui se poursuit.

La conjonction initiale *Et*, très fréquente chez Moran, insiste elle aussi sur la continuité de la prose. Cependant, à l'encontre de l'alternative ou de l'opposition constantes que produisent les *Mais* fréquents, la conjonction initiale *Et* reflète un univers plus linéaire. Effectivement, Moran, surtout au début, habite un univers relativement stable ou, du moins, qu'il tâche de rendre stable par un effort soutenu. Moran contrôle son environnement ; des méthodes bien définies règnent dans toutes les procédures, toutes les questions trouvent des réponses précises. Mais Moran évolue. Il est de plus en plus conscient de l'instabilité de l'univers, de moins en moins sûr de lui-même et de ses croyances. Son discours reflète cette évolution et évolue aussi. Une des

modifications les plus caractéristiques est une plus haute fréquence vers la fin de conjonctions anaphoriques, et notamment du *Mais* initial. En effet, si on compare le manuscrit au texte définitif, on voit que Beckett enleva des conjonctions initiales au début du monologue de Moran⁶⁶. Ces suppressions – et la brièveté des phrases aidant – produisent un texte plus définitif, plus catégorique que le monologue de Molloy. Le contraste est assez sensible entre le début de la deuxième partie et les pages qui précèdent immédiatement. Au fur et à mesure qu'il avance dans son aventure, Moran est de moins en moins certain de lui-même et son discours ressemble de plus en plus à celui de Molloy. Beckett fait revenir peu à peu les conjonctions initiales.

Le début de la phrase est donc le lieu d'une certaine tension. D'une part, le point interposé entre deux phrases instaure un arrêt, tant sous forme de pause rythmique que de découpage sémantique. Cependant, la conjonction anaphorique lutte contre ce point et l'arrêt qu'il représente en créant un rapport entre les phrases. La conjonction met l'accent sur la continuité et fait enchaîner sur le plan sémantique ainsi que sur le plan rythmique. La haute fréquence d'un même début de phrase contribue à l'«homogénéisation» lexicale, autre facteur de continuité. La conjonction initiale, quel que soit son sens propre, devient un simple appui de phrase et sert à signaler le début d'une nouvelle phrase.

⁶⁶ Sur 6 pages (p. 153-58 ; correspondent à ms II^e cahier, p. 252-62), trois *Et* sont supprimés ainsi qu'un *Cer*. Cependant, aucun *Mais* n'est supprimé.

Mais est la conjonction préférée entre toutes à cause du rapport spécifique qu'elle établit. Elle crée un rapport binaire, par opposition aux autres conjonctions qui peuvent se multiplier à volonté et créer des séries illimitées. Même lorsque plusieurs *Mais* initiaux se suivent chacun participe à un système fermé de deux éléments ; ces systèmes binaires peuvent entrer à leur tour dans d'autres oppositions à l'aide de *Mais* successifs. La prééminence de la conjonction *Mais* est donc une autre manifestation du chiffre deux. De plus, elle instaure un rapport d'opposition ou de contraires, mais aussi de va-et-vient et d'alternative, tous des motifs privilégiés dans l'esthétique beckettienne, car ils minent la certitude et soulignent la relativité de toute connaissance.

L'accumulation associative

Tel est le début caractéristique des phrases de *Molloy*. Il met l'accent sur la continuité, créant une hypotaxe interphrastique parfois gratuite. Il devient un simple appui, une simple relance de phrase. La phrase dans son ensemble ne reprend qu'occasionnellement une forme classique, telle la *période* ou la *phrase ternaire*. Elle ne semble pas vouloir imiter les phrases exemplaires des manuels littéraires. Ces formes reçues, nous l'avons vu, s'introduisent ici et là, à certains moments forts d'un développement ou, chez Moran, pour couronner un paragraphe. La phrase linéaire qui domine le roman depuis Balzac est plus fréquente, mais ce n'est pas là non plus la phrase typique de *Molloy*.

La phrase linéaire, qui se prête éminemment bien à la narration, sert à cette fin dans le roman de Beckett aussi, mais *Molloy* est moins la narration d'une anecdote que le compte rendu d'une recherche. Les efforts de la réflexion y occupent une place plus importante que les événements racontés et la phrase de *Molloy* reflète cet effort de réflexion et de recherche.

Si on peut reconnaître une phrase caractéristique dans *Molloy*, ce sera plutôt la phrase «à lopins» ou «à compartiments» de Montaigne. Effectivement, certaines des caractérisations de la phrase de Montaigne formulées par Floyd Gray semblent s'appliquer, dans leurs grandes lignes, à la phrase de *Molloy*. Gray décrit en ces termes la phrase des *Essais*:

Cette phrase pointilliste trace le courant de la pensée qui cherche. Le mot s'y trouve comme en suspens, isolé, libéré de son groupe syntaxique. Ayant sa vie propre, considéré indépendamment de l'équilibre des masses, il devient un centre, constituant un petit tableau dans le tableau plus large de la phrase entière⁶⁷.

Le plus souvent, la phrase de *Molloy* suit l'ordre progressif, le noyau étant près du début, et s'allonge grâce à un simple processus d'ajouts successifs. L'ordre progressif, qui passe du connu au nouveau (S + prédicat ; N + complément de N), pose puis explique, propose puis discute. Cet ordre permet le développement, à tour de rôle, des divers éléments de la phrase au fur et à mesure que ceux-ci s'ajoutent. Le complément d'objet, par exemple, grâce à sa position, peut recevoir une caractérisation sans que cela brouille l'ordre normal des éléments

⁶⁷ Floyd Gray, *Le Style de Montaigne*, Paris, Nizet, 1958, p. 32. Voir aussi p. 23-32, 70-95.

principaux de la phrase. La caractérisation serait, elle aussi, présentée dans l'ordre progressif et se terminerait, par exemple, par un complément de nom. La position du complément de nom permet à celui-ci d'être commenté à son tour.

Le prolongement de la phrase par ajouts successifs est un procédé-clé de la phrase de *Molloy*. Ce procédé permet à la phrase d'atteindre une certaine longueur, ce qui peut expliquer pourquoi on a parlé du *lyrisme* ou du *classicisme* de *Molloy*. La phrase de *Molloy* atteint la longueur de la phrase classique, il est vrai ; pourtant ce n'est que rarement qu'elle en épouse la forme syntaxique. Contrairement à la phrase périodique, celle de *Molloy* révèle une hiérarchie souvent bien rudimentaire, comportant une liste ou un simple parallélisme, plutôt que des emboîtements ou des jeux d'équilibre :

Je sortis un caillou de ma poche et le suçai. Il était lisse, à force être sucé, par moi, et d'avoir été roulé, par la tempête. Un petit caillou rond et lisse dans la bouche, ça calme, rafraîchit, déjoue la faim, trompe la soif. (p. 40)

Le fait est, on dirait, que tout ce qu'on peut espérer c'est d'être un peu moins, à la fin, celui qu'on était au commencement, et par la suite. Car je n'eus pas plus tôt établi mon plan, dans ma tête, que je rentrai violemment dans un chien, je le sus plus tard, et tombai par terre, maladresse d'autant plus impardonnable que le chien, tenu en laisse, ne se trouvait pas sur la chaussée mais sur le trottoir, sagement se traînant aux côtés de sa maîtresse. Les précautions, c'est comme les résolutions, à prendre avec précaution. (p. 50-51)

On aura remarqué que les ajouts sont souvent par paires, la phrase se développant par redoublements. C'est ainsi que le binaire syntagmatique qu'on a vu au chapitre précédent contribue à la phrase : un élément simple se dédouble et la phrase s'allonge. Les couples ajoutés

les uns après les autres sont liés par un rapport associatif, comme on le voit par cet exemple tiré du début du roman :

Les traîtres collines où avec effroi il s'engageait, sans doute ne les connaissait-il
 que pour les avoir vues de loin,
 de la fenêtre de sa chambre peut-être,
 ou du sommet d'un monument un jour de chagrin où,
 n'ayant rien de spécial à faire
 et cherchant dans l'altitude un réconfort,
 il avait payé ses *trois ou six* pence
 et gravi jusqu'à la plate-forme l'escalier en colimaçon.
 (p. 11-12)

Les redoublements dans cette phrase commencent lorsque deux circonstances possibles sont évoquées pour justifier l'expression *de loin*, circonstances conjointes par *ou*. La deuxième circonstance, *du sommet d'un monument*, est développée, recevant un complément de temps complété d'une proposition relative redoublée. Celle-ci est elle-même formée de deux compléments de cause et comporte l'expression classique de l'approximation, deux chiffres successifs conjoints par *ou*. La phrase ne recherche pas la symétrie ou quelque autre jeu d'équilibre ; elle s'allonge selon l'ordre progressif et au gré des ajouts successifs. Il en résulte une structure qui est loin de l'équilibre de la période. Les ajouts créent l'impression d'une suite improvisée, faite au petit bonheur de l'association des idées et sujette à la priorité du plus récent. Forme amorphe donc, oserions-nous dire, en nous permettant une autocontradiction à la manière de Beckett.

L'allongement de la phrase ne se fait pas toujours par redoublement, mais peut prendre la forme d'une simple accumulation de détails. Le

L'accumulation de détails sert aussi à dresser des listes qui dépassent de loin le dédoublement. La liste peut être explicite, comme lorsque Molloy énumère les «autres choses» auxquelles il réfléchissait :

Je parle naturellement
 des champs blanchissant sous la rosée
 et des animaux cessant d'y errer pour prendre leurs attitudes de nuit,
 de la mer dont je ne dirai rien,
 de la ligne de plus en plus affilée de crêtes,
 du ciel où sans les voir je sentais trembler les premières étoiles,
 de ma main sur mon genou
 et puis surtout de l'autre promeneur, A ou B, je ne me rappelle plus, qui
 [rentrait sagement chez lui. (p. 14-15)

ou lorsque Moran dresse la liste des choses qu'il ignore en partant de chez lui :

Ce fut alors qu'on vit cette chose sans précédent, Moran se préparant à partir
 dans l'ignorance de ce à quoi il s'engageait,
 sans avoir consulté carte ni indicateur,
 n'ayant pas considéré la question du chemin et des étapes,
 insoucieux des perspectives météorologiques,
 n'ayant que des notions confuses
 sur l'outillage dont il importait de se munir,
 sur la durée probable de l'expédition,
 sur la somme d'argent dont il aurait besoin
 et jusque sur la nature du travail à fournir
 et par conséquent sur les moyens à mettre en œuvre. (p. 205-06)

La phrase de Molloy se prolonge à un rythme irrégulier et cahoteux, faisant alterner les groupes brefs et les groupes longs, jusqu'à l'ouverture rythmique finale qui reflète la place prééminente que cette dernière image occupe dans son esprit. La phrase de Moran, qui contient quelques dédoublements au début, est plus régulière, le rythme s'amplifiant beaucoup moins à la fin.

Lorsque les prédicats s'inscrivent dans un ordre chronologique, nous tombons dans des listes récapitulatives qui servent à abréger la narration.

Découvrir le cigare froid entre mes dents, le crocher, le chercher dans l'obscurité, le ramasser, me demander ce qu'il convenait d'en faire, en secouer la cendre et le mettre dans ma poche, me représenter le cendrier et la corbeille à papier, ce n'étaient là que les principaux relais d'un processus que je fis durer un quart d'heure au moins. (p. 203)

Ce type d'accumulation n'a pas un grand rôle dans *Molloy*, mais on reconnaît le phénomène qui occupera une place importante dans certains textes des années 60, y compris *Comment c'est*⁶⁸.

Les ajouts successifs créent des phrases qui ne sont que des accumulations de nombreux groupes brefs et distincts, tantôt irréguliers, tantôt réguliers. Ces accumulations sont rythmées par de nombreuses virgules et se déroulent de façon discontinue. Les virgules permettent à des incidentes et à des parenthèses de venir ralentir la phrase, en rapportant un fait accessoire, en qualifiant ou en expliquant un terme contenu dans le syntagme précédent. Il est vrai que la cadence majeure, chère aux stylisticiens, se dessine dans un certain nombre de ces phrases, mais la cadence mineure est présente aussi. Mais le plus souvent, le texte ne privilégie ni l'une ni l'autre : le rôle des ajouts est de former de longues listes discontinues, qui avancent au pas boiteux, sans précipitation.

⁶⁸ Nous pensons aussi à *Pour finir encore*, à *Sans* et à *Bing*

Et voilà comment débuta cette seconde journée,
à moins que ce ne fût la troisième ou la quatrième,
et ce fut un mauvais début,
car il fit entrer en moi une perplexité de longue haleine,
rapport à la destination de ces moutons,
parmi lesquels il y avait des agneaux,
et je me demandais souvent s'ils étaient bien arrivés dans quelque vaine pâture
ou tombés,
le crâne fracassé,
dans un froissement de maigres pattes,
d'abord à genoux,
puis sur le flanc laineux,
sous le merlin. (p. 45-46)

Mais j'avais toujours présent à l'esprit,
qui fonctionnait toujours,
quoique au ralenti,
la nécessité de tourner,
tourner sans cesse,
et tous les trois ou quatre rétablissements je modifiais le cap,
ce qui me faisait décrire, sinon un cercle, tout au moins un vaste polygone,
on fait ce qu'on peut,
et me permettait d'espérer que j'avançais droit devant moi, malgré tout,
en ligne droite,
jour et nuit,
vers ma mère. (149-50)

Qu'un homme comme moi,
si méticuleux et calme dans l'ensemble,
tourné si patiemment vers le dehors comme vers le moindre mal,
créature de sa maison, de son jardin, de ses quelques pauvres possessions,
faisant fidèlement et avec habileté un travail répugnant,
retenant sa pensée dans les limites du calcul tellement il a horreur de l'incertain,
qu'un homme ainsi fabriqué,
car j'étais une fabrication,
se laisse hanter et posséder par des chimères,
cela aurait dû me paraître étrange,
m'engager même à y mettre bon ordre,
dans mon propre intérêt. (p. 189-90)

La crépitation du feu,
du bois plutôt,
car le feu triomphant ne crépité pas, mais fait un tout autre bruit,
avait permis à l'homme d'arriver tout près de moi,
à mon insu. (p. 249-50)

Chez Moran, les phrases très brèves, lorsqu'elles se suivent sans phrases longues intercalées, produisent un effet similiaire. Plusieurs phrases brèves de suite forment un tout très semblable à la phrase longue. Ailleurs, Moran forme des phrases longues qui ne sont que des accumulations de propositions indépendantes, réunies à l'aide de virgules. Sous cette forme aussi, la proposition brève réussit à produire le même effet rythmique que la phrase longue, une suite de groupes brefs non ou peu hiérarchisée : *Je m'abandonnai assez longuement aux beautés de l'endroit, je regardai longuement les arbres, les champs, le ciel, les oiseaux et j'écoutai attentivement les bruits qui m'arrivaient de près et de loin* (p. 242). Beckett a exploité ce procédé à fond dans les textes qui ont suivi *Molloy*, surtout dans *L'Innommable* et les *Textes pour rien*

Sur le plan sémantique le procédé des ajouts successifs crée une phrase dont la focalisation se déplace progressivement. Au lieu d'être ramassée sur elle-même et de concentrer l'attention sur une notion qui serait mise en relief, la phrase semble avoir un but indéterminé et changeant. Nous avons déjà vu la phrase qui commence par une énonciation de l'ensemble du tableau, *Je les regardai s'éloigner...* (où *les* désigne le berger et sa suite). La phrase se termine par une contemplation d'un détail, la queue d'un chien. Cette phrase est pourtant très cohérente et reproduit une progression qui se limite à un champ lexical, celui du *troupeau*. Lorsque la progression est moins logique et plus associative, le glissement du centre d'intérêt d'un détail à l'autre peut nous faire perdre de vue l'ensemble notionnel. La phrase qui

commence par une constatation générale, *Et voilà comment débuta cette seconde journée..* (citée p. 111-12), progresse par association et se termine par l'évocation d'une scène d'abattoir, gros plan sur l'outil de l'abatteur, le merlin. Une phrase qui commence par une évocation du paysage, *Les traîtres collines..* (citée p. 108), arrive par degrés, et après l'évocation de maints détails anecdotiques, à considérer de près le moment qui précède immédiatement la vision de ce paysage, la montée de l'escalier en colimaçon. Les divisions syntaxico-graphiques que sont les phrases ne correspondent pas forcément aux divisions notionnelles, elles n'ont pas nécessairement d'unité sémantique. La phrase refuse de s'arrêter tant qu'il lui reste du souffle, et par conséquent recouvre plus d'un ensemble lexical. La focalisation se déplace au cours de la phrase et souvent met en relief un détail aux dépens de la vue d'ensemble.

Sur le plan rythmique la phrase est souvent une accumulation de groupes brefs, accumulation à laquelle le dédoublement contribue mais qui n'est pas toujours régulière. Les éléments tendent vers un accent égal ; rythmiquement comme syntaxiquement, la hiérarchie est réduite et la figure d'ensemble diffuse. Au lieu de s'intégrer à une courbe intonative, aux mouvements ascendants ou descendants de la phrase, les éléments de l'accumulation sont pour la plupart rythmiquement indépendants les uns des autres, formant des groupes brefs successifs.

Brian T. Fitch caractérise la phrase beckettienne en ces termes : *la phrase n'avance que par saccades et en trébuchant sur elle-même*⁶⁹. Comme nous, Fitch reconnaît la part des diverses sortes de répétition et d'association (formelle, sémantique et phonétique⁷⁰) dans la formation du rythme haché de la phrase, ainsi que la part de l'alternance de narration et métanarration. Mais Fitch accorde un rôle subordonné à ce dernier procédé. Pour lui, comme pour nombre d'autres, le texte beckettien vise à créer des *structures autonomes, de caractère purement abstrait, c'est-à-dire qui ne représenteraient rien d'autre qu'elles-mêmes*⁷¹. Il conclut à une machine langagière : le texte, affirme-t-il, *donne l'impression d'une machine langagière, d'un véritable moulin à paroles qui trébuche, s'arrête et puis reprend*⁷². Si ce jugement ressemble assez à notre propre caractérisation du rythme, nous hésitons devant la notion de *machine*, objet dénué d'intelligence et de volonté. Car le texte de *Molloy* raconte une recherche. Et qui dit recherche dit intelligence. S'il y a fonctionnement automatique et progression arbitraire, il y a aussi un commentaire constant sur ce fonctionnement : c'est l'alternance de narration et de métanarration. Une instance critique, une intelligence, ajoute au discours des jugements sur le discours, des confirmations et des mises en garde.

⁶⁹ Brian T. Fitch, *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Minard, 1977, p. 24.

⁷⁰ *Ibid.*, voir surtout p. 134-43.

⁷¹ *Ibid.*, p. 98. Aux pages 125-26, Fitch cite des jugements similaires faits par Olga Bernal, Ludovic Janvier, Hugh Kenner et H. Porter Abbott.

⁷² *Ibid.*, p. 143.

La phrase se fait en poursuivant une recherche. Elle constate un phénomène, puis évoque quelques possibilités pour l'expliquer, elle note les exceptions ou s'interroge sur la justesse d'un terme, elle rend compte d'un détail, le confirme, puis évoque une nouvelle possibilité. Même s'il s'agit, pour Molloy comme pour Moran, de rapports ou de comptes rendus faits à l'intention d'autrui, celui qui écrit doit non se remémorer mais revivre par la langue l'aventure qu'il décrit, Moran le dit explicitement (p. 221). Il s'agit moins d'une sorte de mise en ordre de l'expérience vécue, qu'une recherche en cours, qui se fait autant *dans* les mots que *par* les mots.

Nous suivons une voix qui s'instruit en discourant. Au lieu de chercher le mot puis de l'écrire, on écrit en cherchant. Molloy surtout fait voir la recherche, il écrit avant d'avoir trouvé le mot qu'il lui faut :

Et je suis à nouveau je ne dirai pas seul, non, ce n'est pas mon genre, mais, comment dire, je ne sais pas, rendu à moi, non, je ne me suis jamais quitté, libre, voilà, je ne sais pas ce que ça veut dire mais c'est le mot que j'entends employer, libre de quoi faire, de ne rien faire, de savoir, mais quoi, les lois de la conscience. (p. 18)

N'y avait-il pas plutôt intérêt à supposer, soit que la lune vue l'avant-veille, loin d'être nouvelle comme je l'avais cru, était à la veille d'être pleine, soit que la lune vue de la maison Lousse, loin d'être pleine, comme elle m'était apparue, ne faisait en réalité qu'entamer son premier quartier, soit enfin qu'il s'agissait de deux lunes aussi éloignées de la nouvelle que de la pleine et se ressemblant tellement, sous le rapport de la courbure, que l'œil nu avait du mal à les départager, et que tout ce qui se mettait en travers de ces hypothèses n'était que fumée et illusion ? (p. 66-67)

Et je me disais peut-être en substance, Regardez-moi celui-là, tranquille dans ses vêtements à lui, tandis que moi je flotte dans une chemise de nuit étrangère, et de femme probablement, car elle était rose et transparente et garnie de rubans, de fronces et de dentelles. (p. 70)

Mais ce n'est pas la peine que je prolonge le récit de cette tranche de ma, mon, de mon existence, car elle n'a pas de signification, à mon sens. (p. 91)

Dans la deuxième phrase, la recherche mène à des explications qui s'excluent, qui sont même invraisemblables. Dans la troisième phrase nous voyons la recherche d'une qualification adéquate de *chemise de nuit : de femme* est proposée puis justifiée par le recensement de détails. Dans cette phrase surtout, la courbe rythmique s'effiloche et se perd tout comme l'ensemble sémantique.

Ailleurs, Molloy hésite sur le mot juste. Lorsqu'il raconte les moments qui ont suivi son départ de chez Lousse, Molloy cherche les mots qui conviennent à la description de l'endroit où il va s'abriter de la pluie. Nous avons déjà vu qu'il emploie d'abord le mot *passage*, puis lui préfère *impasse*. Ensuite, pour décrire les abris quelconques qui balisent la rue ou impasse, il essaie *renforcement*, puis *recoin*, et trouve enfin *chapelie*

Mais visant un passage étroit entre deux hauts immeubles je regardai autour de moi, puis m'y glissai. [...] Le passage était sans issue, donc pas un vrai passage mais plutôt une impasse. Au bout de deux renforcements, non, ce n'est pas le mot, en face l'un de l'autre, jonchées tous les deux de détritrus divers et d'excréments, de chien et de maître, les uns secs et inodores, les autres encore humides. [...] J'entrai dans l'un des recoins, non plus, et m'appuyai contre le mur. [...] Mais quelques minutes plus tard je traversai l'impasse pour aller dans l'autre chapelle, voilà, où il me semblait que je serais un peu mieux, et m'y disposai dans la même attitude d'hypoténuse. (p. 99)

La méfiance envers les mots est générale chez Molloy. Il ne croit pas aux clichés ni aux expressions toutes faites :

[...] la maison de Lousse n'était pas loin. Oh elle n'était pas près non plus, j'avais mon compte en y arrivant. C'est-à-dire que je ne l'avais pas réellement. On croit avoir son compte, mais il est rare qu'on l'ait réellement. C'est parce que je me savais arrivé que j'avais mon compte, j'aurais dû faire un mille de plus que je n'aurais eu mon compte qu'une heure plus tard. Voilà comme on est. (p. 55)

Dire que je trébuchais dans d'impénétrables ténèbres, non, je ne peux pas. Je trébuchais, mais les ténèbres n'étaient pas impénétrables. Car il régnait une sorte d'ombre bleue, plus que suffisante à mes besoins visuels. (p. 137)

Cette méfiance envers les mots a déjà été commentée par la critique. Le discours de Molloy est fait entièrement d'autocorrections successives. Aucune affirmation simple n'est laissée sans explications ; les mots ne s'emploient pas innocemment : «Et la plus mauvaise [de ses jambes], à mon sentiment, était celle qui jusqu'alors avait été *bonne, enfin relativement bonne*, mais à présent elles étaient mauvaises toutes les deux» (p. 127).

La recherche qui se fait constamment dans les mots se fait aussi à d'autres niveaux. Au niveau de l'anecdote, par exemple, Molloy cherche à un moment donné parmi les myèmes possibles et tente, par une série de questions et de réponses, de cerner les circonstances diégétiques (il s'agit de l'état de ses jambes, p. 128-29). Le passage trouve une sorte de conclusion comique lorsque l'argumentation mise en cause l'amène à faire de *progresser* et *s'arrêter* des synonymes. La juxtaposition des deux volets de *Molloy* manifeste aussi la recherche car dans une certaine mesure les deux parties constituent autant de tentatives pour cerner un personnage.

La fin brusque

Lorsque la phrase reproduit dans sa structure un jeu d'équilibre ou certains types de progression structurée, la structure même détermine le

lieu de la fin. La fin arrive là où l'équilibre voulu serait atteint, là où la progression majeure ou mineure se serait convenablement développée. Dans la progression associative et irrégulière rien n'appelle la fin, comme le dit si justement Brian T. Fitch :

Dès que la phrase se décompose en courts membres de phrase parallèles qui ne font guère avancer la phrase et qui, au niveau de la logique qu'ils paraissent représenter, esquissent une progression qui n'en est pas une non plus, ou plutôt dès que la phrase se produit par un processus d'accumulation répétée, il n'y a aucune raison pour laquelle elle devrait jamais prendre fin [...] ⁷³.

La fin ne correspond ni à l'achèvement d'une structure ni ne marque aucune unité notionnelle ; où qu'elle arrive, c'est une fin arbitraire et inattendue, une interruption. L'ensemble *amorphe* n'a de fin qu'abrupte.

La fin abrupte est explicite là où la phrase est laissée inachevée.

Nous pensons aux interruptions du type :

Mais un homme, à plus forte raison moi, ça ne fait pas exactement partie des caractéristiques d'un chemin, car. (p. 13-14)

Car elle [la jambe] se raccourcissait, ne l'oublions pas, tandis que l'autre [jambe], tout en se raidissant, ne se raccourcissait pas encore, ou avec un tel retard sur sa camarade que c'était tout comme, tout comme, je suis perdu, ça ne fait rien. (p. 128)

Mais de telles interruptions sont rarissimes et sont forcément des effets spéciaux. Dans la phrase complète la fin brusque ou subite prend la forme d'une chute brève. Nous avons déjà vu que dans l'accumulation de syntagmes et de virgules, le groupe de la fin se refuse souvent à l'ouverture rythmique. Aussi bref que les précédents, ce groupe final s'en distingue pourtant par sa portée sémantique. C'est grâce au rapport

⁷³ *ibid.*, p. 145.

sémantique qu'il entretient avec le reste de la phrase que ce groupe réussit à s'imposer comme *fin*. C'est la fin en guillotine évoquée par Hugh Kenner⁷⁴.

La chute brève peut avoir le sens d'une confirmation de ce qui précède, comme dans cette phrase déjà citée : «Et où que tu erres, entre ses lointaines limites, ce sera toujours la même chose, *très précisément* » (p. 107). Ou dans celle-ci, dont la fin sèche apporte tout de même une précision de plus : «J'étais juché au-dessus du niveau le plus élevé de la route et plaqué par-dessus le marché contre un rocher de la même couleur que moi, *je veux dire gris*» (p. 13). Ces fins de phrase fournissent un accent conclusif fort, elles confèrent à la phrase une sorte de confirmation et une baisse de l'intonation.

Mais la chute brève acquiert toute sa force là où son apport sémantique jure avec ce qui précède. Elle coupe court à une affirmation trop générale pour en limiter l'extension, ou interrompt un développement pour en corriger la formulation. C'est ainsi que la fin de la phrase réussit à comprimer le sens comme elle comprime le rythme.

C'est avec peine qu'on formule cette pensée, car c'en est une, *dans un sens* (p. 9)

Cela me permet de remarquer que tout estropié que j'étais, je montais à bicyclette avec un certain bonheur, *à cette époque* (p. 22)

Mais qu'à tout cela il y eût des explications naturelles, je veux bien en convenir, car les ressources de la nature sont infinies *apparemment* (p. 70)

Car c'est là [la soudaine perte de la moitié des doigts de pied] une chose que je n'aurais jamais pu prévoir et dont je n'ai jamais pénétré le sens, je veux dire le

⁷⁴ Il emploie l'expression *guillotine phrase* Hugh Kenner, «Shades of Syntax», dans Ruby Cohn, *Samuel Beckett*, New-York, McGraw-Hill, 1975, p. 29.

rapport avec mes autres malaises, *faute de connaissances médicales probablement*. Car tout se tient, dans la longue folie des corps, *je le sens*. Mais ce n'est pas la peine que je prolonge le récit de cette tranche de ma, mon, de mon existence, car elle n'a pas de signification, *à mon sens* (p. 91)

Mais il faut dire aussi que je ne m'étais pas ménagé les arrêts, histoire de me reposer, mais des arrêts de courte durée, car je me sentais talonné, *à tort sans doute* (p. 106)

Le malheur était qu'il [le fils] en savait beaucoup plus long que moi, *sur la botanique* (p. 165)

Il m'était pénible de ne pas comprendre, *à cette époque* (p. 170)

Tant que durera la terre, cette place sera à moi, *en principe* (p. 224)

Ces fins de phrase apportent une précision limitative à ce qui précède. La précision finale peut prendre la forme d'un groupe postposé (anticipé par *en*) ou d'un adverbe de phrase relevant de la subjectivité (*apparemment*). Elle est presque toujours isolée par la virgule et constitue le groupe rythmique final. La première phrase de la quatrième citation contient des fins limitatives emboîtées : l'expression *faute de connaissances médicales* vient circonstancier la phrase, expression à son tour relativisée par *probablement*. Les exemples montrent que la même fin peut aussi revenir sous la plume des deux narrateurs (*à cette époque*, dans le discours de Molloy p. 22 et dans celui de Moran p. 170) ce qui contribue à accentuer le procédé. On voit aussi que l'effet rythmique est également présent dans les phrases longues et les phrases brèves.

Je goûtais le repos dominical, tout en déplorant l'importance qu'on y attache, *dans certaines paroisses*. Travailler, voire jouer le dimanche, cela n'était pas forcément répréhensible, *à mon avis*. Tout dépendait de l'état d'esprit de celui qui travaillait, ou qui jouait, et de la nature de ses travaux, de ses jeux, *à mon avis*. Je réfléchissais avec satisfaction à ceci, que cette façon un peu libertaire de voir gagnait du terrain, même parmi le clergé, de plus en plus disposé à admettre que le sabbat, du moment qu'on va à la messe et qu'on verse sa dîme, peut être considéré un jour comme les autres, *sous certains rapports* (p. 154)

Dans cette réflexion que fait Moran sur le *repos dominical*, le procédé revient dans quatre phrases de suite, et est souligné par la répétition, dans deux phrases successives, de la même fin. A la fin de l'extrait une ouverture rythmique se dessine, mais le groupe final la comprime aussitôt. Ailleurs la compression du rythme après une envolée oratoire produit un effet comique qui dévalorise les effets de style : «Et la chose en ruine, je ne sais pas ce que c'est, ce que c'était, ni par conséquent s'il ne s'agit pas moins de ruines que de l'inébranlable confusion des choses éternelles, *si c'est là l'expression juste*» (p. 63).

La limitation de l'extension fait partie du commentaire que Molloy fait en permanence, que Moran apprend à faire aussi, sur les mots, sur le discours et sur la narration. La manifestation la plus commentée de ce métadiscours est l'autocontradiction et la mise en doute de ce qui se dit. Le procédé de la fin subite se prête pleinement à cette remise en question constante du discours en élaboration, autant de la justesse des mots utilisés que des idées qu'ils véhiculent.

Le mouvement rythmique caractérisé par la fin subite est sans doute immanent à la visée esthétique beckettienne. Ainsi ne trouvons-nous que peu d'endroits où Beckett les ajouta au texte, les fins subites que nous avons citées sont en général déjà présentes dans le manuscrit. Citons cependant la fin non pas d'une phrase, mais d'une scène, que Beckett reprit deux fois pour aboutir à une fin brusque. Il s'agit de la fin de la première séquence du rapport de Moran, au moment où Gaber quitte Moran :

Au revoir, monsieur Moran, dit-il. Au revoir monsieur Gaber, répondis-je. (11^e cahier, p. 262)
 => **A dieu, monsieur Moran, dit-il. A dieu monsieur Gaber, répondis-je.** (*Ibidem*, la correction est ajoutée dans l'interligne)
 => **Salut Moran, dit-il.** (p. 158)

En supprimant les titres de politesse et les formules protocolaires – la première surtout a un rythme coulant grâce à la consonne liquide répétée – et surtout en supprimant le parallélisme, Beckett donne à la scène une fin plus abrupte. Il comprime ainsi le rythme qui tendait à s'ouvrir à la fin. La fin de la scène ressemble ainsi à la fin de la phrase.

Après la fin subite caractéristique des phrases de *Molloy*, le ronron du discours reprend avec le début de la phrase suivante. Celui-ci s'appuie sur une conjonction «passe-partout» et se poursuit. L'interruption momentanée n'est qu'un achoppement qui ne gêne nullement le discours, toujours prêt à continuer. Le premier mot de la phrase suivante insiste sur cette continuité. Le discours est un murmure continu sinon continué. Il s'interrompt brusquement mais brièvement, puis reprend aussitôt.

La prose d'instruction

Les deux parties de *Molloy* se ressemblent énormément sur le plan du discours, malgré les différences sur d'autres plans. Dina Sherzer, dans sa *Structure de la trilogie de Beckett : Molloy, Malone meurt, L'Innommable*, souligne une distinction évidente entre le monologue de Molloy et celui de Moran en indiquant que celui-ci comporte plus

d' *indices* et d' *informants* que celui-là⁷⁵. Dans un autre texte, la même chercheuse souligne aussi qu'il y a moins d'interruptions métatextuelles dans la deuxième partie, ce qui fait que la première est «hétérogène» et la deuxième homogène ou «"normal[e]"»⁷⁶. La comparaison des débuts respectifs des deux parties, car c'est surtout au début de son rapport que Moran se distingue de Molloy, confirme ces jugements. Cependant, il s'agit là de différences qui concernent d'autres aspects textuels que l'aspect proprement stylistique. Il est évident que Molloy et Moran entretiennent avec leurs textes respectifs des rapports très différents, tout comme ils entretiennent des rapports différents avec le monde où ils évoluent. Mais au cours de notre discussion de la syntaxe de *Molloy*, nous avons pu repérer des procédés syntaxiques similaires dans les deux parties. En caractérisant cette syntaxe nous avons illustré chacun de nos points en reproduisant des phrases puisées dans les deux parties du texte, c'était même une règle que nous nous sommes imposée. Cela dit, il est clair que le style de Moran ressemble de plus en plus à celui de Molloy. La similarité s'accroît progressivement. Ces ressemblances stylistiques, jointes aux ressemblances lexicales et diégétiques, ont autorisé de nombreux critiques à conclure qu'il n'y a dans *Molloy* qu'un seul narrateur.

⁷⁵ Dina Sherzer, *Structure de la trilogie de Beckett : Molloy, Malone meurt, L'Innommable*, La Haye, Mouton, 1976, p. 24.

⁷⁶ Dina Sherzer, «Quelques manifestations du narrateur-créateur dans *Molloy* de Samuel Beckett», *Language and Style*, vol. 5, no 2 (printemps 1972), p. 120-21.

Nous avons vu que pour Molloy la phrase *bien bâtie* comporte trois moments : le début, le milieu et la fin. Ses phrases, comme celles de Moran, sont en général caractérisées par un début qui met l'accent sur la continuité, par un milieu qui est une accumulation de groupes brefs et dont la hiérarchie est souvent rudimentaire, et par une fin abrupte suivie d'un nouveau début de phrase qui insiste sur la continuité. L'accumulation centrale de groupes brefs forme un ensemble plus ou moins diffus, qui enfreint souvent la règle de l'unité sémantique de la phrase. La fin de la phrase apporte une limitation de l'extension, ce qui s'oppose à l'ouverture tous azimuts du milieu.

Ce type de phrase semble être assez typique de la première prose beckettienne, celle du *temps de la faconde*. Effectivement, la description que donne Ludovic Janvier de la prose de *Watt*, correspond à peu de chose près à notre description de la prose de *Molloy*. Janvier parle ici du rôle de la virgule dans *Watt*, mais formule une caractérisation générale de la phrase :

Découpant la phrase en segments précautionneux, dégageant d'une séquence ou d'un ensemble de séquences un élément (souvent final) qui est à la fois précision maniaque et chute drolatique, rythmant de façon distributionnelle les interminables hypothèses où le héros s'affole, la virgule est le signe privilégié de cet affolement et de cette logique malade, elle est la relance d'un va-et-vient langagier qui est le va-et-vient de la question nommée Watt⁷⁷.

La prose de *Molloy* est une prose d'instruction, où *instruction* est à prendre dans le sens juridique. La voix réfléchit, s'interroge, et ainsi

⁷⁷ Ludovic Janvier, «Au travail avec Beckett», *Cahier de l'Herne Samuel Beckett*, Paris, l'Herne, 1976, p. 104-05. Collection «Livres de poche».

cherche à s'instruire tout en discourant. À l'encontre de *Comment c'est*, dont la narration est présentée comme une citation, et dont les mots seraient forcément déterminés d'avance, la narration de *Molloy* se fait au fur et à mesure. C'est le procès-verbal d'une recherche qui se fait dans et par les mots.

Ni les mots, ni les contours rythmiques, ni l'extension sémantique de la phrase ne sont déterminés d'avance. Au contraire, la phrase s'allonge, souvent par redoublements successifs, passant d'un sujet à l'autre sans égards ni aux préceptes de la grammaire ni à ceux de la rhétorique. La progression n'est soumise qu'aux seules «lois» de l'association. Au lieu d'être une hiérarchie rythmiquement équilibrée correspondant à un concept unique, la phrase accumule un certain nombre d'éléments plus ou moins hétéroclites. Malgré le respect de la fonction prédicative, malgré la ponctuation réglementaire, il s'agit, sous les apparences de la prose *classique*, d'une nouvelle prose d'instruction. Cette syntaxe diffuse préfigure celle qui domine les *Textes pour rien* et les dernières pages de *L'Innommable*.

***Compagnie*: les effets de ponctuation**

Comment se présentent les phrases de *Compagnie* par rapport à celle de *Molloy*? En général elles sont plus brèves, et souvent non prédicatives. Les phrases non prédicatives sont d'une telle fréquence dans le texte qu'à première vue elles paraissent dominer. Pourtant *Compagnie* est loin de reproduire la syntaxe ultra-moderniste de *Bing* ou de *Sans*. En réalité, *Compagnie* manifeste un partage plus ou moins équitable entre la phrase non prédicative ou incomplète d'une part, et la phrase prédicative de l'autre.

Malgré l'ordre chronologique des textes, la syntaxe de *Compagnie* se situe à mi-chemin entre celle de *Molloy* et celle de *Comment c'est*. Ou, l'on pourrait voir dans *Molloy* et *Comment c'est* deux pratiques syntaxiques distinctes, et jusqu'à un certain point opposées l'une à l'autre, que *Compagnie* réunit et fait cohabiter. Ce dernier texte juxtapose une syntaxe prédicative qui rappelle celle de *Molloy*, bien que rythmée différemment, et une syntaxe parataxique et adjectivale qui est exploitée à fond dans *Comment c'est*. Mais *Compagnie* n'est pas un collage de syntaxes qui se trouvent ailleurs dans l'œuvre beckettienne, car en faisant cohabiter ces deux tendances syntaxiques, le texte de

Compagnie les modifie nécessairement et les accorde. Elles contribuent à créer le même rythme. A l'encontre de *Molloy*, dont la phrase cherche à s'insérer dans une suite et à se perdre dans le murmure du texte, les phrases prédicatives de *Compagnie* produisent un rythme plus posé et moins continu, obtenu par une recherche syntaxique plus apparente. Certaines phrases de *Compagnie* exploitent la souplesse et l'élasticité de la syntaxe pour produire des formes qui font apparaître des dispositions et des rythmes recherchés. Eventuellement, nous pourrions identifier dans *Compagnie* certaines formes canoniques de la phrase littéraire française. Les phrases adjonctives, quant à elles, respectent par ailleurs la syntaxe. Si le prédicat est absent, les mots qui subsistent s'intègrent tout de même à une structure syntaxique réglementaire. Un complément circonstanciel ou un groupe nominal occupe toute la phrase et constitue ainsi un groupe rythmique fort. Les phrases prédicatives et non prédicatives attirent également l'attention par leur forme non usuelle.

La prose de *Compagnie* est donc moins continue que celle de *Molloy*. Elle est progressive, mais autrement. Elle met davantage l'accent sur les unités phrastiques individuelles, en tant qu'ensembles distincts manifestant des formes complètes en soi ; elle met moins l'accent sur les procédés de liaison. Cette différence rythmique est en partie motivée par les longueurs relatives des textes. La brièveté de *Compagnie* permet une accentuation plus prononcée des phrases qui le

composent. La voluminosité de *Molloy* exige une plus grande homogénéisation.

Parmi les phrases apparemment incomplètes, un assez grand nombre le sont seulement à cause d'un artifice de ponctuation. La phrase prétendue incomplète est simplement un élément de la phrase précédente, dont elle est séparée par un point. Le procédé se voit dès la première page :

Seule peut se vérifier une infime partie de ce qui se dit. Comme par exemple lorsqu'il [l'Entendeur] entend, Tu es sur le dos dans le noir. [...] Mais de loin la majeure partie de ce qui se dit ne peut se vérifier. Comme par exemple lorsqu'il entend, Tu vis le jour tel et tel jour. (p. 7-8)

Ces deux phrases parallèles sont toutes les deux scindées de la même façon ; dans chaque cas l'exemple introduit par *comme* est isolé de la proposition principale par un point. Le procédé est repris à nouveau dans le même paragraphe, et cette fois la vérification du manuscrit montre qu'il s'agit purement et simplement de la séparation d'éléments qui formaient primitivement un seul ensemble syntaxique. L'insertion du point ne change rien au rapport syntaxique qui lie les mots :

Question aussi par moments d'un présent et plus rarement d'un avenir *comme* par exemple, Tu finiras tel que tu es. Et dans un autre noir ou dans le même un autre *imaginant* le tout pour se tenir compagnie. (31^e f.)
=> Question aussi par moments d'un présent et plus rarement d'un avenir. *Comme* par exemple, Tu finiras tel que tu es. Et dans un autre noir ou dans le même un autre. *Imaginant* le tout pour se tenir compagnie. (p. 8)

Il est vrai que les phrases étaient déjà non prédicatives dans la formulation du manuscrit, et nous aborderons la classe des phrases non prédicatives prochainement. Pour le moment, remarquons que les points que Beckett ajoute ne changent rien au rapport qu'entretiennent les éléments nouvellement isolés les uns des autres. Les ensembles syntaxiques débordent les frontières qu'établit la ponctuation. *Imaginant* introduit une détermination d'*un autre*, analogue à la proposition relative. *Comme* introduit un exemple selon la structure déjà employée deux fois dans le paragraphe.

L'isolement de membres de phrase est très fréquent dans *Compagnie*. Voici, par exemple, le 30^e paragraphe que nous citons *in extenso* :

Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même. Inventeur de soi-même pour se tenir compagnie. En rester là. Il parle de soi comme d'un autre. Il dit en parlant de soi, il parle de soi comme d'un autre. Il s'imagine soi-même aussi pour se tenir compagnie. En rester là. La confusion elle aussi tient compagnie. Jusqu'à un certain point. Mieux vaut l'espoir charlatan qu'aucun. Jusqu'à un certain point. Jusqu'à ce que le cœur se prenne à languir. De la compagnie aussi jusqu'à un certain point. Mieux vaut un cœur languissant qu'aucun. Jusqu'à ce qu'il se prenne à crever. Ainsi en parlant de soi il conclut pour le moment, Pour le moment en rester là. (p. 33-34)

La division de la phrase sert ici à mettre en valeur l'expression *jusqu'à un certain point*, qui devient un leitmotiv dans ce paragraphe. Cette expression vient limiter l'extension de certaines phrases selon un procédé déjà vu dans le texte de *Molloy*. Elle surgit quatre fois dans le paragraphe, une fois seulement intégrée à la phrase à laquelle elle se rattache. A sa deuxième occurrence elle est mise en parallèle,

lexicalement ainsi que syntaxiquement, avec une autre brique de phrase isolée, *Jusqu'à ce que le cœur se prenne à languir*.

Examinons maintenant cet extrait du très long 39^e paragraphe :

Tu n'entends plus tes pas. Sans entendre ni voir tu vas ton chemin. Jour après jour. Le même chemin. Comme s'il n'y en a plus d'autre. Pour toi il n'y en a plus d'autre. Autrefois tu ne t'arrêtais que pour mener à bien ton calcul. Afin de pouvoir repartir de zéro à nouveau. Ce besoin supprimé comme nous l'avons vu celui de t'arrêter l'est en théorie aussi. Sauf peut-être au bout de l'aller pour t'apprêter au retour. Cependant tu le fais. Comme jamais avant. (p. 50)

Dans ce passage, il ne s'agit pas de mettre en valeur un refrain ; le procédé de découpage est plus généralisé. Le complément de temps *Jour après jour* est isolé de la proposition dont il fait partie et qui se prolonge, après un groupe nominal intercalé, sous la forme d'une subordonnée de comparaison. Le complément introduit par *Afin de* est isolé de la phrase qui le régit, de même pour ceux qu'introduisent *Sauf* et *Comme*.

Le résultat de tels découpages est une série de bribes, incomplètes lorsqu'elles sont considérées isolément, mais qui se rattachent syntaxiquement à des ensembles plus étendus. Ce sont ce qu'il est convenu d'appeler des phrases *adjonctives*⁷⁸. De tels exemples n'indiquent rien quant à la syntaxe proprement dite, elle ne font que souligner une particularité de la ponctuation. Ils dénoncent une tension entre la syntaxe, qui lie les mots selon les règles de la grammaire, et la

⁷⁸ Beckett a exploité les ressources rythmiques et sémantiques de la phrase adjonctive dans plusieurs textes des années 60. Cf. par exemple la notion de *grammar of afterthought* évoquée par Susan Brienza, «Beckett's *Enough*: The Style of Delusion and Revision», *Style*, XIX, no 1, printemps 1985, p. 54-55.

ponctuation, qui les sépare selon une règle distincte, rythmique plutôt que syntaxique. Ces exemples ne prouvent pas que la syntaxe de *Compagnie* soit défaillante ou incapable d'organiser des ensembles syntaxiques complexes et complets mais indiquent qu'il faut distinguer la phrase comme ensemble syntaxique de la phrase délimitée par la ponctuation. La non-correspondance de la phrase syntaxique et de la phrase ponctuée est rare dans *Molloy* ; c'est un élément important du style de *Compagnie*. Il s'agit d'une ponctuation rythmique plutôt que logique ou grammaticale, comme c'est de plus en plus le cas dans la littérature d'après-guerre.

La ponctuation est pour beaucoup dans le rythme particulier de *Compagnie*. La virgule, qui joue un rôle rythmique important dans *Molloy*, est réservée dans *Compagnie* à un usage spécifique qui relève davantage de la rhétorique que du rythme. Elle marque les endroits où une phrase narrative passe au discours direct (réel ou imaginé) : *C'est pourquoi la voix ne dit pas, Tu es sur le dos dans le noir et ton esprit n'a aucune activité d'aucune sorte* (p. 11) ; *Une voix à la première personne du singulier murmurant de loin en loin, Oui je me rappelle* (p. 20). La virgule suivie de la majuscule indique donc le début de la citation.

Ainsi, il n'y a qu'un niveau de ponctuation dans *Compagnie*, la marque de la fin de phrase ; il n'y a pour ainsi dire aucune ponctuation à l'intérieur de la phrase. La phrase étant typographiquement unitaire, les pauses qu'elle contient sont inhérentes à sa structure, et résultent de la

distribution syntagmatique et du heurt des phonèmes. L'ordre sera donc un aspect important dans la création du rythme de phrase.

Les phrases incomplètes

La phrase adjonctive est à la limite qui sépare les phrases prédicatives des phrases non prédicatives. Incomplète à cause de la ponctuation qui l'isole, elle peut tout de même faire partie d'une structure syntaxique complète. Mais souvent les phrases sont syntaxiquement incomplètes.

Il faut d'abord s'entendre sur le sens du mot *incomplet*. La grammaire a fait du verbe l'élément essentiel de la phrase ; pour qu'il y ait phrase, il faut qu'il y ait prédication. Ainsi, dire qu'une phrase est incomplète équivaut ni plus ni moins à dire que la *structure syntaxique* est non prédicative. Car il y a structure syntaxique même lorsqu'il n'y a pas de prédicat, sauf dans le cas d'un mot isolé ou d'une suite-non-sens. Un groupe nominal, par exemple, peut être assez complexe, et complet en soi, même s'il n'est pas intégré à une structure prédicative : *Inventeur de la voix et de l'entendeur et de soi-même* (p. 19). Rien n'empêche que la culture n'en vienne à reconnaître de telles structures comme des phrases. Mais, pour le moment, *phrase* est synonyme de *prédicat* ; une structure non prédicative est une phrase incomplète.

Certaines formes de phrases incomplètes sont déjà devenues assez courantes dans le langage journalistique. Des phrases telles celles-ci ne détonneraient pas dans une revue populaire :

Elle était sûre de pouvoir voler une fois dans les airs. Si bien qu'un jour elle s'élança par une fenêtre du premier étage. (p. 21)

N'y aurait-il pas moyen de bonifier l'entendeur ? De le rendre d'un commerce plus agréable sinon franchement humain. Côté mental peut-être place pour un peu plus d'animation. (p. 36)

Il est vrai que la dernière phrase que nous citons sort de l'ordinaire par l'absence d'un prédicat comme *il y a* mais l'expression du début, *côté mental*, n'est pas étrangère au journalisme actuel. Les phrases incomplètes que constituent les groupes nominaux ou prépositionnels isolés pénètrent jusque dans la rédaction académique. Nous en usons dans notre texte, et les ouvrages d'Henri Meschonnic en constituent une source plus prestigieuse⁷⁹. Dans *Compagnie* de telles structures sont très fréquentes et constituent une caractéristique fondamentale du style.

Le groupe nominal isolé fait l'effet d'une constatation. Il se lit comme l'affirmation de l'existence de l'être qu'il désigne. En lisant la phrase *Et dans un autre noir ou dans le même un autre*, l'esprit supplée une notion qui équivaut à peu près à **Et dans un autre noir ou dans le même [il y a] un autre* ou à **Et dans un autre noir ou dans le même un autre [existe]*. Le syntagme verbal qui expliciterait la notion d'existence, tel *c'est* ou *il y a*, est absent, *effacé* selon le terme du

⁷⁹ Nous renvoyons aux citations tirées de *Critique du rythme*, p. 282 et 283-4 *infra*

transformationalisme. Le groupe nominal fait figure de sujet absolu d'une forme pro-verbale, sans précision de temps ni de mode. L'extension de telles affirmations est celle d'un présent éternel, son effet celui d'une hypotypose.

Il y a bien d'autres endroits où il semble manquer un syntagme qui expliciterait le constat d'existence.

Lorsqu'elle [la Voix] cesse seul son son souffle à lui. Lorsqu'elle cesse longuement faible espoir que pour de bon. Activité mentale des plus quelconques. Rares lueurs de raisonnements aussitôt éteintes. Espoir et désespoir pour ne nommer que ce vieux tandem à peine ressentis. (p. 61)

Les syntagmes verbaux de constatation ont été supprimés ainsi que certains outils grammaticaux, mais tous les éléments qui manquent se rétablissent facilement : *[le] *seul son* [est] *son souffle..* ou **son souffle..* [est le] *seul son..* et * *lorsqu'elle cesse* [il y a un/naît un] *faible espoir..* La suppression du verbe d'existence est systématique, c'est une règle de la syntaxe de *Compagnie*

Lorsque la phrase juxtapose un syntagme nominal et un adjectif c'est un rapport attributif qui s'impose à l'esprit. Le paragraphe cité offre plusieurs exemples où un nom est suivi d'un groupe adjectival : *[L']*activité mentale* [est] *des plus quelconques*, *...*lueurs..* [sont] *aussitôt éteintes*, **Espoir et désespoir..* [sont] *à peine ressentis* C'est encore la réaction attributive qu'évoque la phrase suivante : *Affaire trop sérieuse que de ramper dans le noir de la façon susimaginée et trop accaparante pour ne pas exclure toute autre activité ne fût-ce que celle de chosifier une parcelle du néant* (p. 73). On pourrait y voir une

modification soit de *[C'est] *une affaire trop sérieuse que de...*, soit de *[L'] *affaire (que de...) [est] trop sérieuse*

Lorsque la phrase juxtapose deux groupes nominaux un rapport d'équivalence s'établit entre eux. La relation de contiguïté créée par l'ordre successif et par la ponctuation rappelle la structure attributive. C'est le cas de la phrase *Autre trait le rabâchage* (p. 20). La structure rend les groupes nominaux équivalents, équivalence qui se lirait de deux façons : *Un *autre trait* [en est] *le rabâchage* ou **Le rabâchage* [en est] *un autre trait*

Dans les cas que nous avons vus, le caractère incomplet de la phrase s'explique par un simple processus d'effacement du syntagme verbal. La juxtaposition se substitue à la prédication et la phrase laisse sous-entendre une notion prédicative générale. Dans les phrases de ce type, le texte propose un sujet et tait le verbe. Mais la suppression du verbe a aussi une valeur sémantique, elle réduit toute notion d'*action* et de *sujet actif*. Les notions verbales que nous sommes appelés à restituer pendant la lecture sont de simples constatations d'existence sans plus, des verbes d'état. Le groupe nominal de base désigne non pas un être qui *agit* mais un être qui *est*. Ces phrases incomplètes servent à décrire le lieu où se trouve l'Entendeur, objet du discours plutôt que sujet, qui gît plus qu'il n'agit.

Par contre, dans les phrases qui concernent le monde de l'Inventeur c'est le sujet qui est supprimé. Puisqu'inventer c'est faire, ces phrases explicitent le verbe – le plus souvent *imaginer* – et taisent le sujet. Il

s'agira de tournures à l'infinitif, sous la forme d'une directive à suivre, qui permet de laisser imprécise la personne impliquée : « *Imaginer* de plus près l'endroit où il gît. Sans rien *exagérer* » (p. 43), « Ayant longtemps erré comme fourvoyée la voix trouve sa place et sa faiblesse finale. Sa place où ? *Imaginer* avec circonspection » (p. 64), ou encore, « *Préciser* l'image de l'entendeur » (p. 78). Mais l'infinitif n'est pas toujours présenté sous forme de directive : « Car de quel droit *affirmer* d'un faible son qu'il s'agit d'un moins faible rendu plus faible par l'éloignement et non pas d'un plus faible tout court émis à bout portant ? » (p. 44). Ici, le contexte ne laisse aucun doute, le verbe infinitif équivaut à un présent de l'indicatif.

Si le texte emploie l'infinitif, pour remplacer même un présent de l'indicatif, c'est qu'il veut à tout prix éviter toute forme du verbe qui exigerait la première personne du singulier, personne par laquelle l'inventeur de la diégèse devrait fatalement se désigner. Le système des personnes grammaticales est expliqué dans le troisième paragraphe du texte : *L'emploi de la deuxième personne est le fait de la voix. Celui de la troisième celui de l'autre. Si lui pouvait parler à qui et de qui parle la voix il y aurait une troisième* (p. 8-9). Dans le manuscrit cette dernière phrase se lit : *...il y aurait une première*. (31^e f.). Manifestement, la formule primitive désignait trop clairement la première personne du singulier tant évitée ailleurs dans le texte, désignée par des paraphrases telles que *l'impensable ultime* (p. 31), et la *toute dernière personne* (*ibid*). Dans le texte édité, seule la Voix peut lui donner son nom

lorsqu'elle dit à l'Entendeur, à l'avant-dernière page : *Car la première personne du singulier et incidemment à plus forte raison du pluriel n'ont jamais figuré dans ton vocabulaire* (p. 85-86)⁸⁰.

Les phrases prédicatives

Il existe aussi dans *Compagnie* une syntaxe prédicative. Les phrases, au sens strict, de *Compagnie* sont moins longues que celles de *Molloy*. Dans les phrases narratives que la Voix adresse à l'Entendeur, nous reconnaissons l'ordre progressif si fréquent dans *Molloy*, mais sans l'accumulation associative : *Vous prenez à droite et avancez en silence sur la grand-route vers le sud. [...] Vous progressez en silence dans l'air tiède et calme de l'été* (p. 12). Mais souvent l'ordre des éléments n'est pas celui de *Molloy*. Dans la phrase suivante, le rythme molloyen aurait postposé l'adverbe limitatif *vraisemblablement*, pour réaliser une fin brusque ; dans *Compagnie* la phrase se formule un peu différemment : *Tu vis le jour dans la chambre où vraisemblablement tu fus conçu* (p. 15).

⁸⁰ C'est encore la Voix qui offre cette image de la personne disparaissant progressivement, bien qu'il s'agisse cette fois de la deuxième personne : «Tu gis dans le noir dans cette lumière à nouveau [la lumière d'un souvenir]. T'endors dans cette lumière sans nuage ni soleil. Dors jusqu'à la lumière du jour» (p. 33). Malgré la ponctuation moderne, il s'agit d'une forme de phrase tout à fait classique, un groupement ternaire de prédicats avec ellipse du sujet commun. Mais la ponctuation, en créant des phrases incomplètes, de plus en plus incomplètes, met en valeur l'effacement progressif du sujet. La première phrase présente la suite S + V intacte. Dans la seconde, le sujet est effacé mais se lit encore dans le verbe pronominal. Enfin, le sujet est encore plus effacé, seule la forme *écrite* du verbe le trahit. Cette disparition progressive du sujet accompagne une accumulation de verbes désignant des activités qui impliquent de moins en moins de volonté ou de conscience de la part du sujet.

Plus souvent que dans *Molloy*, le déplacement est exploité dans le but de créer des effets d'équilibre. La première page du texte pose le sujet ; celui-ci est fortement souligné par la répétition, précédée d'une phrase annonciative où il est appelé *proposition* : *Voilà donc la proposition. A quelqu'un sur le dos dans le noir une voix égrène un passé* (p. 8). Cette phrase est la troisième à communiquer cette idée. La phrase annonciative semblerait indiquer que la proposition est parvenue à cette occurrence à une sorte de perfection formelle. Effectivement, son rythme est travaillé : deux moitiés presque égales, la première parfaitement ternaire (3 + 3 + 3), la seconde légèrement dégradée (3 + 2 + 3). Le verbe bisyllabique préserve la phrase d'une régularité excessive. Dans cet autre exemple, la proposition conditionnelle antéposée permet un partage égal de la phrase. Les deux moitiés de la phrase sont à leur tour divisées en deux parties chacune :

Et si la réponse évidente [8] s'imposait à l'esprit [6]
il n'en allait pas de même [7] de la plus avantageuse [7]. (p. 72)

Ailleurs nous voyons une suite de phrases équilibrées, de plus en plus brèves :

Ce besoin supprimé [6] comme nous l'avons vu [5]
celui de t'arrêter [6] l'est en théorie aussi [7].
Sauf peut-être [3] au bout de l'aller [5]
pour t'apprêter [4] au retour [3].
Cependant [3] tu le fais [3]. (p. 50)

Il y a dans *Compagnie* un souci certain de la phrase bien faite, souci *apparemment* absent de *Molloy* (cette absence n'est qu'apparente). On retrouve dans *Compagnie* des formes syntaxiques qui s'inspirent des

formes de phrases connues, mais le plus souvent à échelle réduite. La brièveté des phrases nous permet à peine de parler de *membres des phrases* équilibrés ; nous préférons concevoir ces brefs ensembles en termes de groupes de mots et de syntagmes. Mais ceux-ci, comme nous venons de le voir, sont souvent disposés de façon symétrique, en diptyques ou triptyques. Ce sont des phrases qui font ressortir le travail de la phrase. La phrase n'est pas un moment parmi une suite de phrases semblables, comme dans *Molloy*. Elle est plutôt une forme en soi, chaque petite phrase est une célébration de la syntaxe.

Autre différence d'avec *Molloy*, le début de phrase est souvent une position soulignée, syntaxiquement et rythmiquement, dans la phrase de *Compagnie*. La position initiale est parfois assurée par une anticipation afunctionnelle ou une antéposition, parfois par une apposition ou une épithète mise en tête de phrase.

Le texte de *Molloy* comporte quelques épithètes initiales. Chez Molloy, « *Affolé* je sortis ce papier de ma poche et le lui mis sous le nez » (p. 31) ; et chez Moran : « *Allongé* dans l'abri, je pensai à l'entreprise où j'étais engagé. [...] Je me traînai jusqu'au ruisseau. *Couché* je m'y mirai, avant de me laver le visage et les mains » (p. 242). Mais c'est dans *Compagnie* que le procédé devient système :

Immuable elle aussi à tes côtés pendant ces calculs l'ombre de ton père. (p. 18)

Sourde comme un pot et n'ayant pas toute sa tête la maîtresse de maison est au mieux avec ta mère. (p. 20-21)

Adossé à la porte tête baissée tu t'apprêtes à partir. (p. 47)

Vidé par une telle débauche d'imagination il cesse et tout cesse. (p. 58)

Prostré dans le noir il s'acharne à vouloir voir comment il peut le mieux se tenir prostré. (p. 78)

Prostré les yeux fermés écarquillés dans le noir il finit par commencer d'entrevoir. (p. 79)

Spectrale à la lueur de la voix cette chair d'une blancheur d'os comme compagnie. (p. 79)

Assommé par les maux de ton espèce tu soulèves néanmoins la tête de l'appui des mains et rouvres les yeux. (p. 79-80)

Accroupi ainsi tu te prends à t'imaginer que tu n'es plus seul tout en sachant fort bien que rien n'est survenu pour rendre cela possible. (p. 85)

L'épithète initiale focalise au tout début l'attention sur un actant de la phrase à venir. Elle souligne un détail avant de donner l'ensemble où le détail s'intègre. En tant qu'anticipation, elle contribue à fixer dès le départ les paramètres de la phrase. A l'encontre de la phrase méandreuse de *Molloy*, phrase qui se cherche en se faisant, celle de *Compagnie* sait où elle va, sa portée est déterminée d'avance.

L'accentuation initiale résulte aussi d'une apposition antéposée :

Petit garçon tu sors de la boucherie-charcuterie Connolly en tenant la main de ta mère. (p. 12)

Vieillard tu avances à petits pas pesants sur un étroit chemin de campagne. (p. 17-18)

Ici, puisqu'il s'agit d'incipit de Scènes remémorées, il est facile de voir comment l'apposition établit les paramètres non seulement de la phrase mais de tout le paragraphe qui suit. Elle appelle par métonymie tout un cadre scénique où l'Entendeur aurait l'âge évoqué.

L'opposition de deux syntaxes

Nous avons vu qu'il y a dans *Compagnie* deux syntaxes. D'une part, il existe des phrases prédicatives complètes qui atteignent une certaine longueur et qui produisent des effets rythmiques qui font appel à la disposition équilibrée des groupes de mots. Ces phrases, comme certaines phrases de *Molloy*, rappellent des valeurs culturelles, une certaine esthétique de la phrase. De l'autre, certaines phrases sont *adjectivales* ou *incomplètes* et témoignent d'une modification profonde et systématique du prédicat. La suite fondamentale que forment le sujet et le verbe, appelée aussi le *noyau* de la phrase, devient méconnaissable. Dans les phrases concernant l'Entendeur, l'absence du groupe verbal est symptomatique de l'immobilité et de l'inactivité presque complète de l'Entendeur ainsi que du caractère immuable de son environnement. Dans les phrases qui concernent l'Inventeur, le texte réussit à éviter la première personne du singulier par laquelle l'Inventeur se désignerait. Ces types de phrases participent donc d'une thématique chère à Beckett : la désintégration de la personnalité, ici morcelée en Inventeur, Entendeur et Voix, sans qu'il y ait de *je* pour regrouper et synthétiser les éléments distincts.

Si le rythme des phrases complètes est souvent une merveille en miniature, celui des phrases non prédicatives est haché. Le phénomène d'effacement ne se limite pas aux groupes sujets et verbaux, mais se généralise et réduit considérablement le nombre d'outils grammaticaux, notamment d'articles. Les outils grammaticaux, non indispensables à

l'intelligibilité, dilatent le rythme plus qu'ils ne communiquent. Leur disparition fait en sorte que la fluidité rythmique de la phrase disparaît aussi. Sans article qui prépare l'esprit à recevoir le groupe nominal, sans copule qui le prépare à accueillir l'attribut, l'élément en question fouette l'oreille. Malgré cette économie de mots, le texte ne perd rien, ou si peu, sur le plan sémantique. Quant aux mots qui subsistent, chacun est plus fort lorsqu'il est l'unique expression d'une notion. Un adverbe de temps, par exemple, serait seul à préciser l'extension temporelle d'une circonstance si la phrase ne contient aucun verbe conjugué : «Éternellement à peine varié le même jadis» (p. 20). La phrase se transforme en une succession de points forts sans liaisons intermédiaires, sans éléments de continuité.

La juxtaposition de deux syntaxes dans *Compagnie* est encore une manifestation du binaire chez Beckett. C'est un effet formel qui produit, sur le plan du rythme, une alternance entre deux formes d'expression et, sur le plan sémantique, une opposition des deux formes en question. Deux questions s'imposent. En conjuguant deux pratiques syntaxiques distinctes, le texte de *Compagnie* est-il exceptionnel dans l'œuvre beckettienne ? Chacune des syntaxes est-elle réservée à tel usage ou liée à tel contenu sémantique ?

Étant donné l'extrême importance que Beckett accorde à la dimension formelle de son œuvre, il n'est pas surprenant qu'une juxtaposition analogue existe dans plusieurs de ses œuvres. Selon Brian Finney, on peut distinguer, dans *Imagination Dead Imagine*, *Ping* et

Lessness, deux syntaxes : l'une mathématique et elliptique, l'autre lyrique et classique. Celle-ci est la syntaxe des scènes remémorées, du rêve, de tout ce qui est vaine distraction et mensonge. Le langage précis et mathématique, à syntaxe squelettique, sert dans l'instruction sur le jeu de l'ici-maintenant, mais n'est pas moins chimérique⁸¹. Nous-même, dans une recherche antérieure, avons pu souligner une opposition très nette entre deux syntaxes dans le texte de *Pour finir encore*⁸². Là Beckett utilise une syntaxe très moderniste (ellipse des outils grammaticaux, suppression de la prédication) pour les parties du texte où il est question du paysage immobile, image d'un univers qui tire vers sa fin ; et une syntaxe verbale, bien que peu classique dans l'ordre des éléments, pour la partie centrale du texte, où il est question d'agissements incompréhensibles, épiés au loin.

Passer ainsi d'une forme d'expression à l'autre, forme déterminée par le propos, semble avoir été une ressource souvent exploitée dans l'œuvre beckettienne. Beckett l'exploite non seulement dans sa prose romanesque, mais dans son théâtre aussi. Le comédien allemand Michaël Haerdter, qui collabora à la production allemande de *Fin de partie*, mise en scène par le dramaturge lui-même, décrit ainsi une séance de répétition :

⁸¹ Brian Finney, « *Assumption to Lessness: Beckett's shorter fiction* », dans Katherine Worth, *Beckett the Shape Changer*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 76-80.

⁸² Recueilli dans *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Minuit, 1976, p. 7-16. Nous avons analysé la syntaxe de ce texte dans notre thèse de maîtrise, *Trois Foirades de Samuel Beckett : syntaxe et style*, Université d'Ottawa, 1984, p. 79-109.

Stock [un comédien] manifeste plus de vigueur. Au cours du monologue, Beckett lui permet de se montrer, de temps à autre, animé et amusé. «Mais piano, piano», rappelle-t-il [Beckett], «du timbre seulement pour les souvenirs»⁸³.

Et il ne faut pas croire que Beckett se limite toujours à deux formes d'expressions, à deux syntaxes ou à deux rythmes. Alec Reid distingue dans le texte de *Krapp's Last Tape* trois rythmes, bien que ces trois rythmes servent à mettre en valeur une opposition binaire :

Gradually we distinguish an even-paced measure for narrative speech, a slower, long-drawn-out lyrical tempo, and a brisker, harsh, sardonic tone, and we notice the periods of silence marking the change from one rhythm to the next. From the interplay of these rhythms we gradually realize that Krapp-at-39 [celui qui parle ainsi] is torn by two radically opposed elements in his character [...]⁸⁴.

Tous ces exemples montrent que Beckett associe normalement une langue plus ou moins lyrique au souvenir et une langue plutôt moderne à l'expression du monde actuel de l'énonciateur. Est-ce le cas de *Compagnie*? Un plan du roman, dressé par Beckett pendant la rédaction du texte anglais, nous fait croire à cette possibilité.

Le plan de *Compagnie*, reproduit en annexe⁸⁵, nous fait reconnaître deux fils textuels distincts. Beckett y indiqua quatre séries de sujets ou de thèmes, l'Entendeur (A), l'Inventeur (B), la Voix (V) et les Scènes remémorées (*Scenes from past*). Sous chacune des désignations thématiques il fit la liste des paragraphes où il voulait développer un

83 Michaël Haerdter, «Samuel Beckett répète *Fin de partie*», *Revue d'esthétique, Samuel Beckett*, numéro spécial hors-série, 1986, p. 311.

84 Alec Reid, *All I Can Manage, More Than I Could: An Approach to the Plays of Samuel Beckett*, Dublin, Dolmen Press, 1968, p. 21.

85 Voir l'Annexe 1. *Compagnie* est une des œuvres récentes que Beckett a rédigées à l'aide d'un plan (et d'un système de paragraphes numérotés). Les manuscrits de *Mal vu mal dit* (1981) et de *Worstward Ho* (1983) sont aussi élaborés selon cette méthode.

aspect du thème en question. Notre collation des paragraphes (5^e page de l'annexe) montre l'entrelacement de deux groupes thématiques. L'Entendeur, l'Inventeur et la Voix appartiennent tous au présent de l'énonciation. Les paragraphes qui les concernent révèlent leurs circonstances : la posture de l'un, la provenance de l'autre, le décor où tous les trois se trouvent. En général, tel paragraphe est consacré à l'un ou à l'autre de ces thèmes, mais dans environ le tiers des paragraphes deux des thèmes se mélangent dans le même paragraphe. Dans deux paragraphes, les trois sont évoqués. C'est le discours de *l'autre* de l'Inventeur, caractérisé par l'emploi de la troisième personne. Quant aux Scènes remémorées, elles occupent leur juste part de paragraphes, environ le quart. Les paragraphes qui évoquent les Scènes leur sont entièrement consacrés, les autres thèmes ne s'y mêlent pas. Le thème des Scènes s'oppose donc au groupe que forment les trois autres. Les paragraphes qui les évoquent relèvent de la Voix, qui parle à la deuxième personne en s'adressant à l'Entendeur étendu sur le dos.

Dans un premier temps, il est tentant d'identifier la syntaxe moderniste au groupe de thèmes formé par A, B et V et la syntaxe classique aux Scènes remémorées. Une telle interprétation semble rejoindre les jugements cités plus haut concernant d'autres œuvres de Beckett. Et elle semble valable.

Effectivement, c'est surtout dans les passages où il est question de la situation présente que l'on reconnaît certains procédés de la syntaxe moderniste. La ponctuation souvent ne correspond pas à l'organisation

syntactique ; le groupe nominal, simple ou complexe, tend à éclipser la prédication. Même lorsque la phrase prédicative complète revient, son extrême brièveté ou un déplacement à haut relief lui confère une excentricité semblable à celle des phrases environnantes. Ou bien elle adopte une forme «normale» mais non moins emphatique – interrogative, exclamative ou optative –, formes à peu près exclues du rythme continu qui caractérise l'autre syntaxe. Ainsi, même les phrases syntaxiquement irréprochables évitent d'être des affirmations pures et simples. Prenons l'exemple du 35^e paragraphe :

Que l'entendeur s'appelle H. Aspiré. Hache. Toi Hache tu es sur le dos dans le noir. Et qu'il sache son nom. Plus question de surprendre des choses pas pour lui. De ne pas être visé. Quoique de toute évidence logiquement aucune. D'un chuchotement dans le pavillon de l'oreille se demander s'il lui est destiné ! Ainsi est-il. Perte donc de cette vague incertitude. Ce faible espoir. Pour lui si privé d'occasions de sentir. Si peu apte à sentir. N'aspirant dans la mesure où il peut aspirer qu'à ne rien sentir. Est-ce souhaitable ? Non. Y gagnerait-il en tant que compagnie ? Non. Alors qu'il ne s'appelle plus H. Qu'il soit à nouveau tel que toujours. Sans nom. Tu. (p. 42-43)

Dans de tels passages il s'agit de réfléchir, de s'instruire, de savoir, comme c'est le cas pour Molloy et, à un moindre degré, Moran. Mais dans *Compagnie* l'effort d'instruction est poussé plus loin et prend la forme très explicite de verbes infinitifs en guise de directives d'une part, et de questions suivies de réponses de l'autre :

D'où le demi-jour ? Quelle compagnie dans le noir. Fermer les yeux et essayer de l'imaginer. D'où jadis le demi-jour ? Aucune source apparente. Comme si luminescent à peine tout son petit vide. Que pouvait-il bien voir alors au-dessus de son visage renversé ? Fermer les yeux dans le noir et essayer de l'imaginer. (p. 25)

Le narrateur ou, plus proprement, l'Inventeur se pose des questions auxquelles il répond dans le but de se constituer un monde.

Dans les paragraphes qui relatent les Scènes remémorées, la prédication et le rythme continu dominant. Ces paragraphes sont fondamentalement narratifs. Abstraction faite de l'absence de virgules, nous retrouvons l'usage normal de la ponctuation qui de nouveau correspond à l'organisation syntaxique. Sur le plan rythmique, la phrase longue domine. Citons une partie seulement du 33^e paragraphe, longue réminiscence de l'épisode du hérisson :

Tu as pitié d'un hérisson dehors dans le froid et le mets dans un vieux carton à chapeau avec une provision de vers. Tu places ensuite le carton avec le vermine dedans dans une cage à lapins désaffectée dont tu cales la porte ouverte afin que la pauvre bête puisse aller et venir à son gré. Aller en quête de sa pâture et ayant mangé regagner la chaleur et la sécurité de son carton dans la cage. [...] Il s'écoula des journées entières sinon des semaines avant que tu eusses le courage de retourner à la cage. Tu n'as jamais oublié ce que tu trouvas alors. Tu es sur le dos dans le noir et n'as jamais oublié ce que tu trouvas alors. Cette bouillie. Cette infection. (p. 38, 41)

Nous ne reproduisons que le début et la fin du paragraphe. Ces parties sont assez représentatives. L'on remarque la longueur des phrases par rapport à celles du paragraphe 35 cité plus haut. Ces phrases sont en général complètes et comportent une organisation hiérarchique assez développée. Même aux moments où un élément syntaxique est isolé de la chaîne à laquelle il pourrait se rattacher, cet élément atteint la longueur et la complexité des phrases qui l'entourent. Dans notre citation, soulignons l'énoncé *Aller en quête de sa pâture et ayant mangé regagner la chaleur et la sécurité de son carton dans la cage* dont les mots de base sont deux verbes infinitifs conjoints sans sujet

exprimé. L'énoncé bref, non prédicatif, est réservé à des mises en relief particuliers : au milieu du paragraphe (p. 39) et à la fin (reproduite ci-dessus). Si cette syntaxe s'identifie au présent de l'énonciation, son irruption à ces endroits de la narration représente aussi une irruption du présent dans la Scène remémorée. Dans le cas de la fin du paragraphe, la forme non prédicative témoigne de la permanence de l'idée de *bouillie* ou d'*infection*, souvenir qui a fait surgir le morceau qui précède.

Mais l'opposition des deux syntaxes n'est pas sans une certaine complexité. Déjà dans les paragraphes que nous avons cités nous n'avons pu parler que de la dominance d'une syntaxe sur l'autre, non pas d'une séparation complète des deux. Dès la première page du texte, lorsqu'il est question de la Voix, celle-ci est citée dans un paragraphe sur les circonstances de l'Entendeur, ce qui introduit le discours de la Voix, avec sa syntaxe et son rythme propres, dans le discours de l'Inventeur. Les deux syntaxes ne sont donc pas absolument séparées. Le passage d'une forme syntaxique à l'autre crée une alternance qui reflète et renforce l'alternance diégétique entre deux mondes, mais l'alternance des formes n'est pas subordonnée à l'alternance diégétique. La juxtaposition de deux syntaxes est une nouvelle manifestation du binaire qui existe indépendamment de la juxtaposition de contenus.

La contagion mutuelle des deux syntaxes est aussi une manifestation de la résolution du binaire en unique, phénomène que nous avons déjà signalé dans le texte de *Compagnie*. Et cette résolution en unique se voit aussi dans la rencontre des deux mondes. Car le plan de

Compagnie distingue *presque* toujours le thème des Scènes remémorées des trois thèmes qui concernent le présent de l'énonciation. Le plan indique un paragraphe où le passé que l'on rappelle côtoie le présent où l'on invente, et s'y confond. C'est le paragraphe 57 du plan, qui correspond au paragraphe 53 du texte édité (p. 74-75). Ce paragraphe apparaît dans la liste des Scènes avec la notation *Grève. Soir. Ombre sur le sable*⁸⁶, et dans la liste B (Inventeur) où l'on lit l'indication [*Une autre*] *grève. Ombre*. Le paragraphe est à la 2^e personne et évoque un décor qui n'est pas l'endroit clos où gît l'Entendeur ; le personnage est debout, ce qui n'est la posture ni de l'Entendeur (prostré) ni de l'Inventeur (rampant). Il s'agirait donc d'une Scène. Mais au moins deux éléments montrent que les deux mondes jusqu'ici distincts, celui du présent et celui des Scènes, se rejoignent. Le comportement sensoriel du personnage de la scène est identique à celui de l'Entendeur, et ce comportement est évoqué par les mêmes formules : *Seul bruit le sien ; Tes yeux s'ils venaient à s'ouvrir...* Ces expressions caractérisent l'Entendeur à d'autres endroits dans le texte. En plus, la lumière mourante du début du paragraphe devient le noir absolu de l'endroit clos : *Nuit sans lune ni étoiles*. La fusion des deux mondes, l'identité des personnages du passé et du présent, affirmées par la Voix depuis le début mais invérifiables, sont ici expliquées. *Imaginer*, au sens propre de *voir des images*, et les activités linguistiques, *vocaliser, entendre, inventer*

⁸⁶ Nous traduisons les termes du plan anglais en employant les mots mis à leurs places dans le texte français.

se confondent. La mise en garde initiale (*Seule peut se vérifier une infime partie de ce qui se dit*, p. 7) est ici confirmée, il ne s'agit pas de mémoire mais d'imagination, ou plutôt, mémoire et imagination s'identifient l'une à l'autre.

Ce paragraphe est déterminant dans la fusion progressive des deux mondes. Jusqu'au paragraphe 47, *Aspen* (en français *Tremble*), qui raconte la scène des jeunes amoureux, les Scènes se distinguent assez nettement de la situation de l'Entendeur. Cependant il y a des degrés de séparation, celles qui concernent un vieillard s'y rattachent davantage que celles qui concernent un enfant. Au paragraphe 55, *Ombre de la trotteuse*, la Scène commence à ressembler à la situation de l'Entendeur. La posture et l'inactivité physique du personnage, sa fascination pour un détail gratuit, rappellent l'Entendeur. Puis, comme nous venons de le voir, la fusion, ou la confusion, a lieu au paragraphe 57. La confusion des deux mondes se poursuit dans les paragraphes successifs. Le paragraphe final, le numéro 60 du plan (qui correspond au paragraphe 58 du texte édité, p. 84-88) est rempli de détails et de rappels qui nous font voir le moment où le personnage des Scènes, tantôt garçon, tantôt vieillard, adopte sa position finale et devient l'Entendeur. C'est la reprise d'une scène évoquée bien avant sous forme de résumé, *Il gagna peu à peu le noir et le silence et s'y étendit* (p. 22). Il s'agit du souvenir le plus rapproché qui soit du présent, c'est le moment où se rencontrent les deux mondes.

Étant donné que le texte ne réussit pas à maintenir la distinction entre les deux mondes évoqués, il n'est pas surprenant que la

dissociation des deux formes syntaxiques ne soit pas non plus réussie. Elles soulignent, surtout par leurs rythmes distincts, la différence entre les deux mondes ; mais elles s'interpénètrent aussi et s'influencent mutuellement.

***Comment c'est* : la réduction de la syntaxe**

C'est à la parution de *Comment c'est* que la critique beckettienne s'est vue obligée de commenter le style. Jusque-là, les rédacteurs de compte rendus, respectant la formule du genre, consacraient quelques lignes au style de *Molloy* ou de *Malone meurt*, mais s'intéressaient presque exclusivement au sens des œuvres, et à la vision pessimiste qu'ils attribuaient à leur auteur. Même *L'Innommable*, dont la forme est loin d'être conventionnelle, n'intéressait que dans la mesure où il confirmait les idées désormais reçues sur la vision beckettienne. La critique académique faisait de même ; on insérait ici et là quelques formulations vagues sur la forme des textes et on signalait quelques procédés particulièrement voyants, mais c'est le sens qui accaparait toute l'attention.

Depuis les années 60 une telle démarche ne suffit plus. Les œuvres de cette période exigent un commentaire stylistique, aussi sont-elles à peu près les seules dont on commente assez longuement le style. Malheureusement ces commentaires relèvent le plus souvent de la métaphore – il est difficile, bien sûr, de parler du style sans y faire appel – et ont tendance à simplifier outre mesure. Des styles variés

seront résumés par une caractérisation générale. Pourtant, le style de *Comment c'est* est très différent de celui de *Sans* ou de *Bing*, très différent aussi de celui de *Compagnie*, comme nous le verrons.

Parmi les premiers commentaires stylistiques se trouve celui de Ludovic Janvier concernant *Comment c'est*:

Non seulement la phrase se retrouve brisée, privée qu'elle est de tous ses paliers, de toutes les montées et les descentes [...], mais encore les mots jetés les uns contre les autres font jouer à ce point leurs muscles et leurs nerfs que le langage est comme écorché vif⁸⁷.

Et, plus loin :

Dislocation de la phrase afin de mieux permettre cette étreinte des vocables entre eux et, à l'intérieur, conflagration détaillée des consonnes et des voyelles. Rythme dramatique, repos où le souffle se refait, extraction dans un effort dont il faut faire le bruit, pour entendre sa continuité et sa tension. Circulation close d'appels fondamentaux jouant sur les cris, les pleurs, le calme à peine retenus. Telle est la nouvelle logique élémentaire dont cette œuvre s'entretient [...]⁸⁸.

Pour sa part, Fernande Saint-Martin caractérise le style de *Comment c'est* en disant que Beckett y a forgé un

système de notations extrêmement dense et émotif, fondé sur l'ellipse et la répétition, ainsi que sur une structuration du débit verbal en blocs de propositions et de versets de longueurs inégales. [...] [N]ous assistons à l'élimination des éléments contribuant à la redondance usuelle dans le message en prose, soit les pronoms, auxiliaires, conjonctions et prépositions, en conservant cependant tout ce qui est nécessaire à la clarté du message. A partir de là, le texte, tissé avec un maximum de mots informatifs, acquiert une force et une complexité d'une très grande efficacité. Il faut en particulier abandonner, pour déchiffrer le texte, le rythme traditionnel de la phrase, basé sur un ensemble de cycles menant à des sommets réguliers, pour constituer plutôt de brefs groupes de un, deux, trois mots ou plus, d'une rigoureuse équivalence et qui maintiennent le discours à un niveau constant de paroxysme émotif. En outre, les éléments

⁸⁷ Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minit, 1966, p. 384-85. Collection «10:18».

⁸⁸ *Ibid.*, p. 388.

d'articulation usuels (que, et, etc.) sont le plus souvent éliminés, afin que l'accent soit mis sur les relations sous-jacentes plus complexes qui en réalité rattachent les éléments entre eux.⁸⁹

Mais remontons à la source, puisque le narrateur de *Comment c'est* commente lui-même le style de l'œuvre. Il caractérise son propre discours, celui de la voix qu'il entend et celui de Pim :

d'une traite pas un alinéa pas une virgule pas une seconde laissée à la réflexion [...] (p. 111)

[...] bout à bout fragments épars ordres d'idées divers pas tellement [...] (p. 118)

[...] je parle comme lui moi je parle on parle de moi comme lui petits paquets grammaire d'oiseau plus la tête à ça puis floc dans le trou (p. 120)

les blancs sont les trous sinon ça coule plus ou moins plus ou moins grands les trous on parle des trous impossible d'indiquer pas la peine [...] (p. 132)

[...] quelques vieux mots par-ci par-là les ajouter les uns aux autres faire des phrases (p. 164)

Habituellement, une phrase a un début et une fin, une protase et une apodose. La fin est marquée dans l'écrit par un point, dans l'oral par une baisse de l'intonation suivie d'une pause. La fin d'une phrase est suivie du début de la phrase suivante, nouvel ensemble de protase et apodose. Malgré toutes les variations possibles, ce schéma est plus ou moins prévisible et se répète à longueur de discours. Ainsi, on a pu parler du *ronron* de la phrase et du discours ; les mots se perdent dans ce ronron, intégrés à des structures plus étendues dont ne ressort, pour les lecteurs et lectrices se laissant bercer par le rythme récurrent de la

⁸⁹ Fernande Saint-Martin, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976, p. 235-36.

phrase, que le sens global. Le style profondément nouveau de *Comment c'est*, en établissant un autre rapport entre le mot et les unités plus larges, modifie le rythme du texte, qui n'est plus une suite de phrases : «Dans *Comment c'est*, Beckett [...] arrache le lecteur au ronron de la phrase et du paragraphe traditionnels⁹⁰».

Nous avons pu examiner la syntaxe de *Molloy* en acceptant *a priori* que le discours est organisé par la phrase. Même dans le cas de *Compagnie*, malgré la part réduite de la prédication, la notion de phrase semble conserver sa pertinence, ne serait-ce que grâce à la ponctuation qui transforme de nombreux groupes nominaux ou prépositionnels en «pseudo-phrases», délimitées par des pauses fortes et ayant une unité sémantique. Dans le cas de *Comment c'est*, la question de la phrase est bien délicate. Le texte ne réussit que rarement des phrases un peu étendues. La plupart des phrases sont extrêmement brèves et les groupes nominaux indépendants sont proportionnellement plus nombreux ici que dans *Compagnie*. La phrase a connu une fragmentation générale et profonde. On ne retrouve plus *les montées et les descentes* qu'évoque L. Janvier, ni *les cycles menant à des sommets réguliers*, mentionnés par F. Saint-Martin. Selon sa propre expression, le narrateur utilise une *grammaire d'oiseau*. Nous ne pouvons même pas être sûr que l'appellation

⁹⁰ Bruno Vercler, dans Jacques Bersani *et al.*, *La littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1980, p. 490.

phrase corresponde au principe organisateur du texte. Prenons le tout premier paragraphe.

comment c'était je cite avant Pim avec Pim après Pim comment c'est trois parties
je le dis comme je l'entends (p. 9)

Comment faire l'analyse grammaticale d'un tel texte ? C'est plutôt le rythme qui offre la première prise sur le texte, le premier découpage en groupes. Les deux premiers groupes, *comment c'était* et *je cite*, forment autant de structures prédicatives, chacune formée de deux mots. Le premier groupe est purement présentatif, il est vrai, et ne contient pour ainsi dire aucune information proprement dite. La fonction anaphorique de la formule promet de nous faire connaître à l'instant le sens des termes sémantiquement «vides», *comment* et *c'*. L'absence de contenu sémantique mise à part, la structure de cette phrase est complète, *adverbe, sujet, verbe*, tout comme celle de *je cite*. Il y a donc phrases dans ce texte. D'ailleurs on en repère deux autres dans la suite, *comment c'est* et *je le dis comme je l'entends*.

Mais on remarque tout de suite l'extrême brièveté de ces phrases qui ne dépassent pas deux accents. Il y a une légère ouverture rythmique à la phrase finale du paragraphe, où les deux accents principaux s'éloignent l'un de l'autre grâce à l'allongement des syntagmes en propositions. La parataxe règne dans l'assemblage des phrases. Le début du paragraphe le montre le plus clairement, puisque la phrase *je cite* constitue une incise, proposition dont le propre est d'interrompre une autre proposition à laquelle elle n'est pas syntaxiquement liée. Encore

sur ce point, c'est la phrase finale qui constitue la seule exception. Elle seule fait appel à l'hypotaxe, d'une part, par sa structure complexe qui incorpore une proposition subordonnée, de l'autre, par le pronom *je* qui la lie à ce qui précède.

Si nous avons pu lire *je cite* comme une incise, c'est qu'on peut voir la reprise de la suite initiale sous la forme du complément *avant Pim*. Mais l'accumulation de trois groupes parallèles n'est pas sans susciter quelques difficultés d'interprétation syntaxique. D'une part, il pourrait s'agir d'une suite de compléments conjoints, tous modifiant concurremment le prédicat et désignant trois moments complémentaires. D'autre part, ils peuvent former une sorte de paradigme dont les éléments s'excluent mutuellement, chacun corrigeant le précédent et infléchissant à nouveau le prédicat. La juxtaposition parataxique fait en sorte que l'ambiguïté reste intacte, ces deux lectures restent possibles. Ces groupes ont un statut qui est à la limite entre celui d'élément de phrase et celui de groupe isolé ne se rattachant à aucun autre.

Mais même si l'on veut y voir des éléments de phrase, il n'est pas facile de déterminer la phrase à laquelle il faut les rattacher, celle qui les précède, *comment c'était*, ou celle qui les suit, *comment c'est*. Ces phrases sont liées par la répétition, ensemble elles forment un paradigme de temps verbaux. A première vue, la formule au présent semble être appelée par le dernier des trois compléments, *après Pim*, comme si cette période correspondait à l'état présent, hypothèse que la suite du texte confirme. Ainsi, les deux phrases présentatives se

partageraient les trois compléments de temps : les deux premiers se rattachant à la formule à l'imparfait, la troisième à la formule au présent. Mais cette identification nette se brouille au fur et à mesure que nous prenons connaissance du texte et de la vision du monde qu'il véhicule. L'échec du discours au passé, remplacé par le discours au présent, sera aussi un thème récurrent du texte qui débute. Il devient donc possible de lire *comment c'est* comme une correction de la première formule, comme on a pu le faire en lisant la suite de compléments de temps parallèles. Le présent se substituerait au passé primitivement proposé. Les trois compléments de temps pourraient se rattacher tous au prédicat à l'imparfait d'abord, puis à sa version revue et corrigée. Tous les moments évoqués seraient du présent, ou s'exprimeraient par le présent de l'indicatif, puisqu'ils représenteraient trois états qui se répètent sans cesse en alternant.

Finalement, notons un groupe nominal isolé, *trois parties*, qui ne se rattache à rien du point de vue de la syntaxe. Seule l'association sémantique permet de le lier aux trois moments évoqués par les compléments parallèles.

Devant un tel texte, est-il possible de parler de syntaxe ? Certes, affirmer qu'il n'y a pas de syntaxe serait abandonner l'exactitude en faveur de la formule frappante. Mais il faut reconnaître qu'il s'agit d'une autre syntaxe que celle qu'on entend normalement par ce mot. Car *syn-*taxe renvoie à la notion de joindre ou de réunir, principe que la brièveté des groupes en question semble exclure. Cette *grammaire d'oiseau* ne

permet que des groupements minimes ; elle représente une réduction par rapport à la syntaxe «ordinaire».

On peut suivre le processus de réduction de la syntaxe en confrontant les versions successives que ce premier paragraphe a connues au cours de la rédaction. Dans les toutes premières versions du début, il est question du sac uniquement, nous ne citerons le manuscrit qu'à partir de l'introduction du thème de la tripartition du texte. Citons d'abord la troisième version dactylographiée :

Continuant donc je décrirai d'abord la situation avant la découverte de Sidney, ensuite notre vie ensemble et enfin la situation après sa disparition et qui dure encore. (Acc 1655/3, p. 1)

Ce début est, à quelques ratures près, conforme à celui qui se lit dans le premier cahier du manuscrit, f 18. La seule variante importante est l'introduction de la conjonction *et* avant le mot *enfin*, conjonction qui remplace une virgule dans le manuscrit. On voit qu'à ce moment de la rédaction, Beckett n'avait pas encore abandonné la syntaxe «ordinaire», caractéristique de ce que la Winnie d' *Oh les beaux jours* appelle le *vieux style*: le paragraphe commence en retrait, le premier mot s'écrit avec une majuscule, la ponctuation souligne l'organisation de la phrase. Sur le plan syntaxique comme sur le plan sémantique, la phrase est irréprochable. Et, comme nous venons de l'indiquer, Beckett renforça l'hypotaxe en passant de la plume à la machine à écrire en ajoutant une conjonction de plus. Celle-ci renforce aussi l'armature rhétorique dont relèvent *d'abord*, *ensuite* et *enfin*.

Peu après, Beckett reprit le début sous cette forme :

D'abord comment c'était avant la découverte de S, puis ensuite comment c'était avec lui, enfin comment c'était après sa disparition, comment c'est. (Acc 1655/4, p. 1)

La version manuscrite de ce début (1^{er} cahier, f. 20) contient le mot *puis*. Dans le tapuscrit que nous citons, ce mot est raturé et *ensuite* est ajouté en surcharge. La différence est marginale, mais il est possible d'y voir encore un léger renforcement de la logique et de l'hypotaxe. Par contre, cette version montre déjà une réduction de la syntaxe par rapport à la première version citée. Le noyau prédicatif a été supprimé, le paragraphe ne compte plus que le complément du verbe. Remarquons aussi le remplacement des syntagmes «pleins» *la situation* et *notre vie* par le groupe sémantiquement «vide» *comment c'était*; de même pour la proposition *et qui dure encore* à laquelle la formule *comment c'est* est substituée. L'hypotaxe et la logique restent encore fortes, malgré tout, par la persistance des mots *d'abord*, *ensuite* et *enfin* ainsi que par l'emploi du pronom *lui*.

C'est après ces premières tentatives que Beckett semble avoir trouvé le style qu'il cherchait. Dans la suite de versions que nous citons maintenant, l'on pourra voir le perfectionnement progressif de ce style, jalonné de l'élimination des outils superflus de la rhétorique : conjonctions, pronoms, retrait en début de paragraphe, ponctuation, majuscule initiale :

Comment c'était, comment c'est, comment c'était avant la découverte de Pim, avec lui ensuite, enfin après sa disparition, comment c'est, voilà. (1^{er} cahier, f. 39)

~~Voilà, Comment c'était, comment c'est, avant Pim, avec lui \Pim\, après lui Pim, comment c'est, voilà.~~ (Acc 1661, p. 1)

Comment c'était, avant Pim, avec Pim, après Pim, comment c'est. (ts. I, p. 1-1)

Comment c'était je cite avant Pim avec Pim après Pim comment c'est trois parties (V^e cahier, f. 14)

comment c'était je cita avant Pim avec Pim après Pim comment c'est trois parties je le dis comme je l'entends (ts II, p. 1-1⁹¹)

Il appert de cette série de citations que la rédaction de *Comment c'est* fut, à ses débuts, des plus hésitantes. Beckett commença et recommença le texte pas moins de quatre fois dans le premier cahier du manuscrit avant de pouvoir poursuivre jusqu'à la fin, et ce sans compter les versions dactylographiées qu'il fit entre les versions manuscrites et qui contiennent aussi des variantes. En tout nous comptons treize versions du début, dont huit ont été composées avant que Beckett ne prenne son élan.

Certes, Beckett hésita sur le contenu et la structure de son texte. Par exemple, les trois premières versions du début abordent tout de suite le sujet du sac (1^{er} cahier, f. 1 ; Acc 1655/1, p. 1 ; Acc 1655/2, p. 1). Ce n'est qu'au quatrième essai qu'il fit précéder son texte d'un prologue où les trois parties sont annoncées (1^{er} cahier, f. 18, cité ci-dessus). Mais, somme toute, on reconnaît dès la première page du manuscrit le noyau de l'œuvre publiée. Les quinze premiers feuillets, c'est-à-dire la partie du manuscrit qui précède le premier

⁹¹ *je le dis comme je l'entends* est ajouté au stylo.

recommencement, contiennent déjà une description du sac et de son utilité, l'image du quidam, l'énumération des visiteurs possibles, l'image de l'enfant priant, la réflexion sur la possibilité d'être *l'unique élu*, entre autres. Le roman publié en 1961 contient beaucoup plus de détails que cette première version, mais on voit que le cadre général était déjà bien établi en décembre 1958, date qui figure à la première page du manuscrit.

Beckett semble avoir été beaucoup plus hésitant quant au style. L'écart entre la première version et la dernière, mesuré sur le plan du contenu et de la structure, n'est pas tellement grand ; ce même écart, mesuré sur le plan du style, est énorme. Les phrases couiantes du premier jet sont progressivement fragmentées. Les marques qui servent habituellement à organiser le discours sont éliminées ; les mots-outils qui rangent les mots pleins et qui explicitent leurs fonctions respectives disparaissent peu à peu. Faute de mots-outils, la notion d'unité phrastique, voire de structure syntaxique quelconque, est profondément altérée. Il reviendra à la répétition et à la synonymie d'insister sur le rôle et la fonction des mots qui subsistent.

Prenons un autre exemple, n'importe quel paragraphe, choisi au hasard, afin de mieux voir comment les unités de sens s'organisent dans *Comment c'est*. Cette fois, nous isolons chaque groupe sémantique en passant à la ligne, et numérotons les groupes pour faciliter la référence.

1. comme je l'entends et murmure dans la boue
2. que je me hisse si j'ose un peu en avant pour palper le crâne
3. il est chauve
4. non annuler

5. le visage c'est mieux masse de poils tout blancs au toucher
6. je suis fixé
7. c'est un petit vieux
8. nous sommes deux petits vieux
9. quelque chose là qui ne va pas (p. 85)

Nous reconnaissons des phrases aux lignes 3, 6, 7 et 8. Quant aux autres bribes, que de problèmes ! En fin de paragraphe nous reconnaissons le groupe récurrent, *quelque chose là qui ne va pas*, où il y a suppression de l'outil grammatical explicitant l'existence de ce *quelque chose*. En début de paragraphe, nous repérons une brise de la phrase récurrente, *je le dis comme je l'entends*, phrase que contient d'ailleurs le paragraphe précédent. Le groupe 2 aussi serait une brise qui dépend du même noyau, *je dis*; cette brise est interrompue par l'incise *si j'ose*. L'enchaînement se fait selon le modèle fourni au paragraphe précédent, qui commence ainsi : *tout ça je le dis comme je l'entends chaque mot toujours et qu'ayant farfouillé dans la boue [...]*. Dans le paragraphe que nous citons, le groupe 2 reprend le schéma du paragraphe précédent à partir de la conjonction *que*. Ce paragraphe nous montre donc des phénomènes que le premier ne pouvait faire voir : la répétition de formules récurrentes et l'enchaînement sur le connu. D'une part, une formule telle que celle de la fin du paragraphe, et d'autres encore plus elliptiques, deviennent intelligibles à force d'être répétées. D'autre part, le texte crée constamment de nouvelles bribes incomplètes mais intelligibles grâce à des éléments qui les précèdent et dont elles sont isolées. Ainsi, faute de syntaxe « ordinaire », des sortes de « phrases » à structure ouverte se forment.

Malgré l'absence d'un schéma prédicatif, le groupe 4, *non annuler*, est un énoncé parfaitement intelligible, comme correction portant sur ce qui précède. Nous reconnaissons la suppression et la réduction à l'essentiel, ainsi que l'utilisation de l'infinitif par lequel le narrateur se donne des directives, procédés que Beckett allait reprendre dans *Compagnie*. Le 5^e groupe poursuit dans le sens de la correction ; il s'agit de trois éléments disparates : *le visage*, que le narrateur substitue à *le crâne*, un commentaire sur le résultat de la correction sous forme de l'incise *c'est mieux*, et le développement du premier élément sous forme d'une apposition caractérisante ou d'un attribut, *masse de poils*. Le groupe adjectival de la fin, *tout blancs au toucher*, caractérise à son tour le mot *poils*.

Le texte est un mélange de phrases complètes, le plus souvent très brèves, de membres de phrase isolés, et de groupes juxtaposés sans liens syntaxiques. Ce sont là les mêmes éléments que nous avons pu constater dans le texte de *Compagnie*, mais dans *Compagnie* ils sont souvent regroupés par espèces. Tel paragraphe est dominé par telle espèce d'énoncé, ce qui crée des contextes stylistiques distincts les uns des autres. Par contre, le texte de *Comment c'est* est plus homogène, tous les paragraphes présentant sensiblement le même mélange d'éléments.

L'absence de ponctuation

Une différence importante résulte aussi de l'absence de ponctuation. Dans *Compagnie*, nous l'avons vu, des suites syntaxiques étaient séparées par la seule ponctuation. Un point suffisait à isoler un complément circonstanciel du verbe auquel il se rattachait et qui le précédait immédiatement. Ainsi une phrase syntaxique peut devenir deux phrases sur le plan rythmique. Cette ressource n'existe pas dans *Comment c'est*. Faute de ponctuation, l'interruption d'une suite syntaxique doit se faire par l'intercalation d'une bribe étrangère, syntaxiquement indépendante et hétérogène. De là, la fréquence d'incises et de commentaires métatextuels. Le discours portant sur la vie dans la boue et sur les faits et événements qui jalonnent l'existence du narrateur est constamment interrompu par un discours sur le discours, tel *si j'ose* ou *c'est mieux* dans le paragraphe que nous venons de citer⁹², ou *je cite* du premier paragraphe. C'est de nouveau l'alternance de narration et de métanarration. Puis, la phrase interrompue se poursuit, par corrections et répétitions, au-delà de l'interruption. Sur le plan rythmique, ces interruptions viennent empêcher le développement d'un élan rythmique, elles parcellisent les suites syntaxiques en groupes rythmiques très brefs. Sur le plan sémantique, elles constituent une nouvelle manifestation du discours qui se cherche en se faisant.

⁹² *c'est mieux* est d'ailleurs un des derniers ajouts que Beckett ait introduit dans son manuscrit (cf. ts III, p. 85). Ainsi, tâchait-il jusqu'à la fin de réduire l'ampleur de la phrase.

Une autre différence importante qui résulte de l'absence de ponctuation dans *Comment c'est* est une plus grande ambiguïté quant aux liaisons pertinentes. La ponctuation ordonne. Dans *Compagnie*, malgré le fait que certains compléments sont isolés du noyau auquel ils se rattachent, la ponctuation fait en sorte que ce noyau est toujours le précédent. Lorsqu'un complément se rattache à un noyau qui suit, la ponctuation les regroupe. L'antéposition ne peut exister que si le complément antéposé reste à l'intérieur des limites de la phrase à laquelle il se rapporte. Le complément isolé suit forcément la phrase qui le régit, il équivaut donc à un ajout, à un *a posteriori*. La grammaire moderne les nomme d'ailleurs *phrases adjectives*. Dans *Comment c'est* l'absence de ponctuation fait en sorte que la liaison puisse exister autant dans une direction que dans l'autre, et ce en même temps. C'était le cas des trois compléments de temps elliptiques *avant Pim avec Pim après Pim* du premier paragraphe, ce sera le cas de bien d'autres compléments que nous verrons au cours des pages suivantes.

La juxtaposition de groupes isolés et la suppression de la ponctuation nous invitent à considérer toutes les possibilités lorsque nous cherchons à cerner le sens et la fonction des mots, nous invite à aller au-delà des rapports évidents et à considérer d'autres rapports, moins évidents mais que rien n'exclut. Prenons la suite *instants passés vieux songes qui reviennent* (p. 9) où les groupes *instants passés* et *vieux songes* semblent être, de prime abord, coréférentiels ; le rapport qui les unit serait celui du sujet à l'apposition. Mais même ici

l'imprécision de la syntaxe n'est pas négligeable. *Vieux songes* pourrait représenter une sorte de complément d'instrument, ce serait *par* de vieux songes que les instants passés sont retrouvés. Essayer de définir une fois pour toutes le rapport sémantique qu'entretiennent ces deux éléments nous paraît une entreprise vaine et qui va à l'encontre de l'esprit, pour ne pas dire de la lettre, du texte.

Et si la coréférentialité semble parfois être le rapport sémantique le plus probable, à d'autres moments le rapport qui les lie est beaucoup plus ténu.

ma vie dernier état mal dite mal entendue mal retrouvée mal murmurée dans la boue brefs mouvements du bas du visage pertes partout (p. 10)

Vie = état? ou *vie > état?* C'est-à-dire, la vie *est-elle* le dernier état, ou s'agit-il du dernier état *de* la vie? Et quel rapport lie *vie*, *mouvements* et *pertes*? Les *mouvements du bas du visage*, c'est-à-dire de la bouche, s'expliquent par le fait que la vie est *dite* et *murmurée dans la boue*. Les lecteurs et lectrices doivent découvrir eux-mêmes ce rapport sémantique. On pourrait rencontrer moins de succès en cherchant le rapport qui lie *pertes* au(x) groupe(s) précédent(s). Ce rapport se manifeste davantage au paragraphe suivant, où on lit :

recueillie quand même c'est mieux quelque part telle quelle au fur et à mesure mes instants pas le millionième tout perdu presque tout quelqu'un qui écoute un autre qui note ou le même (p. 10)

Les rapports qui lient les mots les uns aux autres varient et chaque fois c'est aux lecteurs et lectrices de les découvrir, sans doute avec plus ou moins de succès selon l'effort qu'on veut fournir, selon la nature du

rapport, selon son évidence, et enfin selon l'expérience qu'on a des textes beckettians et surtout de ce texte-ci.

Si les groupes de mots sont juxtaposés sans que soit explicité le lien qui les unit, le même procédé gouverne la succession des phrases :

la langue ressort va dans la boue je reste là plus soif la langue rentre la bouche se referme elle doit faire une ligne droite à présent c'est fini c'est fait j'ai eu l'image (p. 48)

Seule la notation *plus soif* n'est intégrée à aucune structure prédicative. La bribe *à présent* pourrait se rattacher soit à *elle doit faire une ligne droite*, soit à *c'est fini c'est fait*, dédoublement de prédicats quasi-synonymiques ; mais son intégration à l'une ou l'autre des chaînes syntaxiques ne pose aucun problème. De même, le reste du paragraphe est formé de phrases complètes bien que très brèves. Le paragraphe débute par le dédoublement de la fonction prédicative à la suite d'un même sujet. Sans être tout à fait synonymiques, les prédicats renvoient à une suite d'actions très resserrée. Mais on ne peut parler d'hypotaxe, il n'y a point de coordination, encore moins de subordination. La parataxe caractérise également l'adjonction de la phrase suivante ; aucun lexème n'indique le moment en question, ni n'oppose l'immobilité du deuxième sujet à la mobilité du premier (ni *pendant ce temps*, ni *quant à moi*). Une liaison explicite existe dans une version préliminaire du texte : *je reste comme ça* (ts II, p. 1-15). Le *comme ça*, qui établit un rapport consécutif, est remplacé dans la version finale par l'adverbe vague *là*.

Et ainsi de suite dans le reste du paragraphe et du texte. La brièveté des phrases, renforcée par une parataxe presque absolue fait en sorte qu'on n'a que vaguement l'impression de lire un texte organisé en phrases. Même dans ce paragraphe presque entièrement prédicatif, on a l'impression de mots isolés, se suivant sans organisation syntaxique apparente. De sorte que la notation non prédicative *plus soif* ne détonne pas dans le contexte. Dans *Compagnie*, nous avons vu que quelques groupes non prédicatifs prennent l'apparence (la longueur et le rythme) des phrases longues qui les entourent. Ici nous remarquons l'effet contraire. La parataxe et la juxtaposition, procédés qui réussissent très souvent à empêcher la prédication, continuent à exercer une grande influence même dans ce paragraphe, formé de phrases complètes.

Dans *Comment c'est* Beckett libère les mots et d'une armature syntaxique trop étroite et d'un schéma rythmique préconçu. Il leur redonne ainsi tout leur poids. La brièveté des phrases rend impossible la distribution en protase et apodose ; la suppression de la ponctuation efface les frontières et permet toute liaison signifiante. De sorte que les frontières entre les ensembles syntaxiques, déjà difficiles à localiser, sont irrévocablement flottantes. La phrase n'est pas l'unité principale de l'organisation du discours. Celui-ci, nous devons l'aborder autrement. C'est le rythme qui offre la première prise sur le texte. Le rythme privilégie les groupes très brefs, souvent regroupés par paires. Ces groupes rythmiques peuvent ensuite former des ensembles plus

étendus non pas selon les lois de la syntaxe habituelle, mais par association.

Sans lier le phénomène directement à Samuel Beckett, qu'il cite par ailleurs, Henri Meschonnic évoque assez négativement ce qu'il appelle un *appauvrissement syntaxique* il parle en ces termes des conséquences rythmiques d'un tel appauvrissement :

On n'a pas pris garde que détruire la syntaxe, c'est détruire le rythme. Les juxtapositions, [...] en arrêtant et recommençant le sens à chaque mot ou unité lexicale, parcellarisent le rythme au point de l'annuler, par identification de la séquence rythmique et de l'unité, chaque fois recommencée indéfiniment⁹³.

Meschonnic contredit dans ces mots ce qu'il affirme ailleurs, et ce que nous reprenons à notre compte, c'est-à-dire qu'il y a rythme partout. Le discours hoqueté de *Comment c'est* manifeste un rythme aussi sûrement que le fait le discours sans paragraphes de Molloy : «Une page est toujours un rythme, et un moment du rythme qu'est l'unité-livre. La pleine page sans un seul alinéa est un rythme spécifique, pas une absence de rythme [...]»⁹⁴. Tout a un rythme ; on ne l'annule pas. Même l'effritement de la syntaxe ne peut que produire un autre rythme, non un non-rythme. Le résultat est plutôt que ce rythme n'est pas syntaxique ; il est basé, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, sur la variété de rapports sémantiques qui lient les groupes de mots par paires.

⁹³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, [Paris], Verdier, 1982, p. 487.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 303.

La constitution graduelle d'ensembles sémantiques

Au-delà des groupes rythmiques très brefs il y a tout de même des unités de sens plus étendues. La constitution de chaînes syntaxiques complètes et plus ou moins complexes, ou de chaînes de sens à structure ouverte, se fait à l'aide des deux procédés déjà vus, l'interruption et la répétition. L'interruption métadiscursive vient d'abord confirmer la justesse des formules proposées et, une fois confirmées, ces formules sont répétées et augmentées. L'augmentation doit être à son tour confirmée avant que le discours puisse se poursuivre. Ainsi, l'interruption et la répétition, deux procédés en principe opposés à la progression et au prolongement des groupes de sens, sont les procédés qui permettent l'élaboration du discours dans *Comment c'est*

Prenons un exemple où le texte ne réussit pas une phrase bien faite mais plutôt une structure ouverte où les éléments entretiennent des rapports basés surtout sur la répétition et le relais. Il s'agit du début de la deuxième partie⁹⁵ :

ici donc enfin deuxième partie où j'ai encore à dire comment c'était / comme je l'entends en moi qui fut dehors quaquà de toutes parts des bribes / comment c'était avec Pim un temps énorme / tout bas dans la boue à la boue quand ça cesse de haleter comment c'était ma vie on parle de ma vie dans le noir la boue / avec Pim deuxième partie plus que la troisième et dernière c'est là où j'ai ma vie où je l'ai eue où je l'aurai des temps énormes troisième partie et dernière dans le noir la boue tout bas des bribes

période heureuse à sa façon / deuxième partie on parle de la deuxième partie avec Pim comment c'était / de bons moments bons pour moi on parle de moi pour lui aussi on parle de lui aussi heureux aussi à sa façon je le saurai plus tard je saurai de quelle façon son bonheur je l'aurai je n'ai pas encore tout eu

⁹⁵ Nous insérons des traits obliques dans la citation pour faciliter la référence. Ils correspondent aux divisions que nous commentons.

donc faible cri aigu [...] (p. 79-80)

Le premier paragraphe commence par l'annonce de la matière à venir. Il s'agira de la vie avec Pim tel que nous le dit la première ligne, d'*ici donc* à *comment c'était*. Après une première interruption où le narrateur nous dit pour la nième fois qu'il cite tout, la reprise du sujet principal est signalée par *comment c'était avec Pim*, dont le premier groupe répète le *comment c'était* du début et dont le deuxième groupe, *avec Pim*, sera à son tour répété pour signaler une nouvelle continuation après une nouvelle interruption. Cette nouvelle interruption est elle-même disparate : la première partie, *tout bas..*, qualifie ou *dire* ou *entends* ou les deux ; et la deuxième partie, *comment c'était..*, semble être une définition du *c'* de la bribe précédente. Le groupe final *dans le noir la boue* pourrait constituer le complément circonstanciel du verbe *parle*, ou enchaîner sur *comment c'était* et restreindre le sens de *vie*. Les deux interruptions dans ce paragraphe portent sur la voix, la deuxième enchaînant sur la première. Ainsi, il y a alternance de deux discours, l'un définissant *deuxième partie*, l'autre caractérisant la voix.

Dans le paragraphe suivant aussi, les reprises du sujet principal sont signalées par la répétition en relais. La bribe *de bons moments* est une première reprise du sens de *période heureuse*, après une interruption où on confirme de nouveau qu'il s'agit de la deuxième partie. Dans la suite on précise l'extension de l'adjectif : il y a répétition de *bons* dans *bons pour moi* et ensuite répétition de la préposition dans *pour lui aussi*.

Après cette précision sur le sens de *bon*, le paragraphe se termine sur une caractérisation de Pim, *heureux aussi à sa façon..*

Le troisième paragraphe de la série commence par les mots *donc faible cri* qui reprennent le récit abandonné à la fin de la première partie : [...] *farfouiller dans la boue tous les demi-mètres [...] crochue pour la prise la main plonge au lieu de la fange familière une fesse deux cris dont un muet fin de la première partie voilà comment c'était avant Pim*. Ce récit avait été interrompu par les paragraphes que nous venons de commenter et qui définissent le terme *deuxième partie*. C'est donc une interruption de nature métadiscursive qui s'étend sur deux paragraphes.

Une suite associative qui s'éloigne du sujet en question peut donc être interrompue et le sujet du départ repris par répétition. Les digressions peuvent être disjointes ou bien être elles-mêmes liées les unes aux autres. Dans ce cas, deux sujets peuvent partager le discours en alternant. Dans tous les cas le procédé est le même : une information s'ajoute puis le discours s'interrompt, interruption qui est souvent la confirmation de l'information qui vient de s'ajouter, pour se reprendre par la suite à l'aide de la répétition. Ainsi se forment graduellement des ensembles sémantiques auxquels contribuent plusieurs syntagmes ou groupes syntaxiquement isolés les uns des autres.

La constitution graduelle d'une chaîne de sens se voit plus clairement lorsque le texte aboutit à une phrase complète :

nous sommes si j'en crois les couleurs qui émaillent l'herbe émeraude si je peux
les en croire nous sommes vieux songe de fleurs et de saisons au mois d'avril ou

de mai et certains accessoires si je peux les en croire une barrière blanche une tribune vieux rose nous sommes sur un champ de courses au mois d'avril ou de mai (p. 44)

Ce paragraphe se trouve près du début d'un épisode narratif. Nous assistons à la constitution graduelle de la chaîne syntaxique finale : *nous sommes sur un champ de courses au mois d'avril ou de mai*. Cette phrase contient deux circonstances, introduites une à la fois au cours du paragraphe, chacune dûment confirmée avant d'être intégrée à la phrase. Il s'agit d'abord de la circonstance de temps. La chaîne syntaxique, *sujet + verbe + complément de temps*, s'interrompt à deux reprises avant que le complément puisse s'ajouter. C'est que cette constatation circonstancielle doit être basée sur des informations solides, et avant qu'elle ne se formule, une preuve est invoquée, *si j'en crois les couleurs qui émaillent l'herbe émeraude*. La deuxième interruption est une interjection lyrique qui rattache la couleur au mois. Enfin la circonstance est formulée, *nous sommes... nous sommes... au mois d'avril ou de mai*. Nous pouvons souligner quelques dédoublements en passant : l'interruption elle-même est répétée, la deuxième fois augmentée d'un verbe modal, les deux compléments du nom *songe*, et l'hésitation quant au mois précis.

Commence ensuite la deuxième étape où la circonstance de lieu sera intégrée à la phrase. Cette deuxième circonstance doit également s'appuyer sur des preuves. La formule précédente est donc reprise, d'abord par une nouvelle continuation (complément d'objet qui rappelle la formule *si j'en crois*), puis par une répétition de la formule

récapitulative, *si je peux les en croire*, suivie de la liste de deux de ces accessoires. La phrase peut se formuler enfin au complet, augmentée du complément de lieu.

Cette constitution graduelle de la phrase est accompagnée d'une désagrégation à peu près parallèle puisque la formule *si j'en crois + complément d'objet* est reprise sous des formes de moins en moins intégrales : les récapitulations avec pronom, puis les syntagmes nominaux isolés (le complément d'objet, et les deux appositions).

Notre premier exemple présentait une constitution assez linéaire. Prenons un autre exemple :

question vieille question si oui ou non ce bouleversement tous les si tous les jours
ce mot qu'il faut entendre murmurer ce bouleversement si tous les jours il me
soulève et jette ainsi hors de ma souille (p. 61)

Cette nouvelle constitution est d'abord présentée par deux groupes appositives, *question* et *vieille question*. La question est ensuite formulée emphatiquement par l'insistance portant sur la fonction interrogative, *oui ou non*. Ce groupe déjà fort (tonique) voit sa force rehaussée par la rime avec *question*. Le pronom interrogatif *si* est ainsi isolé de la suite. Mais ces perturbations ne constituent pas de véritables interruptions de la chaîne syntaxique et encore moins des accroc dans le processus mental. Au contraire, elles vont dans le sens de l'insistance sur une idée bien définie. Arrive ensuite l'accroc réel, la voix narrative s'apprête à employer le mot *jours* mais s'interroge sur sa pertinence dans ce lieu où il n'y a pas de jours. Le mot n'est d'abord pas énonçable et la phrase est reprise après l'article ; lorsque le mot est énoncé il est

commenté tout de suite, avant qu'il puisse assumer sa fonction dans la phrase et accueillir la suite de la chaîne syntaxique. Ce n'est qu'après cette mise en garde que la question peut être formulée sans interruption.

L'interruption sert à définir ou à expliquer les termes. Le narrateur sait à quel point il est nécessaire de s'entendre sur les mots. Ce n'est que lorsque le sens des mots est bien défini que ceux-ci peuvent s'intégrer au discours. C'est une préoccupation qui se voyait déjà chez Molloy qui lui aussi s'arrête sur le sens des mots.

Deux syntaxes dans *Comment c'est* ?

Avant de passer au chapitre suivant où nous examinerons la conception changeante du paragraphe dans l'œuvre beckettienne, nous devons considérer brièvement la possibilité qu'il y ait dans *Comment c'est* deux pratiques syntaxiques. Nous avons vu que l'une des manifestations du redoublement que Beckett affectionne le plus est l'opposition de deux formes syntaxiques à l'intérieur d'une œuvre unique. Y a-t-il lieu de croire qu'une telle opposition existe dans *Comment c'est* ?

Beckett a déposé aux Archives de l'Université de Reading un cahier qui porte le titre *Été 56*. Ce cahier contient des notes qui ont servi à la rédaction de *Fin de partie*, de *Act 1.1 That Fall*, de *Happy Days* et de *Words and Music* ainsi que la première version de *Krapp's Last Tape*. Il contient aussi des notes qui ont servi à la rédaction de *Comment c'est*, notes

regroupées sous le titre *Pim* (p. 26-34). Malgré la date inscrite sur la couverture du cahier, il est clair que tout son contenu n'a pu être rédigé en été 1956. Quant aux notes accumulées sous le titre *Pim*, elles sont écrites en plusieurs encres et ont vraisemblablement été rédigées tout au cours de la rédaction du roman, que Beckett commença le 17 décembre 1958.

Parmi ces brèves notes, généralement limitées à une ou deux lignes chacune, on lit la suivante : *Écriture : 2 très différent de 1, 3 comme 1 en plus faible* (p. 26). C'est une des toutes premières notes bien qu'elle ait été écrite après que Beckett a décidé de diviser son œuvre en trois parties. Nous avons déjà vu que cette décision fut prise après plusieurs essais de rédaction, mais bien avant que Beckett prenne son élan et poursuive la rédaction jusqu'à la fin, autrement dit bien avant qu'il ne trouve le style définitif. Cette note semble faire partie du tâtonnement stylistique qui caractérise la série de documents préoriginaux. Elle représente, croyons-nous, une idée que Beckett a envisagée pendant un moment mais qu'il n'a pas retenue⁹⁶. D'ailleurs, il n'y aucune indication

⁹⁶ Certaines des notes en question, la plupart même, sont rayées, y compris la note sur l'écriture. Richard L. Admussen suggère qu'elles ont été rayées après que l'idée a été incorporée à l'œuvre (*The Samuel Beckett Manuscripts, A Study*, Boston, G. K. Hall & Co., 1979, p. 34). La réalité ne semble pas aussi simple. D'une part, sont rayées certaines notes qui ne semblent pas avoir été utilisées, telle :

«Être un ver, quelle force !»
(*L'Homme qui Rit*) (p. 27)

III montre au cadran lumineux, leur verdâtre, de + en + faible, s'éteint.
(p. 28)

que Beckett ait précisé davantage la nature de la différence qu'il y aurait eue entre les parties. Pour notre part, nous n'avons pas réussi à distinguer les unes des autres les pratiques syntaxiques des trois parties du roman. Et aucun autre critique, à ce que nous sachions, n'a évoqué non plus une telle distinction. En termes généraux, le texte de *Comment c'est* est homogène. Les variations stylistiques semblent être localisées, éparpillées un peu partout au besoin, et ne relèvent pas d'une seule et même pratique qui s'opposerait globalement à la pratique syntaxique «de base». Les trois parties du roman se distinguent beaucoup plus sur les plans du contenu et des motifs que sur le plan spécifiquement stylistique. Les contenus différents entraînent des variations stylistiques, mais ces variations ne forment pas un système.

Nous avons déjà évoqué quelques endroits où le rythme binaire est particulièrement mis en relief, les descriptions de la reptation, du dressage de Pim, les questions et réponses des deuxième et troisième parties. Mais il s'agit seulement d'accentuation du rythme binaire omniprésent ; ces endroits constituent des mises en relief locales.

Quelques-unes des images de la première partie se distinguent légèrement du texte environnant sur le plan syntaxique. L'épisode de

D'autre part, d'autres notes qui ont manifestement été utilisées ne sont pas rayées, telles :

I : visions. III : voix (p. 26)

et les notes des pages 32 et 33 qui correspondent à la «Révision» du V^e cahier du manuscrit.

l'enfant travaillant auprès de sa mère par exemple, qui occupe cinq paragraphes (p. 14-15), est presque entièrement raconté en phrases complètes. Il y a ici et là des exemples de la syntaxe réduite du texte environnant, tel le début du passage, *autre image déjà* ou la notation *elle est loin dix mètres quinze mètres*. D'autres endroits à syntaxe réduite révèlent la réflexion présente du narrateur, comme lorsqu'il s'interroge sur un détail de l'image : *ma tête où est ma tête*; puis la suite remet la syntaxe classique à l'honneur : *elle repose sur la table*. Pour le reste, les groupes sont brefs mais il s'agit tout de même de phrases prédicatives. Parfois un certain nombre de prédicats s'enchaînent à la suite d'un sujet unique : *elle n'a qu'à m'appeler par mon nom se lever me palper*. Il y a même des conjonctions : *elle se dresse et me regarde de nouveau* et *elle quitte brusquement la maison et court chez des amis*. Ces phrases, car c'en sont de véritables, exploitent aussi les possibilités de déplacement qu'offre la syntaxe classique, *le vent souffle impétueux* et *elle reprend les yeux vagues son ouvrage*. Le complément circonstanciel de ce dernier exemple rompt la chaîne syntaxique de façon à créer trois groupes égaux, de trois syllabes chacun.

L'épisode de l'enfant priant (p. 22-23) est encore raconté à l'aide de phrases complètes, celles-ci exploitant davantage la plasticité de la phrase française. On y voit quelques phrases longues, des épithètes détachées, une incise, des compléments circonstanciels antéposés : *je lui offre pâles les miens [yeux] levés à l'angle idéal au ciel d'où nous vient le secours et qui je le sais peut-être déjà avec le temps passera*;

je fixe furtif ses lèvres ; raide droit à genoux sur un coussin flottant dans une chemise de nuit les mains jointes à craquer je prie selon ses indications

Mais comme pour les pages de questions et de réponses, il s'agit d'une variation stylistique locale. Les images sont limitées à la première partie du roman, et le style plus ou moins lyrique est limité aux images. Il n'y a pas dans *Comment c'est* d'opposition systématique et soutenue de deux pratiques syntaxiques.

Conclusion

Molloy, *Compagnie* et *Comment c'est*, nous l'avons vu au premier chapitre, portent chacun l'empreinte d'une conception dualiste du monde, et notamment en ce qui concerne l'assemblage local des mots, les trois textes se ressemblent. C'est une ressemblance fondamentale qui lie vraisemblablement toutes les œuvres de Beckett bien qu'il faille reconnaître une certaine diversité. Dans notre corpus, *Compagnie* accorde une part moins grande au redoublement syntagmatique, et sur le plan quantitatif et sur le plan de son importance rhétorique et thématique. Quant à *Molloy* et *Comment c'est*, celui-là compte sans doute moins d'espèces et moins d'occurrences de redoublement, quantitativement parlant, que celui-ci, mais dans les deux œuvres le redoublement joue un rôle très important.

Mais qu'advient-il dans les textes en question de tous ces assemblages binaires locaux ? Comment sont-ils organisés ? A quel type d'unité s'intègrent-ils ? Nous venons de voir que sur ce plan-là les trois œuvres accusent plus de diversité que de ressemblance.

Molloy, et de plus en plus Moran, élaborent des textes sans plan, qui se cherchent en se formulant. C'est une prose de recherche où se lit le doute, l'incertitude, l'absence d'absolus. Sans être dépourvu de

d'incertitude, le texte de *Compagnie* témoigne cependant d'une marche moins hésitante. Même si la tentative de trouver ou de créer une compagnie échoue à la fin, cette compagnie constitue tout de même, pendant plusieurs pages, un but bien arrêté vers lequel le texte avance. Le ton du texte est affirmatif, le narrateur respecte un plan préétabli.

Molloy se caractérise par une phrase dont le début, par une insistance parfois gratuite sur la parataxe, met l'accent sur la continuité. La phrase se prolonge par petits groupes, par saccades, et la fin vient plus ou moins brusquement, souvent sous forme de trait ironique. Parmi ces phrases à accumulation, s'introduisent quelques phrases savamment rythmées, selon l'esthétique traditionnelle. Ces dernières phrases surviennent à quelques moments forts, mais ne diminuent en rien le caractère privilégié des phrases à accumulation qui traduisent par leur forme la recherche constante que font Molloy et Moran.

Dans *Compagnie*, par contre, l'opposition de deux pratiques syntaxiques est soutenue, presque systématique, chacune étant privilégiée par un contenu spécifique. L'une des syntaxes est prédicative, mais produit des phrases à échelle réduite. Parfois l'unité syntaxique est fragmentée par la ponctuation, mais parfois la phrase manifeste une structure et un rythme recherchés. Certaines phrases célèbrent la syntaxe et l'art de la phrase bien faite. L'autre syntaxe est foncièrement opposée à la première. C'est une syntaxe qui opère une transformation profonde de la fonction prédicative. Les autres

fonctions, cependant, subsistent : une unité rythmico-sémantique, sorte de «pseudo-phrase», serait constituée d'un nom pourvu d'une série de compléments nominaux ou conjonctives, une autre sera formée d'un complément circonstanciel complet. En passant de *Molloy* à *Compagnie*, nous constatons que l'hypotaxe diminue et que la parataxe se renforce. Dans *Molloy*, le syntagme s'intègre à une hiérarchie rudimentaire mais tout de même organisée autour d'un prédicat. La prédication a moins d'ascendant dans *Compagnie*

Dans *Molloy* et dans *Compagnie* donc, la phrase existe. La phrase vue comme ensemble syntaxique, explicitement prédicatif ou non. Sa brièveté dans *Compagnie*, ainsi que son intégration à des paragraphes soigneusement construits, réduit son rôle quant à la détermination du rythme textuel. Celui-ci est davantage marqué par le paragraphe. Dans *Molloy*, par contre, c'est surtout la phrase qui détermine le rythme du texte. Tout au long du rapport de Molloy et, malgré les apparences, pendant de longs moments dans le rapport de Moran, la phrase est seule à organiser et à disposer le texte. Elle n'est intégrée à aucune unité plus étendue à structure bien définie ; ou bien il n'y a pas de paragraphe, ou bien ceux-ci sont astructurels. C'est donc la phrase qui organise le texte en unités sémantiques et qui le dispose en unités rythmiques. Le rythme du texte est déterminé par la phrase, dont la forme met en relief la continuité de la prose. La suite de phrases non regroupées en paragraphes mime l'accumulation associative de la phrase individuelle. Ce rythme continu détermine une progression associative sur le plan des

thèmes et des motifs. Si le rythme textuel de *Comment c'est* est surtout marqué par les groupes de mots isolés, celui de *Molloy* reflète la forme de la phrase. Le rythme de celle-ci se répète à l'échelle du texte.

Dans *Comment c'est*, toutes les fonctions, pas seulement la prédicative, sont altérées et les groupes de mots accèdent à une liberté quasi-totale. Des groupes très brefs sont juxtaposés les uns aux autres ; les rapports qui lient les uns aux autres sont associatifs, c'est-à-dire sémantiques, plutôt que syntaxiques. La parataxe généralisée de *Comment c'est* est à l'opposé de l'hypotaxe souvent gratuite de *Molloy*. C'est cette grande liberté du groupe syntagmatique, cette absence quasi-totale d'unités plus étendues bien définies, qui explique sa grande importance dans la définition du rythme de ce texte. Des unités de sens étendues se forment tout de même dans *Comment c'est* à l'aide de la répétition et de la juxtaposition de *petits paquets* syntaxiquement et rythmiquement indépendants les uns des autres.

Peut-on parler de *phrase* dans *Comment c'est*? Certes elle y est, mais y a-t-elle le monopole de l'organisation des mots et syntagmes ? est-ce elle qui délimite les unités de sens ? Nous voyons que la réponse ne peut être un *oui* sans équivoque. Et si la phrase n'est pas seule à déterminer l'organisation du texte, c'est sûrement le paragraphe qui fait sienne la part de cette tâche abandonnée par la phrase. C'est dire qu'il existe dans *Comment c'est* une certaine confusion entre les notions de *phrase* et de *paragraphe*. Notre discussion de la phrase dans *Comment*

c'est nous a déjà fait empiéter sur le domaine du paragraphe que nous abordons à l'instant.

LE PARAGRAPHE

Les définitions du paragraphe

L'étude de la phrase repose sur des assises bien établies et implique des définitions relativement claires et nettes. Les éléments constitutifs de la phrase sont répertoriés par la grammaire, et leurs règles de combinaison précisément formulées. Du moins c'est l'illusion que la grammaire, tant normative que descriptive, réussit à créer. L'étude du paragraphe, par contre, ne bénéficie pas d'une codification aussi stricte. La grammaire se limite, de plein gré, à l'étude de la phrase, qui fut de tout temps son unité maximale. Pendant longtemps, et jusqu'à ce jour, le paragraphe fut tout simplement ignoré par les théoriciens et théoriciennes de la langue. Lorsque la linguistique tenta de dépasser la phrase, elle alla le plus souvent directement à l'unité *texte*, ou *discours*, et passait sous silence tous les niveaux intermédiaires. C'est ce qui se voit dans cette affirmation de Thomas T. Ballmer : *Thus, for instance, we may take for granted that language consists of a hierarchy of levels beginning with phonemes and*

*morphemes and progressing to words, phrases, sentences, and texts*⁹⁷. Et Ballmer veut pourtant présenter une catégorisation complète, car il est prêt à aller au-delà du texte individuel et à l'intégrer au *dialogue* et au *multilogue*.

Les discussions du paragraphe se limitent généralement aux manuels de rédaction qui fournissent des recettes heuristiques en répétant quelques généralités sur le paragraphe. Celui-ci est presque universellement conçu comme une suite de phrases, le paragraphe à une seule phrase étant considéré comme une exception. En plus, c'est une suite de phrases reliées, formellement et sémantiquement. Mais la nature du rapport sémantique qu'entretiennent les phrases entre elles est loin d'être définie aussi clairement que des notions grammaticales telles l'*attribut* ou la *subordination*. Le paragraphe est tantôt vu comme une *unité* sémantique stricte, tantôt comme le lieu d'une *cohérence*, voire d'une simple *convergence* sémantique. L'unité sémantique est déterminée par les actants, la scène ou le thème communs à toutes les phrases. Le changement de l'un ou l'autre de ces éléments motive le changement de paragraphe.

Quant à la structure du paragraphe, elle aussi est définie avec une certaine imprécision. Selon un schéma répandu, le paragraphe commence par une formulation globale ou générale annonçant l'idée centrale, laquelle est ensuite expliquée, illustrée, ou racontée. Le paragraphe peut se terminer par une formulation conclusive ou récapitulative ou par une

⁹⁷ Thomas T. Ballmer, «Words, sentences, texts and all that», *Text*, 1, no 2, 1981, p. 165.

liaison avec le paragraphe suivant. Les paragraphes forment ainsi une chaîne, dont l'ordre est déterminé tant par la *dispositio* thématique que par l'*elocutio* des parties charnières. Ils constituent une classe d'unités de même rang, située entre la phrase et le chapitre.

C'est là le schéma traditionnel et scolaire du paragraphe, que les spécialistes de la linguistique textuelle moderne, qui ne s'y intéressent que depuis tout récemment, arrivent difficilement à améliorer ou à rendre plus précis. D'aucuns désespèrent, devant la variété de réalisations possibles, de trouver une formule universelle et concèdent que beaucoup de paragraphes constituent des exceptions irréductibles par rapport au schéma proposé ; d'autres réussissent sans difficulté apparente à faire entrer les exceptions dans le schéma scolaire. C'est le cas, par exemple, de la notion d'une formule globale en tête de paragraphe. Francis Christensen croit qu'une telle formulation est absente de certains paragraphes ; Joseph T. Grimes s'inscrit en faux contre la conclusion de Christensen en disant que la formulation globale, dans ces paragraphes, ne fait que se déplacer vers la fin⁹⁸.

La variété des réalisations du paragraphe mène certains critiques à conclure que la forme du paragraphe est intimement liée au genre du texte qui l'intègre. Ainsi, il existerait un schéma plus ou moins stable mais qui s'appliquerait différemment selon le type de paragraphe :

⁹⁸ Francis Christensen, «A Generative Rhetoric of the Paragraph», dans Collectif, *The Sentence and the Paragraph*, tiré à part de *College Composition and Communication*, 1966, p. 28 ; Joseph E. Grimes, *The Thread of Discourse*, La Haye, Mouton, 1975, p. 103-04.

argumentation, description ou dialogue. Les «traits démarcatifs», les marques formelles du début et de la fin du paragraphe, seraient, encore plus que la structure, déterminés par le genre du discours⁹⁹.

Devant la variété du phénomène, et la variété des commentaires sur le phénomène, seule une définition générale peut être proposée ; nous reprenons celle qui figure comme résumé au début d'un article d'Olive M. Howard et qui semble suffire à notre étude :

A paragraph is a section of text within which there is unity of theme or action in a specified time setting. The progression of events through the paragraph is carried by sentences. A paragraph opens with an initial sentence, may be followed by a series of medial sentences, and closes with a final sentence. Each of these sentence types is distinctive in both form and function. Cohesion between sentences within paragraphs is maintained explicitly by anaphoric linkage and implicitly by lexical continuity¹⁰⁰.

Si les définitions sémantique et structurelle du paragraphe sont difficiles à formuler avec précision, la définition typographique permet d'éviter autant que possible l'équivoque. Autrement dit, comme on peut définir la phrase comme l'unité qui s'étend de la majuscule au point et ainsi faire abstraction des questions sémantiques embarrassantes, il est aussi possible de définir le paragraphe typographiquement. Malgré quelques innovations récentes, notamment dans la rédaction

⁹⁹ Sur l'influence du genre sur la forme du paragraphe, voir entre autres Henri Mitterand, «Le paragraphe est-il une unité linguistique», dans Collectif, *La Notion de paragraphe*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1985, p. 85-95 ; Gillian Brown & George Yule, *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 95-100 ; et R. E. Longacre, «The Paragraphe as a Grammatical Unit», dans Talmy Givón, éd., *Syntax and Semantics*, XII, «Discourse and Syntax», New-York, Academic Press, 1979, p. 115-34.

¹⁰⁰ Olive M. Howard, «The Paragraph in Gagou (Gban) Narrative», dans Joseph E. Grimes, *Papers on Discourse*, Dallas, Summer Institute of Linguistics, 1978, p. 273.

commerciale, l'édition française moderne produit presque inmanquablement la présentation suivante : le début du paragraphe est marqué par le passage à la ligne et l'alinéa (retrait des premiers mots) ; la fin du paragraphe est indiquée par une ligne non justifiée mais laissée creuse ; aucun interligne ne sépare les paragraphes. La présentation «normale» du paragraphe coïncide le plus souvent avec la présentation «normale» de la prose, en phrases ponctuées débutant par des majuscules. La seule exception généralisée est le paragraphe, disons plutôt *réplique*, de dialogue. La différence essentielle est la présence du tiret au début de la réplique, qui est souvent très brève.

Le paragraphe n'a de définition sûre que sur le plan typographique. La définition structuro-sémantique est toute relative : le paragraphe serait cohérent et représenterait *une* idée, mais on en dit autant de la phrase d'une part, et du texte entier de l'autre. Il s'agit de paliers déterminés par le degré auquel les détails de l'idée unique sont examinés. Ainsi, rien ne détermine la division paragraphesque¹⁰¹ à l'avance, ce sont les auteurs et auteures qui la déterminent selon les buts visés. Autrement dit, l'alinéa, voire l'organisation en paragraphes, n'est pas une simple marque accessoire d'une organisation sémantique inhérente au sujet traité ou au texte, comme l'affirment Brown et Yule : *Rather than treat the indenting of the first line of a paragraph as simply some cosmetic device, [...] we might look upon it as an indication by a writer*

¹⁰¹ L'absence d'un adjectif qui corresponde au substantif *paragraphe* est symptomatique de l'oubli du paragraphe par la théorie du langage. Nous proposons l'adjectif *paragrapheque*, modelé sur *romanesque*

of what he intends us to treat as the beginning of a new part of his text ¹⁰². Donc, en plus de confronter la réalisation textuelle du paragraphe et le paragraphe «normal» pour apprécier la façon dont Beckett a transformé ce dernier, il faut aussi partir de la réalisation textuelle pour comprendre comment elle reflète la sémantique de l'œuvre en question.

Beckett, à lui seul, est responsable d'une grande variété de formes paragraphesques, à peine moins nombreuses que les formes de phrases qu'il crée. Dans la lignée qui mène de *Molloy* aux *Textes pour rien*, il faut constater l'évolution vers la désorganisation du paragraphe et du texte (*désorganisation* seulement par rapport aux conventions de la *dispositio* classique, s'entend). Les paragraphes deviennent astructurels ; ils s'étendent de plus en plus, parfois jusqu'à la disparition de toute séparation typographique, et tendent donc à transgresser la règle de l'unité sémantique. Dans ces textes, le paragraphe serait victime d'une dégénérescence analogue à celle qui afflige les personnages successifs. *Comment c'est*, texte fait de paragraphes fragmentaires et fragmentés, est peut-être à l'origine d'une nouvelle pratique du paragraphe. Depuis, et notamment dans *Compagnie* et les autres œuvres récentes, Beckett compose le texte par paragraphes individuels, minutieusement structurés et savamment rythmés, puis rassemblés par la suite.

¹⁰² G. Brown & G. Yule, *op. cit.*, p. 99.

Les paragraphes de Moran, le paragraphe de Molloy

Le rapport de Moran, surtout au début, est ponctué d'une façon impeccable et organisé en paragraphes de longueur variable. Le Moran rangé du début rédige un texte clair et précis ; par l'ordre de ses phrases, par la cohérence de ses termes, par la précision de son système de renvois, il observe consciencieusement les lois et conventions du paragraphe et du discours. Il sait rythmer élégamment ces suites de paragraphes. C'est le cas, par exemple, des passages où il se consacre à la méditation du voyage à venir (p. 167-71 et 183-90). Dans ce dernier passage, par exemple, la progression des paragraphes dessine une courbe rythmique qui illustre l'évolution de la méditation, des questions générales aux faits précis. Les paragraphes, d'abord assez longs, se resserrent lorsque Moran énumère les détails de ce qu'il sait de Molloy. Le passage se termine par un nouvel élargissement du rythme, sorte de coda, lorsque Moran se livre de nouveau à des considérations d'ordre général. A d'autres endroits Moran modifie le rythme des paragraphes aux moments où il aborde un nouveau sujet (p. 155, 230). Ce sont là des procédés qui caractérisent la «belle» écriture d'une façon assez générale. Moran est un rédacteur de rapport particulièrement doué.

Nous avons vu que les phrases de Moran, plus brèves que celles de Molloy, ne peuvent souvent pas reproduire le schéma rythmique de celles-ci, longue accumulation de groupes brefs, peu hiérarchisée. Mais, les phrases brèves peuvent s'accumuler, s'aligner les unes à la suite des

autres, et produire de concert ce même effet rythmique. Certains paragraphes de Moran donc constituent des suites très semblables à la phrase longue. Il s'agit d'accumulation de phrases d'à peu près la même longueur se terminant par un trait ironique, souvent sous forme d'une phrase plus brève que les précédentes.

Si nous [Moran et Gaber] nous voyions membres d'un immense réseau, c'était sans doute aussi en vertu du sentiment très humain qui veut que le partage diminue l'infortune. Mais à moi tout au moins, qui savais écouter le fausset de la raison, il était évident que nous étions peut-être seuls à faire ce que nous faisons. *Oui, dans mes moments de lucidité je tenais cela pour possible.* Et pour ne rien vous cacher, cette lucidité atteignait parfois à une telle acuité que j'en venais à douter de l'existence de Gaber lui-même. Et si je ne m'étais pas vivement replongé dans les ténèbres je serais peut-être allé jusqu'à escamoter le patron et à me croire seul et unique responsable de ma malheureuse existence. Car je me savais malheureux, à six livres et demie par semaine plus primes et faux frais. Et ayant supprimé Gaber et le patron (un nommé Youdi), aurais-je pu me refuser au plaisir de — vous m'avez compris. Mais je n'étais pas fait pour la grande lumière qui annihile, on ne m'avait donné qu'une petite lampe et une grande patience, pour la promener dans les ombres vides. *J'étais un solide, parmi d'autres solides.* (p. 179)

Ces précautions étaient sans doute exagérées. Pour bien faire il aurait fallu voyager la nuit et se cacher le jour, tout au moins les premiers temps. Mais il faisait si beau que je ne pouvais m'y résoudre. Je ne pensais pas qu'à mon plaisir, mais j'y pensais ! Pareille chose ne m'était jamais arrivée, dans mon travail. Et cette lenteur avec laquelle nous avançons ! *Je ne devais pas être pressé d'arriver.* (p. 226)

Le schéma qui fait que la phrase se termine brusquement avant de reprendre un nouveau méandre se reproduit à l'échelle du paragraphe. Dans les paragraphes longs, ce schéma peut se produire plus d'une fois. Dans le premier paragraphe cité, la phrase *Oui, dans mes moments de lucidité je tenais cela pour possible* constitue une première rupture du rythme égal. Puis le paragraphe se poursuit, incorporant de nouveau des phrases un peu plus longues, jusqu'à la fin brusque. Le procédé n'est que

plus évident dans les très longs paragraphes de la fin du rapport de Moran. C'est évidemment le procédé qui permet aussi à Molloy de rythmer son unique paragraphe.

Comme nous l'avons déjà dit, Moran se transforme au cours de sa recherche-rédaction. Au début, c'est un homme rangé, au contraire de Molloy, homme rongé par le doute et l'incertitude. Mais, Moran ressemble de plus en plus à Molloy, physiquement et psychiquement, et il y a mutation graduelle de sa prose aussi. Son discours et sa conception du paragraphe se transforment en conséquence. Des paragraphes ouverts, astructurels, ponctuent déjà la première moitié de son rapport où domine tout de même une organisation logique. Ces paragraphes ouverts deviennent de plus en plus nombreux au fur et à mesure que Moran rencontre des échecs ou exprime des doutes à son propre sujet. Les dernières pages de son rapport contiennent quelques paragraphes très longs. Ils correspondent à des épisodes entiers et se seraient facilement scindés en paragraphes plus petits si Moran appliquait toujours les règles qu'il observe au début de son rapport. Selon Northrop Frye, *Moran's narrative, which starts out in clear prose, soon breaks down into the same associative paragraphless monologue that Molloy uses*¹⁰³.

Quant à Molloy, il raconte sa vie en deux paragraphes, le premier de cinq cents mots, le deuxième d'une quarantaine de mille¹⁰⁴. Mais le texte

¹⁰³ Northrop Frye, «The Nightmare Life in Death», *Hudson Review*, 13, no 3, automne 1960, p. 446.

¹⁰⁴ La formule est de Léo Dilé, traducteur de Deirdre Bair, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979, p. 334.

n'avait pas toujours cette forme. Beckett commença la rédaction le 2 mai 1947 par les mots : *Cette fois-ci, puis encore une...* (p. 9 ; ms 1^{er} cahier, p. 2), c'est-à-dire qu'il composa d'abord le deuxième des paragraphes que nous connaissons. Dans le manuscrit, le texte est divisé en plusieurs paragraphes, dont certains, il est vrai, sont très longs. En novembre 1947, après s'être rendu jusqu'à la fin du roman, Beckett revint sur le début et ajouta le premier paragraphe de Molloy, sorte de prologue qui commence par la phrase *Je suis dans la chambre de ma mère* ¹⁰⁵ (p. 7). Ce n'est qu'à la révision de son texte que Beckett décida de réunir tous les paragraphes primitifs de Molloy en un seul paragraphe. Cette décision fut prise peut-être en partie dans le but de distinguer le rapport de Molloy du prologue. Ce prologue, qui est un ajout dans la genèse du texte, est un ajout dans la diégèse aussi car Molloy y présente un texte déjà écrit : *Voici mon commencement à moi. [...] Le voici* (p. 9). Ce texte, le rapport qu'il écrit à la suite d'une directive, compte un seul paragraphe de quelque cent quarante pages.

De ce refus de faire des paragraphes il résulte un paragraphe immense qui regroupe forcément un nombre important de sujets plus ou moins distincts, qu'un discours «normal» aurait distingués. Comment les

¹⁰⁵ Les pages de chacun des cahiers du manuscrit ont été numérotées par Beckett lui-même. Dans le 1^{er} cahier, la deuxième page de couverture porte le numéro 1. Le texte fut composé au recto des feuillets, les verso étant réservés aux corrections et ajouts éventuels. Le texte commencé en mai débute à la page 2, c'est-à-dire au recto du premier feuillet. Le prologue fut ajouté en regard au mois de novembre, c'est-à-dire en deuxième page de couverture (p. 1) et se poursuivant au verso du premier feuillet (p. 3). Tout le manuscrit est méticuleusement ponctué de dates de sorte que, sauf oubli de la part de Beckett, on peut savoir avec exactitude à quel moment chaque tranche de texte fut composée.

changements de sujet se font-ils à l'intérieur de ce paragraphe immense ? En respectant l'ordre chronologique, par association d'idées, et, quelquefois, de façon purement gratuite. Prenons ce passage charnière entre un petit récit qui fournit une *caricature* de l'état d'esprit de Molloy et le célèbre passage sur le porte-couteau.

C'est là une assez bonne caricature de mon état d'esprit à ce moment-là. Résultat, je restais là où j'étais. J'avais emporté de chez Lousse un peu d'argenterie, oh pas grand'chose, des cuillers à café massives pour la plupart, et puis d'autres menus objets dont je ne saisisais pas l'utilité mais qui semblaient devoir avoir de la valeur. Parmi ces derniers il y en avait un qui me hante encore, de temps en temps. (p. 103)

L'objet évoqué à la fin déclenchera les considérations très connues qui occupent la page qui suit. Il s'introduit de façon naturelle après la formule de présentation de la phrase précédente, notamment le terme général *argenterie*. Mais nous sommes plus en peine d'expliquer la mention de l'argenterie après la scène d'un matin pluvieux dans la ville, si ce n'est par la chronologie. Molloy raconte le matin de son départ de chez Lousse et, arrivé à un moment creux de son récit, il introduit un sujet qui lui aussi est une conséquence directe de son séjour chez elle, c'est-à-dire les objets qu'il en a emportés.

Comme l'embranchement de l'*argenterie*, beaucoup de changements de sujets semblent ne rien devoir à une continuité sémantique même ténue. Un nouveau sujet sera tout simplement annoncé sans que le narrateur tente de le rattacher à quelque suite que ce soit. Ainsi écrit-il :

Et quant à dire ce que je devins, et où j'allai, dans les mois sinon les années qui suivirent, je n'en ai pas l'intention. Car je commence à en avoir assez de ces inventions et d'autres m'appellent. Mais afin de noircir encore quelques pages je dirai que je passai quelque temps au bord de la mer, sans incident. (p. 112)

Les pages qui suivent n'ont apparemment aucune autre fonction que d'*être*; l'épisode qu'elles racontent n'aurait aucune importance inhérente, n'entreferait aucun rapport avec le reste du texte. Les pages en question concernent la réserve de pierres à sucer, passage célèbre pour son acohérence¹⁰⁶. D'ailleurs Beckett n'eut aucune difficulté à l'isoler du contexte pour le publier à part. Ce fut d'abord un extrait de roman¹⁰⁷; mais, fait plus intéressant, l'extrait fut recueilli plus tard dans une anthologie de nouvelles¹⁰⁸. Le passage portant sur les pierres à sucer se termine brusquement après dix pages. La scène est rappelée succinctement et le discours se poursuit :

Et la solution à laquelle je finis par me rallier, ce fut de foutre toutes mes pierres en l'air, sauf une, que je gardais tantôt dans une poche, tantôt dans une autre, et que naturellement je ne tardai pas à perdre, ou à jeter, ou à donner, ou à avaler. C'était une partie assez sauvage de la côte. Je ne me rappelle pas y avoir été sérieusement molesté. (p. 122)

Les ruptures brusques ont été recherchées par Beckett, comme l'indique cette variante :

Ma maman s'appelait-elle Molloy ? Sans doute. Elle doit s'appeler Molloy aussi, dis-je. **Il tendit la main vers son téléphone. Emmène-le, dit-il.** On m'amena dans la salle de garde, où on me dit de m'asseoir. (1^{er} cahier, p. 112)
=> **Maman** s'appelait-elle Molloy ? Sans doute. Elle doit s'appeler Molloy aussi, dis-je. On m'emmena, dans la salle de garde **je crois, et là** on me dit de m'asseoir. (p. 35)

¹⁰⁶ *Acohérent* et *acohérence* sont peut-être des néologismes. Nous entendons par là une absence de cohérence, une absence de rapport sémantique entre les éléments. Le mot *incohérence*, quant à lui, signale une contradiction entre éléments (une impossibilité référentielle), ce qui est un rapport sémantique.

¹⁰⁷ Il s'agit de la version anglaise du passage, publié sous le titre «Extract from *Molloy*» dans la *Paris Review*, no 5, printemps 1954, p. 124-35.

¹⁰⁸ «Stones», dans *Best Short Stories from the Paris Review*, New-York, E. P. Dutton & Co., 1959, p. 49-59.

Les phrases de transition sont presque entièrement éliminées ; on est frappé par le caractère brusque du changement de scène. L'absence de division typographique est d'autant plus frappante que le changement de scène est répertorié par la plupart des théoriciens et théoriciennes du paragraphe comme un de ses traits démarcatifs¹⁰⁹.

Ainsi, cet immense paragraphe sans structure de Molloy passe, comme la phrase, d'un sujet à l'autre sans se préoccuper des lois de la rhétorique. L'attention quitte, par degrés imperceptibles, le thème posé au début – dans la mesure où il est possible de parler de *thème posé* ou de *début*. D'une phrase à l'autre, le texte passe à travers des suites de réflexions qui mènent narrateur et lecteur loin du point d'origine. Prenons le passage où Molloy narre le début de la seconde journée (p. 43 sq.). Après avoir fait le récit de la rencontre avec le berger, il évoque le beau temps, ce qui l'amène à parler de l'hiver et de la nécessité de se protéger du froid, et de l'utilité du *Supplément Littéraire du Times* à cet effet. Il en loue la solidité, puis son étanchéité aux pets, ensuite il compte ses pets puis fait une réflexion générale sur la valeur des mathématiques. Il aborde de nouveau la question de la météorologie en se rappelant la température habituelle de sa région puis revient enfin à la préoccupation du moment, c'est-à-dire retrouver sa mère. Cela fait six pages. Et ainsi de suite dans les pages subséquentes. Les réflexions ne sont pas toujours liées aux circonstances dans lesquelles elles ont

¹⁰⁹ Voir la définition de O. M. Howard, citée *supra* p. 187. Ainsi que H. Mitterand, *op. cit.*, p. 90 ; J. E. Grimes, *op. cit.*, p. 102-03.

lieu ; leur ordre, qui résulte de l'association, semble libre. Sur le plan global, le discours semble amorphe, sans plan ni but précis ; c'est le labyrinthe de mots qu'évoque Roch C. Smith¹¹⁰.

Mais si l'accumulation de détails dans la phrase et dans la suite des phrases paraît gratuite, et la forme globale amorphe, ce n'est qu'en prenant un certain recul et en essayant de saisir l'ensemble – ensemble de la phrase, ou ensemble d'un épisode ou d'une tranche de texte – que le caractère amorphe devient évident. Car lorsqu'on avance au pas des mots successifs, tout se suit logiquement. Malgré l'absence apparente de plan, l'abondance d'outils de liaison, notamment de conjonctions initiales, donne l'impression d'une progression logique. La fréquence des débuts de phrases hypotaxiques se conjugue avec l'absence d'alinéas pour créer un texte qui se prolonge sans rupture. D'une part, chaque phrase semble se lier à celles qui précèdent. D'autre part, même lorsqu'il y a rupture dans le discours, notamment aux changements de scène, le discours refuse de reconnaître cette rupture et de la marquer par un changement de paragraphe. Les sujets divers et hétéroclites se succèdent dans un discours continu et s'enchaînent sans solution de continuité.

Tant chez Molloy que chez Moran, le discours reproduit au niveau transphrastique le rythme de la phrase. Certains paragraphes de Moran ont une fin brusque, caractéristique de la phrase. Les phrases de Molloy se suivent au fil du texte un peu comme les mots se suivent à l'intérieur

¹¹⁰ Roch C. Smith, «Naming the M/inotaur : Beckett's Trilogy and the Failure of Narrative», dans Patrick A. McCarthy, *Critical Essays on Samuel Beckett*, Boston, G. K. Hall & Co., 1986, p. 75-82.

de la phrase, liées par l'association et s'enchaînant sans rupture. Ainsi la phrase de *Molloy* n'est intégrée à aucune unité qui en soit vraiment distincte ; elle n'est soumise à aucune exigence structurelle. C'est la phrase elle-même qui définit la forme générale du texte et qui en détermine le rythme.

L'évolution itérative du paragraphe chez Beckett

Le Moran du début, conscient des moyens de la rhétorique, et le Molloy du deuxième paragraphe, insoucieux de diviser son discours en tranches, représentent des cas extrêmes dans la pratique beckettienne du paragraphe. La gamme qui les sépare, l'évolution de l'usage conventionnel du paragraphe vers son absence totale, se déploie dans la suite de la Trilogie et dans les *Textes pour rien*. Le paragraphe s'allonge plus ou moins progressivement dans la Trilogie ; après la page 34 de *L'Innommable*, il n'y a plus d'alinéa. Ce dernier paragraphe compterait donc quelque 46 000 mots¹¹¹. Dans les *Textes pour rien* le paragraphe, bien que moins long, correspond à l'unité-texte.

Nous serions tenté de conclure à une évolution linéaire du paragraphe beckettien, mais cette évolution est un artifice que Beckett utilise consciemment. Le développement que nous venons de souligner dans la Trilogie et les *Textes pour rien*, en plus d'être annoncé par la

¹¹¹ L'allongement progressif du paragraphe va de pair avec l'allongement de la phrase. La dernière phrase de *L'Innommable*, telle que la ponctuation la délimite, compte environ 1 400 mots (p. 255-62).

dégénérescence progressive du paragraphe chez Moran, se voit aussi dans les œuvres qui précèdent la Trilogie. Les premières œuvres beckettiennes en prose, les œuvres de langue anglaise, présentent peu d'innovation sur le plan de l'organisation en paragraphes. Les nouvelles publiées en revues pendant les années 20 et 30¹¹² et celles recueillies dans *More Pricks Than Kicks* (1934), les premiers romans, (*Murphy*, 1938 ; *Watt*, 1953, composé entre 1940 et 1945), malgré leur nouveauté à plusieurs égards, ne semblent pas remettre en question le rôle ni la structure du paragraphe. «Sedendo et quiesciendo», il est vrai, offre quelques anomalies typographiques, et certains paragraphes de *Watt*, grâce à l'inventaire complet des permutations que permet un ensemble donné de faits, atteignent une longueur inusitée, mais sans pour autant remettre en question le principe de l'unité sémantique du paragraphe. Les premiers textes français témoignent déjà d'une évolution du paragraphe. Les textes de *Mercier et Camier* (1970), de *Premier amour* (1970) et les autres *Nouvelles* (1958) – les trois œuvres composées en 1946-47 – montrent une tendance vers le long paragraphe à méandres. Le texte que Beckett composa ensuite est le rapport de Molloy, rédigé en quelques paragraphes très longs et publié sans alinéa.

Le rapport de Moran est donc un retour en arrière. En l'écrivant, Beckett revient à l'organisation qui se voit dans ses œuvres anglaises. Après avoir complété le trajet stylistique qui mène du paragraphe

¹¹² «Assumption», *Transition*, nos 16-17, juin 1929, p. 268-71 ; «Sedendo et quiesciendo», *Transition*, no 21, mars 1932, p. 13-20 ; «A Case in a Thousand», *The Bookman*, vol. LXXXV, no 515, août 1934, p. 241-42.

classique au paragraphe astructurel, Beckett l'entreprend à nouveau et le parfait dans ses textes français, ses œuvres de maturité. Il le reproduit dans la Trilogie entière, mais aussi, comme nous venons de le voir, à l'intérieur des limites du texte de Moran.

***Comment c'est*: la présentation typographique**

Lorsque Beckett aborda la rédaction de *Comment c'est*, son paragraphe continua à évoluer dans le même sens. Dans les premiers jets¹¹³ il utilisa l'alinéa de façon plus ou moins conventionnelle, sans recherche d'effets particuliers. Il abandonna bientôt le paragraphe «banal» et fit, dans ses refontes du texte¹¹⁴, des paragraphes très étendus qui ressemblent à ceux de *L'Innommable* ou des *Textes*, situant ainsi son nouveau texte dans la foulée stylistique de ceux-ci en ce qui concerne l'utilisation du paragraphe. Il est intéressant de constater que dans le cas des versions préliminaires de *Comment c'est* le paragraphe conventionnel correspond à la phrase conventionnelle, conventionnellement ponctuée, et que le paragraphe long qui enchaîne un grand nombre de données correspond à la phrase longue, rythmée par de nombreuses virgules. A méandre phrastique, méandre paragraphesque.

¹¹³ Nous pensons au 1^{er} cahier du manuscrit jusqu'au feuillet 39, et aux tss 1655/1-4 de Reading.

¹¹⁴ Il s'agit du reste du 1^{er} cahier jusqu'au début du 5^e, du tapuscrit 1661 de Reading et du ts I du HRC.

C'est assez tard dans la rédaction que Beckett repensa le paragraphe. Nous avons déjà eu l'occasion de signaler la transformation complète que connurent la phrase et les notions syntaxiques en général, en passant de la première à la treizième version. Il y eut chez Beckett, pendant la rédaction de *Comment c'est* une espèce de crise de l'expression, qui lui fit transformer son discours romanesque. Le paragraphe n'en fut aucunement exempt. Beckett a évolué vers un type de discours nouveau et très particulier. C'est un discours à la fois précipité et constamment interrompu. Sur le plan sémantique, ce discours prend la forme de la répétition sur un débit rapide de mots entendus, entrecoupée de silence mais aussi de halètement. Il reste à examiner la forme typographique que prit ce discours.

Le caractère précipité du discours se réalise bien sûr par la suppression de la plupart des rapports syntaxiques, suppression obtenue en partie grâce à l'élimination de la ponctuation. L'absence de ponctuation contribue à créer l'impression d'une masse de mots à peine organisée. Ni point ni virgule ne viennent séparer les groupes de mots, aucune majuscule n'offre de point de repère dans le discours. Seuls les noms propres portent une majuscule, celle-ci n'orne ni les débuts de groupes syntaxiques – les *phrases* – ni les débuts des groupes typographiques, comme c'est le cas du *vers* en poésie. L'absence d'organisation graphique correspond à l'absence relative d'organisation aux plans syntaxique ou rythmique. Le narrateur dit, *d'une traite pas un alinéa pas une virgule pas une seconde laissée à la réflexion [...]*

(p. 111), décrivant ainsi le texte lui-même ainsi que les discours de la diégèse : ceux du narrateur et de Pim, qui répètent les mots qu'ils entendent et ne s'arrêtent que pour reprendre souffle, et le discours que le narrateur grave avec son ongle sur le dos de Pim.

Ce discours inorganisé pourrait rappeler celui de Molloy, qui lui aussi se fait à la suite d'une directive et plus ou moins spontanément, sans plan préétabli apparent. Mais si Molloy écrit, le discours de *Comment c'est* est oral. Ainsi, des facteurs physiologiques imposent des arrêts. L'halètement interrompt le discours, ou l'enfoncement du visage dans la boue. Les pauses entre les suites de mots, comme les suites de mots elles-mêmes, sont inéluctables. Les pauses n'ont aucune valeur rhétorique ; la disposition en paragraphes ne correspond pas à un plan, à une organisation du contenu. Les mots sonnent seulement *quand ça cesse de haleter*. Il ne s'agissait donc pas d'imiter un monologue ininterrompu, semblable au texte de Molloy, car le narrateur de *Comment c'est* doit s'interrompre. Cependant, les pauses et les silences ne doivent à aucun prix correspondre à une organisation du discours.

L'alinéa classique, même acoquiné à l'apponctuation, aurait mal rendu ce manque d'organisation car il évoque trop les notions de plan et de *dispositia*. Or, la typographie de *Comment c'est* tend vers l'élimination de tout ce qui, dans un texte «classique», fait voir la pondération. Après les hésitations que nous avons mentionnées, Beckett trouva finalement la solution recherchée et nota dans un cahier : *Double interligne entre*

*paragraphe*¹¹⁵. Après le double interligne, les paragraphes commencent au fer. Ainsi la pause est plus longue que le simple changement de paragraphe classique, correspondant au silence ou au halètement plus ou moins long ; et la suppression du retrait fait voir un début subit, reprise brusque après une interruption non voulue.

Donc, si le discours se fait sans virgule et sans pause, il n'est pas continu. Cette masse de mots est bel et bien ponctuée. C'est grâce à ce découpage que la masse de mots inorganisée est rendue assimilable, les pauses plus ou moins longues permettent de comprendre plus ou moins bien ce discours original. Mais il est clair que la division en paragraphes ne se fait pas de façon conventionnelle. Il n'y a pas de lien nécessaire entre le passage à la ligne et la disposition du contenu sémantique.

Au sujet du double interligne, remarquons une particularité de l'édition anglaise de *How it is* (Londres, John Calder, 1964, 160 p.). La mise en page de cette édition respecte l'intégralité du paragraphe. L'importance du blanc entre les paragraphes varie de sorte que le changement de page correspond toujours à la fin du paragraphe. Aucune des bribes de discours n'est interrompue dans la présentation matérielle. Nous regrettons que cette élégance soit absente et de l'édition française du texte (Éditions de Minuit, 1961) et de l'édition américaine (New-York,

¹¹⁵ «Pim», dans le cahier *Été 56*, f. 27.

Grove Press, 1964). Car c'est là une belle figure de l'*editio*¹¹⁶, et qui en plus correspond aux termes du texte même :

les blancs sont les trous sinon ça coule plus ou moins *plus ou moins grands les trous* on parle des trous impossible d'indiquer pas la peine [...] (p. 132)

Paragrapes fragmentaires, paragraphes fragmentés

Contrairement à la division classique en paragraphes, qui souligne l'organisation sémantique du texte, la division typographique de *Comment c'est* crée l'impression d'une suite impromptue. Cette parcellisation du texte rend plus obscure l'organisation syntaxique déjà schématique. Somme toute, l'un et l'autre produisent le même effet : imposer des arrêts là où il n'y en aurait pas, les gommer là où il y en aurait. Dans le cas de la phrase, de nombreuses incises interrompent une phrase en plein élan, et l'absence de ponctuation fait en sorte que toutes les liaisons deviennent possibles. Dans le cas du paragraphe, celui-ci aussi peut s'interrompre en plein élan, ou inversement il peut englober plus d'un sujet. C'est ainsi que nous parlerons de paragraphes *fragmentaires*, c'est-à-dire des fragments de développements plus étendus, et de paragraphes *fragmentés*, c'est-à-dire composés de fragments acohérents.

¹¹⁶ Ainsi, dans la rhétorique du XX^e siècle, où il ne peut que rarement être question de la *memoria* ou de l'*actio*, c'est l'*editio* qui répertorierait les façons de présenter un texte au public.

Le paragraphe ne correspond donc pas forcément à un sujet. Il n'est pas entier ; ni unité ni intégrité sémantiques ne lui sont inhérentes. Beaucoup des paragraphes de *Comment c'est* sont «incomplets» : un paragraphe aborde un sujet qui déborde et se poursuit au paragraphe suivant. Ceci se voit le plus clairement là où une expression qui termine un paragraphe est reprise au début du paragraphe suivant, comme si l'énoncé avait été interrompu avant d'arriver à sa fin.

quoi sur elle ma mémoire on parle de ma mémoire peu de chose qu'elle s'améliore
elle empire qu'il me revient des choses il ne me revient rien mais de là *à être sûr*

à être sûr que personne ne viendra plus jamais braquer sa lampe sur moi et plus
jamais rien d'autres jours d'autres nuits non (p. 22)

[...] donc un bon moment sonné sur le ventre puis soudain me mets je ne peux pas
le croire *à écouter*

à écouter comme si parti la veille au soir de la Nouvelle-Zemble la géographie
que j'avais je venais de revenir à moi [...] (p. 66)

Dans les deux cas que nous citons l'interruption de l'énoncé par l'interligne, en isolant les mots en fin de paragraphe, en fait ressortir tout le comique. A d'autres endroits, le silence ou le blanc vient interrompre une liste :

je ne vais pas me fatiguer à lui demander ce qu'il ne peut pas donner de se mettre
sur la tête par exemple ou debout ou à genoux certainement pas

ou sur le dos ou sur le flanc pas rancunier plus maintenant ne souhaite plus à
personne à chaque seconde de devoir sans pouvoir énormes cymbales bras géants
ouverts deux cents degrés et pan vian miracle miracle l'impossible fais
l'impossible souffre l'impossible certainement pas (p. 101)

[...] s'il [P'im] se nourrit encore c'est de boue si ça en est je l'ai toujours dit cette
boue par osmose à force à longueur de temps par capillarité

par la langue quand elle sort la bouche quand elle s'entrouvre les narines les yeux
quand ils s'entrouvrent l'anus non il est à l'air les oreilles non plus

l'urètre peut-être après pisser la dernière goutte la vessie qui d'avoir tant
refoulé aspire un instant certains pores aussi l'urètre peut-être un certain
nombre de pores (p. 102-03)

Dans notre premier exemple, le changement de paragraphe intervient au milieu d'une liste de quatre éléments, quatre positions impossibles pour Pim et que le narrateur ne lui demanderait pas d'assumer : *de se mettre sur la tête... ou à genoux... S ou sur le dos ou sur le flanc*. Dans le deuxième exemple il s'agit de l'algorithme des orifices du corps humain, tels que répertoriés par force religions, augmenté de deux éléments, la langue au début et les pores à la fin. Le changement de paragraphe sépare des autres le dernier des orifices classiques, lui permettant ainsi d'accueillir un long complément, nécessaire pour expliquer ce rôle inattendu qu'on lui attribue, celui de porte d'entrée pour l'étrange aliment qu'est la boue.

Mais nous avons déjà voulu mettre en garde contre la notion d'organisation inhérente à un sujet avant sa mise en texte. L'organisation en paragraphes n'est pas seulement un moyen accessoire qui sert à indiquer les tranches inéluctables et préalablement définies d'un développement. Il est plutôt un outil dont on se sert pour indiquer l'organisation du contenu. Dans quelques cas particulièrement voyants, comme ceux que nous venons de citer, le changement de paragraphe semble interrompre ou diviser de façon anormale le développement. Mais même là il faut se garder de parler catégoriquement. Le dernier exemple surtout est discutable. C'est précisément par la longueur du complément

que reçoit le dernier élément de la liste, et par le rôle inattendu qu'on lui accorde, qu'il se distingue des éléments qui le précèdent. Vu sous cet angle, le changement de paragraphe ne serait pas totalement dépourvu de valeur rhétorique. La distinction qui s'établit entre l'urètre et les éléments précédents autorise le changement de paragraphe et en est rendue plus frappante.

Mais si le caractère fragmentaire de certains paragraphes est discutable, beaucoup de paragraphes sont, sans aucun doute, fragmentés. C'est-à-dire qu'il y a souvent changement de sujet à l'intérieur du paragraphe, le paragraphe ne manifestant pas d'unité sémantique. Citons l'exemple le plus évident :

mes ongles eh bien pour ne parler que des mains sans parler de ce sage oriental je les avais dans un triste état ce sage extrême oriental qui ayant serré les poings depuis l'âge le plus tendre c'est vague jusqu'à l'heure de sa mort on ne dit pas à quel âge ayant fait ça (p. 82)

Non seulement le sujet est-il donné au début du paragraphe, *mes ongles*, mais ce sujet est immédiatement défini : il ne s'agira pas des ongles du pied ni des ongles du sage oriental. Cependant, après une seule information se rapportant au sujet posé – *je les avais dans un triste état* – le narrateur abandonne ce sujet et aborde un des sujets explicitement exclus. L'histoire du sage oriental et de ses ongles occupe les trois paragraphes suivants. Il est vrai que le narrateur est peut-être engagé dans un combat particulièrement difficile pour éviter de parler des ongles. C'est au moyen des ongles, on s'en souviendra, que le narrateur communique avec Pim, et le torture. Les ongles sont donc un

symbole d'une ambivalence remarquable. ; d'une part ils permettent le contact, d'autre part ce contact est une souffrance.

Aussi, ce sujet est-il annoncé plusieurs fois et chaque fois le discours l'évite. Le contact avec Pim s'est fait d'abord par les ongles, [...] *d'où contact avec la fesse droite moins des coussinets que des ongles* [...] (p. 81). Peu après le narrateur indique qu'il a l'intention d'en parler, [...] *vite un mot sur mes ongles ils vont avoir leur rôle à jouer* (*ibid*) ; mais le texte passe ensuite à des considérations métadiscursives. Un peu plus loin, deux paragraphes de suite se terminent par les mots *maintenant mes ongles* (p. 82) sans que le sujet soit effectivement traité. Arrive finalement le paragraphe cité plus haut. Le rôle particulier que jouent les ongles les rend répugnants au narrateur qui doit les évoquer plus d'une fois avant de réussir à en parler. Le sage oriental, aux ongles immobilisés, est l'anti-bourreau. Le narrateur dira que ce personnage, qui a renoncé à la vie, représente son rêve : *un oriental mon rêve il a renoncé je renoncerai aussi je n'aurai plus de désirs* (p. 87).

Dans un autre exemple, le sujet initial du paragraphe, *ma femme*, est interrompu par des considérations sur le style :

ma femme là-haut Pam Prim je ne sais plus je ne la vois plus elle se rasait la motte jamais vu ça je parle comme lui moi je parle on parle de moi comme lui petits paquets grammaire d'oiseau plus la tête à ça puis floc dans le trou (p. 119-20)

Nous avons vu que le discours sur la vie dans la boue est constamment interrompu par un discours métadiscursif. Cette

alternance de narration et de métanarration crée des paragraphes fragmentés, bien que la métanarration contribue à la narration en cours en la commentant. Dans le paragraphe que nous venons de citer la fragmentation est plus évidente puisque le commentaire métanarratif est de portée générale et ne commente pas les mots de la première partie du paragraphe.

Pourtant, dans la suite de ce passage, les paragraphes respectent le principe de l'unité sémantique, et ce pendant deux pages. Chaque incipit opère un embrayage et introduit un nouveau sujet ou une nouvelle scène. Les mots *Pam Prim..* lancent le paragraphe d'introduction où est résumée la vie de couple jusqu'à l'accident à la suite duquel Pam ou Prim rentre à l'hôpital. Les mots *à l'hôpital..* opèrent un changement de scène et l'on voit la transformation qui a lieu chez Pam ou Prim à la suite de l'accident. Le paragraphe qui commence par *les fleurs sur la table de nuit..* et qui raconte les efforts que Pam ou Prim, immobilisée, doit faire pour voir les fleurs à son chevet, concerne les rapports qui existent entre la malade et son visiteur, rapports que représentent les fleurs qu'il lui a offertes. Le paragraphe suivant commence par les mots *lit en fer ripoliné..* ; ce meuble est une nouvelle métonymie représentant l'état des rapports entre le narrateur et sa prétendue bien-aimée. Ce thème se poursuit au paragraphe suivant mais le début du paragraphe, *assis au pied du lit..*, opère un changement de point de vue. Les mots *sorti de là..*, au début du paragraphe suivant, montrent que l'interligne correspond bel et bien à un changement de scène ; on suit le narrateur après son départ du

chevet de Pam ou Prim. Finalement, le paragraphe qui commence par *Je houx...* concerne la recherche des fleurs désirées par Pam ou Prim.

Dans tout ce passage les changements de paragraphes se font selon la règle. Il ne s'agit donc pas de prétendre que tous les paragraphes de *Comment c'est* sont antiparagraphesques ; ce serait une exagération. En examinant la syntaxe de *Comment c'est*, nous avons dû reconnaître que, malgré les apparences, le texte contient quelques phrases brèves. Et cela ne devrait pas surprendre car sans phrases il n'y aurait pas de communication. Mais la fonction prédicative n'organise pas *tout* le texte, elle n'est pas seule à l'organiser. De même pour le paragraphe. Il y a des paragraphes plus ou moins classiques dans le texte. Mais tous les paragraphes ne sont pas conçus selon le modèle classique ; le paragraphe traditionnel ne réussit pas à organiser tout le texte. Au contraire, il y a dans ce texte une tendance très nette à réduire le rôle rhétorique du paragraphe et à créer une tension entre la division en paragraphes et la disposition réelle du contenu sémantique. Le procédé crée l'effet d'une suite plus ou moins improvisée, spontanée, sans plan préétabli apparent.

Nous pouvons donc identifier dans *Comment c'est* des paragraphes dont l'incipit est thématique, comme l'exigerait le schéma traditionnel du paragraphe. La syntaxe de *Comment c'est*, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, veut que cet incipit ait souvent la forme d'un groupe nominal bref. Il s'agirait donc le plus souvent d'un mot-thème plutôt que d'une phrase-thème. Le mot-thème entretient avec la suite du paragraphe un rapport du général au particulier, de la thèse à

l'explication, ou un rapport métonymique. Même si le sujet annoncé au début du paragraphe ne réussit pas à accaparer tout le paragraphe, le principe reste le même. Le mot-thème introduit donc un sujet et entretient un certain rapport avec la partie du paragraphe qui traite de ce sujet. Cette façon de faire débiter les paragraphes correspond à la formule *x on parle de x* qui manifeste, sur le plan du syntagme, le même *modus operandi*. Voyons quelques exemples :

vie dans la lumière première image un quidam quelconque je le regardais à ma manière de loin en dessous dans un miroir la nuit par la fenêtre première image (p. 12)

une voix humaine là à quelques centimètres mon rêve voire peut-être une pensée humaine si je dois apprendre l'italien évidemment ce sera moins drôle (p. 88)

silences longs de plus en plus temps énormes en perte de plus en plus lui de réponses moi de questions marre de la vie dans la lumière une question tous les plus de chiffres plus de temps chiffre énorme temps énorme sur sa vie dans le noir la boue avant moi histoire surtout s'il vivait encore TA VIE ICI AVANT MOI confusion complète (p. 115)

cette voix ces voix comment savoir non pas que ce fût un chœur une seule mais qu'au çà veut dire de toutes parts des haut-parleurs possible la technique mais attention (p. 165)

Les débuts de paragraphes, par leur position contre la marge de gauche, par leur brièveté et par l'absence d'outils grammaticaux, fournissent une attaque brusque, une sorte d'explosion. L'extrême tension du début se dissipe par la suite grâce aux syntagmes plus étendus qui apportent des explications et des exemples. Comme la formule *x on parle de x* il s'agit d'un thème isolé, annoncé subitement puis intégré par la suite à un contexte.

Ce rythme de paragraphe n'est pas cependant très bien défini. Le bref début, bien qu'explosif, est vite oublié si le paragraphe s'allonge tant soit peu. A plus forte raison si le paragraphe est fragmenté. Le début de paragraphe n'est qu'un moment un peu plus fort que les autres dans la suite rythmique binaire. Le paragraphe ne détermine pas un rythme qui réduirait l'impact des groupes de mots individuels.

Paragraphe ou versets ?

La présentation typographique de *Comment c'est*, tout comme son organisation syntaxique, est une nouveauté en 1961. Rares sont les rédacteurs de comptes rendus qui ne lui réservent pas quelque remarque. Les comptes rendus de *Comment c'est*, comme ceux de *Molloy*, constituent une lecture intéressante pour tous ceux et celles qui s'intéressent aux idées reçues du roman au milieu du siècle et à la réception du roman beckettien. Il n'entre pas dans notre propos de résumer ces textes, mais signalons la réaction de la critique devant le paragraphe de *Comment c'est*

Certains critiques ont préféré ne pas parler de *paragraphe* mais de *versets*. Effectivement, comme nous avons pu douter de la pertinence de la notion de *phrase* dans le cas de ce texte, nous nous devons de nous interroger sur la validité de la notion de *paragraphe*. C'est peut-être Ludovic Janvier qui lance le terme *verset* en 1966, mais il n'offre que trop peu d'explications pour justifier le choix du mot :

Le livre : trois parties de dimensions égales, chacune d'elle distribuée en paragraphes inégaux, allant de la ligne au tiers de page, d'une durée moyenne de

sept ou huit lignes, mais s'enflant et s'augmentant au gré de la souffrance ou de l'urgence, qui véritablement leur insufflent la vigueur. Ces versets ont une durée, et cette durée est celle du mal subi ou de l'effort [...] ¹¹⁷.

Plus récemment Alfred Simon reprend le mot *verset*, mais sans s'interroger sur le bien-fondé du terme ¹¹⁸.

En plus de désigner tout particulièrement les unités du texte biblique, le mot *verset* renvoie couramment à une phrase rythmée, correspondant à un sens complet et à une respiration découpée sur la page à la façon des versets des psaumes. Bernard Dupriez, dans l'avant-dernière définition du *Gradus*, affirme que le verset est «plus long [que le vers], irrégulier et d'un rythme moins raffiné ¹¹⁹». Tout compte fait, le mot *verset* ne désigne pas mieux les unités typographiques de *Comment c'est* que ne le fait le mot *paragraphe*. Si Beckett résiste aux conventions du paragraphe classique, ce n'est pas pour se conformer servilement à une autre forme tout aussi canonique. L'emploi du mot *verset* pour désigner les unités de *Comment c'est* est plutôt dû à la volonté de trouver un vocabulaire frappant, d'éviter les mots banals en parlant d'un texte si peu banal. Pour notre part, nous reconnaissons que si nous avons utilisé le mot *paragraphe* c'était faute de mieux.

¹¹⁷ Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1966, p. 384. Collection «10:18». Nos italiques.

¹¹⁸ Alfred Simon, *Beckett*, Paris, Pierre Belfond, 1983, p. 245. La critique beckettienne de langue anglaise utilise des termes tels que *prose stanza* (H. Porter Abbot, *The Fiction of Samuel Beckett, Form and Effect*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. 139) et *verse paragraphe* (Linda Ben-Zvi, *Samuel Beckett*, Boston, Twayne, 1986, p. 108).

¹¹⁹ Bernard Dupriez, *Gradus*, Paris, Union générale d'édition, 1980, p. 473. Collection «10:18».

***Compagnie*: le paragraphe classique**

Après plusieurs textes où le paragraphe est progressivement abandonné, *Comment c'est* indique un retour au paragraphe. Dans les années qui ont suivi la publication de *Comment c'est*, Beckett composa surtout des textes brefs qui correspondent à un seul paragraphe¹²⁰. Mais *Le Dépeupleur*¹²¹, texte plus long, est organisé en paragraphes conformes au schéma classique. Il semblerait que Beckett attache de plus en plus d'importance au paragraphe. Dans la rédaction des textes les plus récents, tels *Compagnie*, *Mal vu mal dit* (1981) et *Worstward Ho* (1983), le paragraphe devient un élément structurel d'une grande importance.

Ces œuvres furent composées à l'aide de plans conçus par paragraphes numérotés. Le sujet du paragraphe est fixé d'avance, sa composition et son emplacement sont soigneusement déterminés, puis les paragraphes sont rassemblés. Dans le cas de *Mal vu mal dit* Beckett composa les paragraphes sur des feuilles volantes, un paragraphe par feuille, ce qui aurait facilité les remaniements éventuels. C'est aussi la méthode que Beckett mit en pratique en composant *Sans*, mais dans le

¹²⁰ Voir *Têtes-mortes*, Paris, Minuit, 1967, 66 p. sauf le texte «Assez» qui est organisé en paragraphes ; *Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Minuit, 1976, 53 p. Sur le texte «Sans», recueilli dans la nouvelle édition des *Têtes-mortes* (Paris, Minuit, 1972, 77 p.), voir les références de la note 122.

¹²¹ *Le Dépeupleur*, Paris, Minuit, 1970, 55 p.

cas de ce texte c'est la phrase qui est l'unité amovible¹²². Quant à *Compagnie*, nous avons déjà eu l'occasion de décrire quelques-unes des caractéristiques de son plan, reproduit en annexe. Il montre que l'unité de base de ce texte est le paragraphe.

Le texte de *Compagnie* est donc divisé en paragraphes, assez compacts pour la plupart. Leur structure est généralement conforme au schéma traditionnel, chacun est «complet», le passage à la ligne correspond à un changement de sujet, la première phrase annonce le sujet du paragraphe. Ce sont des paragraphes dont Moran lui-même n'aurait pas honte. De plus, les paragraphes de *Compagnie* sont rendus plus cohésifs par des jeux de répétition et de sonorités.

Le principe de l'incipit de paragraphe à caractère introductif est respecté dans *Compagnie*. Pour le vérifier il suffit de comparer les incipit aux énoncés notés sur le plan. Nous avons déjà vu que le plan partage le texte de *Compagnie* en deux ensembles. Les thèmes A (Entendeur), B (Inventeur) et V (Voix) se confondent souvent dans un même paragraphe ; ce sont les thèmes de l'ici-maintenant. Le thème des Scènes remémorées occupe sa part de paragraphes sans se mêler aux thèmes de l'ici-maintenant.

Les paragraphes de l'ici-maintenant commencent pour la plupart par le sujet posé dont la formulation correspond très précisément à l'énoncé

¹²² A propos de la méthode utilisée par Beckett lors de la rédaction de *Sans*, voir Ruby Cohn, *Back to Beckett*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 265-66 ; Susan Brienza et Enoch Brater, «Chance and Choice in Beckett's *Lessness*», *ELH*, XVIII, no 2, été 1976, p. 244-58 ; Susan Brienza, *A Stylistic Analysis of Samuel Beckett's Recent Fiction*, thèse de Ph.D., Université de Pennsylvanie, 1976, p. 239-40.

général du sujet donné sur le plan. Nous citons quelques exemples où la correspondance est très claire. De chaque liste nous citons la formulation anglaise du plan (y compris le numéro de paragraphe) et, en italique, l'incipit de paragraphe dans le texte édité français :

Liste A (f. 23v)

1. Lying on back in dark. Hearing voice. [...]
Une voix parvient à quelqu'un sur le dos dans le noir. (p. 7)
2. No sound but voice his breath.
A part la voix et le faible bruit de son souffle nul bruit (p. 9)
19. Question can he move. [...]
Peut-il bouger ? (p. 26)
41. Recap. [...]
M jusqu'à présent comme suit (p. 60)

Liste B (f. 24v)

17. Problem whence dim light [...].
D'où le demi-jour ? (p. 25)

Liste V (f. 25v)

10. Harping.
Autre trait le rabâchage (p. 20)
16. Sheds faint light.
La voix émet une lueur. (p. 24)
18. Flat tone.
Autre trait le ton terne (p. 25)
44. Comes to rest & constant force.
Ayant longtemps erré comme fourvoyée la voix trouve sa place et sa faiblesse finale (p. 64)

La correspondance est à peine moins exacte dans de nombreux autres cas. La phrase initiale donne donc une formulation générale du sujet, très proche de celle qui identifie le paragraphe sur le plan ; le sujet est ensuite précisé, expliqué, examiné. Nos exemples montrent la variété de formes que peut prendre l'énoncé du sujet, de la phrase affirmative complète (paragraphe 1 et 16) au groupe nominal (paragraphe 10 et 18). Parfois le sujet posé déborde la phrase initiale et se poursuit dans la deuxième : *Menace depuis un moment ce qui suit. Le besoin de compagnie discontinu* (p. 41). L'annonce du nouveau sujet est rendue particulièrement forte par l'inversion initiale et par la formule présentative, *ce qui suit*, qui focalise toute l'attention sur la deuxième phrase.

L'incipit interrogatif est particulièrement apte à poser le sujet du paragraphe. La suite du paragraphe apportera une réponse plus ou moins détaillée qui explique le sujet. L'un des incipit les plus elliptiques est interrogatif : *Car pourquoi ou ?* (p. 31). Malgré les apparences cet incipit pose aussi un sujet, le thème du *Ou* du choix nécessaire entre deux explications. Sur le plan, ce thème est formulé ainsi : *Why 2 darks ? [...]* (f. 24v). La formule elliptique du texte français devient plus claire à la lumière de la phrase qui la suit : *Car pourquoi ou ? Pourquoi dans un autre noir ou dans le même ?* Le thème qu'annonce ce début de paragraphe est donc formulé par la conjonction *ou*, mot sur lequel porte l'interrogation de l'incipit. Cela dit, il s'agit cette fois d'un paragraphe aberrant. Le thème annoncé domine la deuxième phrase et revient

momentanément, par la répétition de la formule, *dans le même.. ou dans un autre*, et par la négation de la notion de lieu vers la fin, *Nulle part...* Mais la majeure partie du paragraphe porte sur le thème de l'autre, à savoir celui qui formule la question de l'incipit :

Car pourquoi ou ? Pourquoi dans un autre noir ou dans le même ? Et qui le demande ? Et qui demande, Qui le demande ? Et répond, Celui qui qu'il soit qui imagine le tout. Dans le même noir que sa créature ou dans un autre. Pour se tenir compagnie. Qui demande en fin de compte, Qui demande ? Et en fin de compte répond comme ci-dessus. En ajoutant tout bas longtemps après, A moins que ce ne soit un autre encore. Nulle part à trouver. Nulle part à chercher. L'impensable ultime. Innommable. Toute dernière personne. Je. Vite motus.
(p. 31)

Finalement, l'incipit de paragraphe peut prendre la forme d'une proposition infinitive, une directive qui sera exécutée dans la suite du paragraphe : *Préciser l'image de l'entendeur* (p. 78). Ou encore, dans cet exemple où l'incipit est scindé en deux phrases : *Dans le même noir que sa créature ou dans un autre. Encore à imaginer* (p. 34). Le rapport qui existe entre l'incipit et la suite du paragraphe est particulièrement étroit lorsque l'incipit est interrogatif ou impératif. Dans les deux cas, le narrateur se crée explicitement un univers.

Malgré les différentes formes, tous ces incipit entretiennent le même rapport avec les paragraphes qu'ils font débiter. Ils posent le sujet à développer. A quelques exceptions près, les paragraphes respectent le sujet posé, le développant sans le débiter. Et bien qu'un sujet puisse revenir, exceptionnellement, dans un paragraphe ultérieur, le sujet ne débiter pas non plus le paragraphe qui lui a été assigné. Dans la classe des paragraphes de l'ici-maintenant, les changements de

paragraphes sont donc conformes aux indications formulées par la théorie du paragraphe et correspondent à un changement thématique. L'incipit formule un *nouveau* sujet, distinct de celui du paragraphe précédent. Le changement de sujet est signalé par les signes habituels du paragraphe, passage à la ligne et alinéa, mais aussi souligné par l'interligne double. L'espace blanc appelle une pause plus ou moins longue, permettant la rupture thématique. Voyons une suite de brefs paragraphes :

Un bruit de loin en loin. Quelle bénédiction un tel recours. Dans le silence et le noir fermer les yeux et entendre un bruit. Un objet quelconque qui quitte sa place pour sa place dernière. Une chose molle qui mollement bouge pour n'avoir plus à bouger. Au noir visible fermer les yeux et entendre ne fût-ce que cela. Une chose molle qui mollement bouge pour n'avoir plus à bouger.

La voix émet une lueur. Le noir s'éclaircit le temps qu'elle parle. S'épaissit quand elle reflue. S'éclaircit quand elle revient à son faible maximum. Se rétablit quand elle se tait. Tu es sur le dos dans le noir. Là s'ils avaient été ouverts tes yeux auraient vu un changement.

D'où le demi-jour ? Quelle compagnie dans le noir. Fermer les yeux et essayer de l'imaginer. D'où jadis le demi-jour ? Aucune source apparente. Comme si luminescent à peine tout son petit vide. Que pouvait-il bien voir alors au-dessus de son visage renversé ? Fermer les yeux dans le noir et essayer de l'imaginer.

Autre trait le ton terne. Sans vie. Même ton terne toujours. Pour ses affirmations. Pour ses négations. Pour ses interrogations. Pour ses exclamations. Pour ses exhortations. Tu fus jadis. Tu ne fus jamais. Fus-tu jamais ? Oh n'avoir jamais été ! Sois à nouveau. Même ton terne. (p. 23-25)

Dans cette suite, chaque paragraphe aborde un sujet distinct. La rupture thématique est soulignée par l'interligne double et par la forme de l'incipit, sec et bref. Ainsi, chaque paragraphe devient une parcelle distincte, une section à part, à frontières étanches. Même les deuxième et troisième paragraphes, qui concernent tous les deux la lumière, ne

risquent pas de se confondre, abordant cette question de deux points de vue différents : l'un l'associe à la Voix, l'autre pose la question de sa source.

Parmi les paragraphes de l'ici-maintenant, les incipit qui ne posent pas explicitement un sujet sont rares. Parfois un paragraphe descriptif n'est pas précédé d'une formulation générale du sujet : *Voix faible même au maximum de sa force* (p. 21). D'après le plan, le paragraphe qui débute ainsi décrit le flux et le reflux de la Voix, *Ebb & flow* (f. 25 verso) ; or, l'incipit nous fait entrer en pleine description puisque la phrase décrit déjà un des états de la Voix. De même, le sujet à débattre peut ne pas être donné à l'avance ; le paragraphe peut débiter en plein débat : *Quelles visions dans le noir de lumière !* (p. 83). Le paragraphe qui débute ainsi ne porte pas sur le thème des visions, mais sur celui de l'exclamation et de l'identité de l'exclamateur. Il s'agit d'incipit quasi-métonymiques, très proches de ceux qui introduisent les paragraphes des Scènes remémorées.

Ceux-ci ont effectivement des incipit de nature légèrement différente. Beckett dramaturge contemple d'un œil favorable des paragraphes narratifs qui respectent l'unité d'action et dont les incipit miment par leur forme les didascalies : *Une grève. Le soir.* (p. 74). D'autres fournissent des repères temporels assez vagues : *La fleur de l'âge* (p. 52). Ce dernier incipit introduit le paragraphe qui raconte le

rendez-vous des jeunes amoureux dans le petit pavillon, mais sans révéler le moindre détail particularisant, ni scénique, ni sur les actants. Il appelle la Scène métaphoriquement.

Les paragraphes scéniques sont normalement introduits par une phrase qui précise le décor. Dans certains cas, l'attribut antéposé précise le moment en évoquant l'âge du personnage interpellé :

Petit garçon tu sors de la boucherie-charcuterie Connolly en tenant la main de ta mère. (p. 12)

Vieillard tu avances à petits pas pesants sur un étroit chemin de campagne. (p. 17-18)

Tu es debout au bout d'un haut tremplin. (p. 23)

Tu es dans le jardin. (p. 27)

Tu es sur le dos au pied d'un tremble. (p. 65)

Tous ces incipit introduisent dans le discours un nouveau thème sous la forme d'un vocable acohérent par rapport à l'ici-maintenant de l'Entendeur et de l'Inventeur. Ils contiennent des éléments réalistes qui n'ont aucune place dans le lieu noir où gît ce dernier. Forcément, ces incipit opèrent un changement non seulement de sujet mais de discours, puisque les paragraphes que font débiter ces incipit sont le fait de la Voix. La rupture qu'ils représentent n'en est que plus remarquable.

Le principe du début thématique est respecté aussi à l'échelle du texte entier. Voici le début du texte, deux petites phrases qui

constituent le premier paragraphe de *Compagnie*. C'est un incipit à forme infinitive :

Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer. (p. 7)

Notre citation est étonnamment infidèle car nous perdons tout l'effet que produisent la typographie et les dimensions de la page du texte édité. La page étroite fait que ces neuf mots, qui ne forment qu'une ligne dans notre format, se présentent sur deux lignes dans le texte édité et ce, dans les mises en page des Éditions de Minuit, de Calder (Grande-Bretagne) et de Grove Press (États-Unis). Ces présentations reproduisent plus fidèlement la forme qu'avaient déjà ces phrases dans l'esprit de Beckett, du moins dans son manuscrit :

1
Une voix parvient à quelqu'un dans
le noir. ~~Réfuter~~ Imaginer. (f. 31)

Ce petit paragraphe ne figure pas dans le plan comme paragraphe à contenu distinct. C'est en cours de rédaction que Beckett eut l'idée de le détacher du paragraphe relativement long dont il faisait partie. L'unité produite occupe un rang imprécis entre le titre long et le paragraphe bref. L'incipit joue explicitement le rôle d'un énoncé à discuter puisqu'il est répété par la suite et commenté ainsi, *Voilà donc la proposition. A quelqu'un sur le dos dans le noir une voix égrène un passé* (p. 8). Le texte entier développe ce thème en entrelaçant des réflexions sur le lieu et la posture de l'Entendeur et sur les caractéristiques de la Voix avec des citations de cette Voix portant sur les époques révolues de l'Entendeur.

Le livre est donc doté d'un incipit thématique analogue aux débuts de paragraphe. Et, tout comme le paragraphe se termine souvent par une formulation conclusive, ou une réponse apportée à une interrogation posée au début, ce début de roman trouve sa réplique dans le mot final du texte, lui aussi constituant un paragraphe bref. Ce mot donne le jugement final sur l'état de l'Inventeur, sur la possibilité de compagnie, sur la provenance de la Voix :

Seul. (p. 88)

Thème-Intermezzo-variation

Le paragraphe de *Compagnie* a donc une unité sémantique. Cependant il n'est pas défini seulement par la cohérence des termes, mais aussi par la cohésion phonétique et lexicale, et surtout par des effets de répétition. Plamen Petrov évoque brièvement ce dernier phénomène en commentant le début du roman. D'après lui les trois premières phrases du roman forment une configuration de thème-intermezzo-variation¹²³. Le manuscrit montre que cet effet fut choisi et cultivé par Beckett :

Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer.

A quelqu'un sur le dos dans le noir. (f. 31)

=> Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer.

Une voix parvient à quelqu'un sur le dos dans le noir. (p. 7)

¹²³ Plamen Petrov Petrov, *Samuel Beckett's Company : Aspects of Structure*, Thèse, Université de Sofia, 1984, p. 61.

A la révision, Beckett souligna la répétition en allongeant le groupe répété, ce qui eut pour conséquence de souligner aussi l'effet de variation qu'apporte l'insertion du groupe *sur le dos*. Ce procédé revient dans un assez grand nombre de paragraphes. C'est parfois un effet local, qui donne du relief à certains endroits dans un paragraphe long ou qui couronne un paragraphe bref. A d'autres moments le procédé de thème-intermezzo-variation se déploie à l'échelle du paragraphe et lui ménage une clause. Voyons d'abord des exemples de cohésion locale :

Ton esprit de tout temps peu actif l'est maintenant moins que jamais. C'est là le genre d'assertion qu'il admet volontiers. Tu es né tel et tel jour et ton esprit de tout temps peu actif l'est maintenant moins que jamais. (p. 10)

Nulle part en particulier sur le chemin de A à Z. Ou pour plus de vraisemblance le chemin de Ballyogan. Ce cher vieux vicinal. Quelque part sur le chemin de Ballyogan au lieu de nulle part en particulier. Quelque part entre A et Z sur le chemin de Ballyogan. (p. 30)

La lumière qu'il y avait alors. Sur ton dos dans le noir la lumière qu'il y avait alors. (p. 32)

Un rat mort. Quelle contribution à la compagnie ce serait. Un rat depuis longtemps mort. (p. 36)

Qu'il y ait une mouche. Une mouche vivante le tenant à tort pour mort. Instruite de son erreur et la renouvelant aussitôt. Quelle contribution à la compagnie ce serait. Une mouche vivante le tenant à tort pour mort. (p. 37)

Tu n'as jamais oublié ce que tu trouvas alors. Tu es sur le dos dans le noir et n'as jamais oublié ce que tu trouvas alors. (p. 41)

Non pas pour cause de fatigue. Tu n'es pas plus fatigué à présent que de tout temps. Non pas pour cause de vieillesse. Tu n'es pas plus vieux à présent que de tout temps. (p. 50-51)

Comme si soudain le cœur trop lourd. A la fin trop lourd. (p. 52)

Vite motus. Un temps et derechef affolé à part soi, Vite vite motus. (p. 63)

Encore un autre encore ? Imaginant le tout pour se tenir compagnie. Quelle contribution encore à la compagnie ce serait. Encore un autre encore imaginant le tout pour se tenir compagnie. (p. 83)

La fable d'un autre avec toi dans le noir. La fable de toi fabulant d'un autre avec toi dans le noir. (p. 87-88)

Ces exemples laissent entrevoir la fréquence du procédé et sa variété. Parfois la répétition se fait sans la moindre variation, parfois elle se fait sans intermezzo. Dans la deuxième citation on voit que la répétition devient assez complexe : certains groupes sont répétés trois et quatre fois, la phrase finale est préparée par une série de modifications introduites entre les deux occurrences de la phrase qui précise l'endroit. Dans ce cas comme dans plusieurs autres, le procédé ressemble assez à un procédé constaté dans *Comment c'est*, la constitution graduelle de la phrase.

La répétition peut aussi se faire à distance, organisant ainsi tout un paragraphe. La formule répétée joue dans ce cas le rôle d'une clause. En se répétant elle délimite toute une section de texte, elle boucle la boucle et clôt un développement ou une partie du développement. Ainsi, dans le paragraphe suivant, la même formule revient trois fois, entremêlée d'autres répétitions locales :

Si ce n'est pas à lui que parle la voix c'est forcément à un autre. *Ainsi avec ce qu'il lui reste de raison il raisonne.* A un autre de cet autre. Ou de lui. Ou d'un autre encore. A un autre de cet autre ou de lui ou d'un autre encore. A quelqu'un sur le dos dans le noir en tout cas. De quelqu'un sur le dos dans le noir que ce soit le même ou un autre. *Ainsi avec ce qu'il lui reste de raison il raisonne et raisonne faux.* Car si ce n'est pas à lui que parle la voix mais à un autre c'est forcément de cet autre qu'elle parle et non point de lui ni d'un autre encore. Puisqu'elle parle à la deuxième personne. Si ce n'est pas de celui à qui elle parle qu'elle parle elle ne parlerait pas à la deuxième personne mais à la troisième. Par exemple, Il vit le jour tel et tel jour et maintenant il est sur le dos dans le

noir. Il est donc évident que si ce n'est pas à lui que parle la voix mais à un autre ce n'est pas de lui non plus mais de cet autre et de nul autre. *Ainsi avec ce qu'il lui reste de raison il raisonne faux.* Pour tenir compagnie il doit faire preuve d'une certaine activité mentale. Mais il n'a pas besoin de briller. On pourrait même avancer que moins il brille mieux ça vaut. Jusqu'à un certain point. Moins il brille mieux il tient compagnie. Jusqu'à un certain point. (p. 13-15)

Par ces nombreuses répétitions, et sa lente progression à partir du connu vers une nouvelle conclusion, qui sert à son tour de nouveau point de départ, ce paragraphe mime l'évolution lente d'un esprit qui cherche et qui s'instruit, en tâchant de suivre la logique pour arriver à des conclusions sûres basées sur des prémisses certaines. Comme l'esprit, le discours avance par retours en arrière, en revenant aux affirmations admises, les invoquant pour confirmer celles que la recherche et la logique font surgir.

Le paragraphe portant sur le jour où est né l'Entendeur comporte aussi une répétition qui sert à donner plus de cohésion à un paragraphe assez long. Là on voit le père de l'Entendeur faisant une longue randonnée dans le but de s'éloigner de la maison pendant la mise au monde. A son retour, déçu d'apprendre que la naissance n'a pas encore eu lieu, il va s'asseoir dans sa voiture en attendant que l'accouchement s'achève. Nous citons seulement la partie centrale du paragraphe :

Comme c'était jour férié sitôt avalé son petit déjeuner ton père quitta la maison muni d'un quart de scotch et d'un paquet de ses sandwiches préférés au jaune d'œuf pour une randonnée dans la montagne. Il n'y avait à cela rien d'inhabituel. Mais n'était pas l'unique moteur ce matin-là son amour de la marche à pied et de la nature sauvage. Car il s'y ajoutait l'aversion que lui inspirait les douleurs et autres aspects peu ragoûtants du travail avec mise au monde. D'où les sandwiches qu'ayant atteint vers midi le premier sommet il savoura à l'ombre d'un mégalithe face à la mer. *Tu peux t'imaginer ses pensées avant et après pendant qu'il fendait bruyères et genêts.* Retour à la maison à la tombée de la nuit et préférant y pénétrer par la porte de service il apprit à sa consternation par la bouche de la bonne que le travail battait toujours son plein. Le même qui allait déjà bon train

bien avant son départ une dizaine d'heures plus tôt. Sans faire ni une ni deux il courut à la remise au fond du jardin où il gara sa De Dion Bouton. Il referma la porte derrière lui et grimpa sur le siège du conducteur. *Tu peux t'imaginer ses pensées pendant qu'il attendait là au volant dans le noir ne sachant que penser.* (p. 15-17)

Ici la répétition souligne l'analogie entre les deux épisodes. Il s'agit d'une attente en deux actes, pour ainsi dire, deux actes comme Beckett les aime, c'est-à-dire pareils l'un à l'autre.

Lorsque l'énoncé répété arrive en fin de paragraphe il fournit à ce dernier un accent conclusif fort et constitue une clause qui répond au début. Ce genre de répétition fait du paragraphe une unité rythmique des plus marquées qui, à ces moments forts, définit le rythme du texte :

A part la voix et *le faible bruit de son souffle* nul bruit. Du moins qu'il puisse entendre. *Le faible bruit de son souffle* le lui dit. (p. 9)

Autre trait le rabâchage. Éternellement à peine varié le même jadis. Comme pour l'amener à toute force à le faire sien. A avouer, *Oui je me rappelle*. Voire peut-être à avoir une voix. A murmurer, *Oui je me rappelle*. Quelle contribution à la compagnie ce serait. Une voix à la première personne du singulier murmurant de loin en loin, *Oui je me rappelle* (p. 20)

Tu es sur le dos au pied d'un tremble. *Dans son ombre tremblante* Elle couchée à angle droit appuyée sur les coudes. Tes yeux refermés viennent de plonger dans les siens. Dans le noir tu y plonges à nouveau. Encore. Tu sens sur ton visage la frange de ses longs cheveux noirs se remuer dans l'air immobile. Sous la chape des cheveux vos visages se cachent. Elle murmure, Écoute les feuilles. Les yeux dans les yeux vous écoutez les feuilles. *Dans leur ombre tremblante* (p. 65-66)

Par ce type de répétition le texte imite dans sa forme une image qui revient constamment dans l'œuvre beckettienne, l'image du va-et-vient entre deux états ou, pour reprendre les termes mêmes du texte de *Compagnie*, l'image du *flux* et du *reflux*. L'image apparaît lorsqu'il est question de la force variable de la Voix :

Voix faible même au maximum de sa force. Elle reflue lentement jusqu'aux limites de l'audible. Puis lentement revient à son faible maximum. *A chaque lent reflux naît lentement l'espoir qu'elle meurt. Il doit savoir qu'elle reviendra. N'empêche qu'à chaque lent reflux naît lentement l'espoir qu'elle meurt* (p. 21-22)

La phrase répétée, qui représente un état spécifique, revient après un intermezzo, lequel évoque l'autre état. Ce va-et-vient entre deux états, le flux et le reflux du rythme, est la manifestation rythmique du chiffre deux. Nous reconnaissons un des rares incipit non thématiques, cité plus haut. C'est sans doute à cause du rôle rythmique particulier de ce paragraphe que Beckett se permit de ne pas lui donner un incipit thématique, et de commencer en pleine description, en donnant un des états de la Voix.

L'image du va-et-vient est depuis toujours chère à Beckett. *Va et vient*, sans traits d'union, est d'ailleurs le titre d'une de ces *dramaticules*¹²⁴. On se souviendra aussi que le bruit de la mer sert d'arrière-fond à la pièce radiophonique *Cendres*, bruit lui-même modulé au cours de la pièce. Et on pensera à cette phrase où Molloy décrit la sonnerie des heures qui passent, entendue depuis le jardin de Lousse : *Mais néanmoins, de temps en temps, j'entendais sonner l'heure, aux clochers et horloges, de plus en plus longuement, puis soudain très brièvement, puis à nouveau de plus en plus longuement* (p. 77). L'ordre des deux parties de *Molloy* reproduit aussi l'image d'un va-et-vient. La première partie nous montre un certain état délabré de la personnalité que l'on pourrait appeler le «molloyisme», de plus en plus de molloyisme

¹²⁴ Recueillie dans *Comédie et actes divers*, Paris, Minuit, 1972, p. 37-44.

puisque le personnage connaît une nette dégénérescence au cours de son récit. Le début de la deuxième partie présente un personnage rangé évoluant dans un milieu réaliste, c'est donc un recul par rapport à la dégénérescence progressive de Molloy. Mais il y a nouvelle progression vers le molloyisme. Certains critiques, n'est-ce pas, affirment assez catégoriquement que Moran devient Molloy¹²⁵. L'ordre des monologues, achronologique de ce point de vue, présente donc un va-et-vient entre deux états.

La cohésion phonétique

Finalement, notons que la cohésion du paragraphe est aussi rehaussée par les répétitions lexicales et par la phonétique. Au chapitre précédent, nous avons cité un exemple de paragraphe où la même locution était répétée plusieurs fois pour en devenir un refrain (cf. *supra* p. 130). Les jeux de sonorité sont aussi très fréquents. Dans les paragraphes de l'ici-maintenant, les effets phonétiques sont surtout locaux, caractérisant une phrase et la faisant ressortir :

A quelqu'un sur le dos dans le noir une voix égrène un passé. Question aussi par **moments** d'un présent et plus rarement d'un avenir. (p. 8)

Ou encore, Tu vis le **jour** au soir du **jour où sous** le ciel noir à la neuvième heure le **Christ cria** et mourut. (p. 76)

Mais c'est ainsi que muet tu t'observes au même titre qu'un inconnu atteint mettons de la maladie de Hodgkin ou si l'on préfère de Percival Pott surpris dans l'acte de prier. De temps en temps avec une grâce inattendue tu t'allonges. (p. 86)

¹²⁵ Voir la note 51.

Parfois c'est tout un paragraphe bref qui est lié par une répétition phonétique :

Que **ressent**-il avec ce qu'il lui reste de **sentiment** à propos de **maintenant** par rapport à **avant** ? Lorsque avec ce qu'il lui restait de **jugement** il jugea son état **sans** retour. **Autant** demander ce qu'alors par rapport à **avant** il **ressentait** à propos d'alors. Comme alors il n'y avait pas d'**avant** de même il n'y **en** a pas **maintenant**. (p. 28)

Evidemment, seul le paragraphe bref peut maintenir le même ensemble de sons pendant toute sa durée. Les phrases que nous avons citées plus haut font voir la forme la plus fréquemment manifestée des jeux phonétiques. L'unité – phrase ou paragraphe – est caractérisée par plusieurs répétitions phonétiques d'ordres divers qui se chevauchent et se transforment au cours de l'unité. Ainsi, le paragraphe n'est pas consacré à tel son ou à tel ensemble de sons, mais est marqué par une sorte d'ondulation phonétique où se succèdent une série de sonorités. Chaque jeu phonétique est local, mais est tout de suite suivi d'un autre de sorte que le paragraphe présente une série de groupes phonétiques soulignés par la répétition. La partie centrale du 9^e paragraphe, déjà citée, montre à quel point Beckett cherche la répétition de sons :

Comme c'était jour **férié** sitôt **avalé** son petit **déjeuner** ton père quitta la **maison** muni d'un **quart de scotch** et d'un **paquet de ses sandwiches préférés** au jaune d'œuf pour une **randonnée** dans la montagne. Il n'y avait à cela rien d'inhabituel. **Mais** n'était pas l'unique **moteur** ce **matin-là** son **amour de la marche à pied** et de la nature sauvage. Car il s'y **ajoutait** l'**aversion** que lui inspirait les douleurs et autres **aspects peu ragoûtants** du travail avec **mise au monde**. D'où les sandwiches qu'ayant atteint vers **midi** le **premier sommet** il **savoura** à l'ombre d'un **mégalthé** face à la **mer**. Tu **peux** t'imaginer **ses pensées avant** et **après** **pendant** qu'il **fendait** bruyères et genêts. Retour à **la maison à la tombée** de la nuit et **préférant** y **pénétrer** par la **porte de service** il **apprit** à sa consternation par la **bouche de la bonne** que le travail **battait toujours** son plein. Le même qui allait déjà bon **train** bien avant son **départ** une **dizaine d'heures** plus tôt. Sans faire ni une ni deux il courut à la remise au fond du jardin où il gara

remise au fond du jardin où il garait sa **De Dion Bouton**. Il referma la porte derrière lui et grimpa sur le siège du conducteur. Tu peux t'imaginer ses pensées pendant qu'il attendait là au volant dans le noir ne sachant que penser. (p. 15-17)

Ce paragraphe nous fait penser à la machine langagière qu'évoque Brian T. Fitch en parlant du discours beckettien, machine peu soucieuse des rapports sémantiques, encore moins de vraisemblance. Le groupe phonétique semble fonctionner comme un générateur de texte, le choix de mots et leur suite étant, apparemment, déterminés par des éléments phonétiques.

Cette tendance se voit surtout dans les paragraphes qui racontent les Scènes remémorées. Les paragraphes portant sur l'ici-maintenant seraient davantage soumis à la vraisemblance, ayant pour but de décrire, voire de construire, un monde cohérent. Quant aux paragraphes racontant les Scènes, ils sont le fait de la Voix et leur véracité est mise en question dès le début du texte. *Se rappeler* équivaut à *inventer*, et la forme des mots semble avoir le même poids que leur sens.

Les grandes divisions

Avant d'aborder notre discussion de l'unité-livre, du *genre* que réalise le texte, faisons une parenthèse sur l'unité intermédiaire, à mi-chemin entre le paragraphe et le texte entier. Cette unité est parfois appelée *chapitre*, parfois *partie*, ou encore *livre*, quand elle n'est pas laissée sans désignation lexicale, simplement numérotée ou indiquée par un blanc ou un changement de page. Malgré le fait que les œuvres d'une

certaine étendue soient presque toujours divisées en un certain nombre de chapitres ou parties, on parle encore moins de ces unités que du paragraphe.

Les divers termes seraient à distinguer les uns des autres lorsque les unités qu'ils désignent sont hiérarchisées dans une même œuvre. Ce serait le cas des *Misérables* où les chapitres sont regroupés en parties, lesquelles sont à leur tour regroupées en livres ; ou des *Fous de Bassan* où les livres sont divisés par des blancs ou par des changements de page en tranches moins étendues. Quant à notre corpus, le terme *partie* est employé par le narrateur même de *Comment c'est Molloy* est divisé en deux unités qui ne portent aucune désignation lexicale mais auxquelles le terme *partie* semble correspondre adéquatement. *Compagnie*, texte très bref, ne contient aucune unité qui regroupe les paragraphes, si ce n'est les divisions thématiques indiquées sur le plan et qui s'entrelacent dans le texte.

Les deux œuvres subdivisées de notre corpus manifestent une certaine économie de divisions, ou une discrétion dans l'articulation, et reproduisent des formes classiques : *Molloy* est un diptyque, *Comment c'est* un triptyque. Cette économie des parties caractérise les œuvres de maturité. Les premières œuvres beckettiennes comportent parfois un assez grand nombre de divisions, nous pensons surtout à *Murphy*, divisé en 13 chapitres fort inégaux, et à *Mercier et Camier*, dont l'articulation – en 12 chapitres – est plus régulière. *Watt*, composé avant *Mercier et Camier*, montre déjà une tendance vers une plus grande discrétion dans la

division du texte et par conséquent vers des divisions plus longues, mais ses quatre parties suivies d'un *addenda* sont de longueurs inégales.

Si nous insistons sur la longueur relative des parties c'est que, outre le principe d'une division en quelques parties assez longues, l'autre principe qui semble présider à la répartition des tranches textuelles dans les œuvres de notre corpus est l'égalité des parties. Beckett composa la dernière tranche du rapport de Molloy le 2 septembre 1947 (II^e cahier, p. 234-50). Avant d'aborder le lendemain le rapport de Moran, il compta le nombre de mots dans la première partie et nota dans le manuscrit *40.000 app.* (II^e cahier, p. 250). Il n'y a aucune notation semblable à la fin de la deuxième partie, mais ce chiffre semble indiquer que Beckett attacha une certaine importance à la longueur relative des parties. Les deux parties du texte sont de longueur à peu près égale, et il est probable que cette égalité est le but que Beckett se fixait en notant le nombre de mots que compte la première partie.

Les parties de *Comment c'est* sont aussi de longueur à peu près égale. La partie centrale est légèrement plus longue que les deux autres, ce qui convient au triptyque. A l'encontre de *Molloy*, dont la configuration n'est pas commentée et qui, en conséquence, est une source d'interprétations multiples, la division tripartite de *Comment c'est* est longuement commentée par le narrateur (p. 200-05). En plus d'une égalité des masses, il y a distribution symétrique : les première et troisième parties concernent les deux états possibles de la solitude, encadrant la partie centrale portant sur le couple.

Molloy et *Comment c'est* semblent donc exceptionnels dans l'œuvre beckettienne. La division en tranches massives, d'une part, et la quasi-égalité des tranches, de l'autre, sont des phénomènes rythmiques importants que ne manifestent pas les autres textes de l'œuvre. Même les textes en prose qui ont été composés entre *Molloy* et *Comment c'est*, soit la suite de la Trilogie et les *Textes pour rien*, ne manifestent pas ces caractéristiques. Les divisions de *Malone meurt* et de *L'Innommable*, indiquées par un blanc, sont fort inégales, et celles de *Malone meurt* et des *Textes* fort nombreuses. Les divisions de *Molloy* et de *Comment c'est*, par contre, sont régulières et symétriques. Ces œuvres reproduisent à une grande échelle la forme d'une phrase très admirée par Beckett. Le commentaire remonte aux années 50 :

I take no sides. I am interested in the shape of ideas. There is a wonderful sentence in Augustine : «Do not despair ; one of the thieves was saved. Do not presume ; one of the thieves was damned.» That sentence has a wonderful shape. It is the shape that matters¹²⁶.

La symétrie et la répétition de la phrase de saint Augustin caractérisent aussi les meilleures œuvres de Beckett, notamment la structure globale de *Molloy* et de *Comment c'est* ainsi que de sa pièce la plus connue, *En attendant Godot*. C'est dans ces œuvres que Beckett a perfectionné ses idées sur la forme, celles qui l'ont guidé dans la première partie de sa carrière.

¹²⁶ Cité par Alan Schneider, «Waiting for Beckett», dans Collectif, *Beckett at 60 : A Festschrift*, Londres, Calder & Boyars, 1967, p. 34.

Sur le plan de la structure globale, comme sur celui du paragraphe, *Compagnie* représente une nouvelle conception de la forme textuelle. Entre *Comment c'est* et *Compagnie*, Beckett avait expérimenté la forme brève. *Compagnie*, bien qu'un des textes les plus longs de la production récente, n'atteint pas une longueur qui s'accommoderait de divisions typographiques plus étendues que le paragraphe. Cependant, il faut remarquer, dans la division thématique, la même égalité des parties. Chacun des quatre thèmes occupe à peu près le quart des paragraphes. Ces thèmes, comme nous l'avons déjà souligné, sont entremêlés dans le texte, plutôt que de se suivre par tranches successives.

Conclusion

Compagnie a fait piètre figure dans nos discussions du syntagme et de la phrase. C'était en quelque sorte la cousine pauvre, ayant peu de caractéristiques propres, n'étant plutôt qu'une continuation de tendances stylistiques déjà présentes dans *Molloy* ou *Comment c'est*. Mais dans la discussion du paragraphe, cette œuvre a pris une certaine importance. C'est plutôt à propos de *Molloy* que nous avons eu peu à dire. C'est parce que dans la première moitié de *Molloy* il y a absence d'organisation en paragraphes, et dans la deuxième l'organisation en paragraphes est dans une certaine mesure banale.

Malgré les différences évidentes qui existent entre *Molloy* et *Comment c'est* sur le plan typographique, ces textes, considérés du point

de vue de l'organisation rhétorique, ne sont pas sans se ressembler. Ils emploient des moyens différents pour atteindre des buts qui sont proches l'un de l'autre. Dans *Comment c'est*, comme dans la première partie de *Molloy* et la fin de la deuxième partie, il s'agit de créer l'impression d'un texte spontané et donc peu organisé sur le plan rhétorique. Dans un cas le but est atteint par la présentation d'un texte uniforme sans brisures, dans l'autre par des brisures qui ne correspondent que de loin à ce que l'on appelle normalement le paragraphe. Ce dernier moyen est des plus modernes, le premier n'est pas sans rappeler les textes les plus anciens de notre culture. Dans les volumes de la basse antiquité, par exemple,

le texte est transcrit lettre après lettre, sans coupures, ni entre les mots, ni entre les phrases. [...] Aussi, la page écrite se présente-t-elle dans les manuscrits les plus anciens sous une forme extrêmement compacte. Seuls, quelques espaces blancs, quelques lettres tracées en dehors de la justification ou quelques initiales de grandes dimensions rompent son uniformité. A l'intérieur même d'un ouvrage, seul est nettement indiqué le passage d'un livre à un autre, au moyen d'une formule du type *explicit liber*, *incipit liber*, entourée de motifs décoratifs¹²⁷.

Dans un tel texte, sans marques typographiques indiquant l'organisation du contenu, il revient aux seuls mots d'indiquer l'enchaînement des propositions et des tranches de texte. De là, la fréquence de mots outils, tels *et*, *enim*, *autem*, *vero*, *igitur*, *itaque*, en tête de phrase¹²⁸. De même, Molloy, utilise constamment des

¹²⁷ Jean Vezin, «La division en paragraphes dans les manuscrits de la basse antiquité et du haut moyen âge», dans Collectif, *La notion de paragraphe, op. cit.*, p. 42.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 41.

conjonctions initiales pour indiquer les rapports qui existent entre les phrases.

Comment c'est continue la tendance vers une forme sans organisation, vers une forme *amorphe*. Nous disons bien *tendance*, car si la désorganisation dominait, le texte serait incompréhensible. Or, quelque difficile que soit *Comment c'est*, en tant que texte et en tant qu'œuvre il est nécessairement cohérent. La chronologie, notamment, est respectée et fournit un cadre solide qui aide à rendre le texte compréhensible. C'est aux niveaux inférieurs, ceux du paragraphe et de la phrase, que nous situons la tendance vers la désorganisation.

A l'encontre de ce que nous constatons dans *Molloy* et *Comment c'est*, le paragraphe de *Compagnie* est hautement formalisé. Toujours sémantiquement étanche, sa cohérence est souvent accentuée par un rythme précis créé par les phrases qui se répondent. Tout dans ce texte tend vers le formalisme. La distinction assez nette entre deux discours, le découpage sémantique en paragraphes et le raffinement du rythme de paragraphe se conjuguent pour rendre le travail de l'artiste évident. Comme le dit Kateryna Arthur, le texte de *Compagnie* «adopts voices and structures that suggest order and clarity¹²⁹». Le texte reprend des formes reçues, une certaine grammaire *adjectivale*, moderne mais non révolutionnaire en 1980, et le paragraphe. Ce dernier surtout, Beckett le porte à un sommet de perfection et de beauté.

¹²⁹ Kateryna Arthur, «Texts for *Company*», dans James Acheson and Kateryna Arthur, *Beckett's Later Fiction and Drama*, Londres, MacMillan Press, 1987, p. 140.

LE ROMAN

L'éclatement du système générique

C'est devenu un lieu commun d'affirmer que, depuis quelque temps, nous assistons à un éclatement du système générique ; la littérature contemporaine confond les genres connus et en invente de nouveaux. Le public *cultivé* ne s'y retrouve plus, précisément à cause de sa culture. Il ne retrouve pas ce à quoi elle l'a habitué : un roman, pour ne parler que de lui, qui raconte une histoire vraisemblable, qui mette en scène la société contemporaine, comptant trois ou quatre centaines de pages. Le roman lui semble plutôt impur, devenu le théâtre de l'imaginaire personnel, se confondant avec le journal intime, d'une longueur qui le rapproche de la nouvelle. Certains textes sont franchement hybrides : roman-théâtre (*Détruire dit-elle* de Duras) ou roman cinématographique (*Neige noire* d'Aquin, *L'année dernière à Marienbad* de Robbe-Grillet).

Beckett compte parmi les auteurs et auteures qui ont le plus contribué à cet éclatement des genres traditionnels. Beaucoup de ses œuvres se classent difficilement : *Comment c'est*, dont on s'est demandé si c'était un roman, et les très brefs textes des années 60 en font un

auteur problématique pour qui veut classer les œuvres littéraires selon une grille générique vieillie. A sa parution, *Molloy* fut appelé un *livre étrange*¹³⁰, ou encore un *mythe monstrueux*¹³¹ et une *fantaisie abstraite*¹³². *Comment c'est* ne fit qu'aggraver les difficultés quant au classement générique du texte. R.-M. Albérès écrit que la mention «roman» de la couverture est une *indication abusive*. Et, plus loin,

Le banal et honnête lecteur de romans, qui a vu le mot «roman» impudemment imprimé sur la couverture du livre, rejettera ce poème allégorique et ésotérique : on l'a trompé sur la nature de la marchandise, on a cessé de s'entendre sur les mots¹³³.

Comme pour répondre à cette objection, la critique académique a réévalué l'appartenance générique du texte. En parlant de *Comment c'est*, André Marissel met le mot *roman* entre guillemets¹³⁴ ; et Alfred Simon affirme, *plus qu'un roman, [Comment c'est] est un poème en prose, l'un des plus extraordinaires de la poésie française*¹³⁵. Lorsque paraît *Compagnie* on se méfie. On constate la brièveté du texte sans plus, même les Éditions de Minuit n'apposent aucune indication générique à la couverture du livre.

¹³⁰ Jean Rousselot, Rubrique «Romans», *Les nouvelles littéraires*, 19 avril 1951, p. 3.

¹³¹ Georges Bataille, «Le silence de Molloy», *Critique*, vol. VII, no 48, mai 1951, p. 394. Le terme est repris par Bernard Pingaud, «Le roman», *Esprit*, 19^e année, no 9, septembre 1951, p. 423.

¹³² Paul Gadenne, «Faut-il "savonner" l'humanité», *Cahiers du sud*, vol. XXXIII, no 307, septembre 1951, p. 511.

¹³³ R. M. Albarès, «De Job à Lafcadio», *Les nouvelles littéraires*, no 1748, 2 mars 1961, p. 2.

¹³⁴ André Marissel, *Beckett*, Paris, Éditions Universitaires, 1963, p. 25.

¹³⁵ Alfred Simon, *Beckett*, Paris, Pierre Belfond, 1983, p. 245.

L'œuvre beckettienne est particulièrement riche pour les études de genres. D'une part, on y constate une grande variété de formes et de genres, de l'autre, et c'en est pratiquement une conséquence directe, le caractère mixte des œuvres réalisées est particulièrement facile à reconnaître. Le mélange d'éléments génériques hétérogènes résulte de la recherche que poursuit Beckett sur le plan de la forme, recherche qui le fait passer constamment d'un genre à l'autre. Tout en variant relativement peu le contenu sémantique, il varie constamment la forme dans le but de trouver le genre rêvé qui exprimerait tout ce qu'il doit exprimer. Ainsi Beckett pratique les trois modes principaux : le théâtre, le roman et la poésie. Et dans chacun des modes il expérimente plusieurs formes. Ces quelques œuvres poétiques vont du long poème accompagné de notes explicatives (*Whoroscope*, 1930, à rapprocher du *Waste Land* de T. S. Eliot) aux très brèves *mirlitonades* (*Poèmes suivis de mirlitonades*, 1978). Ce qu'on appelle globalement le corpus théâtral regroupe des pièces écrites pour la scène, mais aussi des pièces écrites pour la télévision et la radio, ainsi qu'un scénario de film. *Waiting for Godot* est identifié par le sous-titre comme une tragi-comédie¹³⁶, d'autres pièces sont regroupées sous l'indication générique *dramaticules* (*Catastrophe et autres dramaticules*, 1982). La même variété de formes se trouve dans le corpus d'œuvres en prose : romans individuels et

¹³⁶ *Waiting for Godot*, New-York, Grove Press, 1954, 66 p. ; et Londres, Faber & Faber, 1956, 94 p. *En attendant Godot* porte le sous-titre «Pièce en 2 actes» (Paris, Minuit, 1952, 134 p.).

Trilogie romanesque, nouvelles et *foirades* (*Pour finir encore et autres foirades* 1976).

Parmi cette riche variété de formes, c'est la pratique beckettienne du roman ou, plus généralement, du romanesque que nous considérons. L'œuvre romanesque est narrative et, à l'époque moderne, en prose. Notre corpus de trois supposés *romans* compte une œuvre en prose apparemment narrative, *Molloy*, une œuvre apparemment narrative et probablement en prose, *Compagnie*, et une œuvre certainement narrative mais d'une prose problématique, *Comment c'est*.

La réflexion sur le système générique se poursuit depuis au moins Aristote et nous disposons d'un nombre non négligeable de modèles théoriques susceptibles d'organiser notre discussion du roman et du romanesque. Dans la table des matières de son aperçu des théories génériques, Paul Hernadi, qui se limite aux sept premières décennies de notre siècle, évoque plus de soixante théoriciens et théoriciennes¹³⁷. Le genre est normalement défini par rapport à trois notions, celle du mode, celle du thème et celle de la forme. La première définit les attitudes fondamentales qu'expriment les œuvres et les situe par rapport aux trois genres fondamentaux, la poésie, le théâtre, le narratif. La notion de thème catalogue et codifie les contenus et sert surtout à préciser l'espèce à l'intérieur des genres fondamentaux. La troisième notion, de portée à la fois précise et générale, définit la forme que prend le

¹³⁷ Paul Hernadi, *Beyond Genre, New Directions in Literary Classification*, Ithaca, Cornell University Press, 1972, xii-225 p.

discours ; elle répertorie les détails de la présentation matérielle tout en visant les différences fondamentales qui distinguent vers et prose.

Tzvetan Todorov ajoute une quatrième notion à celles que la tradition critique nous propose. Pour lui, les propriétés qui définissent les genres se rapportent aux domaines suivants :

[C]es propriétés relèvent soit de l'aspect *sémantique* du texte, soit de son aspect *syntactique* (la relation des parties entre elles), soit du *pragmatique* (relation entre usagers), soit enfin du *verbal* (...qui pourrait nous servir à englober tout ce qui touche à la matérialité même des signes)¹³⁸.

Le deuxième aspect relève d'un champ d'études moderne et aucun terme traditionnel ne le désigne. Quant aux trois autres, nous pouvons les rebaptiser en revenant aux termes que nous propose l'héritage critique : *thème*, [*syntaxe du récit*], *mode* et *forme*. En modifiant l'ordre, c'est par rapport à ces quatre notions que nous voulons maintenant considérer *Molloy*, *Comment c'est* et *Compagnie*. Quelle est l'attitude du roman beckettien ? Que raconte-t-il ? Quel discours adopte-t-il ?

Si une étude du genre romanesque doit refléter ces divisions, il est évident que certaines de ces quatre parties ont moins d'impact sur les *formes* et *rythmes*, dans le sens de notre étude, que d'autres. Nous verrons donc la notion de *mode* assez rapidement, en résumant à partir de Wolfgang Kayser l'état actuel de la question et en considérant ensuite une approche récente qui met l'accent sur le genre qui nous concerne, le

¹³⁸ Tzvetan Todorov, «L'origine des genres», *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 50. Nous soulignons ; les trois points dans le texte.

recit à la première personne. Par la suite, nous arriverons progressivement à des questions qui concernent plus immédiatement les *formes* et *rythmes* et nous terminerons par un examen de la notion de *prose*, notion qui guide notre recherche depuis le début et qui sous-tend toutes nos prémisses.

Le mode

La notion de mode caractérise le rapport établi par l'œuvre entre l'instance émettrice et l'instance réceptrice, ou, en termes plus simples, entre l'auteur ou l'auteure et son public. Dans la pratique, on utilise couramment un système à trois modes définis par des tautologies. L'œuvre de fiction peut se présenter sous forme de spectacle, c'est le théâtre ; elle peut se présenter en vers, c'est la poésie ; elle peut être en prose, c'est la prose (que l'on identifie souvent au seul roman). Toute superficielle que paraisse cette catégorisation, parfois élargie à quatre classes, parfois réduite à deux, elle semble correspondre à des distinctions évidentes et inéluctables qui partagent les œuvres en quelques genres fondamentaux. Ces distinctions se sont vues expliquées de bien des façons ; Wolfgang Kayser résume plusieurs systèmes tripartites qui ont servi à expliquer le classement des textes¹³⁹. Les genres lyrique, dramatique et narratif ont été associés à trois *fonctions*

¹³⁹ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria* [1954], Madrid, Gredos, 1981, p. 435-45. Traduction de Maria D. Mouton et V. Garcia Yebra.

linguistiques distinctes, à trois *sphères* ou *domaines* d'expérience et même aux trois *personnes grammaticales*. Le genre lyrique aurait pour fonction d'être la *manifestation* du *je* et parlerait de la vie des *émotions*. Le genre dramatique aurait pour fonction d'*inciter*, s'adresserait à un *tu* et relèverait de la sphère des *intentions*. Le genre narratif *exposerait* les faits et gestes de *ils* et de *elles* et concernerait le *ratiannel*¹⁴⁰. Kayser lui-même distingue les trois genres en les associant à trois *attitudes fondamentales* que peut adopter l'écrivain ou l'écrivaine¹⁴¹. Le genre lyrique est essentiellement *subjectif*, le genre narratif est *objectif* et le dramatique réunit *le subjectif et l'objectif*.

La théorie des modes associe donc le lyrique à la subjectivité et le narratif (épique, romanesque) à l'objectivité, distinction absolue qui ne correspond manifestement pas à la complexité des discours. Kayser, pour sa part, nuance sa définition du lyrique en disant que le subjectif et l'objectif s'y interpénètrent et que l'objectivité y prend la forme d'un *tu*. Par ailleurs, la narration à la première personne, qui existe depuis toujours mais qui a connu pendant notre siècle un grand épanouissement, se classe difficilement. Pouvons-nous prendre pour acquis qu'il est *objectif* et que sa fonction est d'*exposer* un monde ? Deux des textes de

¹⁴⁰ Les termes employés par Kayser pour désigner les fonctions linguistiques, *manifeste*, *inciter*, *exposer*, sont empruntés à H. Junker. Ces fonctions correspondent aux fonctions *expressive*, *conative*, et *référentielle* du système de Roman Jakobson («Linguistique et poétique», *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1963, collection «Points», p. 209-48).

¹⁴¹ W. Kayser, *op cit.*, p. 435-518.

notre corpus, *Molloy* et *Comment c'est*, sont écrits à la première personne ; le premier au moins nous semble plus subjectif qu'objectif. Quelle est la place de la narration à la première personne parmi les modes ?

Käte Hamburger propose une solution nouvelle au problème du classement de la narration faite par un *je*¹⁴². D'une part elle réduit le nombre de genres fondamentaux à deux, le genre *lyrique* et le genre *épique* (*romanesque*) ; d'autre part elle érige la narration à la première personne en un genre autonome, le troisième, qui résulte de l'hybridation des deux premiers. Elle classe les genres à partir de distinctions qui existent au sein du système linguistique général, non littéraire, qu'elle explique d'abord.

Le langage non littéraire sert à produire des *énoncés de réalité* : des sujets réels emploient le langage pour énoncer quelque chose à propos d'un monde réel. Il y a trois sortes de sujets d'énonciation : 1) le sujet d'énonciation *historique*, qui est une personne individuelle et historiquement déterminée, normalement signalée par le *je* mais dont le discours est souvent *objectif* ; 2) le sujet d'énonciation *théorique*, qui n'est pas une personnalité individuelle (c'est le sujet d'énonciation des exemples grammaticaux) ; 3) le sujet d'énonciation *pragmatique*, qui vise à faire agir l'interlocuteur par l'interrogation, l'ordre, le souhait. Tout, dans le système linguistique non littéraire, est énoncé de réalité.

¹⁴² Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires* [1977], Paris, Seuil, 1986, 312 p. Traduction de Pierre Cadot.

Les genres littéraires se classent par rapport à ce système. Le *genre lyrique* est l'énoncé de réalité d'un sujet historique, mais qui met l'accent sur le sujet, non sur l'objet comme le ferait l'énoncé de réalité non littéraire. Le résultat de cette *subjectivité* est une accentuation des *moyens linguistiques, rythmiques, métriques, phoniques* grâce à laquelle *sens et forme, dans le poème, ne font qu'un*¹⁴³. Ce qui distingue le *genre épique* c'est son caractère *fictif*. Le but de la fiction narrative est de créer un monde *Comme*¹⁴⁴ le monde réel, et de produire à propos de ce monde non réel des énonciations *Comme* le langage de la réalité le ferait à propos du monde réel. La narration épique n'est donc pas un énoncé de réalité. Cependant il ne s'agit pas d'une *faïte* car la *fiction* narrative se signale comme telle et signale la non-réalité du monde qu'elle crée. Les signes par lesquelles elle se distingue des énoncés de réalité sont le prétérit et la troisième personne, les verbes qui désignent des processus intérieurs et le discours indirect libre, entre autres. Le sujet d'énonciation s'efface et se voit remplacé par une fonction narrative. Mais si le sujet d'énonciation disparaît, le personnage est un élément capital de la fiction : «Ce sont les personnages qui font de la littérature narrative une fiction, une *mimésis* ¹⁴⁵».

¹⁴³ *Ibid*, p. 220.

¹⁴⁴ *Comme*, pourvu d'une majuscule, est un terme de Hamburger, qu'elle oppose à *Comme si* (cf. *infra*).

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 127. En italique dans le texte.

Dans ce système à deux genres, le récit à la première personne est un intrus dans le domaine de la fiction épique, ayant son origine dans la structure énonciative autobiographique¹⁴⁶. L'énoncé autobiographique serait un énoncé de réalité fait par un sujet historique. A l'encontre du genre lyrique, l'accent y est mis sur l'*objet*. Le récit à la première personne est produit par un sujet qui se donne comme historique mais qui est irréel ; le monde qu'il crée est irréel aussi. La non-disparition du *je* énonçant exclut les indices de la fiction épique cités plus haut (prétérit, discours indirect, certains verbes). Le récit à la première personne a donc la forme et l'apparence d'un énoncé de réalité, mais c'est une *feinte*, terme qui s'oppose ainsi à *fiction*. Il s'agit d'une structure en *Comme si*.

Nous voyons que le récit à la première personne de Hamburger reste un genre fondamentalement *objectif*. Une très grande partie de l'œuvre en prose beckettienne passerait ainsi du côté du genre lyrique, et avec elle une grande partie de la prose littéraire du dernier demi-siècle. *Molloy* est loin d'être un récit purement objectif. Comme nous l'avons dit, c'est moins le récit d'une aventure que le compte rendu d'une recherche et d'une réflexion ou, plutôt, de deux recherches et de deux réflexions. *Comment c'est* correspond un peu mieux à la définition que propose Hamburger. C'est un récit moins subjectif, malgré la première personne. Le narrateur, semble-t-il, n'invente pas son discours mais le cite ; s'il raconte effectivement une aventure, c'est une aventure qui ne serait pas la sienne propre mais celle de tous ; il décrit un monde qui lui

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 274-99.

est extérieur et qu'il tâche de comprendre. C'est apparemment le bilan *objectif* qu'annonce le titre.

En principe, nous n'avons pas à considérer *Compagnie* dans cette discussion du récit à la première personne ; un des discours se fait à la deuxième personne, l'autre à la troisième, la première est explicitement exclue. Mais la première personne y est présente tout au long, en creux. Nous avons vu que dans le discours de l'inventeur la forme infinitive est employée expressément pour l'éviter. Quant aux affirmations de la Voix, elles se confondent avec la mémoire de l'Entendeur et la deuxième personne représente une sorte de dédoublement psychique. Kateryna Arther affirme que les passages confiés à la Voix constituent ce qu'il y a de plus purement autobiographique dans toute l'œuvre beckettienne¹⁴⁷. *Compagnie*, c'est l'étrange récit d'un *non-je*

La situation énonciative de *Compagnie* remet en cause le critère fondamental au système de Hamburger, soit la distinction entre *feintise* et *fiction*. L'inventeur emploie les formes de l'énoncé de réalité pour décrire objectivement des faits qui lui sont extérieurs, de même pour la Voix. S'agirait-il de *feintise*, d'une œuvre de fiction qui n'affiche pas son caractère fictionnel ? Non, car à la fin le caractère fictionnel est avoué ; d'ailleurs le nom Inventeur et le processus de questions et de réponses par lequel celui-ci crée le monde qu'il décrit ont déjà révélé la non-réalité de ce monde. Il en est de même dans les autres œuvres. Le

¹⁴⁷ Kateryna Arthur, « Texts for *Company* », dans James Acheson and Kateryna Arthur, *Beckett's Later Fiction and Drama*, Londres, MacMillan Press, 1987, p. 141-42.

narrateur de *Comment c'est* lui aussi invente de toutes pièces l'univers où il évolue et nous fait assister au processus d'élaboration. Moran lui-même reconnaît à la fin avoir tout inventé. Et Molloy semble mettre en doute la notion même d'énoncé de réalité lorsqu'il dit : *Dire c'est inventer. Faux comme de juste* (p. 49).

Le roman beckettien, nous nous en doutions, se classe mal dans la catégorisation de la théorie traditionnelle que résume et prolonge Wolfgang Kayser. Au diapason de l'évolution romanesque générale, Beckett privilégie ce genre mal intégré au système tripartite, le récit à la première personne. L'évolution de la théorie accuse du retard sur l'évolution esthétique. Même le modèle original de Käte Hamburger ne fait pas une place assez large à l'hybridation qui se poursuit depuis le début du siècle actuel, hybridation qui confond *roman*, *autobiographie* et *témoignage*.

Le thème

Le mot *thème* recouvre plusieurs sens qui reflètent les diverses conceptions qu'on peut avoir du contenu d'une œuvre. Partons du sens littéral, où *thème* renvoie au contenu référentiel. C'est ainsi qu'on parlera du thème du regard dans les romans de Marguerite Duras ou du thème de la mère dans la littérature québécoise. Le genre romanesque, comme la plupart des genres actuellement pratiqués, a une très grande liberté quant à son contenu référentiel. Cette liberté s'explique autant

par l'histoire que par les caractéristiques formelles du genre. Les formes définies par un contenu spécifique appartiennent à des époques révolues. Ainsi la chanson de geste ou l'aubade médiévales se définissent en grande partie par ce qu'elles «racontent» ; dans l'une il est question d'un acte militaire d'importance nationale, et l'autre doit évoquer le lever du soleil. De même pour la tragédie et la comédie, dans leur sens le plus classique : la première est liée aux récits à sujet mythique ou historique et met en scène des dieux ou des princes ; la seconde raconte des faits modestes et met en scène des gens ordinaires. Le roman est depuis toujours un genre impérialiste, qui incorpore le *portrait*, le *dialogue*, le *conte de fée* et l'*autobiographie*. Ce genre omnivore connut son véritable essor à l'époque romantique, ère de liberté par rapport au formalisme classique ; il accueillit dès lors les contenus banals ou «bas» de l'*histoire* et du *document*. Et en évoluant à travers le réalisme, le naturalisme, le surréalisme, l'existentialisme et le Nouveau roman, le genre narratif, voire la littérature en général, s'est approprié des contenus sans cesse nouveaux.

Si le genre romanesque tel que nous le connaissons n'est lié à aucun contenu littéral spécifique, les différentes classes de contenu permettent le regroupement de romans individuels en classes ou *sous-genres* romanesques. On parlera du *Bildungsroman*, qui raconte la formation d'une jeune personne, du *roman policier*, qui raconte une enquête policière, ou du *roman de la terre*, dont les événements se déroulent dans un milieu paysan. Pendant un certain temps, les romans

de Beckett se sont vus rangés dans une classe hétéroclite qui réunissait les œuvres de Kafka et de Joyce ainsi que le Nouveau roman. Ce sont là des repères qui définissent l'avant-garde du roman à une certaine époque, mais qui constituent difficilement une classe à caractères communs. On a pu parler de *pessimisme*, d'*absurde* ou de *l'effacement de la subjectivité humaine*, caractéristiques communes au contenu de toutes les œuvres citées, mais il s'agit de caractéristiques du siècle. Olga Bernal affirme :

Aussi différents que soient les romans de Beckett de ceux que l'on qualifie de «Nouveau Roman», ils appartiennent néanmoins à la même époque, époque où l'homme désavoue l'histoire de ses attributs. Dans cette littérature, le personnage tend à se dédire des attributs pour se maintenir sans support et sans point fixe dans le temps et l'espace¹⁴⁸.

En montant d'un degré vers un sens plus abstrait de *thème*, ne considérons plus le contenu référentiel littéral, mais les caractéristiques générales de ce contenu. Northrop Frye¹⁴⁹ offre un classement des genres narratifs selon l'organisation thématique du contenu. Il définit quatre genres en fonction de deux axes croisés. Le premier va de l'*introverti* à l'*extroverti*, notions qui recouvrent grosso modo celles de *subjectivité* et *objectivité*. Plus le texte met l'accent sur une subjectivité particulière, plus il se rapproche du pôle *introverti*; plus il présente une variété de personnalités, plus il se rapproche du pôle opposé. L'autre axe va du *personnel* à l'*intellectuel*, termes qui

¹⁴⁸ Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969, p. 39.

¹⁴⁹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism, Four Essays* [1957], Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 303-14.

définissent la nature des contenus spécifiques. Un texte peut mettre l'accent sur les rapports interpersonnels ou sur des questions abstraites ou d'ordre intellectuel.

La *romance* (à laquelle se rattache le *conte*) est le genre introverti-personnel. Elle est imprégnée d'une intensité subjective qui tend à transformer l'anecdote en allégorie et les personnages en figures stylisées. Frye cite les romans de Walter Scott et tout roman historique ainsi que *Pilgrim's Progress*, *Wuthering Heights* et, pour le conte, l'œuvre de Poe. Le *roman* et la *nouvelle* relèvent du genre extroverti-personnel. Les personnages en sont réalistes, dotés d'une personnalité et d'un masque social, et entretenant des rapports les uns avec les autres. La *confession* est le genre introverti-intellectuel. C'est l'histoire d'une personne, caractérisée par un intérêt intellectuel pour la politique, la religion, les idées en général. Frye cite Rousseau et saint Augustin, *Moll Flanders* de Defoe, *Portrait of the Artist as a Young Man* de Joyce et les *Mémoires d'outre-tombe*. Finalement, l'*anatomie*, aussi appelée la *menipée*, est le genre extroverti-intellectuel. Ce genre présente un éventail d'attitudes diverses et un savoir encyclopédique, c'est un survol d'un état de culture. Le contenu en est donc intellectuel comme celui de la confession ; les personnages en sont stylisés comme ceux de la *romance*. Frye cite Rabelais et *Candide*, *Gulliver's Travels* de Swift et *Alice in Wonderland* de Lewis Carroll. L'opposition *introverti-extroverti* semble donc définir la structure des personnages, l'opposition *intellectuel-personnel* la nature des contenus référentiels.

Où se placent les trois œuvres qui nous intéressent sur l'axe allant de l'*introverti* à l'*extroverti*? Ni *Comment c'est* ni *Compagnie* ne manifeste le réalisme social du roman ou de l'anatomie. Le premier raconte une amitié, le second le désir de compagnie, mais ce sont là des rapports axés sur le sujet énonçant. Il n'est pas question de représenter une communauté dont les membres sont divers. Les deux textes tendent vers le pôle introverti, celui de la romance et de la confession. Des œuvres que nous considérons, c'est *Molloy* qui donne la plus grande part à l'aspect social des personnages. Le rapport de Moran, dont le nom est un anagramme de *roman*, est même très romanesque, surtout au début. Sans que le discours ne leur confère des personnalités très développées, les personnages Jacques Moran fils, Gaber, Marthe, le libre penseur, le père Ambroise, les sœurs Eisner et les autres, sont intégrés dans une structure sociale aux contours reconnaissables. Le rapport de Molloy, par contre, est moins réaliste. Les personnages qu'il présente, les policiers et l'assistante sociale, Lousse et Ruth, le nocher et le berger, A, B et la mère, ne sont qu'esquissés et frôlent tous l'archétype, comme les personnages de la romance et de l'anatomie.

Par rapport à l'opposition *personnel*-*intellectuel*, les trois œuvres présentent une ambivalence intéressante. Chaque discours, nous le savons, est axé sur le sujet de l'énonciation, ses souvenirs et impressions. Cependant, il est impossible d'oublier la part des sujets «intellectuels». Molloy, et de plus en plus Moran, mènent une recherche par les mots, ils réfléchissent volontiers à leur sens en tâchant

d'exprimer une expérience. Ils participent à l'ancien débat sur l'équivalence des mots et des choses. Tout «subjectifs» que soient leurs discours respectifs, chacun est en grande partie une réflexion sur une activité «intellectuelle», discourir. Les voix narratives de *Comment c'est* et de *Compagnie* œuvrent toutes les deux à l'élaboration d'un univers cohérent et, en le faisant, commentent constamment les mots et le discours. L'alternance entre les pôles du personnel et de l'intellectuel est encore plus apparente dans *Compagnie* grâce à l'intercalation des Scènes remémorées, qui relèvent du personnel, dans le récit sur la situation de l'Entendeur, qui est aussi réflexion sur le récit.

La structure des personnages, tant actantielle qu'axiologique, montre une nette tendance vers le pôle de l'introverti à travers toute l'œuvre beckettienne. Mais la nature des sujets reste ambivalente. A vrai dire il est difficile de savoir si l'œuvre de Beckett est partagée entre une tendance vers le personnel et une tendance vers l'intellectuel, ou s'il s'agit d'une focalisation tellement serrée sur le moi, qu'elle devient une recherche sur la nature de l'être. En parlant de *Compagnie*, nous disions que ce texte est le récit d'un *non-je*. Nous pouvons le dire maintenant à propos de *Molloy* et de *Comment c'est*. Olga Bernal semble avoir déjà expliqué ce que pourrait être ce non-je et à quel ordre de sujet il s'intéresserait :

[...] il s'agit d'un roman qui raconte sans cesse l'Histoire de Je. Non pas d'un Je livrant sa subjectivité et ses richesses personnelles, mais d'un Je non privé,

celui de tout le monde, d'un Je aux prises avec une grandissante indigence ontologique [...] ¹⁵⁰.

Récit du personnage et récit de l'espace chez Beckett

Wolfgang Kayser propose une autre façon de classer les espèces romanesques. Nous avons vu que le genre narratif, épopée ou roman, est fondamentalement objectif et voué à l'exposition. Le genre narratif se définit par sa fin : créer un monde. Pour Kayser, les caractéristiques de ce monde orientent une typologie des genres narratifs. Le monde que l'on crée peut être centré sur le *personnage*, sur l'*événement* ou sur l'*espace* ¹⁵¹. Les trois éléments se retrouvent dans chaque œuvre mais l'un ou l'autre dominera.

Lorsque le *personnage* est l'élément structural dominant, le récit a un protagoniste unique. L'action ou l'événement est subordonné au personnage, et ne sert qu'à le mettre en valeur. Kayser cite l'exemple de Sherlock Holmes, personnage principal des nouvelles de Conan Doyle. Ce personnage n'est pas un simple type du détective, la personnification de la solution ; au contraire, le personnage définit le récit. La solution est présentée comme un triomphe personnel ; et Holmes continue à exister après la solution de l'énigme, revenant d'une nouvelle à l'autre. Dans un discours organisé par l'*événement*, c'est l'action qui détermine la structure ; les personnages ne sont pas définis une fois pour toutes mais évoluent au cours du récit. Le récit d'un événement est articulé en début,

¹⁵⁰ O. Bernal, *op. cit.*, p. 56-57.

¹⁵¹ W. Kayser, *op. cit.*, p. 471-89.

milieu et fin, le tout lié par des rapports de cause à effet. L'événement archétypique serait la rencontre et le roman centré sur l'événement se présentera surtout comme un roman d'amour (Kayser cite *Notre-Dame de Paris*). Enfin, un roman structuré par l'espace serait une mosaïque de scènes abondantes, peuplée de personnages sans cesse nouveaux. C'est le roman historique ou de situation, tel *Gil Blas* ou la Comédie humaine de Balzac.

Une clé mnémotechnique se dégage des analyses de Kayser. A chaque type de narration correspond une épopée : l'*Illiade* serait une épopée de l'événement, l'*Odyssée* une épopée du personnage, et *La Divina comedia* une épopée de l'espace. La pensée de Wolfgang Kayser éclaire d'une lumière nouvelle les trois romans à l'étude.

Molloy est étrangement ambivalent. Le rapport de Moran semble être structuré par l'événement. Il raconte une suite bien structurée en trois parties : vie rangée => mission => vie délabrée. Le personnage de la fin n'est pas celui du début. Le texte de Molloy ne révèle aucune transformation ou progression analogue. Si le parallélisme évident des deux narrations nous fait croire que Molloy a connu une évolution semblable, il faut voir dans son récit un compte rendu de la seule situation finale. L'événement, et à plus forte raison la situation initiale, remontent tellement dans le passé qu'ils sont à peu près oubliés. C'est un discours centré sur le personnage, le monde est défini par le regard de Molloy. Les deux parties du roman ne sont pas seulement deux versions d'un même rapport ou deux points de vue sur un même monde ; c'est plutôt

la réunion de deux œuvres différentes, de textes qui relèvent d'espèces différentes. Le livre réunit un roman de personnage et un roman de l'événement sur le même sujet, comme le fait une anthologie thématique où se côtoieraient des poèmes, des nouvelles et des articles de presse portant tous sur le même sujet.

Dans *Comment c'est*, le narrateur découvre le pouvoir de la parole, ainsi que le désir de raconter, après sa rencontre avec Pim. C'est l'événement qui structure l'œuvre : celle-ci présente un *avant*, un *pendant* et un *après*, désignés expressément par les groupes récurrents, *avant Pim, avec Pim, après Pim*. Il s'agit aussi d'une image quelque peu parodique du mariage, et en conséquence, nous ne sommes pas loin de la rencontre amoureuse, événement archétypique pour Kayser.

Compagnie présente trois moments ou situations successives : l'enfance en famille, la marche à l'âge adulte et la prostration (vieillesse)¹⁵². Il est possible d'y voir une évolution subie par un même personnage. Mais le discours est centré sur la situation finale, les situations précédentes étant introduites par retours en arrière, tout se définit par rapport à une situation constante. Les événements qui feraient s'enchaîner les situations font défaut ; l'action qui cause la transformation est perdue. Serait-ce donc un roman de l'espace ? On se souviendra que le discours consacre en effet quelques paragraphes à la caractérisation de l'espace de l'Entendeur, sans mentionner le caractère

¹⁵² Voir *infra*, p. 311 (Annexe 1). Des trois moments, les deux premiers sont présentés dans les Scènes, le troisième dans le discours portant sur l'Entendeur.

statique de la plupart des Scènes, dont les décors sont toujours très précis. La figure rythmique capitale, à sa première apparition, met l'accent sur l'espace :

Une voix parvient à quelqu'un dans le noir. Imaginer. [...] Voilà donc la proposition. A quelqu'un sur le dos dans le noir une voix égrène un passé.
(p. 7-8)

La proposition à discuter, le programme du texte, ne donne que la situation finale. Ses deux parties la caractérisent, *Une voix parvient* en donne une circonstance, *dans le noir* évoque une deuxième. Ces deux éléments changent de place et se voient augmenter dans la répétition : le deuxième élément, qui décrit le lieu, s'en trouve surtout accentué, grâce à l'antéposition.

C'est plus ou moins par hasard que notre corpus se partage avec une apparente égalité entre les trois espèces de roman qu'évoque Kayser. L'œuvre en prose de Beckett semblerait plutôt se partager entre les récits du *personnage* et les récits de l'*espace*

Nous avons vu que pour Kayser la réapparition dans plusieurs récits d'un même personnage est un signe presque sûr de l'ascendant du personnage. Ce serait le cas non seulement du Sherlock Holmes de Conan Doyle mais aussi des Sherlock Holmes et des Robinson Crusoë qui reviennent sous plusieurs plumes : le *Robinson Crusoë* de Defoe, par exemple, serait un récit de l'événement, mais les romans que d'autres ont fait sur le même thème sont structurés par un personnage déjà formé. Quant à l'œuvre beckettienne, on a souvent vu, de *Murphy* à *Comment c'est*, et malgré les changements de nom de personnage, une série

ininterrompue mettant en vedette le même personnage qui progressivement se dépouille, ou se voit dépouiller, de tout ce qui en fait une personnalité entière et distincte. Cette conception *séquentielle* de l'œuvre en prose beckettienne est autorisée par les textes eux-mêmes. Trois des romans sont regroupés en une Trilogie ; et même au-delà de la Trilogie, les mêmes noms de personnage reviennent d'une œuvre à l'autre. En rappelant ceux qui l'ont précédé, l'Innommable affirme, *A vrai dire, je les crois tous ici, à partir de Murphy tout au moins, je nous crois tous ici, mais jusqu'à présent je n'ai aperçu que Malone*¹⁵³. Son texte contient tous les éponymes des romans précédents, y compris Mercier et Camier, encore inconnus du public au moment où paraît *L'Innommable*. Ainsi, sans faire trop d'entorses aux œuvres respectives, il est possible de suivre l'évolution d'un même personnage sous les formes successives du Belacqua de *More Pricks Than Kicks*, sous celles de Moran, Murphy et Watt, de Mercier et Camier, de Molloy et Malone, et des personnages sans nom des *Nouvelles*, de *L'Innommable* et des *Textes pour rien*, et finalement peut-être, sous la forme du narrateur de *Comment c'est*. D'aucuns verraient la suite se poursuivre au-delà de *Comment c'est*, puisque le presque-premier, Murphy, est évoqué dans la *Foirade* «Il est tête nue»¹⁵⁴. Pour notre part, nous croyons que *Comment c'est*, et même les *Textes pour rien*, marquent une transition dans la prose beckettienne. Le récit du personnage cède la place au récit de l'espace

¹⁵³ *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 11.

Depuis les années 60, la prose beckettienne compte surtout des récits de l'espace. Il y a l'espace ferme et exigü d'*Imagination morte imaginer*, d'*All Strange Away*, et de *Bing*; il y a le lit de la *Foirade* «Horn venait la nuit», le tunnel sans fin de la *Foirade* «Il est tête nue» et l'énorme cylindre du *Dépeupieur*; il y a les vallons d'*Assez*, la plaine de *Mal vu mal dit* et l'ouverture désertique de *Sans* et de *Pour finir encore*. Parfois, et c'est le cas de *Compagnie* et de *Warstward Ho*, l'obscurité s'y mêle, gommant la différence entre le fermé et l'ouvert, mais constituant une spatialisation aussi structurante que les autres, celle de l'espace inconnaissable.

Ce partage entre les récits du personnage et les récits de l'espace semble exclure de la prose beckettienne le récit de l'événement. Pourtant, raconter un événement est essentiel au genre narratif, le narratif narre nécessairement. L'œuvre narrative de Beckett, c'est-à-dire cette partie de son œuvre qui emprunte les formes *romanesques*, ne peut échapper à cette fatalité; l'événement y joue un rôle. On le voit dans la prose du début, *More Pricks Than Kicks* et *Murphy*. Ce dernier est, selon H. Porter Abbot, le «seul roman» qu'ait écrit Beckett¹⁵⁵. Mais ces œuvres montrent que Beckett se dirigeait déjà très tôt vers le récit du personnage et il le réussit en composant *Watt*. L'événement se réaffirme de temps à autre; *Premier amour* (composé vers 1945) et *Assez* (1966) sont, malgré tout, des histoires d'amour et il faut y faire

¹⁵⁵ H. Porter Abbot, *The Fiction of Samuel Beckett, Form and Effect*, Berkeley, University of California Press, 1973, p. 37-55.

la part de l'événement. Et c'est peut-être parce que *Comment c'est* est une œuvre de transition que l'événement a pu s'y affirmer, en occupant une partie du vide que causait l'importance secondaire accordée au personnage comme élément structurant. Cette œuvre marque pourtant le début de la période où le récit se centre sur l'espace. Malgré son rôle structurant, l'événement est trivialisé par les mêmes moyens qui trivialisent le personnage : la réduction à l'égalité parfaite et la monotonie. Comme les personnages et leurs noms se valent, les événements qui sont racontés se répètent *ad infinitum* il ne s'agit que des fluctuations d'un état à peu près stable. Ce roman de l'événement est déjà, à certains égards, un roman de l'espace. Dans l'ensemble il faut conclure que, des éléments structurants qui identifient Kayser, c'est l'événement, élément narratif entre tous, qui est le moins important dans la prose beckettienne.

L'évolution du récit de personnage au récit de l'espace recoupe l'évolution que Judith Dearlove décèle dans le roman beckettien. Pour elle, *Comment c'est* marque la transition des récits qui concernent la disjonction entre l'être et le monde (ceux qui, pour nous, racontent un personnage) aux récits qui exploitent les pouvoirs illimités de l'imagination (ceux qui proposent des descriptions détaillées de mondes irréels)¹⁵⁶.

¹⁵⁶ Judith Dearlove, «The Voice and Its Words : *How It Is* in Beckett's Canon», dans Patrick A. McCarthy, *Critical Essays on Samuel Beckett*, Boston, G. K. Hall, 1986, p. 102-05.

La vision du monde du genre romanesque

En montant encore un degré sur l'échelle menant vers l'abstraction la plus grande, le mot *thème* peut aussi être pris dans le sens de *vision du monde*. Il ne s'agit plus du *monde* que crée une narration, la diégèse, mais de la stance épistémologique que représente le genre romanesque. Le roman, d'après toutes les théories, est l'articulation du singulier et de l'universel, de l'individuel et du social. A la suite de Gyorgy Lukács, la sociologie de la littérature voit dans le roman l'opposition d'un héros problématique et d'un monde à valeurs inauthentiques. René Girard, tout en voyant les choses d'un autre œil, arrive à une formulation étonnamment semblable : le roman raconte l'histoire d'un personnage inauthentique qui se lance à la conquête du monde. La psychanalyse reformule à son tour le sens du roman, mais pour elle aussi il s'agit du rapport entre l'individu et le monde qui l'entoure. Les théories plus formalistes soulignent, tout comme Lukács, Girard ou Marthe Robert, l'articulation de l'individuel et du social, la distinction par rapport aux formes reçues. Pour Bakhtine, le roman est une forme satirico-comique qui se greffe intertextuellement sur une forme pure antérieure.

Chacun des noms que nous avons cités ouvre une nouvelle porte sur un vaste champ d'études. Il ne s'agit que d'évoquer des approches que pourrait suivre une étude totalement consacrée au genre romanesque. Les approches d'inspiration sociologiques nous paraissent particulièrement prometteuses. L'avant-garde romanesque, qui tient à

l'anonymat des personnages et favorise les décors et les gestes de l'allégorie aux dépens de la vraisemblance sociale, semble résister à la réduction sociologique. Mais c'est peut-être une apparence ; car Michel Zeraffa, par exemple, intègre sans grande difficulté (mais sans grande précision et en le regroupant avec Joyce, Kafka et le Nouveau roman) le roman beckettien, et notamment *Molloy*, à sa théorie¹⁵⁷. On ne peut nier l'intérêt de l'approche sociologique ; mais si l'être beckettien est un être social, c'est plus par le discours que par le contenu diégétique. *Molloy* attend un examen à la lumière des théories de Mikhaïl Bakhtine ou de Pierre V. Zima¹⁵⁸.

Notons finalement, que les définitions du roman que proposent la sociocritique et la psychocritique mettent l'accent sur une dualité, la disjonction de l'individuel et du monde. Nous avons vu la place qu'occupent de tels rapports binaires dans l'œuvre beckettienne. Le roman serait-il privilégié dans l'œuvre beckettienne ? se prêterait-il mieux que les autres genres à la prédilection beckettienne pour les rapports binaires ? La question s'impose dans le cas d'un écrivain qui touche à tous les genres. En attendant les résultats que donnerait une étude complète des genres beckettien, nous n'oserions y répondre par l'affirmative. Nous savons que le théâtre est le lieu du *dialogue*, que c'est le mode qui réunit, selon Kayser, les *deux* attitudes fondamentales.

¹⁵⁷ Michel Zeraffa, *Roman et société*, Paris, P.U.F., 1971, p. 11-34 *passim*, p. 158.

¹⁵⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 494 p., traduit du russe par Daria Olivier ; Pierre V. Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, 252 p.

Nous savons aussi que le genre lyrique est le lieu de l'apostrophe et de l'incitation, procédés qui exigent la *deuxième* personne. Le genre lyrique, comme le genre romanesque, évoque l'affrontement d'une personnalité individuelle et d'un monde.

Nous avons pu remarquer à plusieurs reprises que le rapport de Moran était plus romanesque que les autres textes, y compris le rapport de Molloy. Les deux textes qui composent le roman *Molloy*, assez similaires sur le plan de la phrase et du rythme, sont très dissimilaires dans leurs caractéristiques globales. *Molloy* juxtapose deux textes fondamentalement hétérogènes. Le rapport de Molloy, donc, et *Compagnie* sont nettement moins romanesques. Trop subjectifs, à peine narratifs, ces textes semblent se situer à la limite du romanesque. Nous venons de constater, toutefois, que malgré sa subjectivité certaine *Comment c'est* est pleinement narratif. Comme la deuxième partie de *Molloy*, le discours de *Comment c'est* raconte un événement. Des trois romans, c'est pourtant celui qui, sur la page, *ressemble* le moins au texte romanesque. Ce sont les deux questions qui restent à examiner de près, la narrativité ou *syntaxe du récit*, et la présentation typographique de la prose.

La syntaxe du récit

Tzvetan Todorov, nous l'avons déjà rappelé, élève la syntaxe du récit au rang qu'occupent le mode, le thème et la forme. C'est, pour lui, une

des quatre notions qui définissent les genres. La *syntaxe* ou *grammaire du récit* est un domaine de recherche moderne qui se situe mal dans la tripartition traditionnelle. Elle codifie ce qu'on entend par *narration* ou *récit*, ou encore par *anecdote*, et concerne ainsi le genre narratif uniquement. Elle n'apporte rien à la définition des genres non romanesques, si ce n'est la constatation qu'ils ne sont pas romanesques. Elle n'apporte rien à la distinction des espèces romanesques les unes des autres non plus, car elle veut rendre compte de tout récit. Narrer signifie raconter, faire un récit des actions de personnages qui évoluent dans un monde. Pour Käte Hamburger, *ce sont les personnages qui font de la littérature narrative une fiction*¹⁵⁹.

Le statut incertain, à la fois de portée générale et limitée au romanesque, est révélé par Todorov lui-même lorsqu'il «oublie» de revenir sur la notion de syntaxe en prévoyant la forme que prendra la codification du roman. Il envisage une définition qui rendrait compte d'un certain

contrat fictionnel (donc la codification d'une propriété *pragmatique*), qui à son tour exigerait l'alternance d'éléments descriptifs et narratifs, c'est-à-dire décrivant des états immobilisés et des actions se déroulant dans le temps ([...]). S'y ajouteraient des contraintes concernant l'aspect *verbal* du texte (l'alternance du discours du narrateur et de celui des personnages) et son aspect *sémantique* (la vie personnelle de préférence aux grandes fresques d'époque), et ainsi de suite...¹⁶⁰.

¹⁵⁹ K. Hamburger, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶⁰ T. Todorov, *op. cit.*, p. 60. Les trois points dans le texte ; nous soulignons les mots qui correspondent, dans notre lexique, à *modal*, *formel* et *thématique*.

Todorov ne prétend pas formuler dans ces quelques lignes une définition précise du roman, seulement une esquisse de ce que doit comporter une définition de genre. Qu'il ait oublié l'aspect *syntactique* montre peut-être que ce phénomène a un statut imprécis. Nous le voyons ici après les différentes conceptions du thème parce qu'il concerne comme elles l'organisation du contenu. Dans le cas de *Comment c'est* et de *Compagnie*, l'importance structurante de l'aspect narratif ne fait pas de doute. *Molloy*, par contre, aurait des caractéristiques *syntactiques* toujours dans le sens de Todorov, d'un grand intérêt.

Prenons la définition du récit élémentaire proposée par Gerald Prince dans son petit livre *A Grammar of Stories*:

A minimal story consists of three conjoined events. The first and third events are stative, the second is active. Furthermore, the third event is the inverse of the first. Finally, the three events are conjoined by three conjunctive features in such a way that (a) the first event precedes the second in time and the second precedes the third, and (b) the second event causes the third¹⁶¹.

Une grammaire, par sa nature même, est un système logique dont le but est de présenter une image, logique elle aussi, de la réalité. Le mot même de *logique* apparaît dans le titre du recueil d'écrits sur la grammaire narrative publié par Claude Bremond : *Logique du récit*¹⁶². Toute grammaire du récit fait la part de la relation causale ; l'enchaînement des événements dans le récit doit manifester un rapport de cause à effet, d'action à conséquence. Un état final est présenté comme la *conséquence* d'une action précédente qui a interrompu l'état

¹⁶¹ Gerald Prince, *A Grammar of Stories*, La Haye, Mouton, 1973, p. 31.

¹⁶² Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, 350 p.

initial, cette interruption est la *cause* du *changement d'état*. Ainsi pour Brémond, *le terme postérieur implique l'antérieur*¹⁶³. La définition formulée par Gerald Prince insiste sur la logique dans tous ses détails, dans la distinction de deux sortes d'action et leur distribution, dans le rapport chronologique de la proposition (a), et surtout dans la notion d'*états inversés* et dans le rapport causal de la proposition (b)

Des trois textes qui nous intéressent, *Comment c'est* offre la schématisation la plus logique. C'est manifestement une des préoccupations majeures de la voix narrative que de *s'expliquer* l'expérience vécue, de la rendre *logique*. Les séquences logiques conformes aux modèles grammaticaux sont faciles à repérer : voyage solitaire suivi de la découverte de l'autre, donc vie à deux ; mutisme puis torture qui fait trouver la voix ; régime de torture causant l'abandon dont le résultat est la solitude de l'abandonné. Tout a une cause précise, tout suit logiquement. Même lorsque la cause n'est pas connue elle est supposée : *pas la saleté autre chose pas dit*, dit le narrateur pour «expliquer» sa décision de se déplacer après une longue immobilité. La cause lui échappe, mais il la suppose, voulant exclure tout hasard.

La logique est à peine plus menacée dans *Compagnie*. L'Inventeur, comme le narrateur de *Comment c'est*, cultive ouvertement la logique en se posant des questions auxquelles il tâche de répondre. Quant aux Scènes, certaines sont statiques mais d'autres sont de petites narrations conformes à la logique. Sur le plan global aussi, le discours reproduit un

¹⁶³ *Ibid.*, p. 131.

schéma fidèle aux principes de la logique. Il commence par une *proposition*, le mot y est en toutes lettres, laquelle déclenche une fabulation, l'action centrale du récit. La fabulation, produit d'une imagination *entachée de raison* (p. 45), est tellement fidèle à la logique que le texte est par endroit plus didactique que narratif. A la fin, la fabulation, dont le but est d'inventer une *compagnie*, un espace peuplé, échoue et le discours se termine sur le mot *Seul*. C'est une fin tout à fait réglementaire, conforme aux lois de la logique du récit : éventualité, passage à l'acte, échec.

Le récit incomplet chez Molloy

Molloy est le seul des trois textes qui semble résister à la logique. Bien sûr, ce n'est pas dans le rapport de Moran que l'on trouvera les motifs de doute. Ce deuxième rapport, dont les paragraphes sont si bien composés, ne laisse rien à désirer quant à la logique de l'ensemble : Moran part puis revient ; le délabrement de la fin, causé par l'action centrale (la mission) s'oppose à la vie rangée du début. C'est la réalisation d'un état contraire à l'état initial, critère essentiel pour G. Prince. Ainsi, la structure du récit est complète en soi et permet au sujet d'énonciation de terminer : *Maintenant je vais pouvoir conclure [...] Oui, maintenant je peux conclure* (p. 289-90). Le retour signale la fin du discours. La clause est soulignée par une forme circulaire. La fin du récit reprend les deux phrases initiales et les commente :

Il est minuit. La pluie fouette les vitres. (p. 153)

Alors je rentrai dans la maison et j'écrivis, il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas. (p. 293)

Le rapport de Molloy, par contre, est moins soumis à la logique. Les séquences ne sont pas en elles-mêmes déficientes. Chaque nouvel état a sa cause, chaque action déclenche des conséquences vraisemblables. Molloy se dirige vers la ville parce qu'il veut rendre visite à sa mère, il descend de sa bicyclette parce qu'il arrive à la porte de la ville et que la loi l'exige. La porte franchie, il s'arrête pour se reposer : son attitude apparemment indécente au repos est la cause de son arrestation et mène aux événements qui suivent. Et ainsi de suite pour tous les épisodes. Mais nous avons déjà vu que l'enchaînement des épisodes est moins rigoureusement motivé, le tout qu'ils forment ne donne pas l'impression d'un ensemble. La suite d'événements que nous venons de citer est déclenchée par la décision de Molloy de rendre visite à sa mère, ceci pour une raison précise, régler une affaire importante qui les concerne. Mais, tout en l'évoquant plusieurs fois, Molloy ne réussit jamais à énoncer cette affaire. Faute de formulation, la cause principale, initiale est absente.

L'enchaînement des épisodes n'est pas rigoureusement motivé non plus. On pensera à quelques brusques changements de sujet qui font avancer l'épisode de l'arrestation :

Réfléchissez, dit le commissaire. Maman s'appelait-elle Molloy ? Sans doute. Elle doit s'appeler Molloy aussi, dis-je. On m'emmena, dans la salle de garde je crois, et là on me dit de m'asseoir. (p. 35)

[...] d'une poussée convulsive des deux mains je l'envoyai s'écraser par terre, ou contre le mur, aussi loin de moi que mes forces le permettaient. Je ne dirai pas la suite, car je suis las de cet endroit et je veux aller ailleurs. L'après-midi était déjà fort avancé quand on me dit que je pouvais disposer. (p. 37)

Nous avons déjà commenté l'absence d'indication qui caractérise le premier changement de scène. Dans la deuxième, il y a non seulement interruption brusque mais la phrase qui interrompt remet en cause la règle de la pertinence, qui veut que le récit contienne tout ce qui est pertinent et seulement ce qui l'est. Si la scène interrompue (dans la salle de garde) est pertinente il faudrait la raconter au complet, si elle ne l'est pas Molloy n'aurait pas dû l'entamer. On pensera aussi à l'embranchage gratuit ou fondé sur l'association du récit concernant le séjour au bord de la mer. Nous avons déjà vu que Molloy introduit l'épisode en avouant que c'est simplement pour *noircir encore quelques pages* (p. 112). Après quelques considérations sur le lieu il ajoute : *Je profitai de ce séjour pour m'approvisionner en pierres à sucer* (p. 113). *Bord de la mer* évoque *plage*, qui évoque *petites pierres*. Ce champ sémantique réaliste mène ensuite à la notion loufoque des *pierres à sucer*, thème d'une digression d'une dizaine de pages.

Ainsi, d'un épisode à l'autre on observe un glissement semblable à celui que nous avons remarqué à l'intérieur de la phrase. S'il y a toujours causalité, elle est souvent factice. Les liaisons protocolaires masquent une absence d'unité. L'intrigue se perd, faute d'enchaînement logique, et donne une impression d'incomplétude. Molloy pressent l'impossibilité de compléter quelque projet que ce soit : *En effet mes résolutions avaient ceci de particulier, qu'à peine prises il survenait un incident*

incompatible avec leur mise en œuvre (p. 50). Le projet de rédaction, comme les autres, restera irréalisé ; le rapport se perdra dans la confusion.

On est d'ailleurs frappé par le nombre de débuts ou de prologues que comporte le rapport de Molloy. Il y a bien sûr les deux débuts dont il a déjà été question : le premier paragraphe ajouté et placé, en guise de prologue, avant le début primitif. Les deux tranches de textes suivantes sont aussi des espèces de prologues. D'abord, l'épisode de A et B (p. 10-21) rappelle le mime ou le ballet que l'on représentait jadis comme prologue d'une pièce, et qui préfigure l'*argument* du spectacle à venir. Comme dans le ballet d'ouverture, on voit des personnages sans pouvoir les entendre, on devine ce qu'ils font. L'épisode d'A et B préfigure la promenade dans les environs d'une ville et les nombreuses rencontres de *Molloy*. Molloy les confondra comme nous confondrons à l'occasion Molloy et Moran. Le chien qui accompagne un des promeneurs préfigure le fils docile de Moran. On y voit même le cigare de Moran, le chapeau de Molloy¹⁶⁴.

Finalement, les trois pages qui suivent racontent la résolution que prend Molloy d'aller voir sa mère et les préparatifs au voyage. C'est la scène du départ, début véritable du récit des événements (p. 21-24).

¹⁶⁴ Charlotte Renner dirait que c'est l'*argument* de toute la Trilogie, cf. «The Self-Multiplying Narrators of *Molloy*, *Malone Dies* and *The Unnamable*», *Journal of Narrative Technique*, XI, no 1, hiver 1981, p. 16-17. Jeanne Rolin-Janziti, qui se limite à *Molloy*, montre que le passage portant sur A et B est la véritable matrice textuelle, cf. «Le système générateur dans *Molloy* de Samuel Beckett», *Lingua e stile*, XVI, no 2, 1981, p. 255-70.

Voilà quatre débuts de suite, mais qui n'ont aucune suite, à proprement parler. Après un premier contretemps (l'arrestation), Molloy se met à divaguer, dans ses déplacements comme dans son discours. Après quelque temps il se rappelle vaguement le projet d'aller voir sa mère (p. 41-42). Survient un nouveau contretemps, l'écrasement du chien Teddy, et le séjour chez Lousse. Molloy reformule son projet de partir vers sa mère (p. 68) mais ne bouge pas. Parti enfin de chez Lousse, Molloy avoue que la question de sa mère lui devenait indifférente :

Et quoique le souci de ma mère me fût toujours présent à l'esprit, et le désir de savoir si j'étais dans son voisinage, ils commençaient de l'être moins [...]. [...] il me devenait indifférent notamment de savoir dans quelle ville j'étais et si j'allais bientôt rejoindre ma mère afin de régler l'affaire qui nous intéressait. Et même la nature de cette affaire perdait de sa consistance, pour moi, sans toutefois se dissiper entièrement. (p. 105)

C'est à ce moment qu'il sort de la ville, et s'éloigne vraisemblablement de sa mère. Peu après il évoque la possibilité que son discours se perde dans l'obscurité. La phrase mime par ses propres méandres les méandres éventuels du texte qu'elle évoque :

Et quoiqu'il n'entre pas dans mes chancelantes intentions de traiter à fond, comme ils le méritent pourtant, ces brefs instants de l'expiation immémoriale, j'en toucherai néanmoins quelques mots, j'aurai cette bonté, afin que mon récit, si clair par ailleurs, ne s'achève pas dans l'obscurité, dans l'obscurité de ces immenses futaies, de ces frondaisons géantes, où je clopine, écoute, m'allonge, me relève, écoute, clopine, en me demandant parfois, ai-je besoin de le signaler, si je vais jamais revoir le jour hai, enfin peu aimé, tendu pâlement entre les derniers troncs, et ma mère, pour régler notre affaire, et si je ne ferais pas mieux, enfin aussi bien, de me pendre à une branche, avec une liane. (p. 129)

Cette phrase est précédée d'une longue réflexion sur les jambes de Molloy où les métaphores de l'aforme! foisonnent. Devenues douloureuses toutes les deux, Molloy n'arrive plus à les distinguer l'une de l'autre. La

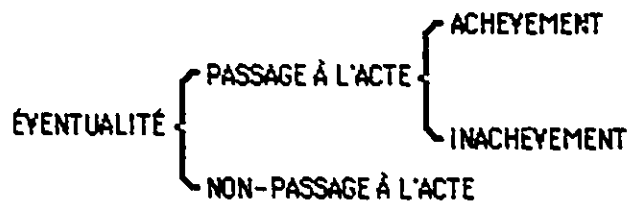
souffrance qu'elles lui occasionnent est un calvaire permanent, *sans limites de stations ni espoir de crucifixion*. Finalement, le manque de forme, l'homogénéité, prend la forme de l'association comique des contraires *progresser* et *s'arrêter* : *Oui, ma progression [puisqu'elle était douloureuse] m'obligeait à m'arrêter de plus en plus souvent, c'était le seul moyen de progresser, m'arrêter* (p. 129).

Un peu plus loin Molloy aura l'impression qu'il tourne en rond, moment où il se rappelle sa mère et le besoin de la revoir. Le texte semble donc être relancé, mais non. Quelques pages encore et Molloy décide d'abandonner le récit. La fin du récit ne s'impose donc pas logiquement comme chez Moran, qui dit, nous le rappelons, «maintenant je *peux* conclure» (p. 290). Molloy impose la fin arbitrairement en ces termes : *Et maintenant finissons* (p. 148). Et termine sur les mots : *J'avais envie de retourner dans la forêt. Oh pas une vraie envie. Molloy pouvait rester, là où il était* (p. 152). La phrase ne s'applique pas seulement au Molloy de la diégèse, mais autant au Molloy narrateur qui se tait *là où il [est]*. Il est vrai que la fin est préparée, mais sommairement, par quelques rappels du début : les râles, A et B et les brebis (p. 151-52). Ainsi, avant de se taire il ménage une clause factice, semblable aux pseudo-liaisons dont il a tissé ses phrases.

Le texte reste «incomplet» dans le sens logique. Le projet principal ne se réalise pas, Molloy ne rejoint pas sa mère ; la situation finale, étant arbitraire, n'entretient aucun rapport logique avec la situation

initiale ; ce n'en est ni l'inverse ni la reprise. D'ailleurs, lequel des nombreux débuts présenterait la situation initiale ?

La grammaire du récit admet la possibilité d'éventualités non matérialisées et de projets non réalisés. Citons le schéma de Brémond¹⁶⁵ :



Les branches inférieures du schéma (=> *non-passage à l'acte*, => *inachèvement*) représentent aussi les cheminements négatifs et les moins fréquemment suivis. Ces cheminements se manifestent plus souvent au niveau des épisodes, rarement au niveau de la structure globale d'une œuvre. Le cheminement se terminant à *inachèvement*, peut par contre se réaliser au niveau de l'ensemble, c'est la fin malheureuse, à structure complète. C'est le cas notamment de *Compagnie* où la fabulation échoue.

Le cheminement qui mène à *non-passage à l'acte*, à la lumière de la définition de G. Prince, serait insuffisant. C'est une structure incomplète. C'est la structure de la première partie de *Molloy*. Le rapport de Molloy est incomplet, Molloy ne passe pas à l'acte. Son texte contient une éventualité sans plus, il ne va nulle part. Quelques années après la publication de *Molloy*, Beckett met l'incomplétude au premier

¹⁶⁵ C. Brémond, *op. cit.*, p. 131.

pian en l'affichant dans le titre d'un texte bref, *From an Abandoned Work*¹⁶⁶. Certaines des *Foirades* sont sans doute narrativement incomplètes aussi. Et Betty Rojzman voit l'incomplétude structurelle à travers tout le théâtre de Beckett. Pour Rojzman, la véritable nature de son théâtre est une *condition d'immobilité*

Si elle [cette condition] se fixe des objectifs, ce n'est pas dans l'espoir de toucher au but, mais plutôt de le manquer, de ne pas étancher sa propre soif. Si elle se donne des directions à suivre, c'est seulement pour motiver une activité qui est sa seule chance. La problématique du théâtre traditionnel est ainsi renversée. L'idée du dénouement, de l'harmonie finale n'existe pas ; la fin est oubliée au profit de la progression dont elle dépend. Fin fictive, proposée a posteriori, insignifiante dans l'échelle des valeurs, et mise au service de la perpétuation de soi¹⁶⁷.

La notion d'incomplétude est explicite dans *Comment c'est*, mais cette fois c'est elle qui est factice. Le narrateur découvre que seulement trois parties de la tétralogie possible sont incluses dans la structure : *impression fugitive je cite qu'à vouloir présenter en trois parties ou épisodes une affaire qui à bien y regarder en comporte quatre on risque d'être incomplet* (p. 201). Mais il raisonne vite que la voix *répugne à ce que l'épisode couple même sous son double aspect figure deux fois dans la même communication* (p. 203). Malgré l'incomplétude apparente, le texte est savamment construit : tryptique chronologique à forme symétrique.

¹⁶⁶ Publié à New-York en 1957. A propos de cette œuvre, Alec Reid a écrit : «By giving it [l'œuvre] this title, Beckett frees himself from the conventional necessity for a beginning, middle and end, and evolves perhaps a fresh form, the incomplete» («Beckett and the Drama of Unknowing», *Drama Survey*, vol. II, n° 2, octobre 1962, p. 134).

¹⁶⁷ Betty Rojzman, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris, Nizet, 1976, p. 230.

L'unité d'action et le degré de narrativité

Le corollaire de l'action complète est l'action unique. C'est l'*unité d'action* du vocabulaire théâtral, mais ce principe est inhérent à un grand nombre d'œuvres romanesques. Les rapports logiques qu'entretiennent les diverses actions isolées créent une intrigue, laquelle mène vers une crise suivie d'un dénouement. Van Tieghem insiste sur l'intrigue unique dans sa définition du roman¹⁶⁸ ; et pour Frye c'est la continuité de la fiction qui la distingue de l'épopée (*epos*) qui est épisodique. C'est encore *Molloy* qui bafoue la règle ou, mieux, l'idée même qu'il peut y avoir une *règle*. Car la forme de *Molloy* est un faux-fuyant, à la fois dédoublement répétitif et suite logique et autre chose encore, indéfinissable. Sous certains aspects ces deux récits se succèdent sans se suivre (Moran deviendrait Molloy, donc devrait le précéder). Par contre, la grande similitude entre les deux parties suggère que c'est le même récit répété deux fois, que ce sont deux versions coréférentielles sans rapport temporel nécessaire. Enfin, par les références à Molloy dans la seconde partie, le roman est aussi une suite chronologique (Moran poursuit, donc suit Molloy). On a du mal à saisir l'ensemble logique. Le *diptyque* que forment les deux parties se révolte contre les réductions faciles. Ce jeu sur la notion d'*unité*

¹⁶⁸ Philippe van Tieghem, *Dictionnaire des littératures*, Tome III, Paris, P.U.F., 1968, p. 3360.

d'action est une des figures les plus riches du roman. Il rend possible toute interprétation et impossible tout jugement final.

Toujours sur la question de la syntaxe du récit, considérons finalement le *degré de narrativité* des trois œuvres. La définition du récit donnée par G. Prince distingue deux sortes d'événements : *stative events* (états) et *active events* (actions). Les nombres respectifs des deux sortes d'événements narratifs et leur distribution détermineraient le degré de narrativité d'un récit. Les deux parties de *Molloy* se caractérisent par une narration assez lente. Les actions sont isolées les unes des autres par des tranches massives de réflexion. Même Moran, dont le rapport est assez conforme à la narration classique, consacre près de la moitié de son texte aux préparatifs du voyage. *Compagnie* manifeste une alternance quasi-régulière entre les Scènes et le récit concernant l'Entendeur. Les brèves Scènes constituent des mini-récits complets et isolés les uns des autres. A chaque nouvelle scène, nous avons l'impression de recommencer à neuf. Quant au récit sur l'Entendeur, nous avons vu que la progression est tellement lente qu'elle se mue en état. Ainsi le roman manifeste un rythme de narration assez lent et monotone dont la figure principale est l'alternance des deux récits. En tant que récit de l'événement, *Comment c'est* manifeste un rythme de narration un peu mieux structuré que *Molloy* et *Compagnie*. Dans la première il y a une alternance entre des images et le récit de l'ici-maintenant du narrateur, alternance semblable à celle de *Compagnie*. La troisième partie favorise les états statiques, manifestés

surtout sous la forme des permutations descriptives. Mais entre ces deux parties statiques, la deuxième favorise les actions proprement narratives.

La forme

Nous terminerons notre discussion du genre romanesque chez Beckett en passant à l'aspect le plus concret. Tout discours, dit-on, doit prendre l'une ou l'autre des deux formes possibles, celle des *vers* ou celle de la *prose*. A notre époque, le roman est une œuvre en prose. Il nous faut maintenant cerner la notion de *prose*, dans sa présentation typographique et dans son essence.

C'est surtout par rapport à *Comment c'est* que la question de la prose devra nous retenir. La présentation typographique de ce texte fut souvent remarquée et on a pu se demander si c'était vraiment une œuvre en prose. Si non, serait-ce de la poésie ? Cette solution toute faite esquive la question fondamentale, difficilement formulable : Qu'est-ce que la prose ? n'y a-t-il que prose et poésie ? bref, la question qui vise les formes de présentation du discours. Autrement dit, nous ne cherchons pas tellement à classer à nouveau un texte individuel et problématique, mais à repenser le classement lui-même. En nous demandant si *Comment c'est* est une œuvre en prose, nous cherchons moins à fournir une réponse définitive qu'à réfléchir à la *prose* et à la forme de *Comment c'est* dans ses rapports avec la *prose*. Pour reprendre

la formule de Northrop Frye, *There is probably no answer to such a question but one can learn a good deal about literary form by discussing it*¹⁶⁹.

L'existence même de la *prose littéraire* ne fait pas l'unanimité. Nous avons vu que Kate Hamburger semble exclure de la prose tout ce qui est travail de la forme, travail réservé à la poésie. L'accentuation des *moyens linguistiques, rythmiques, métriques, phoniques*¹⁷⁰ est du ressort de la poésie uniquement. Cette identification du lyrique avec les moyens linguistiques rappelle l'approche de Jacques-G. Krafft. Pour celui-ci, *une prose vraie ne nous laisse pratiquement que son idée*, ou encore :

[...] la prose n'est peut-être que l'image, le double — égyptien — de la pensée, son signe hiéroglyphique, sa <signature>, son écho dans une autre dimension, celle de l'espace ! sa silhouette au fond de la grotte platonicienne. Autrement vu, tout charme, beauté, grandeur se trouveraient dans la pensée antérieurement à l'expression. Quand la poésie est bien le contraire, un charme, une beauté, une grandeur issus de l'expression même et donc postérieurs à l'idée éprouvée¹⁷¹.

Le travail de la forme est donc exclu du genre narratif en prose, le récit à la première personne y compris. Seule la poésie créerait une forme *littéraire*

Cela revient à opposer l'emploi communicatif ou utilitaire du langage à son emploi littéraire, le langage ordinaire à la littérature. Il n'y aurait pas de prose littéraire, la prose serait par sa définition même,

¹⁶⁹ N. Frye, *op. cit.*, p. 326.

¹⁷⁰ K. Hamburger, *op. cit.*, p. 220.

¹⁷¹ Jacques-G. Krafft, *Essai sur l'esthétique de la prose*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1952, p. 15 et 17.

non littéraire ou pré-littéraire. Jusqu'à un certain point c'est vrai : le langage purement utilitaire est peut-être dépourvu de travail formel, et le travail de la forme est effectivement une condition nécessaire à la littérature. Mais cette approche fait de *poésie* le synonyme de *littérature*, et ne contribue en rien à la distinction les unes des autres des formes littéraires, sûrement diverses ; et notamment à la distinction de prose et vers, comme *deux formes littéraires*, distinctes toutes les deux du langage utilitaire. Or, le terme *prose littéraire*, de même que *prose poétique* et *prose rythmique*, existent. Signifient-ils quelque chose ? Ou faut-il croire le Maître de philosophie du *Bourgeois gentilhomme* qui identifie la *prose* au *parler ordinaire* ?

La ponctuation

Sur le plan le plus concret, prose et poésie sont des faits de la typographie. La prose se présente comme une succession de pages remplies de texte. Chaque ligne de la page est occupée, et toute la ligne, de la marge gauche à la marge droite. La suite des mots est organisée par le passage à la ligne (accompagné d'un alinéa) et par divers signes de ponctuation. Ni le paragraphe ni la ponctuation ne produisent une régularité évidente. C'est le caractère logique de la ponctuation et la longueur relative de ses unités qui distinguent la prose de la poésie.

On sait que la ponctuation va du logique au rythmique. Elle va aussi d'une présence variée à l'absence complète. Plus la ponctuation est

logique, plus elle est variée et nuancée, généralement. Le répertoire français de signes de ponctuation (formé des signes , – : ; ! ? et les combinaisons) ne suffit pas à certains écrivains et écrivaines qui inventent de nouveaux signes dans une tentative de marquer toutes les sortes de pauses qui peuvent séparer les mots et toutes les sortes de rapports qui peuvent les lier¹⁷². Beckett travaille dans le sens inverse ; sa prose récente manifeste une grande économie de ponctuation.

Déjà, la ponctuation de *Molloy* n'est pas tout à fait conventionnelle, conséquence de la structure phrastique. Des phrases très longues, rythmées par de nombreuses virgules, regroupent des prédicats indépendants les uns des autres. Le phénomène s'accroît progressivement au cours de la Trilogie pour donner, à la fin de *L'Innommable*, «une» phrase de plusieurs pages, segmentée par des centaines de virgules. De tels textes préservent deux niveaux de ponctuation, le point et la virgule, la pause brève et la pause forte. Dans deux des *Foirades*, «J'ai renoncé avant de naître» et «Au loin un oiseau», Beckett met un seul point, à la fin du texte, les groupes à l'intérieur de cette «phrase unique» étant séparés par des virgules. Le point n'est que la marque de la fin et non la marque d'une division ; il n'y a donc qu'un niveau de ponctuation, représenté par la virgule, malgré les deux signes de ponctuation. Dans certaines des *Têtes-mortes* et certaines des *Foirades* il réduit davantage la variété des signes en n'utilisant que le point, point de virgules, tout en préservant la variété de pauses. Les

¹⁷² A titre d'exemple, voir l'exposé de J.-G. Krafft sur le point Lamartine, *op. cit.*, p. 32 sq.

pauses qui séparent les phrases sont marquées, les pauses à l'intérieur de la phrase sont les mêmes pauses naturelles qu'exploite la poésie moderne, celles qui ressortent des heurts phonétiques ou des regroupements sémantiques.

Compagnie poursuit cette extrême simplicité, bien que sa forme et sa longueur exigent une plus grande variété de signes. La segmentation du texte se fait par la marque de fin de phrase. Trois marques indiquent trois modalités de la phrase particulière : le point, le point d'interrogation, le point d'exclamation. A l'intérieur des phrases, aucune pause n'est signalée sauf celle qui précède le discours direct. La virgule est réservée à cet usage. Aucune autre pause n'est signalée, voire imposée, dans la phrase. Les pauses qu'elle comporte seront inhérentes à sa structure.

Comment c'est est hors série, c'est la seule œuvre romanesque beckettienne sans ponctuation. L'absence de tout signe graphique et des majuscules qui en dépendent est la caractéristique formelle la plus évidente du texte. Ce fut une des toutes premières œuvres apparemment narratives à se passer de ponctuation et la chose fut signalée par tous les comptes rendus de 1961. L'apponctuation marqua un nouveau sommet dans la production avant-gardiste. Certains et certaines sont prêts à faire sortir *Comment c'est* de la catégorie de *prose*. Nous avons déjà vu que pour Alfred Simon ce n'est pas un roman mais un *poème en prose*. Malgré les exceptions que constituent certaines œuvres de Sollers ou de Pinget, l'ère moderne tend à faire de la ponctuation l'apanage de la prose.

L'opposition ponctuation-aponctuation recouvre pour beaucoup celle de prose à poésie. Meschonnic résume :

La ponctuation va du logique au rythmique, les deux pouvant coïncider, ou s'opposer. Dans la ponctuation française moderne, le logique domine le rythmique. Pour une autonomie et une prédominance du rythmique, la poésie a supprimé la ponctuation. D'où l'ironie simplificatrice d'une appréciation sur *Le fou d'Elsa*, que mentionne Francis Crémieux, disant que «ce qui est poésie c'est ce qui n'a pas de ponctuation et que tout ce qui a de la ponctuation est de la prose»¹⁷³.

Effectivement, Beckett semble suivre tout un courant poétique qui avait évacué la ponctuation depuis longtemps déjà. Les poètes auraient voulu libérer le mot des contraintes syntaxiques excessives que représentait la ponctuation logique. Ainsi les mots s'arrangeraient eux-mêmes, les uns par rapport aux autres, selon leurs sons, leurs volumes et leurs sens respectifs, sans que des signes étrangers n'imposent une organisation toute faite et toute soumise au seul sens. Sans ponctuation un rythme s'installerait dans le poème qui serait propre à ce poème-là. Ce rythme inhérent aux mots est le seul possible dans *Comment c'est*, et influe sur le rythme de *Compagnie*, à ponctuation réduite.

La longueur comme essence de la prose

L'absence de ponctuation serait-elle la seule caractéristique qui fait de *Comment c'est* de la non-prose ? Il est évident que non. Nous pensons à *H* de Philippe Sollers ou *L'Inquisiteur* de Robert Pinget où,

¹⁷³ Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, [Paris], Verdier, 1982, p. 300.

malgré l'absence de ponctuation, la phrase reste très forte et réussit à organiser la majorité du texte. On lit une prose reconnaissable. Dans *Comment c'est* l'absence de ponctuation n'est qu'une des caractéristiques qui distinguent ce discours de la prose traditionnelle. Citons encore Henri Meschonnic : *La typographie ne fait pas, ne change pas la métaphysique du langage. Il y faut un autre travail. Mais l'inverse est vérifiable : une métaphysique du langage fait une typographie*¹⁷⁴.

Le rôle de la ponctuation est d'articuler le texte. Si la prose doit être articulée c'est qu'elle est perçue comme une forme longue. La prose est faite de beaucoup de mots, tellement que la ligne *horizontale* du texte s'allonge. La marge l'interrompt artificiellement, sans égard ni au sens ni aux mots. On n'a pas hésité à voir dans la présentation typographique de la prose une manifestation de son essence. Les définitions de la prose et de la poésie insistent sur la longueur de la première par rapport à la seconde, et conséquemment sur la longueur de ses unités constitutives. La phrase est plus longue que le vers, le membre de phrase plus long que la mesure d'un vers.

Écoutons Henri Meschonnic, qui résume les sens étymologiques de *prose*:

L'étymologie concourt à donner la prose comme l'opposé de la poésie. Les manuels colportent que la prose est *aratio soluta*, «discours non assujetti à des règles», mais la poésie, «discours assujetti aux règles du rythme». A *versus*, «sillon, ligne, vers» est opposée *prorsa aratio*, «discours qui procède sans entraves». Même si toute la tradition de la prose grecque et de la prose latine, des clausules au *cursus* médiéval, le dément. La prose est le discours «qui marche en droite ligne», *prorsa* (*aratio*), de *prorsus*, formé de *proversus*, tourné en avant, et

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 334.

Prorsa est aussi le nom d'une déesse de l'accouchement, comme le rappelle Chklovski, «déesse des accouchements réguliers, faciles, de la présentation "correcte" de l'enfant». Le *versus* étant exactement, à l'origine, «fait de tourner la charrue au bout du sillon, tour, ligne», selon Ernout et Meillet, puis «ligne d'écriture» et, spécialement, «vers». Originellement, fonctionnellement, poésie et vers tournent en rond, la prose va droit devant¹⁷⁵.

La *longueur* est l'essence même de la prose. On pensera à la notion spatiale d'*axe horizontal* (ou *axe de la combinaison*) proposée par Jakobson¹⁷⁶, axe sur lequel fonctionne la prose. Cette *longueur* fournit un milieu où peut se développer l'hypotaxe, système d'outils (mots et signes spécialisés) servant à relier des mots qui ne peuvent pas toujours se suivre directement. Tandis que la poésie est un *espace* textuel, où les mots entretiennent des rapports les uns avec les autres grâce à leur proximité, tant verticale (la rime par exemple) qu'horizontale, la prose pour sa part met l'accent sur la notion d'ordre, ordre temporel du déroulement (positions respectives) et ordre hiérarchique (fonctions syntaxiques). Les unités de la prose sont donc syntaxiques avant tout.

Si la prose est *longue*, le roman, qui est en prose, serait aussi une *forme longue*. En s'abrégeant le *roman* devient *nouvelle*, espèce de roman *bref*, en s'abrégeant davantage il glisse hors du romanesque. Pour Schiller, la particularité de l'œuvre en prose est de faire *attendre* la fin¹⁷⁷. Rappelons aussi le modèle générique de Käthe Hamburger. Le roman à la première personne est une forme mixte conjuguant la

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 404.

¹⁷⁶ R. Jakobson, *op. cit.* ; voir aussi «Deux aspects du langage et deux types d'aphasie», *ibid.*, p. 43-67.

¹⁷⁷ Lettre à Goethe (le 21 avril 1797), citée par W. Kayser, *op. cit.*, p. 460.

subjectivité du genre lyrique et l'objectivité du genre épique ou romanesque. Du romanesque, le récit à la première personne tient la forme externe ; cette forme, Hamburger l'évoque à l'aide de deux mots suivis de trois points de suspension : *prose, longueur...*¹⁷⁸».

La notion de *longueur* ou d'*horizontalité* se traduit par celle de *continuité* chez Northrop Frye. Dans l'*Anatomy of Criticism* il distingue les genres épique, lyrique et narratif en caractérisant le rythme de chacun. L'épopée est caractérisée par un rythme régulier et *récurrent*, produit de l'accent, du mètre et des sons. Le rythme lyrique est irrégulier, imprévisible, fait de rencontres phonétiques et d'ambiguïtés. Frye l'appelle le rythme *associatif*. La prose, quant à elle, est caractérisée par le rythme sémantique. Dans son état pur, la prose est un médium transparent, d'une clarté neutre¹⁷⁹. Son rythme est *continu*. Toute récurrence serait une manifestation de la tendance épique¹⁸⁰. Dans le *Well-Tempered Critic*, Frye parfait le modèle générique proposé dans l'*Anatomy* en modifiant les termes. Le rythme régulier prend une plus grande extension, et en plus de l'épopée caractérise tout ce qui est vers. Seulement deux des rythmes sont proprement littéraires, le rythme régulier et le rythme continu de la prose ; le rythme associatif caractérise désormais le parler ordinaire, utilitaire :

There are, then, three primary rhythms of verbal expression. First, there is the rhythm of prose, of which the unit is the sentence. Second, there is an associative rhythm, found in ordinary speech and in various places in literature, in which

¹⁷⁸ K. Hamburger, *op. cit.*, p. 289.

¹⁷⁹ N. Frye, *op. cit.*, p. 265.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 263.

the unit is a short phrase of irregular length and primitive syntax. Third, there is the rhythm of a regularly repeated pattern of accent or meter, often accompanied by other recurring features, like rhyme or alliteration. This regularly recurring type of rhythm is what I mean by verse¹⁸¹.

Nous nous intéressons surtout à l'évolution des définitions des rythmes associatif et de prose. La prose, rythmée par une unité relativement longue, à la fois unité sémantique et unité syntaxique, est un discours contrôlé, l'expression d'une pensée rationnelle. C'est un rythme continu. Le rythme associatif est caractérisé par une syntaxe réduite, à groupes brefs, et, sur le plan sémantique, par l'ambiguïté et la répétition. C'est un rythme irrégulier, bien qu'il incorpore du «remplissage rythmique». La définition plus détaillée du rythme associatif ressemble à plusieurs égards à notre propre caractérisation du texte de *Comment c'est* Ses éléments essentiels ? la discontinuité rythmique et l'association sémantique :

One can see in ordinary speech, however, a unit of rhythm peculiar to it, a short phrase that contains the central word or idea aimed at, but is largely innocent of syntax. It is much more repetitive than prose, as it is in the process of working out an idea, and the repetitions are largely rhythmical filler, like the nonsense words of popular poetry, which derive from them. In pursuit of its main theme it follows the paths of private association, which gives it a somewhat meandering course. Because of the prominence of private association in it, I shall call the rhythm of ordinary speech the associative rhythm¹⁸².

Nous avons vu l'importance de l'association dans le texte de *Molloy*, où les mots sont organisés en unités assez longues ; surtout dans le

¹⁸¹ Northrop Frye, *The Well-Tempered Critic*, Bloomington, Indiana University Press, 1963, p. 24.

¹⁸² *Ibid.*, p. 21-22. Nous citons là un passage que Marjorie Purloff a cité avant nous dans son étude sur *Mal vu mal dit*: «Between Verse and Prose : Beckett and the New Poetry», *Critical Inquiry*, IX, no 2, décembre 1982, p. 423.

rapport de Molloy dont la suite de phrases présente un panorama de sujets disparates. Nous avons aussi cité ce commentaire de Frye, tiré d'un compte rendu de *Molloy*, publié en 1960, où il caractérise les deux parties de *Molloy* d'associatif: *Moran's narrative, which starts out in clear prose, soon breaks down into the same associative paragraphless monologue that Molloy uses* 183. *Molloy* reste pourtant une prose continue. L'association sémantique, et nous avons vu qu'elle pouvait être à l'occasion tout à fait gratuite, est modérée par la structure syntaxique qui la présente dans des phrases *bien faites* et liées les unes aux autres par l'hypotaxe initiale. Le texte de *Compagnie* par contre reflète un contrôle sémantique plus étroit. La phrase est trop brève pour se transformer en méandre associatif et l'unité sémantique des paragraphes est irréprochable. Si *Molloy* est une prose qui tend vers le rythme associatif, *Compagnie* est une prose qui se rapproche du rythme régulier. La figure du thème-intermezzo-variation et de nombreuses autres jeux phonétiques et rythmiques marquent *Compagnie* d'une grande régularité.

Comment c'est semble tenir très peu de la prose. La juxtaposition y est une manifestation très évidente de l'association sémantique. La rencontre de mots produit un texte qui correspond assez bien à la définition du rythme associatif que Frye donnait en 1957 : *a chaos of paronomasia, sound-links, ambiguous sense-links, and memory-links very like that of the dream* 184. Par la syntaxe réduite, la haute

183 Northrop Frye, «The Nightmare Life in Death», *Hudson Review*, 13, no 3, automne 1960, p. 446.

184 N. Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 271-72.

fréquence de la juxtaposition, par la brièveté des groupes sémantiques, ce texte s'oppose absolument à la continuité de la prose ; c'est un rythme éminemment *discontinu*. Sollers et Pinget nous ont montré qu'il ne suffit pas, pour supprimer la phrase, de supprimer la ponctuation, qui n'est après tout qu'apparat. Dans *Comment c'est*, Beckett supprime la ponctuation mais aussi la phrase, élément essentiel à la *prose*. La continuité syntaxique est tellement compromise que la désignation *prose* ne convient pas ; il faudrait lui préférer un autre terme.

S'agirait-il du *parler ordinaire*, crûment transcrit ? du rythme associatif brut ? Le travail de la forme que nous avons déjà mis en lumière indiquerait une réponse négative. Il s'agit plutôt d'une représentation littéraire du parler ordinaire, nuancée d'effets phonétiques et de continuité.

***Compagnie*: la présentation typographique**

Nous avons parlé de la longueur en tant qu'essence de la prose. Ses unités constitutrices sont plus longues que celles de la poésie, comme le roman est plus long que le poème. Il existe tout de même des poèmes longs et des narrations brèves en prose, appelées *nouvelles*. La limite entre le roman et la nouvelle est très indécise. E. M. Forster l'établit à 50 mille mots¹⁸⁵, limite assez élevée qui exclurait *Adolphe* et *Paul et*

¹⁸⁵ E. M. Forster, *Aspects of the Novel* [1927], Londres, Penguin, 1962, p. 25. Collection «Pelican».

Virginie, *L'Étranger* de Camus et *Le Ravissement de Lol V. Stein* de Duras ainsi qu'une grande quantité d'œuvres modernes en prose, notamment *Comment c'est*, qui compte 46 000 mots, et *Compagnie*, qui en compte 10 mille. En imprimant les trois textes dans le même format, celui du livre de poche moyen, *Molloy* est un texte d'environ 220 pages, tandis que *Comment c'est* n'en ferait que 120 et *Compagnie* moins de 30 pages.

La brièveté de *Compagnie* ne fait que le rendre plus apte à incorporer des formes souvent associées à la poésie. Le contenu est structuré en une série de descriptions, statiques comme les tableaux poétiques, par opposition au contenu romanesque, lieu du temps et de l'action. Le discours est poétique par des effets rythmiques qui lui confèrent une certaine régularité. Finalement, la présentation typographique réaffirme la parenté de *Compagnie* avec la poésie. Les dimensions réduites de la page, le grand caractère, les lignes courtes, les larges marges et l'interligne entre les paragraphes : la typographie établit une dialectique entre le texte et le blanc. Meschonnic cite Claudel à ce propos : «Ce rapport entre la parole et le silence, entre l'écriture et le blanc, est la ressource particulière de la poésie, et c'est pourquoi la *page* est son domaine propre, comme le livre est plutôt celui de la prose»¹⁸⁶. A l'opposé de cette dialectique du dire et du silence, se situe la pleine page de *Molloy*:

La pleine page manifeste la prédominance du dire, quels que soient les syntaxes et

¹⁸⁶ H. Meschonnic, *op. cit.*, p. 305.

les effets de sens. Ses modes sont innombrables. Mais tous s'opposent à un indicible qu'ils refoulent, éloignent. Quand le blanc vient, il note la limite transitoire du dit¹⁸⁷.

Conclusion

Ruby Cohn propose le terme *lyrics of fiction*¹⁸⁸, fictions lyriques, pour désigner les textes en prose où elle croit reconnaître l'influence de la poésie : *Textes pour rien*, *Comment c'est*, les *Têtes-mortes*, *Le Dépeupleur* et *Sans*. Cohn regroupe sous ce terme une assez grande variété de texte. Si *Le Dépeupleur* et *Sans* manifestent sûrement une tendance vers le lyrique, cela est moins évident dans le cas des *Textes pour rien* et de *Comment c'est*. Quant au recueil *Têtes-mortes*, il contient des formes diverses. Le terme *fiction lyrique* conviendrait vraisemblablement à *Compagnie*, sorte de *nouvelle poétique*, voisine narrative du *poème en prose*. Marjorie Purloff, à propos de *Compagnie*, parlerait plutôt de *prose libre*, *free prose*. Elle emprunte ce terme à Frye pour caractériser *Mal vu mal dit*¹⁸⁹, texte semblable à *Compagnie*. Mais Frye propose le terme pour identifier le rythme associatif partiellement organisé par la phrase, *influenced, but not quite organized by the sentence*¹⁹⁰. Il nous semble que le terme *prose libre* conviendrait donc mieux à *Comment c'est*.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 304.

¹⁸⁸ C'est le titre du dernier chapitre de *Back to Beckett*, Princeton, Princeton University Press, 1973, p. 220-69.

¹⁸⁹ M. Purloff, *op. cit.*, p. 424.

¹⁹⁰ N. Frye, *The Well-Tempered Critic*, p. 81.

C'est dire que les romans de Beckett sont difficiles à classer, fuyants. Les trois romans apparents que nous étudions se situent aux limites du genre romanesque. Ou bien on sent l'influence forte de la poésie, ou bien celle d'une autre forme, le rythme associatif du parler ordinaire. Comme de nombreuses autres œuvres modernes, le roman beckettien se conforme mal aux idées reçues sur le roman. On a l'impression que ce genre ne se pratique plus, qu'il disparaît. Mais, comme l'a dit Todorov, les genres n'ont pas disparu, seulement les genres du passé¹⁹¹. En plus de constater le vieillissement et l'altération de certains genres, il faut reconnaître les genres naissants.

Car depuis quelque temps une refonte de la grille générique et des définitions qu'elle implique a lieu. Beckett, par la grande variété de formes qu'il réalise, participe pleinement à cette refonte, et à celle du roman en particulier. Il varie les formes, mais pas comme celui qui saute d'une case bien délimitée à l'autre, mais plutôt en se déplaçant sur une surface sans frontière. Il modifie telle ou telle composante majeure du genre, la structure narrative ou la prose ; ou il combine des éléments de plusieurs genres, en modulant d'une œuvre à l'autre l'influence de chacun. A la limite, chaque œuvre représenterait une combinaison générique qui lui est propre. Comme le dit André Marissel, *si le concept traditionnel du roman a éclaté, l'œuvre de l'écrivain irlandais se situe au cœur de la rupture*¹⁹². A l'image de la littérature contemporaine, les

¹⁹¹ Tzvetan Todorov, «L'origine des genres», *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 44.

¹⁹² André Marissel, *Beckett*, Paris, Éditions universitaires, 1963, p. 16.

œuvres beckettiennes se regroupent par dominante et mineure au lieu de se répartir en classes circonscrites. Elles nous invitent à reconnaître des genres plus variés, à faire des distinctions plus fines et à goûter des mélanges plus savoureux. Elle montrent que la notion de genre se définit, selon les termes de Paul Hernadi, dans un espace conceptuel polycentrique¹⁹³.

Molloy, *Comment c'est* et *Compagnie* sont de formes diverses. Le dernier subit l'influence de formes poétiques, les deux premiers offrent des exemples de prose libre. En passant du rapport de Moran, à celui de Molloy, puis au texte de *Comment c'est*, c'est une prose de plus en plus libre. De sorte qu'on peut à peine affirmer que *Comment c'est* soit une œuvre en prose. Sans prose, peut-il s'agir de roman ? Roman en versets, en strophes ? Si la prose a le monopole du roman depuis un demi-millénaire, notre culture a déjà connu le roman en vers et en principe rien ne l'empêche d'adopter d'autres formes d'écriture

¹⁹³ «Polycentric conceptual framework». P. Hernadi, *op. cit.* p. 145.

CONCLUSION

Malloy, Comment c'est et *Compagnie* nous font voir le roman à la recherche d'une nouvelle forme. En 1961, un an après la rédaction de *Comment c'est*, Beckett expliqua à Tom F. Driver qu'il cherchait une forme qui *admette le désordre et n'essaye pas de dire que le désordre est au fond autre chose*. La tension évidente entre les notions de forme esthétique et désordre ont fait de la forme une préoccupation de Beckett, sinon de la littérature contemporaine en général. Et Beckett d'affirmer : *Trouver une forme qui accommode le gâchis, telle est actuellement la tâche de l'artiste*¹⁹⁴.

Les trois œuvres que nous avons commentées témoignent de la recherche de cette forme, recherche qui va de pair avec la recherche thématique. C'est tantôt la *forme* qui réussit à ordonner le *gâchis*, ou *chaos*, et tantôt le *chaos* qui vainc la *forme*, suivant le niveau où on se place – celui de la phrase, du paragraphe ou du genre – et suivant l'œuvre. La recherche stylistique a donc suivi des cours divers tandis

¹⁹⁴ Cité par Pierre Melèse, *Samuel Beckett*, Paris, Seghers, 1969, p. 139. Traduction de propos recueillis dans Tom F. Driver, «Beckett by the Madeleine», *Columbia University Forum*, IV, no 3, été 1961, p. 21-25.

que la recherche thématique est extrêmement resserrée sur les mêmes nœuds. Elle est axée à la fois sur le rapport de l'être à soi-même, c'est-à-dire la notion d'identité, et sur le rapport de l'être au monde, c'est-à-dire les notions de perception et de vérité, et finalement sur la part que joue la langue dans chacun de ces deux rapports. Cette recherche se fait par redoublement. C'est en se dédoublant que les voix narratives tentent de se connaître, c'est en redoublant les mots qu'elles tentent de décrire leurs perceptions et de cerner la vérité. Dans *Molloy*, le redoublement est omniprésent : il détermine des procédés sémantiques, syntaxiques et phonétiques. Dans *Comment c'est*, le redoublement est le principe rythmique et structure le texte : le discours avance par paires de mots et par couples d'idées.

Molloy, faut-il le dire, est un livre étrangement ambivalent ; profondément chaotique, il préserve des apparences d'ordre. Sur le plan des formes du discours, c'est un livre uni. Uni dans ce sens que le rythme est continu, basé sur des unités longues, sans entraves à la progression ; la prose qui avance en droite ligne, évoquée par Henri Meschonnic. Et uni dans ce sens que les deux parties relèvent du même discours, ou de discours très semblables. La phrase de Moran est, à quelques détails près, la phrase de Molloy. Dans les deux cas c'est un discours de l'ordre, qui respecte la forme de la phrase. Mais sur le plan de la forme générale, ce n'est pas un texte cohérent mais la réunion de deux textes fondamentalement dissimilaires. Ce sont deux actes de paroles qui communiquent deux visions du monde très différentes l'une de l'autre. En

passant de la première à la deuxième partie, on ne poursuit pas la lecture d'une même œuvre, on recommence à zéro, on aborde une nouvelle œuvre. Les rapports de Molloy et de Moran sont, selon les termes de H. Porter Abbott, deux livres qui se font passer pour un seul¹⁹⁵. Cette disjonction est la réplique, au niveau de la structure globale, des fréquents recommencements et relances du texte de Molloy ; elle est symptomatique de l'irréductibilité du diptyque, de l'impossibilité de le faire entrer dans une structure narrative cohérente. L'incomplétude et l'inachevé de l'ensemble jurent avec la continuité et la logique apparentes que la prose confère au texte. Si le rythme du texte, celui de la lecture, est continu, les recommencements fréquents ont une influence perturbatrice sur le rythme

C'est sûrement cette ambiguïté irréductible, cette ambivalence fascinante qui a fait de *Molloy* l'œuvre par laquelle Beckett s'imposa. *Molloy*, c'est du vin nouveau dans des bouteilles qui paraissent anciennes. Dans l'œuvre beckettienne il donne l'impression de se situer au juste milieu entre les œuvres moins réussies et pas assez nouvelles d'avant 1947 et les textes de forme excentrique d'après la Trilogie. Il représente une précision de la thématique de toute la période menant des premières nouvelles à *Comment c'est*, thématique marginale et marginalisée – les comptes rendus en témoignent – par l'idéologie reçue. Mais la présentation renoue avec les valeurs littéraires dominantes

¹⁹⁵ «[...] two books masquerading as one». H. Porter Abbott, *The Fiction of Samuel Beckett, Form and Effect*, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 99.

suffisamment pour situer l'œuvre par rapport à la tradition romanesque en place. C'est un mélange de subversion et de révérence. Bien que rudimentaires, les phrases passent pour classiques ; bien qu'arbitraire, la suite de phrases et de sujets paraît logique. *Molloy* fait passer une structure et un sens révolutionnaires en faisant appel à des apparences pseudo-classiques ; il n'exige pas une initiation préalable.

Molloy se situe vers le début d'un mouvement général dans le roman beckettien vers le chaos. Cette déchéance de la forme est préfigurée dans *Molloy* et se poursuit au moins jusqu'à *Comment c'est*. Nous avons constaté, après bien d'autres, la dégénérescence du discours de Moran. Abbott la voit aussi dans ce que nous avons appelé le ballet d'ouverture : la structuration diégétique mettant en scène A et B disparaît dans une mise en question de la mémoire¹⁹⁶. La décomposition sera aussi, on s'en souviendra, le sort réservé au texte que rédige Molloy. Même la phrase fait voir ce passage de la forme au chaos : elle débute par une prédication dans les règles puis se perd en une suite associative de termes redoublés entrecoupée d'interruptions métadiscursives.

A certains égards *Comment c'est* est le contraire de *Molloy*. Ce texte oppose une structuration globale irréprochable à une nette tendance vers le chaos au niveau des structures locales. D'une part, le narrateur réussit un triptyque équilibré ; de l'autre, il est souvent incapable d'organiser son discours en phrases et en paragraphes.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 98.

A un moment donné le narrateur déclare : *un langage à ma mesure à la mesure d'ici je ne cherche plus* (p. 25). Mais l'abandon est apparent ; ce langage, il l'a déjà forgé. Cette déclaration sert plutôt à écarter toute notion d'effort, de formalisme aussi révolutionnaire soit-il. C'est une langue que Beckett voulut présenter comme inorganisée, malgré le travail stylistique réel qu'il implique. Les comptes rendus qui signalèrent la parution de *Comment c'est* témoignent de la réussite de Beckett. Claude Mauriac parle de la syntaxe *anéantie*¹⁹⁷ et Luc Estang d'un *langage informe*¹⁹⁸.

Pourtant, Abbott ne voit pas dans *Comment c'est* cette tendance vers la désorganisation. Au contraire, il dit que l'œuvre est toute systématique, que son narrateur omniscient et omnipotent est l'artiste classique consommé¹⁹⁹. Même les mots, pour Abbott, rentrent dans l'ordre :

Even language has been restored to order. Only at first, when one comes on it fresh, does it appear chaotic. [...] Each prose stanza can be broken down into perfectly intelligible units, each in turn containing what the transformational grammarian would call <deep structure>²⁰⁰.

Ce désir de «normaliser» le texte de *Comment c'est* semble rejoindre la visée de Gérard Durozoi qui commente le style de *Comment c'est* en ces termes :

¹⁹⁷ Claude Mauriac, «L'héroïque lecteur de Beckett», *Figaro*, 1^{er} février 1961, p. 16.

¹⁹⁸ Luc Estang, Rubrique «Les romans de la semaine», *Le Figaro littéraire*, 16^e année, no 774, 18 février 1961, p. 15.

¹⁹⁹ H. P. Abbott, *op. cit.*, p. 139, 144.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 139.

[...] la prose, à partir de *Comment c'est*, exploite systématiquement les ressources de l'ellipse, des phrases nominales, de la parataxe. Mais l'universalisation de ces procédés, le fait qu'ils constituent en totalité ces textes, annule la possibilité de les percevoir comme écarts par rapport à un langage «normal»²⁰¹.

Ces jugements accordent très peu d'importance à l'intertexte et à l'expérience d'autres textes que gardent en eux lecteurs et lectrices. Car un seul texte ne suffit pas à leur faire oublier leurs habitudes de lecture ni à transformer leur horizon d'attente. Le discours de *Comment c'est*, tellement nouveau qu'il ressemble à peine à un discours, représente peut-être l'exercice stylistique le plus poussé de l'œuvre beckettienne. Peu de textes modifient aussi profondément la langue française. Nous ne sommes qu'à vingt-huit ans de la publication de *Comment c'est*, à peine une génération, et le contexte littéraire n'a pas encore suffisamment évolué pour qu'on ne perçoive pas *Comment c'est* comme un écart, et des plus larges, par rapport au langage «normal». A plusieurs reprises nous avons vu à quel point ce langage est original. La séparation des niveaux – syntagme, phrase, paragraphe – était un peu artificielle, la phrase se confondant tantôt avec le groupe bref, tantôt avec le paragraphe. Le discours paraît plus discontinu par endroits que continu. Comme le dit Ludovic Janvier, c'est *une langue non plus seulement unique mais neuve* ²⁰², celle dont le narrateur rêve puis qu'il désespère de trouver.

Si le discours de *Comment c'est* ne ressemble que de loin à la prose, serait-ce plutôt de la poésie ? Malgré le rythme binaire

²⁰¹ Gérard Durozoi, *Beckett*, Paris, Bordes, 1972, p. 138.

²⁰² Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1966, p. 357. Collection «10:18».

omniprésent, le texte est moins régulier que répétitif ; l'influence du genre *poétique* est moindre. Le texte glisse plutôt vers une troisième catégorie, encore mal connue et qu'on a voulu circonscrire en évoquant les notions de *rythme associatif* et de *prose libre*. C'est une suite de mots mal ou peu organisés, regroupés en paragraphes astructurels :

Il est possible de voir dans *Comment c'est* une forme de représentation post-verbale. Ce roman échappe à la structure du langage, il glisse dans une région que n'organise pas la grammaire, que n'éclaire pas la sémantique, que n'articulent pas les mots²⁰³.

Comme les phrases coulantes de *Molloy* peuvent faire passer inaperçu le désordre profond que communique le roman, dans le cas de *Comment c'est* la forme *amorphe* des structures locales masque le classicisme de sa structure. La lecture, qui se passe au niveau des suites de mots, ne voit que désordre. Même si l'œuvre est entièrement et parfaitement narrative sa forme est radicalement opposée à la continuité romanesque habituelle. Ce n'est que la vue d'ensemble qui peut conférer au texte une continuité et une progression romanesques. Les lecteurs et lectrices doivent, comme le narrateur, traverser la poussière de mots, pour parvenir à voir un triptyque symétrique.

Il est intéressant de noter que cette tension entre la forme et le chaos oppose, dans le cas de *Comment c'est*, une structure *ternaire* et un rythme *binnaire*. Dans l'œuvre beckettienne, le ternaire caractérise le discours lyrique et, de façon plus générale, les structures de l'héritage

²⁰³ Olga Bernal, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969, p. 166.

esthétique. Nous avons vu la structure ternaire dans quelques phrases individuelles et la tendance vers le ternaire dans les discours qui évoquent les souvenirs personnels ou les valeurs culturelles. Lorsque Molloy caractérise la phrase *bien bâtie* (p. 49), il la conçoit en trois parties ; l'officier *beau parleur* couronne sa phrase de trois paires d'adjectifs (p. 30). En faisant la *dispositio* de son œuvre, le narrateur de *Comment c'est* adopte le moule tripartite. Le trois est l'emblème des formes reçues, du *vieux style*. C'est le nombre de la forme, de l'ordre et de l'organisation. Le deux est le nombre de la recherche ; le redoublement, un moyen d'aligner les mots et les idées ; le binaire, le rythme cahotant et hésitant d'une conscience qui tente de comprendre son expérience et de la communiquer, ne serait-ce qu'à elle-même. L'énorme effort du narrateur se voit par ses rares réussites, obtenues de peine et de misère, comme cette phrase déjà citée : *nous sommes sur un champ de courses au mois d'avril ou de mai* (p. 44). C'est la recherche du mot juste, ou la recherche de la vérité, mais toujours recherche. C'est le rythme binaire qui convient à un discours qui ne pratique pas des formes reçues, telles la phrase ou le paragraphe, mais qui s'instruit.

C'est seulement dans *Compagnie* que nous avons constaté une diminution, relativement aux œuvres précédentes, des procédés de redoublement. Cette déchéance du chiffre deux sur le plan formel correspond à sa déchéance sur le plan thématique. Il y a redoublement dans la disposition des mots et des phrases, comme dans la structuration de certains éléments de contenu, notamment dans des descriptions. Mais

c'est une présence sporadique dans une œuvre dont la thématique inhibe le redoublement. *Compagnie* représenterait une phase ultérieure de la thématique beckettienne ou, peut-être, sa résolution finale.

Echec définitif du redoublement ? reconnaissance de la solitude la plus parfaite ? les deux vont de pair. Les redoublements formels et thématiques, soigneusement élaborés et disposés, s'effondrent et se résolvent en unique : les discours alternés se confondent progressivement, comme le font la mémoire et l'imagination, comme le font les personnages dédoublés. Les œuvres antérieures opéraient l'érosion des structures reçues, dont le trois est emblématique, par le redoublement ; *Compagnie* procède maintenant à l'érosion des structures que crée le redoublement. Mais le texte ne sombre pas dans le chaos, ni ses structures locales ni sa structure globale. Le dernier paragraphe répond au premier et achève une structure narrative irréprochable ; la fin du paragraphe répond au début, créant des structures locales d'une grande beauté et d'une grande perfection. Même la *grammaire adjectivale*, à l'encontre de la *grammaire d'oiseau* de *Comment c'est*, se conforme aux idées actuelles de la phrase. Elle peut même être perçue comme «normale» ; Judith E. Dearlove caractérise ainsi la prose récente :

Repetitions become less insistent, the phrases longer, the rhythms more sustained. As commas and periods become less frequent, the prose becomes more

fluid and tranquil. [...] We are proffered [...] the comfort of the familiar and the solace of conventional linguistic forms²⁰⁴.

Susan D. Brienza a peut-être raison lorsqu'elle dit que les jugements stylistiques de Dearlove ne se vérifient pas tous²⁰⁵ ; et pour notre part nous ne sommes pas prêt à affirmer comme Dearlove que la prose récente présente des formes *conventionnelles*. Mais nous voyons, comme Dearlove, une nouvelle tendance vers le formalisme, une distanciation par rapport au chaos²⁰⁶.

La recherche par le redoublement est abandonnée, la solitude est reconnue. Cette réponse, bien sûr, a souvent été présagée, notamment dans les œuvres que nous avons examinées. Dans *Molloy*, qui est un diptyque irréductible, il existe tout de même un *vague sentiment d'incertitude* concernant l'identité possible de Molloy et Moran. Dans *Comment c'est*, la solitude est reconnue à la fin, bien que le redoublement préserve tout son empire sur la forme et structure le discours en dialogue jusqu'à la dernière page. Mais à la fin de *Compagnie*, la solitude est certaine : le redoublement est trompeur et inutile. Et puisque la recherche est abandonnée, de même pour le chaos que la

²⁰⁴ Judith E. Dearlove, «<Syntax Upended in Opposite Corners> : Alterations in Beckett's Linguistic Theories», dans Morris Beja, S. E. Gontarski et Pierre Astier, *Samuel Beckett. Humanistic Perspectives*, s. l., Ohio State University Press, 1983, p. 126.

²⁰⁵ Susan D. Brienza, «<Accommodating the chaos: Samuel Beckett's nonrelational art> by J. E. Dearlove», *Journal of Beckett Studies*, no 10, 1985, p. 173-74 ; *Id.*, *Samuel Beckett's New Worlds, Style in Metafiction*, Norman, University of Oklahoma Press, 1987, p. 16-17.

²⁰⁶ C'est aussi, bien que plus nuancée que chez Dearlove, l'opinion de Kateryna Arthur, «Texts for *Company*», dans James Acheson and Kateryna Arthur, *Beckett's Later Fiction and Drama*, Londres, MacMillan Press, 1987, p. 140.

recherche favorisait. Trouver la réponse, cela équivaut à compléter une structure, à parfaire une forme.

La tendance vers le formalisme se voit à la fois dans la méthode de rédaction que Beckett employa et dans les effets de régularité rythmique. L'existence d'un plan articulé en paragraphes étanches et bien structurés suggère une clarté de vision et une logique d'esprit qui sont étrangers aux mondes de *Comment c'est* et de *Molloy*. La rédaction elle-même devient un exercice formel, le texte un puzzle que l'écrivain assemble. Et le discours tend à adopter des formes stylisées non sans rapport avec la poésie. Le poétique de *Compagnie* réside surtout dans la régularité relative et intermittente des phrases qui se répondent. Le procédé que nous avons appelé, à la suite de Plamen Petrov, *thème-intermezzo-variation* constitue la figure rythmique capitale de l'œuvre. C'est une figure qui crée une unité parfois assez grande, le paragraphe, et qui dote *Compagnie* de son rythme particulier, une progression modulée et épisodique.

Malgré l'influence de la poésie, *Compagnie* est pour nous une *prose* poétique. Ces grandes unités structurées par une narration logique sont de la prose. La ponctuation rythmique disjoint des membres de phrases reliés, mais les liens syntaxiques demeurent. L'hypotaxe réside plus dans les mots que dans les signes. *Compagnie* est une brève œuvre romanesque qui emprunte à la poésie sa diégèse quasi-statique et l'accentuation du subjectif ainsi que certains effets de régularité.

L'œuvre beckettienne raconte le sort des formes reçues en cette fin de XX^e siècle. Révélées trompeuses et inadéquates à véhiculer les vérités du moment, elles sont abandonnées. Jadis hors d'atteinte, elles doivent maintenant poursuivre une dialectique avec le chaos pour se préserver. Elles freinent la tendance vers le chaos, retiennent le texte dans le domaine de la communication, lui infuse du sens, peut-être au prix de le faire mentir. Elles représentent une consolation à laquelle l'artiste résiste difficilement. Le roman de Samuel Beckett présente ce rapport, à la fois *équilibre*, *va-et-vient* et *tension* entre la forme et le chaos.

Nous avons évoqué la possibilité que *Compagnie* représente la résolution finale de la thématique beckettienne. Nous voulons terminer en exprimant notre méfiance à l'égard de conclusions hâtives sur un auteur vivant. La relativité des conclusions formulées au sujet d'une activité créatrice en cours est évidente. Le *retour à la forme* que nous associons à *Compagnie*, par exemple, Abbott le décelait il y a plus de quinze ans dans *Comment c'est*, nous venons de le voir. Et combien de fois s'est-on dit que Beckett avait poussé sa recherche au bout, qu'on ne pouvait aller plus loin dans le sens de la réduction, que son œuvre menait au silence inéluctable ? Jean-Jacques Mayoux écrivait à propos de *Comment c'est*:

Avec les *Textes pour rien*, avec l'*Innommable*, Beckett a franchi un nouveau seuil ; avec *Comment c'est* il y est. On pouvait se dire lors de l'*Innommable*, il

n'est pas possible d'aller plus loin dans la négation de la fable, dans le refus du personnage, dans l'âpreté cathare d'un repli sur l'absolu. *Comment c'est* reprend avec une inflexibilité accrue, une austérité qui cette fois — mais touchons du bois — paraît à la dernière limite concevable, la vision et les thèmes de l'*Innommable*²⁰⁷.

Et H. Porter Abbott disait douze ans plus tard, à propos du *Dépeupleur*: «It would appear that Beckett has pushed his indulgence in planetary design to an extreme²⁰⁸». Et ainsi de suite pendant deux décennies. Pourtant, Beckett nous étonne chaque fois en faisant encore une fois un pas de plus vers le moins.

De même, nous doutons de la notion d'une évolution stylistique linéaire. Même en passant sous silence des questions précises de structures syntaxiques ou paragraphesques, la *forme* et le *chaos* entretiennent déjà un rapport complexe difficilement schématisable. De sorte que les critiques voient dans l'œuvre tour à tour une progression de la forme vers le chaos et du chaos vers la forme. Pour notre part, nous appuyons le jugement de Susan D. Brienza : «there is no single line of progression (or regression) which we can draw²⁰⁹».

Dans notre introduction nous avons cité une pléthore d'études dans le but de montrer non seulement l'ampleur des études beckettiennes mais leur variété. Nous avons voulu par la même occasion signaler que parmi les centaines de pages sur l'œuvre que l'on publie chaque année, très peu

²⁰⁷ Jean-Jacques Mayoux, [compte rendu de *Comment c'est*], *Mercur de France*, CCCXLII, no 1174, juin 1961, p. 293.

²⁰⁸ H. Porter Abbott, *op. cit.*, p. 149-50.

²⁰⁹ Susan Brienza, *A Stylistic Analysis of Samuel Beckett's Recent Fiction*, Thèse de Ph.D., présentée à la Faculté des Études Supérieures de l'Université de Pennsylvanie, 1976, p. 10.

portent sur le style. Beckett est parmi les auteurs et auteures qui ont le plus recherché l'accord parfait du fond et de la forme. Si le fond, le sens est acquis, dans ses grandes lignes et dans un grand nombre de ses détails, les formes sont encore à connaître. Elles sont à connaître dans leurs aspects extérieurs et dans leur fonctionnement, car si nous pouvons prétendre savoir ce qu'elles expriment, il faut les décrire dans leurs détails pour savoir comment elles expriment. David Lodge nous invitait en 1968 à dépasser les expressions-chocs comme *anti-littérature* et *littérature du silence*²¹⁰ pour arriver à des appréciations sûres basées sur une connaissance précise des textes. On touchera au but grâce seulement à l'examen minutieux des textes, tâche ingrate mais combien sont sûrs les résultats. Et combien sont belles et variées les découvertes, car cette prétendue littérature du silence est d'une variété d'expression inespérée. La critique beckettienne doit se faire à partir des formes, seule façon d'apprécier toute la portée des beautés formelles du texte.

²¹⁰ David Lodge, «Some *Ping* Understood», *Encounter*, XXX, no 2, février 1968, p. 89.

ANNEXE 1

Plan de *Compagnie* et supplément

1. Plan de *Compagnie*²¹¹

A (Hearer-Creature)

1. Lying on back in dark. Hearing voice. True as to present otherwise unverifiable.
2. No sound but voice his breath.
3. Wonders if V intended for him.
4. Necessary minimum of mental activity.
6. False reasoning re for whom voice intended. Minimal mental activity
9. Silence when he hopes V ended.
13. How present situation arose. "slowly entered dark-silence-lay there so long he judged them final. Till voice. "Or : "as shadow he lay-and only old sound slowly silence and darkness."
19. Question can he move. If only fingers.
20. Movement of eyes.
21. Shall he ever utter ?
23. Impossibility of his comparing now with then.
30. How improve A ? Mentally. Physically. Without loss of character. No answer. "He wd. not brush away a fly."
34. Unsuccessful attempt to give him a name (Haitch).
35. " " " " " imagine place where he lies.
40. Decision to call him A. For easier reference.
41. Recap. Characteristics-situation. Unnamability. "A" dropped.
50. Mental condition.
54. Naked. Position supine. (p. 23 verso)

²¹¹ Nous nommons *plan* le document qui suit bien que sa place dans le manuscrit rende son statut équivoque. Écrit au verso des feuillets 23, 24, 25 et 26 du manuscrit, ce plan se trouve en face des paragraphes 40 à 50 du manuscrit anglais. Il est possible que le plan y ait été inscrit avant que le manuscrit final ait été entamé, donc qu'il s'agisse d'un plan au sens propre. Mais il semble probable que Beckett l'ait écrit à cet endroit parce qu'il était rendu là dans sa rédaction au moment où il formula le plan. Il est même possible que le plan y ait été inscrit après que la version anglaise fut complétée. Dans les deux cas, il s'agirait plutôt d'un *bilan* que d'un *plan*.

B (devised deviser)

1. In same dark or another inventing all for company. Speaks in 3rd person.
4. Voice alone not C enough. A's reactions also necessary.
6. A's mental activity however small necessary contribution to C.
10. What addition to C if A could speak.
13. Cf. A 13 How alternative to better C.
15. Wish for occasional sound as part of C. Cf. A 13
17. Problem whence dim light " " " " "
20. Same as 10
24. Incomprehensible inventor
26. Why 2 darks ^ Who inventor ? Another still ? Unthinkable I.
28. Same confusion as 26. Confusion as C.
29. In what dark B still open. Do. his posture. Do. fixed or mobile. General criterion : What best C. Decisions perhaps not binding. Vision of dead mouse.
30. Attempt to make A more companionable. Vision of fly
33. Need for C not constant $C = A + V + B$. Liable then to intrude on his own alone. What meant by "his own alone" ? A void ?
35. Attempt or change of C to imagine (construct) A's space. In vain. Why imagination so reason-ridden ?
36. "Devising" first time. Alternative to "inventing, imagining." Dark chosen : same as A's.
37. V made more companionable.
40. A + B first time. Same dark more companionable. Posture still open. Do. whether fixed or mobile. Not sure decisions not binding. Woes of mankind first time.
43. Posture imagined. Crawling-falling.
48. Mode of crawl.
49. More on crawl.
51. " " "
53. Mode of lying
56. Another still. } light
57. " strand } shade
58. Final other self imagined (p. 24 verso)

V (Voice)

1. Combing verifiable present with unverifiable past.
9. Unfixed in space. Do. volume. Suspensions (remissions)
10. Harping.
12. Ebb & flow.
13. Will not cease till hearing cease.
16. Sheds faint light.
18. Flat tone.
32. Example of V's characteristics.
33. Tendency to intrude (on inventor) when undesired.
34. Voice "improved". Less mobility. Less variety of volume. As if coming to optimum position-amplitude. "closing in," As if instability hitherto a questing. Image of eroding drip. Harping & flat tone unchanged.
44. Comes to rest & constant force.
45. Place decided.
46. Force decided. (p. 25 verso)

Scenes from past²¹²

5. Cornels court Hill (sun. azure.)
 7. Birth. Father. (Evening. New moon.)
 8. Ballyogon Rd (Evening. Add detail)
 11. Elvery Gate. (Noon or afternoon. Add.)
 14. Bathing place. (anytime of day. Add.)
 22. Mrs Coote. (afternoon. Add.)
 25. Ballyogon Rd. (as 8. same add.)
 27. Welsh mountains (sunless cloudless)
 31. Hedgehog. (afternoon/evening. Add.)
 38. Last walk. Snow. Pastures. (lit from below)
 39 Summerhouse. Tryst. (rainbow light.)
 47. Aspen. (trembling shade)
 52. Black thread. (all day to sundown)²¹³
 55. Shadow of second hand. (lamplight-
 (Woes of M2) rising sun.)
 57. Strand. Evening. Shadow on sand.
 60. Dark place. No time. Crouched. Supine. End of words-fable. (p. 26 verso)

²¹² Nous joignons au pian la transcription de la version préliminaire de la liste des *Scènes*

Birth	1. Cornel court Hill.	Y.	9. Last morning	O.
	2. Ballyogon Rd 1	O.	10. Summer house	Y/A
	3. Elvity's Gate	Y.	11. Aspen	A.
	4. Fortyfoot	Y.	12. Black thread	?A/O-White hair
	5. Mrs Coote	Y.	13. Watch	" "
	6. Ballyogon Rd 2	O.	14. Strand	O.
	7. Welsh Mountains	Y.	15. End	O. (1 ^{re} page de garde)
	8. Hedgehog	Y.		

Les lettres *Y*, *O*, et *A* semblent correspondre à l'âge du personnage au moment où se déroule la scène. *Y* serait vraisemblablement mis pour *young* ou *youth*, *A* pour *adolescent* ou *adolescence*, *O* pour *old* (*old age* ou *old man*).

²¹³ Ce paragraphe, qui apparaît dans le manuscrit anglais et dans la traduction française manuscrite, a été supprimé dans la version finale et remplacé par le paragraphe 57 du plan. Nous donnons ci-dessous une transcription de la version française manuscrite du paragraphe supprimé :

Un matin tu trouvas ~~un fil sur le sol~~ un cheveu blanc long ~~de deux pouces à peu près~~ d'à peu près deux pouces. Tu le ramassas et le tendis entre pouce et index. Toute la journée tu t'acharnas à le ~~passer en deux~~ rompre. Jusqu'au coucher du soleil. Puis le lâchas. ~~Regardas~~ Suivis des yeux à dans la lumière du couchant sa lente chute à jusqu'au sol. Un cheveu blanc long d'à peu près deux pouces. (f. 53)

2. Collation des listes *A*, *B*, *V* et *Scènes*

Dans la collation ci-dessous nous donnons les paragraphes dans l'ordre, chacun suivi de la liste des thèmes qu'il évoque. Ces derniers sont cités par les formes abrégées suivantes : *A*, *B*, *V* ou *Scènes*. Les chiffres sont donc ceux des listes précédentes. Cependant nous donnons entre crochets le numéro du paragraphe correspondant du manuscrit. Les paragraphes du manuscrit correspondent à ceux du texte édité à ces exceptions près :

ms § 53, n'existe pas dans le texte édité
 ms § 58 = *Compagnie* § 53
 ms § 59 = *Compagnie* § 58
 dernière phrase du § 59 du ms = *Compagnie* § 60.

1. A [1, 2], V [2], B [ø, 3]	31. Scènes [33]
2. A [4]	32. V [ø]
3. A [5]	33. B , V [34]
4. A , B [6]	34. A [35], V [38]
5. Scènes [7]	35. A , B [36]
6. A , B [8]	36. B [37]
7. Scènes [9]	37. B [38], cf. V 34]
8. Scènes [10]	38. Scènes [39]
9. A [11, cf. 14], V [11]	39. Scènes [40]
10. B , V [12]	40. A , B [41]
11. Scènes [13]	41. A [42]
12. V [14, cf. A 9]	[42. Ce chiffre a été omis du plan.]
13. A , B , V [15]	43. B [44]
14. Scènes [16]	44. V [45]
15. B [17]	45. V [46]
16. V [18]	46. V [47]
17. B [19]	47. Scènes [48]
18. V [20]	48. B [49]
19. A [21]	49. B [50]
20. A [22], B [23]	50. A [51]
21. A [cf. 23]	51. B [52]
22. Scènes [24]	52. Scènes [ø]
23. A [25]	53. B [54]
24. B [cf. 26]	54. A [55]
25. Scènes [27]	55. Scènes [56]
26. B [28]	56. B [ø, cf. B 58]
27. Scènes [29]	57. B , Scènes [53]
28. B [30]	58. B [57]
29. B [31]	[59. Ce chiffre a été omis du plan.]
30. A , B [32]	60. Scènes [58]

ANNEXE 2

Notes sur les documents préoriginaux

Les manuscrits que nous avons consultés sont écrits, selon l'habitude de Beckett, dans des cahiers non paginés. Le texte occupe le recto des feuillets. Les verso sont en général réservés aux ajouts et aux corrections du texte en regard. On y trouve parfois des notes et des dessins.

I. Manuscrit de *Molloy*

Le manuscrit de *Molloy* se trouve au Harry Ransom Humanities Research Center de l'Université du Texas à Austin. Il occupe quatre cahiers, tous paginés par Beckett. I^{er} cahier : pages 1 (2^e page de couverture) à 150 ; chiffres impairs = verso. II^e cahier : pages 1 (1^{er} feuillet recto) à 289 ; chiffres impairs = recto. III^e cahier : pages 1 (2^e page de couverture) à 193 ; chiffres impairs = verso. IV^e cahier : pages 1 (2^e page de garde recto) à 193 ; chiffres impairs = recto. Le texte se termine à la page 148 du IV^e cahier. Voir aussi la description donnée par Carlton Lake, *No Symbols Where None Intended*, Austin, Humanities Research Center/University of Texas at Austin, 1984, p. 53-54.

La version manuscrite de *Molloy* est très proche de la version éditée. La rédaction semble s'être faite assez facilement, le manuscrit comportant relativement peu de corrections si ce n'est dans les détails de la formulation. Nous avons constaté seulement deux variantes

importantes sur les plans de la structure narrative et de la sémantique de l'œuvre. Un long passage du rapport de Moran est supprimé. Dans ce passage d'environ 2 500 mots, Moran réfléchit à l'économie du pays de Molloy, basée sur l'exploitation des matières fécales. Nous ne reprenons pas ici tout le passage mais en indiquons l'emplacement :

D'où tirait donc Ballyba ses richesses ? Je vais vous le dire. Des selles de ses citoyens. Et cela depuis les temps immémoriaux. Quelques mots là-dessus. C'est peut-être la dernière fois que j'aurais l'occasion de m'abandonner à une passion pour la chose régionale, pour ce qui donne à chaque terroir son bouquet unique, pour ce que j'appelle ce folklore du sous-sol. [...] (III^e cahier, p. 132)

Voilà donc une partie de ce que je croyais savoir sur Ballyba en partant de chez moi. (III^e cahier, p. 156)

=> D'où Ballyba tirait-il donc son opulence ? Je vais vous le dire. Non, je ne dirai rien. Rien.

Voilà donc une partie de ce que je croyais savoir sur Ballyba en partant de chez moi. (p. 224)

La deuxième variante importante est l'ajout du premier paragraphe du texte à la fin de la rédaction. Le texte de Molloy, dont la rédaction s'étend du 2 mai au 2 septembre 1947, est d'abord divisé en plusieurs paragraphes plus ou moins longs et informes. Le texte de Moran est rédigé du 3 septembre au 1^{er} novembre. C'est en novembre que Beckett regroupe tous les paragraphes de Molloy en un seul, le deuxième du texte édité, et compose le paragraphe de prologue (cf. *supra* p. 192-93).

Il existe à l'Université Washington de St-Louis (Missouri) un tapuscrit de *Molloy* que nous n'avons pas eu l'occasion de consulter.

2. Manuscrit et tapuscrits de *Comment c'est*

Les documents préoriginaux de *Comment c'est* comportent le manuscrit proprement dit, qui se trouve au Humanities Research Center, ainsi que plusieurs tapuscrits dont certains sont déposés au même endroit et d'autres aux Archives de l'Université de Reading (Angleterre).

Le manuscrit occupe six cahiers non paginés. Le manuscrit témoigne de nombreuses hésitations au début. Ce n'est qu'arrivé au feuillet 39, où Beckett recommence pour la quatrième fois, qu'il prend son élan et poursuit l'œuvre jusqu'à la fin que nous connaissons. Le texte se termine au 7^e feuillet du V^e cahier. Le reste du V^e cahier est consacré à la Révision du texte, qui se termine au 20^e feuillet du VI^e cahier. Voir aussi la description donnée par Carlton Lake, *op. cit.*, p. 119.

Le Humanities Research Center possède aussi trois tapuscrits de *Comment c'est*. Ces tapuscrits sont complets ; dans les deux premiers, chacune des trois parties du roman est paginée indépendamment : «Typescript I» (29 p., 28 p. et 31 p.) ; «Typescript II» (26 p., 30 p. et 29 p.) ; «Typescript III» (88 p.). Voir aussi les descriptions données par Carlton Lake, *op. cit.*, p. 119-20.

Les Archives de l'Université de Reading possèdent cinq tapuscrits de *Comment c'est*. Ces tapuscrits représentent des versions préliminaires du roman. Les trois premiers tapuscrits (regroupés sous la cote Acc 1655), correspondent aux premières versions du manuscrit (jusqu'au f. 39 du I^e cahier) : Acc 1655/i, 8 p. ; Acc 1655/ii, 9 p. ; Acc 1655/iii, 9 p. ; Acc 1655/iv, 14 p. Le cinquième tapuscrit (Acc 1661) est en deux

parties. La pagination est insolite : première partie, p. 1 à 8 puis 1 à 30 (il n'y a pas de page 10) ; deuxième partie, p. 1 à 36.

L'ordre probable des documents, d'après un examen des diverses versions de la première page, est la suivante :

1. ms, 1^{er} cahier, f. 1-16.
2. Acc 1655/i.
3. Acc 1655/ii.
4. ms, 1^{er} cahier, f. 18-19.
5. Acc 1655/iii.
6. ms, 1^{er} cahier, f. 20-38.
7. Acc 1655/iv.
8. ms, 1^{er} cahier, f. 39-V^e cahier, f. 7.
9. Acc 1661
10. Typescript I (ts I)
11. Revision (ms, V^e cahier, f. 8-VI^e cahier, f. 20)
12. Typescript II (ts II)
13. Typescript III (ts III)

Les Archives de l'Université de Reading possèdent aussi un cahier qui porte le titre *Eté 56* (MS 1227/7/7/1) qui contient sous le titre «Pim» (f. 26-34) des notes se rapportant à *Comment c'est*. Les feuillets de ce cahier sont numérotés par Beckett. Ces notes éparses sont écrites en plusieurs encres et il est probable qu'elles aient été écrites à différents moments pendant la rédaction du texte proprement dit.

3. Manuscrit de *Compagnie*

Le manuscrit de *Compagnie* se trouve aux Archives de l'Université de Reading dans un cahier intitulé *Company - Compagnie* (MS 1822) en partie numéroté par Beckett. Le texte anglais occupe les feuillets 1 à

30. Le premier feuillet n'est pas numéroté, les feuillets 2 à 10 sont paginés (pages 1 à 10, chiffres impairs = verso), les feuillets 7 à 30 sont numérotés de 11 à 34. Le texte français occupe les feuillets 31 à 57, qui ne sont pas numérotés. Le reste du cahier (feuillets 58 à 88) est vide.

Compagnie a d'abord été composée en anglais et les Archives possèdent plusieurs documents manuscrits se rapportant à la rédaction anglaise. Le manuscrit français, ayant été fait à partir d'une version anglaise à peu près arrêtée, ne témoigne pour ainsi dire d'aucune hésitation et les variantes sont assez peu nombreuses. On voit par quelques notes qui précèdent le manuscrit français que Beckett a voulu décider au préalable de certains mots-clés du texte qu'il s'appropriait à composer, notamment en traduisant certaines expressions qui paraissent souvent dans le texte anglais :

"Entendre" partout
 surprendre (overhear)
 aplati
 se tenir (prostré, sur le dos, etc.)
 [mots illisibles]
 imagining it all - tout à tout imaginer
 X = M Y = W
 upturned face - visage
 face } renversé(e)
 tête } (f. 30v)

Ainsi le manuscrit français fait preuve de beaucoup moins d'hésitations pendant la composition, étant une traduction et non pas un premier jet. Mais en réalité le rapport qui existe entre les textes anglais et français, qui se suivent dans ce cahier, est plus complexe. Beckett ne s'est jamais contenté de simplement traduire ses textes et le

cas de *Compagnie* n'est pas exceptionnel. Il composa et revisa le texte anglais d'abord. Après s'en être satisfait il se mit à la rédaction française. Mais tout en prenant le texte anglais comme point de départ de la rédaction française il n'hésitait pas à modifier certaines données, quitte à rectifier ensuite le texte anglais pour le rendre conforme à sa nouvelle idée. Il est admissible de dire que les rédactions ne sont pas tout à fait successives mais simultanées, ou du moins qu'elles se sont chevauchées.

La seule variante qui modifie de façon importante la structure sémantique ou narrative est la suppression du paragraphe 52 du plan, cité à la note 212 (Annexe i).

ANNEXE 3

Facsimilés de pages de documents préoriginaux

Nous reproduisons, à titre d'exemples, quelques pages des documents préoriginaux, dont voici la liste. Nous donnons entre crochets les références aux pages correspondantes des textes édités :

1. Ms de *Molloy*, 1^{er} cahier, p. 1-2. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. [*Molloy*, p. 7-8, 9]
2. Ms de *Molloy*, II^e cahier, p. 252. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. [*Molloy*, p. 153-54]
3. Ms de *Comment c'est*, 1^{er} cahier, première page, non numérotée. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. [*Comment c'est*, p. 11-12]
4. Ts de *Comment c'est* (Acc 1655), p. 1. Université de Reading, Bibliothèque générale, Section «Archives». [*Comment c'est*, p. 11-12, 10]
5. Ts de *Comment c'est* (ts 1), I^{re} partie, p. 16. Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas at Austin. [*Comment c'est*, p. 45-47]
6. Ms de *Compagnie* (Ms 1822), f. 31. Université de Reading, Bibliothèque générale, Section «Archives». [*Compagnie*, p. 7-10]
7. Ms de *Compagnie* (Ms 1822), f. 46. Université de Reading, Bibliothèque générale, Section «Archives». [*Compagnie*, p. 51-54]

^{à dirai qu'}
 Continuant donc, il y a ce sac qu'au toucher un dirait un petit sac à charbons (cinquante kilogs). La toile en est toute mouillée. En la tordant ^{il dirait qu'il y a de l'eau} il ~~ferait~~ ^{il dirait qu'il y a de l'eau} tomber de l'eau. ^{Plus la humidité des sacs} Il se vide, mais il est encore loin d'être vide. ^{il se soulève sur son coude} Il se soulève sur son coude et y plonge la main. ^{il veut compter les boîtes qui restent} Il veut compter les boîtes qui restent. D'une seule main ce n'est pas possible. ^{Mais il essaie toujours, de temps en temps, et un jour ce sera possible.} Mais il essaie toujours, de temps en temps, ~~et~~ ^{un jour ce sera possible.} ~~en attendant~~ ^{il faudrait vider le sac par terre et y remettre les boîtes une à une, en comptant.} Il ne le fera pas, ^{et par crainte d'en perdre, et par manque de force.} et par crainte d'en perdre, et par manque de force.

~~La consommation?~~ ^{Minime assurément.} ~~Et sans qu'il se rationne,~~ ^{au contraire.} ~~Il a vu se gâter une boîte moyenne de miettes de thon avant d'avoir pu en venir à bout.~~ ^{Allons, il en a pour un moment encore.}

Il entame une boîte, la serre dans une pochette en toile et la remet dans le sac, ^{ou la garde à la main.} ~~ou la garde à la main.~~ Que le besoin de manger ~~se fasse de nouveau sentir et il n'a qu'à y puiser de nouveau.~~ ^{Il arrive aussi, à ce moment-là, de ne plus y penser, à la boîte aux trois quarts ou à moitié pleine, et d'en ouvrir une autre.}

~~Et la soif?~~ ^{Ici la chose est moins claire.} Ici la chose est moins claire. Le sol est si humide qu'il n'aurait qu'à se retourner sur le ventre et y laisser traîner la langue pour ~~ne pas en mourir.~~ ^{ne pas en mourir.} Mettons qu'il le fasse, ou que par la peau et les muqueuses, ^{il absorbe machinalement le liquide dont son organisme a besoin.} il absorbe machinalement le ~~liquide~~ ^{liquide} dont son organisme a besoin. Si l'on peut perdre de l'eau par les pores, au moment de la transpiration, il doit être possible d'en recevoir, par la voie inverse. Que pendant quelque temps encore ~~il puisse demeurer ici, comme il le fait, sans avoir à mourir ni de faim, ni de soif,~~ ^{c'est tout ce qu'il s'agit d'établir pour le moment.} c'est tout ce qu'il s'agit d'établir pour le moment.

Les temps ont changé. Les rares questions qu'il se pose ne ressemblent pas à celles d'antan. Il ne dit pas, D'où vient ce sac? ou, ~~Est-ce moi?~~ ^{Comment ai-je échoué ici?} Comment ai-je échoué ici? ou, Est-ce moi? Il ne sait pas si c'est là un bien ou un mal, ^{il sait seulement que cela ne l'intéresse pas, d'où vient le sac,} et que si ce n'est pas ~~lui~~ ^{ce soit quel bien l'affaire}

sur à l'...

bras correspondants, question de savoir pourquoi une laisse dans cette immensité de verdure et ~~peu à peu~~ naissance de ~~XXXX~~ taches grises et blanches auxquelles je ne tarde pas à donner le nom d'agneaux au milieu de leurs mères. Je sais le nom de beaucoup d'animaux et comment ils sont faits ~~XX~~ et les uns et les autres, dans un bon jour je ~~peux~~ nommer et dénombrer quatre ou cinq chiens de race totalement différente n'essayons pas de comprendre c'est comme ça, au fond du paysage à une distance de quatre ou cinq milles à ce qu'il me semble ~~XXXX~~ la masse bleutée d'une longue montagne de faible élévation nos têtes en dépassent le faite, et comme mus d'un même et seul ressort ou si l'on veut de deux bien synchronisés nous nous lâchons la main et faisons demi-tour moi destrorsum et elle sénestro, elle transièrre la laisse à sa main gauche et moi au même instant à ma droite l'objet maintenant un petit paquet blanchâtre en forme de brique des sandwiches peut-être bien, ~~ça c'est pour que nous puissions mêler de nouveau nos mains ce que nous faisons~~ les bras se balancent le chien n'a pas bougé, j'ai ~~XXXX~~ l'absurde impression que nous nous regardons je rentre la ~~XXXX~~ langue ferme la bouche et souris, vue de face la fille est moins vilaine ~~mais~~ ce n'est pas elle qui m'intéresse, moi pâles cheveux en brosse, grosses ~~lèvres~~ ^{lèvres} rouges ^{avec} boutons ventre débordant, ~~jamais cagneux de ceartees~~, braguette béante, ~~ployant aux genoux~~, pieds en ~~échers~~ ^{échers} à un angle de cent trente-cinq degrés à ce qu'il me semble, ~~sourire~~ béat à l'horizon postérieur figurant la vie qui se lève, ~~en un mot au bord de l'effondrement~~, costume de tweed vert, bottines jaunes, coucou ou similaire à la boutonnière, je me fais pitié, nouveau demi-tour vers l'intérieur ~~c'est~~ à ~~dire~~ de nature à nous amener fugitivement ~~non~~ pas fesses à ~~fesse~~ mais face à face au bout de quatre-vingts degrés, transferts/ rattachement des mains/ balancement des bras/ immobilité du chien/ ce fessier que j'ai, ~~est~~ trois deux un gauche droite nous voilà partis nez au vent bras se balancant, le chien ~~aussi~~ à sa manière, rien à voir avec nous, il a eu la même ^{à l'instant} ~~idée~~, au même instant, un peu en retrait pourtant, tête basse, queue sur les couilles, c'est du Malebranche en moins optimiste, les lettres que j'avais alors j'ai envie de crier, Plané-la là et va t'ouvrir les veines, si le chien ritse il le fera sans ~~arrêter~~, trois heures et nous sommes au sommet, ~~il~~ s'assied dans la bruyère ~~et regarde sa bitte noire et rose pas la force de la lécher~~, nous au contraire demi-tour vers l'intérieur/ transferts/ rattachement des mains/ balancement des bras/ dégustation en silence ~~XXX~~ de la mer et des îles, têtes qui pivotent comme une seule vers les fumées de la cité, repérage en silence des monuments, têtes qui reviennent ~~comme~~ reliées par un essieu, bref brouillard et nous revoilà qui mangeons les sandwiches à bouchées alternées chacun le sien en échangeant des mots doux, Ma chérie, je mords/ elle ~~XXXX~~ avale, Mon chéri, elle mord/ j'avale/ nous ne roucoulons pas

~~est~~

*l'ignou doit être
dans un état
d'excitation
très forte
pour que l'on
puisse le faire
synchroniser
avec les autres
c'est à dire
qu'il faut
qu'il soit
dans un état
de combat*

*l'ignorance
de la parole*

*l'amblyopie en
faux écartés pour
bien d'arriver à
un genou*

demi- /

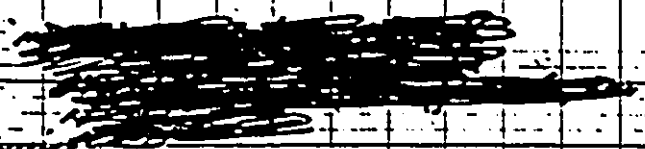
→

155
55

*Surtout c'est
votre queue sur
les cordes
à voir avec nous
il y a en la même
idée au même
instant de
maladresse ou
mieux dit
grossier
c'est à dire
celles que l'on
alterne si il faut
il le fera sans
arrêter*

Exhausted last night
at 10:30 (10:30, 10:30, 10:30)
at 10:30 (10:30, 10:30, 10:30)

and find it impossible
imagining it all - but a lot of things
X - M - Y - W - (10:30) (10:30) (10:30)



~~Handwritten scribbles and illegible text~~

25

9

$$\frac{3 \times 6}{2}$$

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES ETUDIÉES

Molloy, «L'Expulsé» suivis de «Beckett le précurseur» par Bernard Pingaud et du Dossier de presse de *Molloy*, Paris, Union générale d'éditions/Minuit, 1963, 313 p. Collection «10:18».

Molloy, Paris, Minuit, 1951, 293 p. Achevé d'imprimer le 24 juin 1971, no d'éditeur 874.

Molloy, suivi de «*Molloy*: un événement littéraire, une œuvre» par Jean-Jacques Mayoux, Paris, Minuit, 1982, 275 p. Collection «Double».

Comment c'est, Paris, Minuit, 1961, 177 p. Achever d'imprimer le 31 janvier 1969, no d'éditeur 706.

Comment c'est, Paris, Minuit, 1961, 228 p. Achevé d'imprimer le 25 avril 1975, no d'éditeur 1041.

Compagnie, Paris, Minuit, 1980, 88 p. Achevé d'imprimer le 7 janvier 1980, no d'éditeur 1520.

PUBLICATIONS PRÉORIGINALES DE *COMMENT C'EST*

«L'image» [extrait de *Comment c'est*], *X, A Quarterly Review*, 1, no 1, novembre 1959, p. 35-37.

«Découverte de Pim», *L'VII*, no 1, décembre 1959, p. 9-13.

MANUSCRITS

Molloy, Université du Texas à Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Bibliothèque, 4 cahiers. Manuscrit.

Pim (Comment c'est), Université du Texas à Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Bibliothèque, 6 cahiers. Manuscrit.

[*Comment c'est*], Université de Reading, Bibliothèque générale, Section «Archives», no ms 1655/1-4, 40 feuilles volantes. Tapuscrit.

[*Comment c'est*], Université de Reading, Bibliothèque générale, Section «Archives», no ms 1661, 73 feuilles volantes. Tapuscrit.

Comment c'est (How It Is), Typescript I, Université du Texas à Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Bibliothèque, 88 feuilles volantes. Tapuscrit.

Comment c'est (How It Is), Typescript II, Université du Texas à Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Bibliothèque, 85 feuilles volantes. Tapuscrit.

Comment c'est (How It Is), Typescript III, Université du Texas à Austin, Harry Ransom Humanities Research Center, Bibliothèque, 88 feuilles volantes. Tapuscrit.

«Pim», dans *Eté 56*, Université de Reading, Bibliothèque générale, Section «Archives», no ms 1227/7/7/1, f. 26-34. Manuscrit.

Company - Compagnie, Université de Reading, Bibliothèque générale, Section «Archives», no ms 1822, 88 f. Manuscrit.

AUTRES ŒUVRES DE SAMUEL BECKETT CITÉES

- «Dante...Bruno.Vico..Joyce», *Transition*, nos 16-17, juin 1929, p. 242-53, et dans Collectif, *Our Exagmination Round his Factification for incamination of Work in Progress*, Paris, Shakespeare, 1929, p. 1-22.
- «Assumption», *Transition*, nos 16-17, juin 1929, p. 268-71.
- «Sedendo et quiesciendo», *Transition*, no 21, mars 1932, p. 13-20.
- «A Case in a Thousand», *The Bookman*, LXXXV, no 515, août 1934, p. 241-42.
- More Pricks Than Kicks* [1934], Londres, Calder & Boyars, 1970, 204 p.
- Murphy* [1938], New-York, Grove Press, 1957, 282 p.
- «Suite», *Les Temps modernes*, I, no 10, juillet 1946, p. 107-19.
- «L'expulsé», *Fontaine*, X, no 57, décembre 1946-janvier 1947, p. 685-708.
- Murphy* [1947], Paris, Minuit, 1965, 203 p. Traduit par l'auteur.
- «Two Fragments», *Transition Fifty*, no 6, octobre 1950, p. 103-06. Extrait de *Molloy*, extrait de *Malone Dies*
- Malone meurt*, Paris, Minuit, 1951, 191 p.
- En attendant Godot*, Paris, Minuit, 1952, 134 p.
- Watt* [1953], Londres, John Calder, 1976, 255 p.
- L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, 262 p.
- «Extract from *Molloy*», *Merlin*, II, no 2, automne 1953, p. 88-103. Repris sous le titre «Molloy», dans *New World Writing*, V, New-York, New American Library of World Literature, 1954, p. 316-323.

«Extract from *Molloy*», *Paris Review*, no 5, printemps 1954, p. 124-35.
Repris sous le titre «Stones», dans *Best Short Stories from The Paris Review*, New-York, E. P. Dutton & Co., 1959, p. 49-59.

Waiting for Godot, New-York, Grove Press, 1956, 66 p.

«From an Abandoned Work», *Evergreen Review*, I, no 3, 1957, p. 83-91.

Three Novels by Samuel Beckett, New-York, Grove Press, 1965, 414 p.
Collection «Black Cat». *Molloy* [1955], traduit par Patrick Bowles et l'auteur ; *Malone Dies* [1956] et *The Unnamable* [1958], traduits par l'auteur.

Nouvelles et Textes pour rien, Paris, Minuit, 1958, 206 p.

La dernière bande suivi de *Cendres*, Paris, Minuit, 1959, 72 p. *La dernière bande* traduite par l'auteur ; *Cendres* traduit par Robert Pinget et l'auteur.

«From an Unabandoned Work», *Evergreen Review*, IV, no 14, septembre-octobre 1960, p. 58-65. Extrait de *How It Is*

«How it is», *ARNA : The Journal of the Faculty of Arts, The University of Sydney*, s. v., juillet 1962, p. 32-35. Repris sous le titre «From *How it is*», dans *The Paris Review*, no 28, été-automne 1962, p. 113-16.

«Conclusion of *How it is*», *The Transatlantic Review*, no 13, été 1963, p. 5-15.

Oh les beaux jours, Paris, Minuit, 1963, 89 p.

How It Is, Londres, John Calder, 1964, 160 p. Traduit par l'auteur.

Le Dépeupleur, Paris, Minuit, 1970, 55 p.

Mercier et Camier, Paris, Minuit, 1970, 212 p.

Premier amour, Paris, Minuit, 1970, 56 p.

Comédie et actes divers, Paris, Minuit, 1972, 141 p.

- Têtes-mortes*, Paris, Minuit, 1972, 77 p.
- Pour finir encore et autres foirades*, Paris, Minuit, 1976, 53 p.
- Collected Poems in English and French [1930-76]*, Londres, John Calder, 1977, xii-147 p.
- Poèmes suivi de mirlitonnades [1946-78]*, Paris, Minuit, 1978, 44 p.
- «Heard in the dark 2», *Journal of Beckett Studies*, no 5, automne 1979, p. 7-8. Extrait de *Company*.
- Company*, New-York, Grove Press, 1980, 63 p.
- Mal vu mal dit*, Paris, Minuit, 1981, 76 p.
- Worstward Ho*, New-York, Grove Press, 1983, 47 p.
- L'Image*, Paris, Minuit, 1988, 18 p. Reprise de l'extrait préoriginal de *Comment c'est* publié en 1959.
- «Stirrings Still», *The Guardian*, s. v., 3 mars 1989, p. 25.
- Soubresauts*, Paris, Minuit, 1989, 27 p.

BIBLIOGRAPHIES

- The Samuel Beckett Collection, A Catalogue*, Reading, The Library/ University of Reading, 1978, x-81 p.
- ADMUSSEN, Richard L., *The Samuel Beckett Manuscripts. A Study*, Boston, G. K. Hall & Co., 1979, xvi-148 p.
- ANDONIAN, Cathleen Culotta, *Samuel Beckett, A Reference Guide*, Boston, G. K. Hall & Co., 1989, xxviii-754 p.
- DAVIS, R. J., J. R. BRYER, M. J. FRIEDMAN et P. C. HOY, *Samuel Beckett I, Calepins de bibliographie* no 2, Paris, Minard, 1972, non numéroté

- DAVIS, Robin J., *Samuel Beckett Checklist and Index of His Published Works 1967-76*, Stirling, Library of the University of Stirling, 1979, i-71 p.
- FEDERMAN, Raymond et John FLETCHER, *Samuel Beckett. His Works and His Critics*, Berkeley, University of California Press, 1970, 383 p.
- LAKE, Carlton, *No Symbols Where None Intended*, Austin, Humanities Research Center/University of Texas at Austin, 1984, 188 p.
- MAYS, James, «Samuel Beckett Bibliography : Comments and Corrections», *Irish University Review*, II, no 2, automne 1972, p. 188-208.
- , «Bibliographie du jeune Beckett», dans Jean-Michel Rabaté, *Beckett avant Beckett*, Paris, P.E.N.S., 1984, p. 187-94.
- MITCHELL, Breon, «A Beckett Bibliography : New Works 1976-1982», *Modern Fiction Studies*, XXIX, no 1, printemps 1983, p. 131-52.

THESES

- BRIENZA, Susan, *A Stylistic Analysis of Samuel Beckett's Recent Fiction*, Thèse de Ph.D., présentée à la Faculté des Études Supérieures de l'Université de Pennsylvanie, 1976, xxviii-263 f.
- FABER, Bernard, *Approche sociologique du roman de Beckett*, Thèse, Ecole des Hautes Études en sciences sociales, 1977, 265 f.
- O'REILLY, Magessa, *Trois Foirades de Samuel Beckett : syntaxe et style*, Thèse de maîtrise, présentée à la Faculté des Arts de l'Université d'Ottawa, 1984, 131 f.
- PETROV, Plamen Petrov, *Samuel Beckett's Company : Aspects of Structure*, Thèse, Université de Sofia, 1984.

SEGRE, Elisabeth Bregman, *Style in Beckett's Prose : Repetition and the Transformation of the Functions of Language*, Thèse de Ph.D., présentée à la Faculté des Etudes Supérieures de l'Université de Californie à Berkeley, 1975, viii-310 p.

LIVRES

ABBOT, H. Porter, *The Fiction of Samuel Beckett, Form and Effect*, Berkeley, University of California Press, 1973, x-167 p.

BAIR, Deindre, *Samuel Beckett, A Biography*, New-York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, xiv-736 p.

-----, *Samuel Beckett*, Paris, Fayard, 1979, 622 p. Traduction de l'ouvrage précédent par Léo Dilé.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 494 p. Traduit du russe par Daria Olivier.

BEN-ZVI, Linda, *Samuel Beckett*, Boston, Twayne, 1986, [xiv]-230 p.

BERNAL, Olga, *Langage et fiction dans le roman de Beckett*, Paris, Gallimard, 1969, 234 p.

BONNET, Henri, *Roman et poésie, Essai sur l'esthétique des genres. La littérature d'avant-garde et Marcel Proust* [1951], Paris, Nizet, 1980, 294 p.

BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, 350 p.

BRIENZA, Susan D., *Samuel Beckett's New Worlds, Style in Metafiction*, Norman, University of Oklahoma Press, 1987, xviii-290 p. Version remaniée et augmentée de la thèse de 1976.

BROWN, E. K., *Rhythm in the Novel*, Toronto, University of Toronto Press, 1950, xvi-118 p.

- BROWN, Gillian et George YULE, *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, xii-288 p.
- BUTLER, Lance St John, *Beckett and the Meaning of Being: A Study in Ontological Parable*, Londres, Macmillan Press, 1985, x-213 p.
- COHN, Ruby, *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, New Brunswick (N.-J.), Rutgers University Press, 1962, vi-340 p.
- , *Back to Beckett*, Princeton, Princeton University Press, 1973, xx-272 p.
- CONNOR, Steven, *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*, Oxford, Basil Blackwell, 1988, x-222 p.
- DEYLE, Huguette, *Samuel Beckett ou la philosophie de l'absurde*, Aix-en-Provence, La Pensée universitaire, 1960, iv-132 p.
- DOLEZEL, Lubomir et Richard W. BAILEY, *Statistics and Style*, New-York, American Elsevier, 1969, x-245 p.
- DUROZOL, Gérard, *Beckett*, Paris, Bordas, 1972, 242 p.
- ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, Garden City, Doubleday & Co., 1961, xxvi-364 p.
- FEDERMAN, Raymond, *Journey to Chaos, Samuel Beckett's Early Fiction*, Los Angeles, University of California Press, 1965, xxii-243 p.
- FITCH, Brian T., *Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett*, Paris, Minard, 1977, 206 p.
- FLETCHER, John, *Samuel Beckett's Art*, Londres, Chatto and Windus, 1967, 154 p.
- FORSTER, E. M., *Aspects of the Novel* [1927], Londres, Penguin, 1962, 204 p. Collection «Pelican».
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism* [1957], Princeton, Princeton University Press, 1973, x-383 p.

- , *The Well-Tempered Critic*, Bloomington, Indiana University Press, 1963, 160 p.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 286 p.
- , *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, 90 p.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961, 315 p.
- GRAY, Floyd, *Le Style de Montaigne*, Paris, Nizet, 1958, 262 p.
- GRIMES, Joseph E., *The Thread of Discourse*, La Haye, Mouton, 1975, xii-408 p.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires* [1977], Paris, Seuil, 1986, 312 p. Traduction de Pierre Cadot.
- HERNADI, Paul, *Beyond Genre. New Directions in Literary Classification*, Ithaca, Cornell University Press, 1972, xii-225 p.
- HESLA, David H., *The Shape of Chaos*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971, x-252 p.
- HOFFMAN, Frederick J., *Samuel Beckett: The Language of Self*, New-York, E. P. Dutton & Co., 1964, xiv-177 p.
- IMBERT, Enrique Anderson, *Qué es la prosa* [1958], Buenos Aires, Columba, 1971, 64 p.
- , *La Prosa. Modalidades y usos*, Buenos Aires, Marymar, 1984, 145 p.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Seuil, 1963, 257 p. Collection «Points».
- JANVIER, Ludovic, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1966, 446 p. Collection «10:18».
- , *Beckett par lui-même*, Paris, Seuil, 1969, 190. Collection «Ecrivains de toujours».

- KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria* [1954], Madrid, Gredos, 1981, 594 p. Traduit de l'allemand en espagnol par Maria D. Mouton et V. Garcia Yebra.
- KENNER, Hugh, *Samuel Beckett. A Critical Study*, Londres, John Calder, 1962, 208 p.
- KNOWLSON, James, *Happy Days. The Production Notebook of Samuel Beckett*, Londres, Faber and Faber, 1985, 206 p.
- KNOWLSON, James et John PILLING, *Frescoes of the Skull. The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*, Londres, John Calder, 1979, xx-292 p.
- KRAFFT, Jacques-G., *Essai sur l'esthétique de la prose*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1952, 128 p.
- LEVY, Eric P., *Beckett and the Voice of Species*, Totowa (N.-J.), Barnes & Noble, 1980, [viii]-145 p.
- LUKACS, Georges, *La Théorie du roman* [1916], Paris, Gonthier, 1963, 200 p.
- , *Le Roman historique* [1937], Paris, Payot, 1965, viii-407 p.
- MACIEL, Luis Carlos, *Samuel Beckett e a solidariedade humana*, Pôrto Alegre, Livraria do Globo, 1959, iii p.
- MARISSSEL, André, *Beckett*, Paris, Editions Universitaires, 1963, 123 p.
- MELESE, Pierre, *Samuel Beckett*, Paris, Seghers, 1969, 191 p.
- MERCIER, Vivian, *Beckett/Beckett*, Toronto, Oxford University Press, 1977, xviii-254 p.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme*, [Paris], Verdier, 1982, 729 p.
- MILLY, Jean, *La Phrase de Proust, des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris, Larousse, 1975, 224 p.
- MOUROT, Jean, *Le génie d'un style, Chateaubriand, Rythme et sonorité dans les Mémoires d'outre-tombe*, Paris, Armand Colin, 1969, 404 p.

- ONIMUS, Jean, *Beckett*, s. i., Desclée de Brouwer, 1968, 190 p.
- PARAISO DE LEAL, Isabel, *Teoría del ritmo de la prosa* Barcelone, Planeta, 1976, 289 p.
- PERLOFF, Marjorie, *The Poetics of indeterminacy : Rimbaud to Cage*, Princeton, Princeton University Press, 1981, xvi-346 p.
- PINEAU, Joseph, *Le mouvement rythmique en français, principes et méthode d'analyse*, Paris, Klincksieck, 1979, 215 p.
- PRINCE, Gerald, *A Grammar of Stories*, La Haye, Mouton, 1973, 106 p.
- REID, Alec, *All I Can Manage, More Than I Could : An Approach to the Plays of Samuel Beckett*, Dublin, Dolmen Press, 1968, 94 p.
- RIFFATERRE, Michael, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, 366 p. Partiellement traduit de l'américain par Daniel Delas.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 1972, 365 p. Collection «Tel».
- ROJTMAN, Betty, *Forme et signification dans le théâtre de Beckett*, Paris, Nizet, 1976, p. 230.
- SAINT-MARTIN, Fernande, *Samuel Beckett et l'univers de la fiction*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976, 273 p.
- SHERINGHAM, Michael, *Beckett, Molloy*, Londres, Grant & Cutler, 1985, 88 p.
- SHERZER, Dina, *Structure de la trilogie de Beckett : Molloy, Malone meurt, L'Innommable*, La Haye & Paris, Mouton, 1976, 100 p.
- SIMON, Alfred, *Beckett*, Paris, Pierre Belfond, 1983, 293 p.
- ZERAFFA, Michel, *Roman et société*, Paris, P.U.F., 1971, 184 p.
- ZIMA, Pierre V., *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, 252 p.

ARTICLES ET CHAPITRES

- ANONYME, [compte rendu de *Molloy*], *Revue de la pensée française*, X, no 10, octobre 1951, p. 61-63.
- ALBARES, R. M., «De Job à Lafcadio», *Les nouvelles littéraires*, no 1748, 2 mars 1961, p. 2-3.
- ALTSCHUL, Charles, «The New Overbrook: *The Lost Ones*, Story of the Work», *Review of Contemporary Fiction*, VII, no 2, été 1987, p. 156-59.
- ARTHUR, Kateryna, «Texts for *Company* », dans James ACHESON and Kateryna ARTHUR, *Beckett's Later Fiction and Drama*, Londres, MacMillan Press, 1987, p. 136-44.
- BALLMER, Thomas T., «Words, sentences, texts and all that», *Text*, I, no 2, 1981, p. 163-89.
- BATAILLE, Georges, «Le silence de *Molloy*», *Critique*, VII, no 48, mai 1951, p. 387-96.
- BEER, Ann, «*Watt*, Knott and Beckett's bilingualism», *Journal of Beckett Studies*, no 10, 1985, p. 37-75.
- BLANZAT, Jean, [Compte rendu de *Molloy*], *Le Figaro littéraire*, VI, no 260, 14 avril 1951, p. 9.
- BRAK, Dorothee, «Krapp à la lueur manichéenne», *Revue d'esthétique, Samuel Beckett*, numéro spécial hors-série, 1986, p. 319-30.
- BRENNER, Jacques, Rubrique «Notes de lecture», *L'Observateur*, II, no 64, 28 juin 1951, p. 19.
- BRIENZA, Susan et Enoch BRATER, «Chance and Choice in Beckett's *Lessness* », *ELH*, XVIII, no 2, été 1976, p. 244-58.
- BRIENZA, Susan, «Beckett's *Enough*: The Style of Delusion and Revision», *Style*, XIX, no 1, printemps 1985, p. 50-65.

- , «Accommodating the chaos: Samuel Beckett's nonrelational art»
by J. E. Dearlove», *Journal of Beckett Studies*, no 10, 1985,
p. 172-75.
- CHRISTENSEN, Francis, «A Generative Rhetoric of the Paragraph», dans
Collectif, *The Sentence and the Paragraph*, tiré à part de *College
Composition and Communication*, 1966, p. 20-32.
- COETZEE, J. M., «The Manuscript Revisions of Beckett's *Watt*», *Journal of
Modern Literature*, II, no 4, novembre 1972, p. 472-80.
- DEANE, Seamus, «Joyce and Beckett», dans *Celtic Revivals, Essays in
Modern Irish Literature, 1880-1980*, Londres, Faber & Faber, 1985,
p. 123-34.
- DEARLOVE, Judith E., ««Syntax Upended in Opposite Corners» : Alterations
in Beckett's Linguistic Theories», dans Morris BEJA, S. E. GONTARSKI et
Pierre ASTIER, *Samuel Beckett, Humanistic Perspectives*, s. l., Ohio
State University Press, 1983, p. 122-28.
- , «Allusion to Archetype», *Journal of Beckett Studies*, no 10,
1985, p. 121-33.
- , «The Voice and Its Words : *How It Is* in Beckett's Canon» [1978],
dans Patrick A. MCCARTHY, *Critical Essays on Samuel Beckett*,
Boston, G. K. Hall & Co., 1986, p. 102-19.
- DEBIDOUR, V.-H., [compte rendu de *Molloy*], *Bulletin des lettres*, XIII,
no 129, juin 1951, p. 232-33.
- DRIVER, Tom F., «Beckett by the Madeleine», *Columbia University Forum*,
IV, no 3, été 1961, p. 21-25.
- DUMUR, Guy, «Ecrivains étrangers de langue française», *Medecine de
France*, no 23, 1951, p. 43-45.
- ESTANG, Luc, Rubrique «Les romans de la semaine», *Le Figaro littéraire*,
XVI, no 774, 18 février 1961, p. 15

- FINNEY, Brian, « *Assumption to Lessness: Beckett's shorter fiction* », dans Katherine WORTH, *Beckett the Shape Changer*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, p. 63-83.
- , « *Still to Worstward Ho: Beckett's Prose Fiction Since The Last Ones* », dans James ACHESON and Kateryna ARTHUR, *Beckett's Later Fiction and Drama* Londres, MacMillan Press, 1987, p. 65-79.
- FITCH, Brian T., « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett, la problématique de la traduction de soi », *Texte*, no 2, 1983, p. 85-100.
- FLETCHER, John, « *Ecrivain bilingue* », *Cahier de l'Herne Samuel Beckett*, Paris, l'Herne, 1976, p. 201-12. Collection « Livre de poche ».
- FRIEDMAN, Melvin J., « *A Note on Leibniz and Samuel Beckett* », *Romance Notes*, IV, no 2, printemps 1963, p. 93-96.
- FRYE, Northrop, « *The Nightmare Life in Death* », *Hudson Review*, XIII, no 3, automne 1960, p. 442-49.
- GADENNE, Paul, « *Faut-il « savonner » l'humanité* », *Cahiers du sud* XXXIII, no 307, septembre 1951, p. 511-18.
- GONTARSKI, S. E., « *Company for Company : Androgyny and Theatricality in Samuel Beckett's Prose* », dans James ACHESON and Kateryna ARTHUR, *Beckett's Later Fiction and Drama*, Londres, MacMillan Press, 1987, p. 193-202.
- HAERDTER, Michael, « *Samuel Beckett repète Fin de partie* », *Revue d'esthétique, Samuel Beckett*, numéro spécial hors-série, 1986, p. 303-16.
- HAYMAN, David, « *Molloy à la recherche de l'absurde* », *Revue des lettres modernes*, no 100, 1964, p. 131-51.
- HENNING, Sylvie Debevec, « *Narrative and Textual Doubles in the Works of Samuel Beckett* », *Sub-Stance*, no 29, 1981, p. 97-104.
- , « *The Guffaw of the Abderite, Murphy and the Democritean universe* », *Journal of Beckett Studies*, no 10, 1985, p. 5-20.

- HOROVITZ, Michael, «Notes on *Three Novels* by Samuel Beckett», *Review of Contemporary Fiction*, VII, no 2, été 1987, p. 40-43.
- HOWARD, Olive M., «The Paragraph in Gagou (Gban) Narrative», dans Joseph E. GRIMES, *Papers on Discourse*, Dallas, Summer Institute of Linguistics, 1978, p. 273-82.
- JANVIER, Ludovic, «AU travail avec Beckett», *Cahier de l'Herne Samuel Beckett*, Paris, l'Herne, 1976, p. 103-08. Collection «Livre de poche».
- , «Roman/theâtre» [propos recueillis par Emmanuelle KLAUSNER], *Revue d'esthétique Samuel Beckett*, numéro spécial hors série, 1986, p. 45-54.
- KENNER, Hugh, «Shades of Syntax», dans Ruby COHN, *Samuel Beckett*, New-York, McGraw-Hill, 1975, p. 21-31.
- KERN, Edith, «Moran-Molloy : The Hero As Author», *Perspective*, II, no 3, automne 1959, p. 183-93.
- , «Beckett's modernity and medieval affinities», dans Morris BEJA, S. E. GONTARSKI et Pierre ASTIER, *Samuel Beckett, Humanistic Perspectives*, s. l., Ohio State University Press, 1983, p. 26-35.
- KREUTER, Katherine E., «Self and No-Self, A Psychoanalytical Study of Beckettian Man from *Murphy* to *How It Is* », *Perspectives on Contemporary Literature*, XII, 1986, p. 35-42.
- LECOMTE, Marcel, «Ecriture poétique et roman», *Synthèses*, VI, no 63, août 1951, p. 427-29.
- LODGE, David, «Some *Ping* Understood», *Encounter*, XXX, no 2, février 1968, p. 85-89.
- LONGACRE, R. E., «The Paragraphe as a Grammatical Unit», dans Talmy GIVON, *Syntax and Semantics*, XII, «Discourse and Syntax», New-York, Academic Press, 1979, p. 115-34.

- LUCAS, James L., «Beckett. The Meaning of Meaninglessness», dans *The Religious Dimension of Twentieth-Century British and American Literature*, Washington, University Press of America, 1982, p. 209-16.
- MAURIAC, Claude, «L'héroïque lecteur de Beckett», *Le Figaro*, CXXXV, no 5 106, 1^{er} février 1961, p. 16.
- MAYOUX, Jean-Jacques, [compte rendu de *Comment c'est*], *Mercure de France*, CCCXLII, no 1174, juin 1961, p. 293-97.
- MENZIES, Janet, «Beckett's Bicycles», *Journal of Beckett Studies*, no 6, automne 1980, p. 97-105.
- MITTERAND, Henri, «Le paragraphe est-il une unité linguistique», dans Collectif, *La Notion de paragraphe*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1985, p. 85-95.
- MORRISON, Kristin, «Neglected Biblical Allusions in Beckett's Plays : "Mother Pegg" Once More», dans MORRIS BEJA, S. E. GONTARSKI et Pierre ASTIER, *Samuel Beckett, Humanistic Perspectives*, s. l., Ohio State University Press, 1983, p. 91-98.
- NADEAU, Maurice, Rubrique «Lettres», *Mercure de France*, CCCXII, no 1056, août 1951, p. 693-97. Repris sous le titre «Samuel Beckett, l'humour et le néant», dans *Littérature présente*, Paris, Corrèa, 1952, p. 274-79.
- O'HARA, J. D., «Jung and the narratives of *Molloy*», *Journal of Beckett Studies*, no 7, printemps 1982, p. 19-47.
- O'REILLY, Magessa, «*Détruire dit-elle* : la syntaxe de la fascination», *Revue Frontenac*, no 3, 1985, p. 43-57.
- , «Grignion plurilingue», *Voix et images*, no 37, automne 1987, p. 123-39.
- , «Texte pour rien XIII de Samuel Beckett – Edition critique et étude de variantes», *Revue d'histoire littéraire de la France*, à paraître (XC, no 2, mars-avril 1990).

- OSTROVSKY, Erika, «Le Silence de Babel», *Cahier de l'Herne Samuel Beckett*, Paris, l'Herne, 1976, p. 190-200. Collection «Livre de poche».
- PERRIN, Michel, «La monnaie de la pièce. de Samuel Beckett», *Nouvelles littéraires*, no 1 748, 2 mars 1961, p. 2.
- PILLING, John, [compte rendu de *Company*], *Journal of Beckett Studies*, no 7, printemps 1982, p. 127-31.
- PINGAUD, Bernard, [compte rendu de *Molloy*], *Esprit*, XIX, no 9, septembre 1951, p. 423-25.
- PORUCH, David, «Beckett's deconstruction of the machine in *The Lost Ones* », *Esprit createur*, XXVI, no 4, hiver 1986, p. 87-98.
- PURLOFF, Marjorie, «Between Verse and Prose : Beckett and the New Poetry», *Critical Inquiry*, IX, no 2, décembre 1982, p. 415-33.
- RABINOVITZ, Rubin, «Style and Obscurity in Samuel Beckett's Early Fiction» [1974], dans Patrick A. MCCARTHY, *Critical Essays on Samuel Beckett*, Boston, G. K. Hall & Co., 1986, p. 21-29.
- , «Samuel Beckett's Figurative Language», *Contemporary Fiction*, XXVI, no 3, 1985, p. 317-30.
- READ, David, «Beckett's Search for Unseeable and Unmakeable : *Company* and *Ill Seen Ill Said*», *Modern Fiction Studies*, XXIX, no 1, printemps 1983, p. 111-25.
- REID, Alec, «Beckett and the Drama of Unknowing», *Drama Survey*, II, 2, octobre 1962, p. 130-38.
- RENNER, Charlotte, «The Self-Multiplying Narrators of *Molloy*, *Malone Dies* and *The Unnamable* », *Journal of Narrative Technique*, XI, no 1, hiver 1981, p. 12-32.
- ROLIN-JANZITI, Jeanne, «Le système générateur dans *Molloy* de Samuel Beckett», *Lingua e stile*, XVI, no 2, 1981, p. 255-70.

- ROUSSELOT, Jean, [compte rendu de *Molloy*], *Nouvelles littéraires*, XXX, no 1 233, 19 avril 1951, p. 3.
- SHENKER, Israel, «Moody Man of Letters», *New York Times*, CV, no 35 897, 6 mai 1956, p. X1, X3.
- SHERZER, Dina, «Quelques manifestations du narrateur-créateur dans *Molloy* de Samuel Beckett», *Language and Style*, V, no 2, printemps 1972, p. 115-22.
- SCHNEIDER, Alan, «Waiting for Beckett», dans Collectif, *Beckett at 60 - A Festschrift*, Londres, Calder & Boyars, 1967, p. 34-52.
- SMITH, Frederick N., «An Error in Beckett's *How It Is*», *Papers of the Bibliographical Society of America* LXXV, no 3, juillet-septembre 1981, p. 353.
- SMITH, Roch C., «Naming the Minotaur : Beckett's Trilogy and the Failure of Narrative» [1983], dans Patrick A. MCCARTHY, *Critical Essays on Samuel Beckett*, Boston, G. K. Hall & Co., 1986, p. 75-82.
- TAYLOR, Thomas J., «That again : a motif approach to the Beckett canon», *Journal of Beckett Studies*, no 6, automne 1980, p. 107-16.
- TODOROV, Tzvetan, «L'origine des genres», *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 44-60.
- UPDIKE, John, «How *How It Is* Was», *The New Yorker*, XL, no 44, 19 décembre 1964, p. 165-66.
- VAN DIJK, Teun, «Aspects d'une théorie générative du texte poétique» dans A. J. GREIMAS, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, p. 191-205.
- VEZIN, Jean, «La division en paragraphes dans les manuscrits de la basse antiquité et du haut moyen âge», dans Collectif, *La notion de paragraphe*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1985, p. 41-51.

OUVRAGES DE REFERENCE

- Le Langage*, Paris, Centre d'Etude et de Promotion de la Lecture, 1973, p. 5-44.
- DUCROT, Oswald et Tzvetan TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, 470 p.
- DUBOIS, Jean *et al.* *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973, xlii-516 p.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus*, Paris, Union générale d'édition, 1980, 543 p. Collection «i0:18».
- HARMANN, R. R. K. et F. C. STORK, *Dictionary of Language and Linguistics*, New-York, John Wiley & Sons, 1972, xviii-302 p.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, P.U.F., 1981, 1263 p.
- MOUNIN, Georges, *Dictionnaire de la linguistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1974, xi-340 p.
- VAN TIEGHEM, Philippe, *Dictionnaire des littératures*, Paris, P.U.F., 1968, 3 t.
- VERCIER, Bruno, «Samuel Beckett», dans Jacques BERSANI, Michel AUTRAND, Jacques LECARME et Bruno VERCIER, *La littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1980, p. 475-93.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	2
INTRODUCTION	3
1. L'EN-DEÇA DE LA PHRASE	22
Le binaire : la seule constante... 22	
Les expressions répétitives... 25	Le redoublement des espèces et fonctions... 30
La structuration sémantique... 48	
Le rythme de <i>Comment c'est</i> ... 66	
Conclusion... 84	
2. LA PHRASE	87
Les conceptions de la phrase... 87	
<i>Molloy</i> : la conjonction initiale... 93	L'accumulation associative... 106
La fin brusque... 119	La prose d'instruction... 124
<i>Compagnie</i> : les effets de ponctuation... 128	Les phrases incomplètes... 134
L'opposition de deux syntaxes... 143	
<i>Comment c'est</i> : la réduction de la syntaxe... 154	
L'absence de ponctuation... 167	La constitution graduelle d'ensembles syntaxiques... 175
Deux syntaxes dans <i>Comment c'est?</i> ... 178	
Conclusion... 183	
3. LE PARAGRAPHE	188
Les définitions du paragraphe... 188	
Les paragraphes de Moran, le paragraphe de <i>Molloy</i> ... 194	
L'évolution itérative du paragraphe chez Beckett... 202	
<i>Comment c'est</i> : la présentation typographique... 204	
Paragraphes fragmentaires, paragraphes fragmentés... 208	
Paragraphes ou versets?... 216	
<i>Compagnie</i> : le paragraphe classique... 218	Thème-intermezzo-variation... 227
La cohésion phonétique... 233	
Les grandes divisions... 235	
Conclusion... 239	

4. LE ROMAN	242
L'éclatement du système générique... 242	
Mode... 247	
Thème... 253	Récit du personnage et récit de l'espace
chez Beckett... 259	La vision du monde du genre
romanesque... 266	
Syntaxe du récit... 268	Le récit incomplet chez
Malloy... 272	L'unité d'action et le degré de narrativité... 260
Forme... 282	La ponctuation... 284
La longueur comme	essence de la prose... 287
<i>Compagnie</i> : la présentation typographique... 293	
Conclusion... 295	
CONCLUSION	298
ANNEXE 1	312
Plan de <i>Compagnie</i> et suppléments	
ANNEXE 2	317
Note sur les manuscrits	
ANNEXE 3	323
Facsimiles de pages de manuscrits	
BIBLIOGRAPHIE	331
TABLE DES MATIÈRES	350

Magessa O'Reilly
Formes et rythmes romanesques dans *Molloy*, *Comment c'est*
et *Compagnie* de Samuel Beckett
Ph.D. Lettres françaises

L'œuvre beckettienne est caractérisée par une thématique assez restreinte, axée sur les concepts de l'*identité*, de la *perception* et de la *vérité* et sur le rôle du langage dans la définition de ces concepts. Malgré la thématique constante d'une œuvre à l'autre, la forme varie constamment. Si la thématique beckettienne a souvent été étudiée et expliquée, les différentes formes et leur fonctionnement sont encore à connaître. Nous voulons examiner la façon dont Beckett modifie les formes transmises par la culture pour les accorder à la visée esthétique de chaque œuvre.

Nous envisageons l'œuvre littéraire comme un emboîtement de niveaux. À chaque niveau il existe un ensemble de règles ou de conventions qui président à l'assemblage des unités de rang inférieur et qui définissent un certain nombre de formes *reçues*. Comment Beckett modifie-t-il la phrase, le paragraphe, le roman ? C'est ce que nous voulons examiner, en nous concentrant sur trois textes qui représentent trois moments distincts de l'art romanesque chez Beckett : *Molloy* (1951), *Comment c'est* (1961) et *Compagnie* (1980).

Si Beckett modifie constamment les formes reçues, il existe tout de même une constante formelle qui réunit les œuvres de formes différentes. Cette caractéristique formelle constante, la seule peut-être, est le redoublement des fonctions dans la phrase. Si le

redoublement thématique a souvent été souligné par la critique, et parfois mis en rapport avec quelques procédés de style. L'importance du redoublement des formes n'a jamais été examinée. Dans les trois œuvres, voire à travers l'œuvre entière, la phrase contient des redoublements d'adjectifs, de noms, de verbes et de compléments prépositionnels. Le redoublement des mots contribue aussi à la structuration du contenu en organisant des descriptions et des développements plus étendus.

Dans le cas de *Comment c'est*, le redoublement des groupes locaux est la caractéristique déterminante pour le rythme. La syntaxe réduite ne regroupe pas les mots en phrases étendues, sauf exceptionnellement. Le paragraphe n'a pas non plus une structure ni un rythme bien définis. De sorte qu'aucune forme ne médiatise l'effet produit par les groupes de mots. Le rythme du texte est surtout déterminé par leur structure et par leur disposition.

Le redoublement fonctionnel est donc une constante du style beckettien. Quant aux formes des niveaux supérieurs, elles sont différentes dans chaque œuvre. La phrase dans *Molloy* paraît, à première vue, classique. Mais c'est en réalité une accumulation associative, peu soucieuse d'unité sémantique, à hiérarchie rudimentaire. Les débuts de phrase mettent l'accent sur l'hypotaxe et la continuité. Les fins de phrases sont brusques et souvent ironiques ou comiques. *Compagnie* est partagée entre des phrases prédicatives mais brèves et des phrases non prédicatives ou *adjectives*. Les phrases prédicatives surtout révèlent

une tendance formaliste dans cette œuvre et sont souvent des petits chefs-d'œuvre rythmiques. Les deux syntaxes sont systématiquement opposées l'une à l'autre ; chacune privilégie un contenu particulier. Lorsqu'il y a structure predicative dans *Comment c'est*, c'est presque toujours à échelle réduite. Certaines phrases s'étendent cependant, mais se constituent graduellement grâce à la répétition et à l'interruption, procédés qui permettent de cerner le sens des mots avant de les intégrer à une structure syntaxique.

Comme la forme de la phrase, celle du paragraphe varie d'une œuvre à l'autre. La première partie de *Molloy* contient un paragraphe d'environ cent cinquante pages à l'intérieur duquel les changements de sujets se font souvent brusquement et par association. La deuxième partie contient des paragraphes qui se conforment au schéma traditionnel mais aussi des paragraphes astructurels semblables au paragraphe de la première partie. Dans les deux cas, le paragraphe manifeste une progression associative similaire à celle qui caractérise la phrase. C'est donc la phrase qui, dans *Molloy*, détermine le rythme du texte. Son effet n'est mitigé par aucune unité supérieure, au contraire, le paragraphe se modèle sur la phrase. Les paragraphes de *Comment c'est* ne ressemblent que de loin à ce qu'on appelle normalement un *paragraphe*. Ils ne correspondent pas à une organisation du contenu et produisent l'effet d'un discours spontané, élaboré sans plan. Et pourtant, le paragraphe est l'unité fondamentale du texte de *Compagnie*. En plus de correspondre au schéma classique sur le plan de la structure et de la cohérence

semantique, c'est une unite rythmique très marquée. C'est le paragraphe qui confère à *Compagnie* son rythme particulier, progression lente et épisodique.

Après être passé successivement des groupes de mots aux phrases et ensuite aux paragraphes, nous abordons l'unité maximale en examinant la façon dont Beckett réalise la forme romanesque dans son ensemble. Nous considérons le roman sous les trois aspects que la critique du genre nous propose (mode, thème, forme) en y joignant une discussion de la syntaxe du récit. Le roman beckettien se conforme mal à la définition traditionnelle du roman. Presque toujours raconté à la première personne, c'est un roman beaucoup plus subjectif qu'objectif. Sa thématique privilégiée, surtout depuis *Comment c'est*, des contenus statiques, peu romanesques. *Molloy* bafoue les lois de la syntaxe du récit, qui veulent que le romanesque raconte un changement d'état, allant d'un état initial à un état final en passant par une action intermédiaire. Le discours romanesque chez Beckett emprunte souvent des formes qui caractérisent d'autres genres : la prose de *Compagnie* doit beaucoup à la poésie ; le texte de *Comment c'est* est tellement discontinu qu'il ressemble à peine à de la prose et beaucoup plus à ce que Northrop Frye appelle le rythme associatif du parler ordinaire.

Molloy, *Comment c'est* et *Compagnie* nous font voir le roman récusant les formes romanesques reçues. Ce sont trois romans en quête d'une nouvelle forme.