

CANADIAN THESES ON MICROFICHE

THÈSES CANADIENNES SUR MICROFICHE



National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

The quality of this microfiche 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.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

**THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED**

AVIS

La qualité de cette microfiche 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.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

**LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE**

Canada

TROIS FOIRADES DE SAMUEL BECKETT:
SYNTAXE ET STYLE

par

MAGESSA O'REILLY
Département des lettres françaises
Faculté des arts

Thèse présentée à l'Ecole des études supérieures
de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises): M.A.

© Magéssa O'Reilly, Ottawa, Canada, 1984.



UNIVERSITÉ D'OTTAWA
UNIVERSITY OF OTTAWA

Remerciements

Je remercie M. Hubert Larocque de l'Université d'Ottawa qui m'a gracieusement fourni une concordance de Pour finir encore et autres foirades.

Je tiens à remercier également mon directeur de thèse, M. François Gallays, qui a lu attentivement et avec beaucoup de patience les différentes versions de cette étude. Cette version finale bénéficie des nombreuses améliorations qu'il a suggérées.

INTRODUCTION

Si on en juge par le nombre d'ouvrages critiques consacrés à ses écrits, Beckett est manifestement un des auteurs les plus importants de notre siècle. Un biographe affirme qu'il «est devenu l'auteur le plus commenté du XX^e siècle¹». C'est à croire que tout a déjà été dit à son sujet. Cependant, les études beckettiennes ont généralement porté sur la vision du monde de l'homme Samuel Beckett ou sur le contenu métaphysique de ses oeuvres; ce n'est que récemment que certains critiques se sont penchés sur le style².

Le refus de Beckett de commenter le sens de ses oeuvres est devenu légendaire. Tous connaissent cette affirmation de l'auteur au sujet de sa production théâtrale mais qui peut s'appliquer à toute l'oeuvre:

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

2 Je pense surtout à deux thèses inédites: Susan D. Brienza, A Stylistic Analysis of Samuel Beckett's Fiction, thèse de doctorat, Université de Pennsylvanie, 1976; 263 p. Elisabeth Bregman Segrè, Style in Beckett's Prose: Repetition and the Transformation of the Functions of Language, thèse de doctorat, Université de Californie, à Berkeley, 1975, viii/310 p.

[...] la seule ligne de conduite est de refuser de se laisser entraîner dans des exégèses d'aucune sorte, et d'insister sur l'extrême simplicité de situation dramatique et de dénouement. Si cela ne leur suffit pas -- ce qui est évidemment le cas -- c'est assez pour nous; et nous n'avons pas à fournir des éclaircissements de mystères qu'eux seuls auront fabriqués. Mon oeuvre est une question de sons fondamentaux (sans plaisanterie) rendus aussi pleinement que possible, et je n'accepte la responsabilité de rien d'autre³.

On doit en conclure que pour Beckett, à l'encontre de ses commentateurs, ce qui compte d'abord et avant tout dans ses oeuvres, c'est la forme. Et, malgré son préjugé contre la critique de textes, il a daigné faire quelques remarques qui confirment cette conclusion. Certaines de ces remarques sont éparpillées dans les essais de l'écrivain débutant et dans des interviews accordées par le lauréat du prix Nobel; d'autres peuvent être repérées au sein même de ses oeuvres de fiction:

Here [il s'agit du Work in Progress de Joyce] form is content, content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read -- or rather it is not only to be read. It is to be looked at and listened to. His writing is not about something; it is that something itself⁴.

3 Cité dans Pierré Mélése, Samuel Beckett, Paris, Seghers, 1969, p. 143.

4 «Dante...Bruno.Vico..Joyce» [1929], dans I can't go on, I'll go on, New York, Grove Press, 1976, p. 117 (souligné dans le texte).

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 matters⁵,

Il me semblait que tout langage est un écart de langage⁶.

... ils répètent toujours la même chose, la même litanie, celle qu'ils savent par coeur, c'est pour essayer de réfléchir à autre chose, pendant ce temps, au moyen de dire autre chose que toujours la même chose, ils ne trouvent pas, ils ne trouvent pas autre chose à dire que ce qui les empêche de trouver, ils feraient mieux de penser à ce qu'ils sont en train de raconter, afin d'en varier tout au moins la présentation, c'est la présentation qui compte [...] ⁷.

Le critique qui attache une importance particulière aux formes de l'expression dans l'oeuvre beckettienne est donc justifié. Mon étude portera sur la syntaxe dans trois brefs textes récemment recueillis dans Pour finir encore et autres foirades⁸.

5 Cité dans Vivian Mercier, Beckett/Beckett, New York, Oxford University Press, 1979, p. 163.

6 Molloy, Paris, Minuit, 1951, p. 193. [Impression du 24 juin, 1971.]

7 L'Innommable, Paris, Minuit, 1953, p. 178. [Impression du 20 juin 1969.]

8 Paris, Minuit, 1976, 53 p. [Impression du 16 février 1976.] Toutes les citations proviennent de cette édition; voir la bibliographie, section I pour les autres éditions.

Un premier avantage de ce recueil est qu'il est trop récent pour avoir été «épuisé» par la critique⁹; il constitue encore un terrain vierge. En fait, au moment où le sujet de cette thèse fut arrêté, Pour finir encore représentait le stade le plus récent de l'évolution de l'oeuvre beckettienne¹⁰, oeuvre qui continue à éblouir tant par sa beauté que par la diversité de ses formes. Cependant, d'une plus grande importance est la variété des formes que prennent les textes du recueil. La comparaison est le fondement de la stylistique; l'individuel, ce que le texte possède en propre, ne se saisit que dans le rapprochement de textes différents. Les textes que j'ai choisis sont de formes syntaxiques divergentes.

Le premier chapitre de cette étude est consacré à la très brève «Foirade III»: «Horn venait la nuit» (p. 41-44). La syntaxe de ce texte est conventionnelle et n'offre que très peu d'exemples de

9 Voir la bibliographie, section III, pour les études portant sur les Foirades.

10 Sa production récente indique que Beckett revient enfin au texte plus étendu. Compagnie (1980) et Mal vu mal dit (1981) sont ses plus longs textes depuis Comment c'est (1961) et le Dépeupleur (1970).

la «modernité» (lire: «illisibilité») trop souvent attribuée à l'oeuvre de Beckett à l'exclusion de toute autre caractéristique¹¹. On oublie que le style de Beckett tient autant du classicisme que du modernisme (ou post-modernisme).

Au chapitre 3 j'examinerai le texte titré du recueil (p. 9-16) qui fut écrit, lui, dans un style moins conventionnel. L'absence de verbes dans la moitié des phrases du texte lui confère un certain statisme qui semble s'opposer à la linéarité du récit. Il y a en effet dans ce texte un déséquilibre entre éléments «répétitifs» et éléments «progressifs»¹², ceux-là étant accentués aux dépens de ceux-ci. Le texte tend vers la description pure, plutôt que vers le récit d'événements inscrits dans une linéarité temporelle.

11 Pour ce qui est de la forme, la «modernité» de ce texte se limite à la mise en page et à quelques détails de ponctuation.

12 Voir Michel Charolles, «Introduction aux problèmes de la cohérence des textes» dans Langue française, no. 38 (mai 1978), p. 7-41.

7

«Horn venait la nuit» et «Pour finir encore», l'un de forme conventionnelle, l'autre moderne, font figures d'extrêmes dans le recueil. Comme exemple d'un texte dont la forme syntaxique se situe entre ces deux extrêmes, j'ai choisi la «Foirade I»: «Il est tête nue» (p. 27-37) qui sera étudiée au chapitre deux. Ici la syntaxe est en général conventionnelle mais contient quelques divergences significatives par rapport à l'usage. Ces divergences d'ordre syntaxique fournissent la «clé» du texte¹³.

«Enfin, comme disait Jean-Charles Falardeau dans un contexte similaire, si l'on [me] presse d'énumérer toutes les raisons de ce choix, [j'] avou[e] qu'il comporte sa part d'arbitraire et qu'il se fonde, en définitive, sur un profond attrait personnel¹⁴».

13 L'ordre dans lequel je présente les textes n'est évidemment pas celui dans lequel ils apparaissent dans le recueil. C'est que Beckett lui-même semble attacher assez peu d'importance à cet ordre: jusqu'à maintenant les textes ont en effet apparu dans cinq ordres différents selon les éditions (voir la bibliographie, section I). Pour ma part, j'ai placé les textes en ordre de difficulté croissante. Du chapitre I au chapitre III, je passe du texte le plus conventionnel au texte le plus excentrique.

14 Notre société et son roman, Montréal, HMH, 1967, p. 125.

Pour comprendre un énoncé ou un discours il ne suffit pas de pouvoir associer chaque unité de la chaîne discursive ou, plus simplement, chaque mot au concept qu'il appelle, il faut aussi pouvoir analyser la fonction qu'assure le mot dans la phrase. Dans les phrases suivantes, en plus d'associer la forme graphique «arbre» au concept «arbre», concept qu'appellent aussi les formes «tree», «arbor» et «árbol», il faut aussi voir que cette forme est dans le premier cas sujet, dans le deuxième objet et dans le troisième complément circonstanciel.

- 1 L'arbre a trois mètres de hauteur.
- 2 Il faudra couper l'arbre cet été.
- 3 Son chat est monté dans l'arbre.

Bref, il faut savoir à la fois «quel sens et quel rôle¹⁵» attribuer à chaque mot. Northrop Frye parle de lecture «centrifuge» et de lecture «centripète». La lecture centrifuge part du texte et va vers le dictionnaire pour réunir le mot graphique à son sens ou à son concept; la lecture centripète cherche à saisir l'organisation interne de la phrase pour replacer le mot dans son contexte:

15 Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1973, p. 145.

A word let us say, has its dictionary or conventional meaning, which exists independently of what we are reading; and it also has its particular meaning in the context of what we are reading. Our attention as we read is thus going simultaneously in two directions, outward to the conventional or remembered meaning, [lecture centrifuge], inward to the specific contextual meaning [lecture centripète]. [...] If we are reading a technical treatise on a subject we know little about we can see that the sentences make grammatical sense, but we do not have enough external referents to complete the operation. Similarly with reading something in a language we imperfectly know. If, on the other hand, our reading is lazy and inattentive, we recognize the individual words but are not making the organized effort ... to unify them syntactically. One point that is significant here is that this centripetal organizing effort of the mind is primary. Mere unfamiliarity with the referents, which can be overcome by further study, is secondary. Failure to grasp centrifugal meaning is incomplete reading; failure to grasp centripetal meaning is incompetent reading¹⁶.

Pour plus de clarté, l'on pourrait parler provisoirement d'une lecture sémantique et d'une lecture syntaxique. D'abord, un texte est lu pour son sens référentiel ou sa signification. Par exemple, le sens référentiel de Bonheur d'occasion peut se limiter à l'anecdote qui porte sur la famille Lacasse. Les lecteurs peuvent éprouver des difficultés sur ce plan

16 Northrop Frye, The Great Code, The Bible and Literature, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1982, p. 57-58.

lorsqu'un texte contient des contradictions ou des invraisemblances. Afin d'illustrer je reprends l'exemple de Gérard Genette¹⁷ :

- 4 La marquise demanda sa voiture et alla se promener.
- 5 La marquise demanda sa voiture et se mit au lit, car elle était fort capricieuse.
- 6 La marquise demanda sa voiture et se mit au lit.

Les phrases 4 et 5 ne posent aucun problème sur le plan du sens référentiel. Par contre, devant la phrase 6 le lecteur est perplexé car cette phrase donne lieu à des inférences contradictoires: «La marquise demanda sa voiture» implique «elle a décidé de se promener»; «[elle] se mit au lit» implique «elle a décidé de ne pas se promener». Cette même contradiction est enrayée par une motivation explicite dans la phrase 5. Ce n'est pas le cas pour la phrase 6 et, par conséquent, cette dernière ne correspond pas à ce qu'il est convenu d'appeler le «vraisemblable».

17 Figures II, Paris, Seuil, collection «Points», 1969, p. 98-99.

Cette lecture sémantique correspond à peu près à la lecture centrifuge de Frye¹⁸. Mais Frye affirme que c'est la lecture centripète, ou syntaxique, qui est primaire («this centripetal organizing effort of the mind is primary»). Sur le plan syntaxique le lecteur cherche à saisir les rapports entre les mots. Un texte présente des difficultés sur ce plan lorsque la syntaxe est contournée ou la phrase longue et complexe. Par exemple, les phrases 7 et 8 ci-dessous ne présentent aucune difficulté syntaxique. Cependant,

18 Il est généralement admis que le sens référentiel constitue la dimension sémantique des écrits à caractère scientifique ou technique (articles d'économie, manuels de mode d'emploi, comptes rendus de réunions, etc.). Cependant, on attribue à certains textes (textes religieux, littéraires) un sens au-delà du sens référentiel. Ce serait donc un deuxième plan sémantique, diversement appelé plan de la signifiante (Michael Riffaterre, «Paragramme et signifiante», Production du texte, Paris, Seuil, 1979, p. 75-88) ou plan de la symbolisation (Tzvetan Todorov, «La Lecture comme construction», Poétique, no. 24 (1975), p. 417-25). Sur ce plan, le texte est interprété comme l'expression d'une morale ou d'une vision du monde ou, encore, comme une succession de variantes d'un «paragramme» (terme emprunté à Riffaterre, op. cit.). La lecture qui correspond à ce plan semble être à la fois centrifuge et centripète: on interprète des faits racontés à la fois en fonction du contexte total mais clos du récit (lecture centripète) et en fonction de nos connaissances du monde (lecture centrifuge).

la plupart des lecteurs devront relire plusieurs fois les phrases 9 et 10 avant de bien saisir leur structures et, partant, leur sens. Les difficultés que présentent ces phrases n'ont rien à voir avec les mots qu'elles renferment, tous usuels, ni avec quelque manque de logique dans le contenu (dans la phrase 10 en particulier ce qui est raconté est la logique même des permutations possibles à partir de données fixes).

- 7 La marquise demanda sa voiture et se mit au lit, car elle était fort capricieuse.
- 8 Il ne tâtonne pas, malgré le noir, n'allonge pas les bras, n'écarquille pas les mains, ne retient pas les pieds avant de les poser¹⁹.
- 9 Là encore enfin des lointains sans fin inespérés surgis tranchant sur le gris deux nains blancs²⁰.
- 10 Il arrive aussi, l'expérience le montre, que chute et montée s'interrompent, et cela à n'importe quel palier, et marquent un temps plus ou moins long d'arrêt, avant de reprendre, ou de se convertir, celle-là en montée, celle-ci en chute, pouvant à leur tour soit aboutir, soit s'interrompre avant, pour ensuite reprendre, ou de nouveau se renverser, au bout d'un temps plus ou moins long, et ainsi de suite, ayant d'aboutir à l'un ou à l'autre extrême²¹.

19 Samuel Beckett, Pour finir encore et autres foirades, p. 28.

20 Ibid., p. 11.

21 Samuel Beckett, «Imagination morte imaginez», dans Têtes-mortes, Paris, Minuit, 1967, p. 53. [Impression du 20 février 1967].

Le but de la présente étude est d'examiner le rapport qui existe entre l'organisation syntaxique et l'organisation sémantique des trois Foirades de Beckett. Autrement dit, il s'agit de savoir dans quelle mesure la syntaxe d'une oeuvre oriente le lecteur vers le sens et, même, si cette syntaxe peut avoir un sens comme on dirait qu'un mot «a» un sens.

Dans son étude sur le rôle du langage dans l'oeuvre de Beckett, Olga Bernal écrit:

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 ordre; elle reflète en fait une certaine manière de modeler le monde, de le doter d'une structure cohérente²².

Effectivement, la syntaxe définit sous une forme abstraite les paramètres de l'univers créé par le texte. La syntaxe, l'agencement des mots, aurait une aussi grande part dans la création du sens que les mots considérés isolément comme signifiés. Les oeuvres de Beckett, surtout celles de son début de carrière très actif, témoignent d'une prise de conscience de ce rôle fondamental de la syntaxe:

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

Si dans Murphy, Watt, Molloy la critique du langage est principalement critique des mots comme sédiment de sens, dans Malone meurt, c'est la structure de la phrase qui commencera à se défaire²³.

La série de romans qui va de Malone meurt à L'Innommable et ensuite à Comment c'est représente un pas énorme vers la déconstruction totale de la phrase conventionnelle, voire des formes littéraires conventionnelles. Ces romans décrivent l'abandon progressif de la notion d'ordre que supposaient les formes connues. Depuis, Beckett ne cesse de rechercher «une forme qui accommode le gâchis²⁴». Je vais m'attarder sur trois textes qui représentent trois recherches récentes.

La méthode d'analyse utilisée varie selon le texte étudié. Ainsi malgré mes préoccupations avouées, la forme de «Pour finir encore» m'invite-t-elle à aller au delà de la syntaxe de la phrase pour aborder la question

23 loc. cit.

24 Samuel Beckett cité dans Pierre Mèlèse, op. cit., p. 139.

de la cohésion textuelle²⁵. De même, l'aspect presque banal²⁶ de la syntaxe de «Horn venait la nuit» me permet d'examiner de plus près que dans les autres textes les aspects phonétique et rythmique du texte. D'ailleurs ce texte fournira l'occasion de décrire un certain rythme caractéristique de Beckett, aspect qu'il ne sera pas nécessaire de réexaminer dans chaque texte.

S'il est vrai que la forme de chaque texte définit en grande partie la forme de l'analyse que j'en fais, certaines constantes méthodologiques seront quand même maintenues. Pour chaque texte étudié, je tente de tracer un profil syntaxique exact, un «catalogue

25 Par ailleurs, le lien entre la stylistique et la linguistique textuelle est évidente pour certains auteurs. Je pense, entre autres, à Teun van Dijk qui, sinon dans les titres de ses articles, du moins dans leurs textes, n'hésite pas à employer le mot «style»; et à Nils Enkvist qui, dans son article «Stylistics and Text Linguistics» (dans Current Trends in Textlinguistics, Wolfgang U. Dressler, éditeur, New York, de Gruyter, 1977, p. 174-90) donne de nombreuses références à des auteurs qui traitent de l'analyse du discours, dans une optique stylistique.

26 G. Antoine cité dans La Stylistique, Lectures, Pierre Guiraud et Pierre Kuentz, éditeurs, Paris, Klincksieck, 1975, p. 34: «Un grand style peut se situer n'importe où entre ces deux pôles: L'excentricité et la banalité absolues».

des procédés²⁷». Deux outils d'analyse aident à élaborer les descriptions des textes: l'analyse transformationnelle et la «stylistique objective» de Conrad Bureau.

Pour ce qui est de la grammaire transformationnelle, je me suis fondé sur les Eléments de linguistique française: syntaxe de Jean Dubois et Françoise Dubois-Charlier²⁸, le seul ouvrage transformationaliste qui se veut une grammaire générale du français. Les règles de réécriture de phrases proposées dans cet ouvrage permettent de décrire et de classer les différentes structures syntaxiques exploitées par Beckett. De la grammaire transformationnelle je retiens aussi la notion de l'ordre des «constituants majeurs» de la phrase. C'est même là un des apports principaux de la grammaire transformationnelle²⁹. J'appelle «neutre» l'ordre défini par les règles de réécriture (y compris

27 G. Antoine, Ibid., p. 33.

28 Paris, Larousse, 1970, 295 p.

29 Voir Noam Chomsky, Aspects de la théorie syntaxique, Paris, Seuil, 1971, p. 170-75. Traduction de Jean-Claude Milner.

les déplacements et autres transformations obligatoires ou usuelles) avant l'application de «règles de réagencement stylistique³⁰».

La «stylistique objective», moins connue, mérite quelques brèves explications. Cette méthode, développée par Conrad Bureau³¹, est basée sur la linguistique fonctionnaliste d'André Martinet. En voici quelques-unes des définitions de base.

Énoncé: «toute production de monème(s) et/ou de syntagme(s).» (p. 30)

L'énoncé peut être syntaxique ou asyntaxique.

Dans l'énoncé asyntaxique les monèmes se suivent sans qu'il y ait de rapport fonctionnel (ou syntaxique) entre eux (ex.: «Une, deux, une, deux»). C'est une suite parataxique sans interdépendance des éléments. Dans l'énoncé syntaxique il existe des rapports d'interdépendance ou de dépendance. On peut donc parler de «phrase».

30 Ibid., p. 174.

31 Conrad Bureau a publié deux ouvrages sur la «stylistique objective»: Linguistique fonctionnelle et stylistique objective, Paris, P.U.F., 1976, 264 p.; Syntaxe fonctionnelle du français, Québec, P.U.L., 1978, 246 p. Les définitions que je cite sont tirées de ce dernier ouvrage; j'indique la page entre parenthèses.

Phrase: «l'énoncé dont tous les éléments se rattachent à un prédicat unique ou à plusieurs prédicats coordonnés». (C'est la définition de Martinet citée par Bureau, p. 83)

La phrase est donc un ensemble syntaxique.

La ponctuation est considérée comme une collection de «procédés non syntaxiques» (p. 28) et n'a rien à voir avec la délimitation de la phrase (p. 178). Beckett utilise la ponctuation pour créer des rythmes; les virgules et points indiquent des pauses. Les points séparent les énoncés les uns des autres mais un énoncé peut se rattacher syntaxiquement à l'énoncé précédent. Dans ce sens, deux énoncés peuvent former une seule phrase.

La phrase, telle que Bureau la définit, est faite d'un noyau auquel sont ajoutées des expansions.

Noyau: «ce qui est syntaxiquement indépendant; le critère de cette indépendance est qu'on ne peut éliminer l'unité ou les unités en question sans détruire l'énoncé syntaxique d'origine ou sans en changer les rapports.» (p. 33: souligné dans le texte.)

Expansion: «toute adjonction au noyau.» (loc. cit.)

Si l'on prend l'exemple «Je lis un roman de Jacques Ferron», il est évidemment impossible de supprimer «je lis» sans changer «l'énoncé syntaxique

d'origine». Par contre, en supprimant «un roman de Jacques Ferron», l'on conserve toujours un énoncé compréhensible et syntaxique, à quelques détails près, le même qu'à l'origine. «Je lis» forme le noyau de la phrase (prédicat «lis» et son actualisateur «je»); «un roman de Jacques Ferron» forme une ou des expansions.

L'expansion peut dépendre directement du noyau (expansion au 1^{er} degré) ou d'une autre expansion (expansions au 2^e, 3^e degrés, etc). Dans mon exemple, «un roman» dépend du noyau «je lis». Mais «de Jacques Ferron» dépend non pas du noyau mais de la première expansion. Sa présence implique la présence préalable de l'autre expansion; on ne pourrait énoncer «Je lis de Jacques Ferron» (du moins le sens en serait très différent). «De Jacques Ferron» est donc une expansion au 2^e degré. Pour plus de clarté la phrase peut être disposée de la façon suivante:

Je

lis

un roman

de Jacques Ferron.

Les éléments qui forment le noyau (prédicat et actualisateur) sont placés à l'extrême gauche. Chaque expansion est placée en retrait à droite de

l'élément dont elle dépend. Chaque fois que l'on passe à la ligne dans cette disposition graphique, l'on indique un nouveau syntaxème:

Syntaxème: «le minimum de monèmes qui est nécessaire et suffisant pour exercer l'une des fonctions³²».
(p. 80)

Les définitions que fournissent cette méthode d'analyse me permettent donc de parler de la «complexité» et de la «longueur» de la phrase avec une certaine objectivité. La «complexité» d'une phrase s'exprime en termes de degrés d'expansion. L'exemple ci-dessus porterait l'indice de complexité de 2 puisqu'il contient une expansion au 2^e degré. Son indice de longueur serait de 4 puisqu'il contient quatre syntaxèmes.

La grammaire transformationnelle et la «stylistique objective» sont deux outils d'analyse auxquels je fais appel à différents moments pour préciser tel ou tel point de la description syntaxique. Evidemment, leur utilité varie d'un texte à l'autre. «Horn venait la nuit» et «Il est tête nue» étant tous les deux fondamentalement conventionnels du point de vue syntaxique, la «stylistique objective» s'est

32 Les trois fonctions sont prédicat, actualisateur et expansion.

révélée efficace comme première approche d'analyse. Elle fournit pour chaque texte des résultats que l'on peut comparer. J'ai donc inclus pour chacun de ces deux textes un tableau des longueurs de phrases.

Cependant, la syntaxe de «Pour finir encore» n'est pas basée sur la phrase conventionnelle. La «stylistique objective» perd donc un peu de sa pertinence et la description transformationnelle se montre beaucoup plus probante.

Avant chaque chapitre est placé le texte qui fait l'objet de ce chapitre. Les énoncés de ces textes sont numérotés afin de faciliter la référence. Placés ainsi, ces textes deviennent des entractes qui servent à jalonner la lecture de cette étude.

«FOIRADE III»
de Samuel Beckett

1-2 Horn venait la nuit. Je le recevais dans
3 l'obscurité. J'avais appris à tout supporter sauf
4 d'être vu. Je le congédiais, dans les premiers temps,
5 au bout de cinq ou six minutes. Par la suite il s'en
6 allait de lui-même, passé ce délai. Il consultait
7 ses notes à la lumière d'une torche électrique.
8-9 Puis il éteignait et parlait dans l'obscurité.
Lumière silence, obscurité parole. Ça faisait cinq
10 ou six ans que personne ne m'avait vu, moi tout le
11 premier. Je parle du visage que j'avais tant sondé,
12-13 jadis et naguère. J'essaie maintenant de reprendre
14 cette inspection, pour qu'elle me serve de leçon.
15-16 Je ressors mes glaces et miroirs. Je finirai par me
laisser voir. Je crierai, si l'on frappe, Entrez!
17 Mais je parle d'il y a cinq ou six ans. Ces indica-
18 tions de durée, et celles à venir, pour que nous
19 nous sentions dans le temps. Le corps me donnait plus
20-21 de mal. Je me le masquais de mon mieux, mais quand
je me levais il se montrait forcément. Car je
22 commençais à me lever. Puis on se blesse. C'était
23-24 en tout cas moins grave. Mais le visage, rien à faire.
25 Horn donc la nuit. Quand il oubliait sa torche il
usait d'allumettes. Lui disais-je, par exemple, Et sa
26 robe ce jour-là?, il allumait, feuilletait, trouvait
le renseignement, éteignait et répondait, par exemple,
27 La jaune. Il n'aimait pas qu'on l'interrompe et je
dois dire que je n'en avais que rarement l'occasion.
28 L'interrompant une nuit je le priai de s'éclairer
29 le visage. Il le fit, rapidement, éteignit et
30-31 enchaîna. L'interrompant derechef je le priai de se
taire un instant. Ça n'alla pas plus loin. Mais le
lendemain, ou peut-être seulement le surlendemain, je
32 le priai d'entrée de s'éclairer le visage et de le
maintenir éclairé jusqu'à nouvel ordre. Assez vive
33 d'abord, la lumière alla faiblissant jusqu'à ne plus
34 être qu'une lueur jaune. Celle-ci, à ma surprise,
persista un long moment. Puis brusquement ce fut le
35 noir et Horn s'en alla, les cinq ou six minutes
s'étant sans doute écoulées. Mais là de deux choses
l'une, ou bien l'extinction avait réellement coïncidé,
par un curieux effet du hasard, avec la fin de la
séance, ou bien c'est Horn, sachant qu'il était temps
36 de partir, qui avait coupé les derniers restes de
courant. Il m'arrive encore de revoir le visage

pâlissant où m'apparaissait de plus en plus
clairement, à mesure que l'ombre le gagnait, celui
37 dont j'avais gardé le souvenir. A la fin, alors
qu'inexplicablement il tardait à se dissiper tout
à fait, je m'étais dit, Aucun doute, c'est lui.
38 C'est dans l'espace extérieur, à ne pas confondre
39 avec l'autre, que ces images s'organisent. Il me
suffit d'interposer ma main, ou de fermer les yeux,
pour ne plus les voir, ou encore d'ôter mes lunettes,
40 pour qu'elles se brouillent. C'est un avantage.
41 Mais ce n'est pas une véritable protection, comme
42 nous allons voir. C'est pourquoi je me tiens de
préférence, quand je me lève, devant une surface
unie, semblable à celle que je commande depuis mon
43 lit, je parle du plafond. Car je commence de nouveau
44 à me lever. Je croyais avoir fait mon dernier
voyage, celui où maintenant je dois encore une fois
essayer de voir clair, afin qu'il me serve de leçon,
et dont j'aurais mieux fait de ne pas revenir.
45 Mais l'impression me gagne que je vais être obligé
46 d'en entreprendre un autre. Je commence donc de
nouveau à me lever et à faire quelques pas dans ma
47 chambre, en me tenant aux barreaux du lit. C'est
48 l'athlétisme au fond qui m'a perdu. D'avoir tant
sauté et couru, boxé et lutté, dans ma jeunesse, et
bien au delà pour certaines spécialités, j'ai usé
49 la machine avant l'heure. J'avais dépassé la
quarantaine que je lançais la perche encore.

CHAPITRE I : FOIRADE III «HORN VENAIT LA NUIT»

Précis et simple, égal
et clair, vif et suivi.
(Buffon)

Des huit Foirades, «Horn venait la nuit», est peut-être celle qui présente le moins de difficultés de lecture. Les difficultés surgissent plutôt au niveau sémantique. La motivation fait défaut dans ce texte. Le personnage-narrateur reçoit un nommé Horn, dans l'obscurité seulement, semble-t-il pour discuter d'une femme. Mais qui est ce Horn? Et cette femme? Pourquoi le personnage-narrateur ne veut-il pas être vu? Une crise semble survenir au moment où le personnage-narrateur reconnaît un visage. Mais encore, l'incertitude règne. Est-ce le visage de Horn qu'il reconnaît, ou ce visage lui rappelle-t-il un autre? le sien peut-être? Cependant, la lecture de «Horn venait la nuit» est facile. Les mots sont courants et les phrases relativement courtes. La syntaxe est claire et ne se fait pas remarquer. J'élaborerai d'abord le profil rythmique et syntaxique du texte pour ensuite indiquer des «lieux stratégiques» où certains signifiants sont stylistiquement soulignés.

Le plus souvent les éléments de la phrase apparaissent dans l'ordre neutre: $SN_1 + SV + (SN_2) + (SP)$.
Lorsque des syntagmes sont déplacés, il s'agit de

déplacements usuels de la langue courante. Bref, c'est la phrase classique dont Beckett serait le maître:

He is the principal master in our time of the formal declarative sentence, a mastery he has consolidated during his years of writing in French, where one places the subject before the verb and the object after it, and unites modifiers to their substantives with a fragile but inflexible logic¹.

Cette simplicité formelle compense en quelque sorte les difficultés sémantiques du texte. Arrivé au point final, le lecteur est sans doute dérouté par ce conte, qui semble ne rien raconter, et se voit donc obligé de reprendre au début la lecture de là Foirade. Toutefois, pendant sa première lecture, il est à peu près sûr qu'il n'aura pas senti le besoin de reprendre telle ou telle phrase, comme il devra sans doute le faire en lisant «Pour finir encore».

Le naturel de la syntaxe masque le fait que Beckett confère à son texte une grande cohésion phonique et formelle. Dans «Horn venait la nuit» la cohésion phonique est assurée de deux façons. Parfois, une consonne revient à brefs intervalles pour caractériser un passage plus ou moins étendu:

1 Hugh Kenner, Samuel Beckett, A critical study, Londres, John Calder, 1962, p. 91.

The sun shone, having no alternative, on the nothing new. Murphy sat out of it, as though he were free, in a mew in West Brompton².

Thus all that Art and Con had to do, when the night was favourable, was to advance a little way along the avenue, until they reached the place whence the light, if it was burning, must be visible, as a glow, a feeble glow, in the air, and thence to go on, towards the back door, or to go back, towards the gate, as the case may be³.

Il [l'aboïement des chiens] me parvenait, à moi dans la maison dans la plaine, sauvage et flûté, à peine perceptible, vite las⁴.

C'est l'heure de l'apéritif, on s'arrête déjà, pour lire le menu: Heure charmante, surtout quand elle est celle, et cela arrive, du coucher du soleil, dont les derniers rayons, balayant la rue d'enfilade, font à mon monument une ombre interminable, à cheval sur le ruisseau et le trottoir⁵.

-
- 2 Murphy, New York, Grove Press, 1957, p. 1. L'édition originale de ce roman, écrit en 1935, date de 1938. Dans la traduction française que Beckett lui-même en a faite (1938, publiée en 1947), le rythme de ces deux premières phrases est encore plus haché: «Le soleil brillait, n'ayant pas d'alternative, sur le rien de neuf. Murphy, comme s'il était libre, s'en tenait à l'écart, assis, dans l'impasse de l'Enfant-Jésus, West Brompton, Londres.» (Paris, Minuit, 1965, p. 7. [Impression du 22 juin 1965.]
- 3 Watt, Londres, John Calder, 1976, p. 112. L'édition originale de ce roman, écrit en 1942, date de 1953.
- 4 Malone meurt, Paris, Minuit, 1951, p. 53. [Impression du 24 juin 1971.] L'édition originale de ce roman, écrit en 1948, date de 1951.
- 5 L'Innommable, p. 108. L'édition originale de ce roman, écrit en 1949, date de 1953.

³ ce jour-là?, / ⁴ il allumait, / ^{2 (3)} feuilletait, /
 trouvait le renseignement, / ⁶ ³ éteignait /
 et répondait, / ⁴ ³ par exemple, / ² La jaune.

Dans ce dernier exemple, l'emploi de la virgule excepté, le découpage rythmique de la phrase est fonction du mélange des discours narratif et discours rapporté. Les changements d'instance sont fortement marqués par des pauses et par la formule annonciatrice «par exemple».

Les exemples montrent que cette régularité rythmique dépend aussi d'une distribution judicieuse des syntagmes. L'ordre neutre des syntagmes produit une phrase continue, lue sans césure marquée, surtout lorsque l'énoncé entier est bref:

- 1 Horn venait la nuit (SN + SV + SP)
 12 Je ressors mes glaces et miroirs.
 (SN₁ + SV + SN₂ + SN₃)

Quand des impératifs physiques imposent des repos à certains endroits de la phrase, l'ordre neutre assure que ces pauses seront relativement brèves et que l'intonation suivra une courbe continue. Les groupes rythmiques s'allongent et la phrase est moins fragmentée:

- 6 Il consultait ses notes à la lumière d'une torche électrique.
 11 J'essaie maintenant de reprendre cette inspection, pour qu'elle me serve de leçon.

Le déplacement d'un syntagme ou son redoublement trouble l'ordre neutre et la phrase revient au rythme haché. Dans l'exemple 14 (page 29) la suite «si l'on frappe» est interposée entre le SV («crierai») et le complément («Entrez!»). Ce déplacement produit les deux pauses et la séparation de la phrase en trois groupes rythmiques distincts..

Le redoublement d'un des constituants de la phrase crée sensiblement le même effet. La phrase 48 ne contient pas moins de quatre compléments de cause (SP) à formes parallèles, placés en tête de phrase:

D'avoir tant sauté
 [d'avoir tant] couru
 [d'avoir tant] boxé
 [d'avoir tant] lutté

Les éléments communs sont effacés et les quatre compléments regroupés par paires. Chaque paire forme un groupe rythmique. Les deux groupes étant parallèles, l'intonation est presque la même pour les deux; une pause marquée se fait après le premier et la voix se reprend à l'attaque du deuxième. Le phénomène se reproduit tout de suite après avec le dédoublement du complément de temps:

48 D'avoir tant sauté et couru, / boxé et lutté, /
 dans ma jeunesse, / et bien au-delà /
 pour certaines spécialités /
 j'ai usé la machine avant l'heure.

Ainsi, même dans la deuxième moitié du texte, lorsque la phrase s'allonge, la distribution des syntagmes la

fragmente et lui impose un rythme haché.

C'est aussi par le jumelage de groupes rythmiques longs que la phrase plus étendue conserve la régularité constatée dans les phrases courtes du début du texte. Dans les phrases suivantes, les groupes rythmiques les plus longs ne sont jamais seuls :

37 A la fin, / alors qu'inexplicablement /
 il tardait / à se dissiper tout à fait, /
 je m'étais dit, / Aucun doute, / c'est lui,
 42 C'est pourquoi / je me tiens de préférence, /
 quand je me lève, / devant une surface unie, /
 semblable à celle / que je commande depuis
 mon lit, / je parle du plafond.

Pour ce qui est de la syntaxe, «Horn venait la nuit» est un texte des plus clairs, des plus faciles à suivre, des plus banals, oserait-on dire. Les phrases sont brèves, surtout au début. Les modifications de l'ordre neutre (par déplacement ou redoublement de syntagmes) que le texte actualise ne sont pas du tout étrangères à l'usage. A part l'allongement de la phrase dans la seconde partie du texte, la syntaxe est uniforme. Toutefois, sur ce fond uniforme les lieux stratégiques attirent l'attention.

Là, le surcodage stylistique oriente la lecture.

Par rapport à «Pour finir encore» et d'autres textes de Beckett, «Horn venait la nuit» n'est pas un texte répétitif. Cependant, quelques mots sont très fréquents. A part les prépositions, articles et autres mots grammaticaux, les mots les plus fréquents sont le verbe «se lever» (5 occurrences) et le nom «visage» (5 occurrences). Or, «visage» commande deux des rares groupes nominaux qui dépassent trois éléments. La plupart des groupes nominaux sont simples, formés d'un nom et d'un article; plusieurs reçoivent un déterminant en plus (adjectif ou complément prépositionnel). Quelques-uns seulement sont très longs, formés d'une ou deux relatives. A ses première et dernière occurrences le mot «visage» commande des déterminants très développés:

10 Je parle du visage que j'avais tant sondé,
jadis et naguère.

7 Le mot «visage» commande 4 syntaxèmes:

Je
parle
 du visage
 que j'avais tant sondé
 3
 jadis
 et
 naguère.

De «visage» dépend le syntaxème «que j'avais sondé» (2^e degré); de ce dernier syntaxème dépendent «tant», «jadis» et «naguère», tous des expansions au 3^e degré.

- 36 Il m'arrive encore de revoir le visage pâlissant où m'apparaissait de plus en plus clairement, à mesure que l'ombre le gagnait, celui dont j'avais gardé le souvenir⁸.

Dans la phrase 36, «visage» commande une relative qui à son tour, en contient une autre ainsi qu'une conjonctive. Au total, le déterminant compte 7 syntaxèmes. Seul le nom «voyage» commande davantage de syntaxèmes:

- 44 Je croyais avoir fait mon dernier voyage, celui où maintenant je dois encore une fois essayer de voir clair, afin qu'il me serve de leçon, et dont j'aurais mieux fait de ne pas revenir⁹.

8 Dans cette phrase, «visage» commande 7 syntaxèmes:

Il
 m'
 arrive
 encore
 de revoir
 le visage
 pâlissant
 où $\frac{m'}{4}$ apparaissait
 de plus en plus
 clairement,
 celui
 dont j'avais gardé
 le souvenir.

De «visage» (2e degré) dépendent directement «pâlissant» et «où celui apparaissait» (3e degré). De ce dernier syntaxème dépendent «m'» (à moi), «clairement» et «dont j'avais gardé» (4e degré). De «clairement» dépend «de plus en plus» (5e degré) et «le souvenir» (5e degré) dépend de «dont j'avais gardé».

9 Le mot «voyage» commande 16 syntaxèmes:

«Voyage» est un hapax mais il s'impose par les 16 syntaxèmes de son déterminant. Le texte signale donc «visage» et «voyage» comme étant des mots importants. «Visage» est souligné à la fois par les développements qu'il commande et par sa fréquence. A force de le voir revenir à brefs intervalles (phrases 10, 22, 27, 31 et 36) sa figure phonique devient familière au lecteur. Elle est ensuite évoquée par le paronyme «voyage» qui commande un développement encore plus important que ceux de «visage».

L'approche générative et transformationnelle

Je		
croyais		
avoir fait		
mon		1
dernier)	2
voyage		
celui		3
où	<u>maintenant</u> je dois	4, 5
	4	
encore une fois		6
essayer		7
de voir		8
clair		9
afin qu'il	<u>me</u> serve	10, 11
	5	
de leçon,		12
et		
dont j'aurais	<u>mieux</u> fait	13, 14
	4	
de	<u>ne pas</u> revenir	15, 16
	5	

«Celui» reprend «voyage». De ce dernier dépendent directement les syntaxèmes «mon», «dernier», «où je dois» et «dont j'aurais fait» (3^e degré). Le lecteur aura maintenant pris l'habitude de rattacher les diverses expansions aux bons syntaxèmes. Les 16 syntaxèmes sont comptés à droite.

confirme l'importance de «voyage» en dépit du fait qu'il n'apparaît qu'une fois. En analysant la phrase 44 en phrases de base, on voit que «voyage» est le mot le plus dense du texte. Sans entrer dans le détail de l'analyse, les phrases de base seraient à peu près les suivantes:

- 44.1 Je croyais + SN₂ [44.2]
- 44.2 J'ai fait un voyage
- 44.3 Ce voyage est de moi
- 44.4 Ce voyage est le dernier
- 44.5 Je dois maintenant + SN₂ [44.6]
- 44.6 J'essaie encore une fois + SN₂ [44.7]
- 44.7 Je vois clair dans ce voyage afin que + SP [44.8]
- 44.8 Ce voyage sert de leçon à moi
- 44.9 J'aurais mieux fait de + SP [44.10]
- 44.10 Je reviens de ce voyage

«Voyage» revient dans six des dix phrases de base. On pourrait donc lui attribuer un «indice de densité» de 6¹⁰. C'est le seul mot du texte dont l'indice de densité dépasse 4.

Outre le lien paronomastique, il existe entre les mots «visage» et «voyage» un lien de causalité.

10 Je reprends ici le terme de Richard Ohmann: «Literature as sentences», dans Essays on the Language of Literature, Seymour Chatman et Samuel R. Levin, éditeurs, Boston, Houghton Mifflin Co., 1967, p. 231-38. La «densité» d'un mot augmente avec le nombre de fonctions que ce mot assure en structure profonde. En l'occurrence «voyage» assure six fonctions profondes (trois fois sujet, trois fois complément de verbe). Par contre, la deuxième occurrence (en surface) du mot «je» correspond à trois fonctions profondes seulement (les sujets des phrases de base 44.5, 44.6 et 44.7). Le mot, tel qu'il apparaît en surface, est un noeud qui réunit diverses fonctions profondes.

Dans la première moitié du texte les phrases sont courtes et claires. La situation du personnage-narrateur n'est pas moins claire que les phrases. Son univers est compartimenté et réglementé. La double équation de la phrase 8 résume l'état initial: «Lumière silence, obscurité parole.» Suit une parenthèse dont la fin est marquée par cette reprise elliptique de l'incipit:

23 Horn donc la nuit.

Après cette reprise de l'incipit, les phrases 24 et 25 reprennent les phrases 6 et 7 respectivement. L'état initial est ainsi maintenu à travers toute la première moitié du texte.

La parenthèse dans cette première moitié sert à «motiver» l'état initial. Le personnage-narrateur reçoit de préférence dans l'obscurité parce qu'il ne veut pas être vu. La parenthèse s'ouvre et se ferme sur des mentions du visage:

9-10 Ça faisait cinq ou six ans que personne ne m'avait vu, moi tout le premier. Je parle du visage que j'avais tant sondé, jadis et naguère.

22 Mais le visage, rien à faire.

Au milieu du texte la situation initiale est transformée: le personnage-narrateur demande à voir le visage de Horn. C'est encore sa préoccupation au sujet du visage qui motive la nouvelle situation. La transformation est amorcée par une phrase qui frappe d'abord du

point de vue sémantique. Dans la phrase 27 le narrateur raconte qu'il a fait ce qu'il vient de signaler comme étant contre la volonté de Horn ainsi que contre ses propres habitudes:

26-27 Il n'aimait pas qu'on l'interrompe et je dois dire que je n'en avais que rarement l'occasion. L'interrompant une nuit je le priai de s'éclairer le visage.

La transformation de la situation diégétique est aussi soulignée stylistiquement. La phrase 27 est une des premières phrases du texte dont le sujet n'est pas au tout début. Tout déplacement de la sorte crée une attente du groupe sujet-verbe (noyau). Le noyau («je le priai») est donc souligné par ce déplacement et par la forte pause qui, par conséquent, le précède. Ces schémas syntaxique et rythmique sont soulignés par la répétition: ils sont repris tels quels, dans la phrase 29.

29 L'interrompant derechef je le priai de se taire un instant.

Les compléments circonstanciels déplacés prennent tous les deux la même forme syntaxique et comportent le même nombre de syllabes. Les noyaux sont identiques et les phrases parfaitement parallèles. Seulement les compléments d'objet et les compléments de temps enchâssés dans les compléments de manière initiaux diffèrent. Il y a donc alternance d'éléments identiques et différents.

Le même noyau et le même schéma syntaxique

reviennent une troisième fois dans la phrase 31. Ici chacun des trois éléments (complément circonstanciel, noyau, complément d'objet) est plus long que les éléments correspondants des phrases 27 et 29. Le complément circonstanciel initial (C) et le complément d'objet final (O) sont dédoublés. Le noyau (N) comme toujours, se trouve au centre de la phrase. Ce noyau ne peut, strictement, être allongé mais il accueille ici un complément à valeur adverbiale qui paraît l'allonger :

31 C1 Mais le lendemain,
 C2 ou peut-être seulement le surlendemain,
 N je le priai d'entrée
 O1 de s'éclairer le visage
 O2 et de le maintenir éclairé jusqu'à
 nouvel ordre.

Les éléments plus longs de cette phrase ralentissent sensiblement le rythme et font d'elle l'aboutissement de ce passage: le personnage-narrateur peut enfin contempler le visage de Horn. Le même noyau revient donc trois fois, à une phrase d'intervalle, chaque fois au centre de la phrase. Les phrases intermédiaires sont brèves et aident à créer un rythme assez rapide qui souligne le ralentissement de la phrase 31. La phrase 28 en particulier est très régulière:

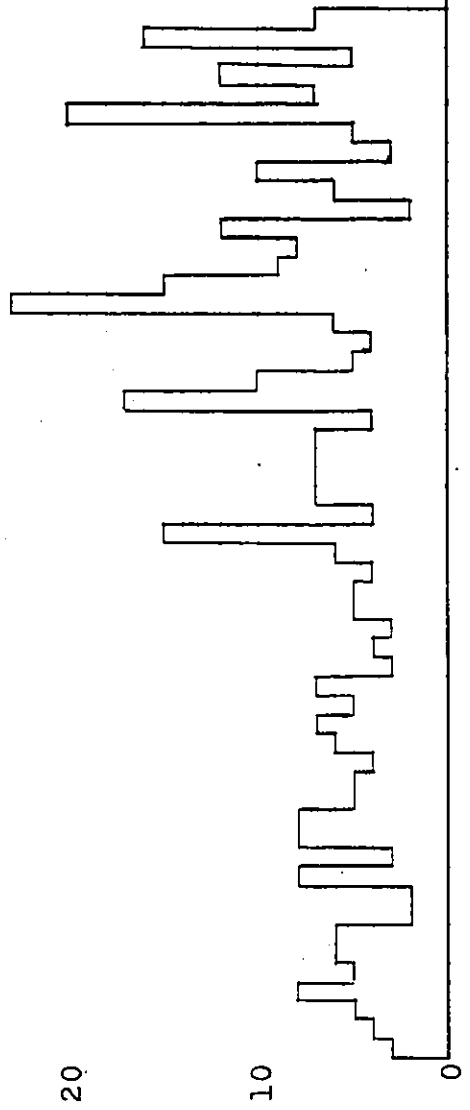
 3 3
 28 Il le fit, / rapidement, /
 3 4
 éteignit / et enchaîna.

Les virgules isolent l'adverbe et en font un groupe rythmique autonome. Les quatre groupes à peu près égaux confèrent à la phrase un rythme régulier. En plus, les premier et troisième groupes sont liés par assonance. Le /i/ aigu rappelle la césure de la phrase précédente («L'interrompant une nuit, je le priaï de s'éclairer le visage.») et alterne avec les voyelles ouvertes et graves qui terminent les deuxième et quatrième groupes. Dans cette phrase il y a isomorphisme des plans de l'expression et du contenu. La rapidité des actions racontées est soulignée par le rythme et par l'accumulation de verbes sans compléments.

La convergence dans ce passage (phrases 27 à 31) de tous ces effets stylistiques attire l'attention sur la modification, au niveau sémantique, de l'état initial. C'est au milieu du texte que cette modification a lieu. Passé ce point, les phrases s'allongent (cf. graphique, page suivante) et deviennent plus complexes. C'est dans cette deuxième moitié du texte que se trouvent les trois quarts des propositions subordonnées.

L'évolution de la syntaxe vers une phrase plus longue et plus complexe correspond à l'évolution diégétique. La situation simple et claire du début (statisme du personnage-narrateur) se complique. Le personnage-narrateur est troublé par le souvenir d'un visage. La surface irrégulière

FIGURE 1: «HORN VENAIT LA NUIT»
LONGUEURS DES PHRASES EN SYNTAXEMES
(Longueur moyenne: 7,4)



d'un visage se substitue à «la surface unie» du plafond, qu'il préfère, tout comme son passé mouvementé (voyages) envahit son présent calme et uniforme. Il doit abandonner sa couche et commencer à «se lever». Ce dernier mot est, avec «visage», le mot le plus fréquent du texte. La nécessité d'entreprendre un voyage est intimement liée aux visages qui le tourmentent. Ce nouveau voyage remettra les choses en place et sera voulu le dernier, comme l'était le précédent («Je croyais avoir fait mon dernier voyage [...]»). Le personnage-narrateur l'entreprendra pour finir encore.

«FOIRADE I»
de Samuel Beckett

1 Il est tête nue, pieds nus, et vêtu d'un maillot
et d'un pantalon collant trop court, ses mains le lui ont
dit, et redit, et ses pieds, se tâtant l'un l'autre et se
frottant contre les jambes, le long du mollet et du tibia.
2 A cette tenue vaguement pénitentiaire aucun de ses
souvenirs ne répond encore, mais tous sont de lourdeur,
3 dans ce domaine, d'ampleur et d'épaisseur. La grande tête
où il peine n'est plus qu'un rire, il s'en va, il reviendra.
4 Un jour il se verra, tout le devant, de la poitrine aux
pieds, et les bras, et enfin les mains, longuement, dos
et creux, d'abord raides à bout de bras, puis de tout près,
5 tremblantes, sous les yeux. Il s'arrête, pour la première
fois depuis qu'il se sait en marche, un pied devant
l'autre, le plus haut bien à plat, le plus bas sur la
6 pointe, et attend que cela se décide. Puis il repart.
7 Il ne tâtonne pas, malgré le noir, n'allonge pas les bras,
n'écarquille pas les mains, ne retient pas les pieds avant
8 de les poser. Si bien qu'il se heurte souvent, c'est-à-dire
à chaque virage, aux parois qui enserrant le chemin, à
celle de droite quand il vire à gauche, à celle de gauche
quand il vire à droite, tantôt du pied, tantôt du sommet
de la tête, car il se tient penché, à cause de la rampe,
et puis parce qu'il se tient toujours penché, le dos rond,
9 la tête en avant et les yeux baissés. Il perd son sang,
mais en petite quantité, les petites plaies ont le temps
de se refermer, avant d'être rouvertes, il va si lentement.
10 Par endroits les parois se touchent presque, ce sont alors
11 ses épaules qui prennent. Mais au lieu de s'arrêter et
même de rebrousser chemin, en se disant, C'est ici la fin
de la promenade, il faut maintenant regagner l'autre
terminus et recommencer, au lieu de cela il engage son
flanc dans l'étranglement et ainsi peu à peu parvient à
le franchir, au grand dam de sa poitrine et de son dos.
12 Ses yeux, à force de s'offrir à l'obscurité, commencent-
13 ils à la percer? Non, et c'est une des raisons pour
lesquelles il les ferme de plus en plus, de plus en plus
14 souvent, de plus en plus longuement. C'est qu'en lui
le souci va croissant de s'épargner toute fatigue inutile,
comme celle par exemple de regarder devant soi, et même
autour de soi, heure après heure, jour après jour, sans
15 jamais rien voir. Ce n'est pas le moment de parler de
ses torts, mais il a eu tort peut-être de ne pas persister,
16 dans ses efforts pour percer l'obscurité. Car il aurait
pu finir par y arriver, dans une certaine mesure, et
ç'aurait été alors plus gai, un rayon de lumière, ça fait

17 tout de suite plus gai. Et tout pourra s'éclairer d'un
 moment à l'autre, insensiblement d'abord et puis, comment
 dire, puis de plus en plus, jusqu'à ce que tout soit inondé
 18 de clarté, le chemin, le sol, les parois, la voûte, lui-
 même, tout cela inondé de lumière sans qu'il le sache. La
 lune pourra s'encadrer au fond de la perspective, un pan
 de ciel étoilé ou ensoleillé plus ou moins, sans qu'il
 puisse s'en réjouir et presser le pas, ou au contraire
 19 faire demi-tour, pendant qu'il en était encore temps, et
 rebrousser chemin. Enfin pour le moment ça marche, et
 20 c'est l'essentiel. Les jambes notamment, il semble les
 avoir en bon état, c'est important, Murphy avait d'excel-
 21 lentes jambes. La tête est encore un peu faible, c'est
 22 long à revenir, cette partie-là. Faible, elle peut le
 demeurer, elle peut même faiblir davantage, sans que cela
 23 tire à conséquence. Pas trace de folie en tout cas, pour
 24 le moment, c'est important. Bagage réduit, mais bien
 25-29 équilibré. Le coeur? Ça va. Il repart. Le reste? Ça
 30-31 va. Il fera l'affaire. Mais voilà qu'ayant viré à droite,
 par exemple, au lieu de virer à gauche un peu plus loin,
 32 il vire de nouveau à droite. Et voilà encore qu'un peu
 plus loin, au lieu de virer à gauche enfin, il vire encore
 33 une fois à droite. Et ainsi de suite jusqu'au moment où,
 au lieu de virer encore une fois à droite, comme il s'y
 34 attendait, il vire à gauche. Et pendant quelque temps ses
 zigzags reprennent leur cours normal, le déportant alter-
 nativement à droite et à gauche, c'est-à-dire le portant
 droit en avant, ou peu s'en faut, mais selon un axe qui
 n'est plus celui du départ, du moment plutôt où il eut
 soudain conscience d'être parti, ou qui l'est peut-être
 35 toujours après tout. Car s'il est de longues périodes où
 la droite l'emporte sur la gauche, il en est d'autres où
 36 la gauche l'emporte sur la droite. Peu importe en tout
 37 cas, du moment qu'il monte toujours. Mais voilà qu'un peu
 plus loin il se met à dévaler une pente si abrupte qu'il
 38 doit se rejeter en arrière afin de ne pas tomber. Où donc
 l'attend-elle, la vie, par rapport à son point de départ,
 au point plutôt où il eut soudain conscience d'être parti,
 39 en haut ou en bas? Ou finiront-elles par s'annuler, les
 40 longues montées douces et les brèves descentes à pic? Peu
 importe en tout cas, du moment qu'il est sur le bon chemin,
 et il l'est, car il n'en est pas d'autres, à moins qu'il
 ne les ait dépassés, l'un après l'autre, sans s'en aper-
 41 cevoir. Parois et sol, sinon en pierre, en ont la dureté,
 42 au toucher, et sont humides. Celles-là, certains jours,
 43 il s'arrête pour les lécher. La faune, s'il y en a, est
 44 silencieuse. Les seuls bruits, à part ceux du corps qui
 avance, sont de chute. C'est une grosse goutte qui tombe
 45 enfin de très haut et s'écrase, une masse dure qui soudain
 quitte sa place et se précipite en bas, des matières légères

46 qui s'éboulent lentement. L'écho alors se fait entendre,
aussi fort d'abord que le bruit qui l'éveille et se
répétant parfois jusqu'à vingt fois, chaque fois un peu
47 plus faible, non, certaines fois plus fort que celle
d'avant, avant de s'assoupir. Puis c'est de nouveau le
silence, rompu seulement par le bruit, faible et complexe,
48 du corps qui avance. Mais ces bruits de chute sont peu
fréquents, le plus souvent c'est le silence qui règne,
rompu seulement par les bruits du corps qui avance, celui
des pieds nus sur le sol humide, celui du souffle un peu
oppressé, celui des heurts contre les parois, celui du
passage des étranglements, celui des vêtements, du maillot
et du pantalon, se prêtant aux mouvements du corps et s'y
opposant, se décollant de la peau moite avant de s'y
recoller, se déchirant et agités aux endroits déjà en
lambeaux par des brusques remous aussitôt calmés, et celui
enfin des mains qui par moments passent et repassent sur
toutes les parties du corps qu'elles peuvent sans fatigue
49-50 atteindre. Lui n'est pas encore tombé. L'air est très
51 mauvais. Quelquefois il s'arrête et s'appuie contre une
52 paroi, les pieds calés contre l'autre. Il a déjà un certain
nombre de souvenirs, depuis celui du jour où il eut soudain
conscience d'être là, sur ce même chemin qui le charrie
encore, jusqu'au tout dernier, celui de s'être arrêté pour
s'appuyer contre la paroi, il a déjà son petit passé,
53 presque des habitudes. Mais tout cela est encore précaire.
54 Et souvent il se surprend, en marche et au repos, mais
surtout en marche, car il se repose peu, aussi dénué
d'histoire que le premier jour, sur ce même chemin, qui est
55 son commencement, les jours de grande mémoire. Mais
maintenant le plus souvent, la première surprise passée,
la mémoire lui revient et le ramène, s'il veut, loin en
arrière jusqu'à cet instant au-delà duquel rien, et où il
était déjà vieux, c'est-à-dire près de la mort, et savait,
sans pouvoir se rappeler avoir vécu, ce qui sont la
56 vieillesse et la mort, entre autres choses capitales. Mais
tout cela est encore précaire et souvent il débute, vieux,
dans ses noirs méandres, et fait ses premiers pas un bon
moment, avant de les savoir seulement les derniers, ou
57 plus récents. L'air est si mauvais que seul doit pouvoir
y survivre celui n'ayant jamais respiré le vrai, le grand,
58 ou ne l'ayant pas respiré depuis fort longtemps. Et ce
grand air, s'il devait succéder brusquement à celui de
cet endroit, lui serait sans doute fatal, au bout de quelques
59 bouffées. Mais le passage de l'un à l'autre se fera sans
doute doucement, au moment voulu, et petit à petit, à
60 mesure que l'homme s'approche de la sortie. Et déjà peut-
être l'air est moins mauvais qu'au moment du départ, qu'au
moment c'est-à-dire où il eut soudain conscience d'être

61 parti. Petit à petit en tout cas son histoire se consti-
tue, jalonnée sinon de jours bons et mauvais, du moins de
certains repères établis, à tort ou à raison, dans le
domaine de l'événement, par exemple l'étranglement le plus
étroit, la chute la plus retentissante, l'éboulement le
plus long, l'écho le plus long, le heurt le plus sévère,
la descente la plus abrupte, le plus grand nombre de virages
successifs dans le même sens, la plus grande fatigue, le
repos le plus long, l'amnésie la plus longue et le silence,
abstraction faite du bruit qu'il fait en avançant, le plus
62 long. Ah oui, et le passage le plus fécond de tous sur
toutes les parties du corps à leur portée d'une part des
63 mains, de l'autre des pieds nus, froids et humides. Et le
64-65 meilleur léchage de paroi. Bref tous les sommets. Et
ensuite d'autres sommets, à peine moins élevés, tel un
heurt si fort qu'il avait bien failli être le plus fort de
66 tous. Et ensuite d'autres sommets encore, à peine plus bas,
un léchage de paroi si bon qu'il valait presque celui qui
67 avait failli être le meilleur. Puis peu, ou rien, jusqu'aux
minima, inoubliables eux aussi, les jours de grande mémoire,
un bruit de chute si affaibli, par l'éloignement, ou par
le peu de poids, ou par le peu de distance parcouru, entre
le départ et l'arrivée, qu'il l'avait peut-être imaginé,
ou encore, autre exemple, deux virages seulement se
succédant, soit à gauche, soit à droite, mais c'est là un
68 mauvais exemple. Et d'autres repères encore lui étaient
fournis par les premières fois, et même par les secondes.
69 Le premier étranglement, par exemple, sans doute parce
qu'il ne s'y attendait pas, ne l'avait pas moins fortement
impressionné que l'étranglement le plus étroit, de même
que le deuxième éboulement, sans doute parce qu'il s'y
attendait, lui avait laissé un souvenir aussi tenace que
70 celui qui avait le moins duré. Quoi qu'il en soit son
histoire va ainsi se constituant, et même se modifiant,
dans la mesure où de nouveaux hauts et de nouveaux bas
viennent pousser dans l'ombre et vers l'oubli ceux tempo-
rairement à l'honneur et où d'autres éléments et motifs,
tels ces os dont il sera bientôt traité, et à fond, à
cause de leur importance, viennent l'enrichir.

CHAPITRE II: FOIRADE I «IL EST TETE NUE»

[...] au hasard de ma marche, j'ajoutais des mots aux mots déjà écrits, sans souci pour l'ordre de cette histoire qui ne pourrait être lue que par une marche identique à la mienne qui rattacherait une à une [...] ces phrases interminables et essoufflantes.

(Claudette Charbonneau-Tissot)

Les phrases d'«Il est tête nue» sont sensiblement plus longues que celles de «Horn venait la nuit». Trois moyens sont employés pour allonger la phrase de cette première Foirade: la répétition, l'adjonction de circonstants et la coordination. Dans tous les cas la tendance est la même, du général le texte va vers le particulier. J'examinerai à tour de rôle chacun de ces procédés stylistiques et leurs conséquences. Cependant, la longueur de certaines phrases est masquée par un usage particulier de la ponctuation, phénomène qu'il faut étudier de prime abord.

Selon les définitions citées dans l'introduction, la ponctuation n'est pour rien dans la délimitation de la phrase. La phrase est un ensemble syntaxique. Le rôle de la ponctuation est de suppléer comme elle peut, dans la langue écrite, l'intonation. Elle est la basse chiffrée qui guide le lecteur lorsqu'il choisit courbe intonative et rythme. La ponctuation est une aide ou, éventuellement, une entrave graphique à la lecture. Elle est une aide

dans le cas où elle articule et délimite l'unité syntaxique qu'est la phrase. Elle est une entrave dans le cas où elle ne correspond pas à la phrase. «Horn venait la nuit» illustre le premier cas, «Il est tête nue» le second.

7-8 Il ne tâtonne pas, malgré le noir, n'allonge pas les bras, n'écarquille pas les mains, ne retient pas les pieds avant de les poser. Si bien qu'il se heurte souvent, c'est-à-dire à chaque virage, aux parois qui enserrèrent le chemin, à celle de droite quand il vire à gauche, à celle de gauche quand il vire à droite, tantôt du pied, tantôt du sommet de la tête, car il se tient penché, à cause de la rampe, et puis parce qu'il se tient toujours penché, le dos rond, la tête en avant et les yeux baissés.

La locution de subordination «si bien que» rattache la phrase 8 à la précédente. D'après la définition de Bureau¹, celle-là ne peut-être une phrase distincte puisqu'elle est le complément de conséquence des verbes de celle-ci.

Cet usage de la ponctuation a été expérimenté par Beckett dans plusieurs oeuvres. Voici un extrait d'«Assez»²:

Je ~faisais tout ce qu'il désirait. Je le désirais aussi. Pour lui. Chaque fois qu'il désirait une chose moi aussi. Pour lui. Il n'avait qu'à dire quelle chose. Quand il ne désirait rien moi non plus. Si bien que je ne vivais pas sans désirs. S'il avait désiré une chose pour moi je l'aurais désirée aussi. Le bonheur par exemple. Ou la gloire.

1 Cette définition est citée page 19.

2 Publié dans Têtes-mortes, Paris, Minuit, 1967, p. 31-47. [Impression du 20 février 1967.]

Pour le narrateur (ou la narratrice) d'«Assez», il n'existe qu'une préoccupation, parler de l'homme qu'il (elle) aime. Le point marque un arrêt mais le nouvel énoncé dépend syntaxiquement du précédent. De même, la nouvelle touche qu'il apporte au portrait du bien-aimé sert à le préciser davantage. Chaque énoncé n'ajoute qu'un seul détail. Le texte avance par ajouts. La pensée, qui continue toujours dans le même sens, joint un nouveau complément à l'énoncé précédent. Le point ne marque pas toujours la fin d'une phrase mais parfois seulement un temps d'arrêt au cours d'une réflexion prolongée.

Cette syntaxe atteste l'obsession du narrateur. Dans «Il est tête nue» la ponctuation est semblable mais l'effet en est sensiblement différent. Les énoncés individuels sont plus longs. Plutôt qu'un par un, les détails sont ajoutés par blocs, par groupes hétéroclites, sans hiérarchisation préalable. Forcément, lorsqu'une phrase est formée de plus d'un énoncé elle peut être très longue. Le lecteur éprouve de la peine à en suivre le développement et à en saisir l'unité. Par sa longueur, elle met au défi le souffle du lecteur ainsi que ses limites d'attention. A l'occasion, celui-ci risque de se perdre dans les détours syntaxiques; la phrase lui échappe comme l'univers où il évolue échappe au marcheur du texte. Le lecteur doit se concentrer davantage sur l'acte de la lecture. Ce n'est

pas la syntaxe claire, toute entière au service du contenu, de «Horn venait la nuit»; c'est une syntaxe qui retient l'attention.

La phrase d'«Il est tête nue» est d'abord allongée par la répétition. Lorsqu'un mot ou un groupe de mots est répété, il l'est considérablement enrichi de précisions. Dans l'exemple le plus frappant le mot «silence» est qualifié de telle manière que le phénomène qu'il veut désigner est nié par l'interminable liste de bruits qui le rompent:

47-48 Puis c'est de nouveau le silence, rompu seulement par le bruit, faible et complexe, du corps qui avance. Mais ces bruits de chute sont peu fréquents, le plus souvent c'est le silence qui règne, rompu seulement par les bruits du corps qui avance, celui des pieds nus sur le sol humide, celui du souffle un peu oppressé, celui des heurts contre les parois, celui du passage des étranglements, celui des vêtements, du maillot et du pantalon, se prêtant aux mouvements du corps et s'y opposant, se décollant de la peau moite avant de s'y recoller, se déchirant et agités aux endroits déjà en lambeaux par de brusques remous aussitôt calmés, et celui enfin des mains qui par moments passent et repassent sur toutes les parties du corps qu'elles peuvent sans fatigue atteindre.

L'allongement de la phrase et, partant, du texte se fait en deux étapes. D'abord, la longueur de l'énoncé d'origine est triplée lorsque «silence» reçoit une première qualification (phrase 47):

affirmation d'origine (4 syntaxèmes)	Puis c'est de nouveau le silence
qualification de «silence» (8 syntaxèmes)	rompu seulement par le bruit faible et complexe du corps qui avance.

A quelques détails près, les éléments de la phrase sont repris immédiatement. Parmi les modifications, «le bruit du corps» est transformé en «les bruits du corps», pluriel qui permet l'énumération qui suit. Cette deuxième occurrence du motif «silence rompu» dépasse de beaucoup en longueur la première. Au lieu de faire référence succinctement à un fait déjà connu, le texte analyse ce qui n'a été que nommé ou brièvement mentionné. Tout ce qui est sommaire ou synthétique est par la suite examiné de près afin de créer du texte.

Les qualifications successives du mot «air» sont régies par la même règle:

50 L'air est très mauvais.

57 L'air est si mauvais que seul doit pouvoir y survivre celui n'ayant jamais respiré le vrai, le grand, ou ne l'ayant plus respiré depuis fort longtemps.

Après une première affirmation sur la qualité de l'air le texte ne se contente pas de le rappeler au lecteur,

il renchérit. L'adverbe d'intensité «très» est transformé en locution conjonctive dont la forme («si ...que») permet l'enchâssement de trois autres phrases de base. Le complément de conséquence constitue une précision par rapport à l'adverbe vague de la première formulation.

Dans certaines phrases les mots sur lesquels on renchérit ne sont pas réellement répétés mais repris sous forme de paraphrases (soulignées ci-dessous).

- 7-8 Il ne tâtonne pas [...] Si bien qu'il se heurte souvent, c'est-à-dire à chaque virage, aux parois [...] .
- 38 Où donc l'attend-elle, la vie, par rapport à son point de départ, au point plutôt où il eut soudain conscience d'être parti, en haut ou en bas?
- 55 [...] la mémoire lui revient et le ramène, s'il veut, loin en arrière jusqu'à cet instant au-delà duquel rien, et où il était déjà vieux, c'est-à-dire près de la mort, [...] .

Il s'agit dans de tels cas de reprendre un terme peu spécifique dans le but de le clarifier (phrases 8, 55) ou de corriger un terme incorrect (phrase 38). La paraphrase est par définition plus longue que le mot qu'elle reprend.

De nombreux adverbiaux et circonstanciels allongent aussi la phrase et ce, très souvent en perturbant la suite neutre des syntagmes. Cette caractéristique du style de Beckett n'est pas limitée au texte en question et a été examinée plus à fond au chapitre précédent. Voici quelques

exemples tirés d'«Il est tête nue»:

- 14 C'est qu'en lui le souci va croissant de s'épargner toute fatigue inutile, comme celle par exemple de regarder devant soi, et même autour de soi, heure après heure, jour après jour, sans jamais rien voir.
- 61 Petit à petit en tout cas son histoire se constitue, jalonnée sinon de jours bons et mauvais, du moins de certains repères établis, à tort ou à raison, dans le domaine de l'événement [...] .
- 70 Quoi qu'il en soit son histoire va ainsi se constituant, et même se modifiant, dans la mesure où de nouveaux hauts et de nouveaux bas viennent pousser dans l'ombre et vers l'oubli ceux temporairement à l'honneur et où d'autres éléments et motifs, tels ces os dont il sera bientôt traité, et à fond, à cause de leur importance, viennent l'enrichir.

La suite neutre étant perturbée, la phrase qui résulte d'une telle distribution des syntagmes est en quelque sorte désarticulée. Des syntagmes qui normalement entretiennent entre eux des liens étroits, tels le SN sujet et le SV de la dernière proposition (phrase 70), sont séparés par des membres de phrase plus ou moins longs («d'autres éléments et motifs [...] viennent l'enrichir»). Marquant les pauses fréquentes, la virgule contribue aussi à créer cette phrase fragmentée qui reflète l'univers fragmenté du marcheur. En somme, c'est la phrase que décrivait Malone, une phrase dont «le sujet s'éloigne du verbe et dont le complément vient se poser quelque part dans le vide [...] ³».

3 Samuel Beckett, Malone meurt, p. 100.

En ce qui concerne la coordination, «Il est tête nue» représente environ 29 p. 100 du recueil mais contient à peu près 40 p. 100 des occurrences de la conjonction de coordination «et» y compris tous les «et» anaphoriques du recueil sauf un⁴. La conjonction anaphorique n'allonge ni le syntagme ni la phrase mais sa présence crée une liaison entre deux phrases syntaxiquement indépendantes l'une de l'autre. Deux citations tirées d'«Il est tête nue» et une autre tirée de «Horn venait la nuit» montrent les différents effets que produisent les divers usages de «et»:

Horn venait la nuit. Je le recevais dans l'obscurité. J'avais appris à tout supporter sauf d'être vu. Je le congédiais, dans les premiers temps, au bout de cinq ou six minutes. Par la suite il s'en allait de lui-même, passé ce délai. Il consultait ses notes à la lumière d'une torche électrique.

4 L'autre «et» anaphorique se trouve dans «Pour finir encore» (phrase 61). Une sorte de «et» anaphorique se trouve dans «Horn venait la nuit»; une phrase citée par le narrateur commence par la conjonction: «Lui disais-je, par exemple, Et sa robe ce jour-là, il allumait, feuilletait, trouvait le renseignement, éteignait et répondait, par exemple, La jaune.» (phrase 25) Cependant, l'enchâssement à l'intérieur d'une autre phrase de la phrase rapportée, c'est-à-dire à l'intérieur d'une autre courbe rythmique, exclut cette conjonction du nombre des véritables «et» anaphoriques.

30-34 Mais voilà qu'ayant viré à droite, par exemple, au lieu de virer à gauche un peu plus loin, il vire de nouveau à droite. Et voilà encore qu'un peu plus loin, au lieu de virer à gauche enfin, il vire encore une fois à droite. Et ainsi de suite jusqu'au moment où, au lieu de virer encore une fois à droite, comme il s'y attendait, il vire à gauche. Et pendant quelque temps ses zigzags reprennent leur cours normal, [...].

5 Il s'arrête, pour la première fois depuis qu'il se sait en marche, un pied devant l'autre, le plus haut bien à plat, le plus bas sur la pointe, et attend que cela se décide.

Dans le premier passage, chaque énoncé est isolé. Le rythme qui en résulte est régulier et monotone. Les conjonctions anaphoriques du second passage, par contre, réduisent les pauses qui se font entre les phrases et celles-ci paraissent s'allonger. En plus, l'apparence d'arbitraire que revêt la suite asyndétique se dissipe. La conjonction anaphorique fait de la phrase qu'elle commence la conséquence ou, tout au moins, la suite naturelle de la précédente. Elle crée un lien entre les phrases qui motive leur ordre. Dans le dernier passage la conjonction allonge réellement la phrase en coordonnant deux prédicats.

Les deux usages de «et» sont conjugués dans le passage suivant où il s'agit de la fragilité de la mémoire du marcheur:

53-56 Mais tout cela est encore précaire. Et souvent il se surprend, en marche et au repos, mais surtout en marche, car il se repose peu, aussi dénué d'histoire que le premier jour, sur ce même chemin, qui est son commencement, les jours de grande mémoire. Mais maintenant le plus souvent, la première surprise passée, la mémoire lui revient et le ramène, s'il veut, loin en arrière jusqu'à cet instant au-delà duquel rien, et où il était déjà vieux, c'est-à-dire près de la mort, et savait, sans pouvoir se rappeler avoir vécu, ce que sont la vieillesse et la mort, entre autres choses capitales. Mais tout cela est encore précaire et souvent il débute, vieux, dans ses noirs méandres, et fait ses premiers pas un bon moment, avant de les savoir seulement les derniers, ou plus récents.

Le point après l'affirmation de la phrase 53 marque l'arrêt. La conséquence de cette affirmation, prenant la forme d'une nouvelle phrase (54), s'ajoute comme une réflexion après coup. Lorsque la formule de la phrase 53 est répétée, la conséquence y est rattachée directement par la conjonction et ne forme avec elle qu'une phrase plus longue (56). La pause qui survient après ce second «précaire» est beaucoup plus brève et la voix enchaîne. Comme il le fait pour les autres formules, le texte allonge la formule «mais tout cela est encore précaire» en la répétant.

La coordination permet aussi de dresser des listes. La liste dans «Il est tête nue» est toujours précédée d'un terme synthétique qui désigne une classe. Ensuite vient la liste qui énumère les membres de la

classe. J'ai déjà cité la liste des bruits qui peuplent le «silence» du corridor (phrase 48, citée p. 50). Là, le prétendu silence est effacé par le maelstrom de mots qui décomposent le terme «bruits».

Il existe aussi la liste des «repères» qui constituent la mémoire du marcheur. Cette liste est très longue et s'étend en effet sur plusieurs énoncés séparés par des points. A première vue elle contient 17 éléments (voir ci-dessous) mais certains de ces éléments sont analysés à leur tour (voir notamment les numéros xii et xvi). Aussi, vers la fin, cette phrase contient-elle des récapitulations partielles et des reprises (marquées d'un R). Ce sont en quelque sorte des points de relais qui permettent à la phrase de s'allonger davantage.

- 61-67 Petit à petit en tout cas son histoire se constitue, jalonnée sinon de jours bons et mauvais, du moins de certains repères établis, à tort ou à raison, dans le domaine de l'événement, par exemple
- i l'étranglement le plus étroit,
 - ii la chute la plus retentissante,
 - iii l'éboulement le plus long,
 - iv l'écho le plus long,
 - v le heurt le plus sévère,
 - vi la descente la plus abrupte,
 - vii le plus grand nombre de virages successifs dans le même sens,
 - viii la plus grande fatigue,
 - ix le repos le plus long,
 - x l'amnésie la plus longue,
 - xi et le silence, abstraction faite du bruit qu'il fait en avançant, le plus long.
Ah oui,
 - xii et le passage le plus fécond de tous sur toutes les parties du corps à leur portée d'une part des mains, de l'autre des pieds nus, froids et humides.

- xiii Et le meilleur léchage de paroi.
 R Bref tous les sommets. Et ensuite d'autres sommets, à peine moins élevés,
 xiv tel un heurt si fort qu'il avait bien failli être le plus fort de tous.
 R Et ensuite d'autres sommets encore, à peine plus bas,
 xv un léchage de paroi si bon qu'il valait presque celui qui avait failli être le meilleur.
 R Puis peu, ou rien, jusqu'aux minima, inoubliables eux aussi, les jours de grande mémoire,
 xvi un bruit de chute si affaibli, par l'éloignement, ou par le peu de poids, ou par le peu de distance parcouru, entre le départ et l'arrivée, qu'il l'avait peut-être imaginé,
 xvii ou encore, autre exemple, deux virages seulement se succédant, soit à gauche, soit à droite, mais c'est là un mauvais exemple.

Légèrement différent est le cas de la phrase 12.

Elle présente une (liste des modalités sous lesquelles nous devons considérer l'adverbial «de plus en plus». Cette liste à deux entrées délimite le champ d'application de l'expression.

13 [...] c'est une des raisons pour lesquelles il les ferme [ses yeux] de plus en plus, de plus en plus souvent, de plus en plus longuement.

Parmi les différentes sortes de listes, il s'en trouve une que tout lecteur de Beckett connaît très bien, la liste d'interprétations possibles d'un phénomène donné ou de réactions possibles à telle situation. Au numéro xvi de la liste des repères, par exemple, la faiblesse du bruit de chute s'expliquerait de plusieurs façons.

Ailleurs, en parlant des divers bruits de chute qu'entend

le marcheur, le narrateur énumère les trois possibilités que l'expérience du marcheur lui a fait connaître :

- 45 C'est une grosse goutte qui tombe enfin de très haut et s'écrase, une masse dure qui soudain quitte sa place et se précipite en bas, des matières plus légères qui s'éboulent lentement.

Le procédé se manifeste deux fois dans la phrase 18. D'abord, à l'avènement éventuel de la lumière, le pan de ciel éclairé pourrait l'être par des étoiles ou par le soleil; ensuite, deux réactions seraient possibles de la part du marcheur :

- 18 La lune pourra s'encadrer au fond de la perspective, un pan de ciel étoilé ou ensoleillé plus ou moins, sans qu'il puisse s'en réjouir et presser le pas, ou au contraire faire demi-tour, pendant qu'il en est encore temps, et rebrousser chemin.

La coordination, la répétition et l'adjonction de circonstants sont trois moyens qu'exploite Beckett pour allonger la phrase. Ils ont tous pour effet d'en éloigner la fin. Mais ce n'est pas seulement la fin réelle de la phrase qu'ils retardent, l'idée même de fin est remise en question. La liste, par exemple, permet d'énumérer les membres d'une classe; la répétition, telle que pratiquée dans «Il est tête nue», et l'adjonction de circonstants permettent d'ajouter à une déclaration relativement simple une foule de détails supplémentaires. Donc, tout ensemble peut être décomposé en éléments de plus en plus petits, toute affirmation peut toujours être davantage précisée

ou nuancée. Aucun sujet ne s'épuise, la fin n'est jamais en vue. Le concept de fin s'écroule. L'avenir n'en promet aucune, il n'est que la continuation ad nauseam du présent.

La phrase longue et fortement circonstanciée d'«Il est tête nue» crée ce présent infini autour du marcheur. Pour lui le passé et l'avenir ont tous les deux perdu leur spécificité; il n'est sûr ni d'une fin ni d'un début. La faiblesse de sa mémoire est maintes fois soulignée, tant sémantiquement que stylistiquement. Revenons aux phrases 53 à 56 (citées page 56). L'existence de la mémoire étant d'abord affirmée dans la phrase 52, cette mémoire est tout de suite déclarée «précaire» (phrase 53) et s'évanouit complètement à la phrase 54. Ensuite, elle se reconstitue peu à peu (phrase 55) et disparaît de nouveau (phrase 56)⁵. En conséquence, chaque rappel du «début» de la promenade est nécessairement accompagnée d'une mise en garde (soulignée ci-dessous):

5 Ce flux et reflux de la mémoire est une manifestation d'un motif récurrent chez Beckett: le va-et-vient par degrés entre deux états. Ce motif a donné lieu à des passages qui comptent parmi les plus beaux de l'oeuvre. Je ne peux m'empêcher de citer au moins ces deux-ci:

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.
(Molloy, p. 77)

- 34 Et pendant quelque temps ses zigzags reprennent leur cours normal, le déportant alternativement à droite et à gauche, c'est-à-dire le portant droit en avant, ou peu s'en faut, mais selon un axe qui n'est plus celui du départ, du moment plutôt où il eut soudain conscience d'être parti, ou qui l'est peut-être toujours après tout.
- 38 Où donc l'attend-elle, la vie, par rapport à son point de départ, au point plutôt où il eut soudain conscience d'être parti, en haut ou en bas?
- 60 Et déjà peut-être l'air est moins mauvais qu'au moment du départ, qu'au moment c'est-à-dire où il eut soudain conscience d'être parti.

Parfois seulement le doute apparaît, sans qu'il y ait eu d'affirmation préalable:

- 5 Il s'arrête, pour la première fois depuis qu'il se sait en marche [...] .
- 52 Il a déjà un certain nombre de souvenirs, depuis celui du jour où il eut soudain conscience d'être là [...] jusqu'au tout dernier [...] .

Ni passé ni avenir ne se distingue du présent.

Le premier ne révèle aucun début certain, le second ne promet aucune fin. Aucun état autre que la promenade dans

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. (Compagnie, Minuit, 1980, p. 21-22. [Impression du 7 janvier 1981.])

le noir n'existe, n'a existé, n'existera. Le présent se prolonge dans les deux sens à l'infini; il n'est qu'un moment entre «l'avenir inchangeant [et] l'inchangeable passé»⁶.

La phrase qui exprime le doute, longue et circonstanciée, présente des difficultés de lecture de deux sortes. Premièrement, même si la phrase d'«Il est tête nue» est grammaticalement correcte, sa structure n'est souvent pas conforme aux habitudes du lecteur. Deuxièmement, au niveau sémantique, plusieurs phrases sont pluri-isotopes. Prenons l'incipit:

- 1 Il est tête nue, pieds nus, et vêtu d'un maillot et d'un pantalon collant trop court, ses mains le lui ont dit, et redit, et ses pieds, se tâtant l'un l'autre et se frottant contre les jambes, le long du mollet et du tibia.

La structure de cette phrase fait obstacle à la lecture facile. Le lecteur risque de s'y méprendre. La phrase commence par une série de trois attributs qui semblent former la base de la phrase:

Il est tête nue, pieds nus, et vêtu d'un maillot et d'un pantalon collant trop court [...] .

Mais toute cette partie de la phrase se révèle n'être que l'apposition du complément d'objet «le». Si l'apposition initiale n'est pas en soi déconcertante en français, c'est

6 L'Innommable, p. 164.

qu'elle prend normalement la forme d'un groupe nominal, souvent ne formant qu'un seul groupe rythmique. Ici, au lieu d'un groupe nominal bref, il s'agit de cette série d'attributs dont le dernier en particulier est très développé. L'apposition a pris l'allure d'une phrase et, au premier abord, l'intonation du lecteur suit la courbe normale pour une phrase attributive. Ce qui n'est que complément passe pour prédicat. La surprise vient lorsqu'on découvre le vrai prédicat de la phrase.

Ce prédicat est dédoublé, tout comme le sujet et le complément d'objet. Le dédoublement n'est pas plus remarquable en soi que l'apposition initiale. Dans l'usage courant les éléments dédoublés se suivent. Ici, les sujets sont séparés par les deux verbes et les deux pronoms compléments. Le lecteur découvre un deuxième sujet alors qu'il croit avoir dépassé l'assiette du sujet.

En lisant cette phrase le lecteur se méprend donc, comme le marcheur se méprend de son côté. La forme des trois attributs du commencement leur donne l'apparence de vérités absolues tandis qu'elles ne sont en fait que trois conjectures faites par le personnage dont les yeux sont fermés. Ici le texte laisse entendre qu'il pourrait avoir tort comme «il a eu tort peut-être» (phrase 15) ailleurs dans le texte.

Malgré cette syntaxe aux nombreux détours, la

phrase est isotope jusque là. Il s'agit d'une description, vraie ou fausse, de l'état du marcheur. Ensuite l'isotopie est rompue. La position du deuxième sujet permet le développement du complément qui le suit. Son ampleur lui attire l'attention; elle allonge la phrase de moitié. Ce complément ne porte que sur un geste du marcheur. La phrase évoque le «zoom» cinématographique: d'une vue d'ensemble, elle passe à un gros plan des jambes du marcheur et des pieds qui les tâtent. L'apposition initiale qui s'était si habilement imposée à l'attention est perdue de vue. La phrase devient ainsi pluri-isotope. Mais plutôt que la pluri-isotopie prévue par Greimas et François Rastier⁷, type où plusieurs isotopies se chevauchent tout au long du texte, voire de la phrase, il s'agit ici d'isotopies en distribution complémentaire. Deux isotopies se partagent la phrase. La phrase 4 est construite de façon semblable:

4 Un jour il se verra, tout le devant, de la poitrine aux pieds, et les bras, et enfin les mains, longuement, dos et creux, d'abord raides à bout de bras, puis de tout près, tremblantes, sous les yeux.

Cette phrase est une liste de ce que le marcheur verra un jour, liste qui décompose le terme synthétique

7 Voir François Rastier, «Systématique des isotopies», dans Essais de sémiotique poétique, A.J. Greimas, éditeur, Paris, Larousse, 1972, p. 80-106.

«tout le devant». Mais après le bref parcours «de la poitrine aux pieds», plus de la moitié de la phrase (14 syntaxèmes sur 23) est consacrée aux seules mains. Celles-ci sont minutieusement examinées en deux temps («d'abord [et] puis»), des deux côtés («dos et creux»), dans deux positions («à bout de bras [et] de tout près [...] sous les yeux») et dans deux états («raides [et] tremblantes»). Comme l'incipit, la phrase 4 va de l'ensemble au détail.

La mention du début de la promenade occasionne également une rupture isotopique. Dans les phrases 34 et 38 l'attention du lecteur est détournée du noyau de la phrase si bien que la reprise du fil de la phrase est déroutante.

34 Et pendant quelque temps ses zigzags reprennent leur cours normal, le déportant alternativement à droite et à gauche, c'est-à-dire le portant droit en avant, ou peu s'en fait, mais selon un axe qui n'est plus celui du départ, du moment plutôt où il eut soudain conscience d'être parti, ou qui l'est peut-être toujours après tout.

38 Où donc l'attend-elle, la vie, par rapport à son point de départ, au point plutôt où il eut soudain conscience d'être parti, en haut ou en bas?

La reprise se fait dans un cas par «ou qui l'est peut-être toujours après tout» qui enchaîne sur «selon un axe qui n'est plus celui du départ» et dans l'autre cas par «en haut ou en bas» qui correspond à «Où donc l'attend-elle la vie.» Après les parenthèses introduites pour

corriger la notion de début, ces reprises surprennent et, momentanément, le lecteur ne voit pas très bien à quels éléments les rattacher.

A vrai dire, les ruptures isotopiques ne sont qu'apparentes dans une certaine mesure. Les isotopies qui se partagent une phrase entretiennent entre elles un rapport métonymique. Le geste des pieds du marcheur fait partie du spectacle général de ce dernier (phrase 1); les mains sont, au même titre que les bras, les pieds et la poitrine, incluses dans le terme synthétique «tout le devant» (phrase 4); enfin, le début de la promenade est une étape de cette promenade tout comme les zigzags présents (phrase 34). Mais dans chaque cas un élément de l'isotopie occupe une part démesurée de la phrase. Cet élément est effectivement érigé en isotopie distincte. La seconde isotopie, développée à partir d'un élément de la première, est donc, strictement parlant, incluse dans la première. Mais cette partie remplace le tout; l'ensemble est délaissé au profit du détail.

Les phrases pluri-isotopes ou, mieux, à isotopies complémentaires, sont difficiles à embrasser. Lorsqu'un nouvel élément est introduit dans la phrase, son développement prend une telle importance qu'il éclipse l'élément précédent. Ainsi la liste des bruits de la phrase 48 fait-elle oublier le silence précédemment affirmé. Tout

comme la promenade décrite, ces phrases constituent autant de «noirs méandres» (phrase 56). C'est dire que l'expérience du lecteur d'«Il est tête nue» est semblable à celle du marcheur. Sauf les jours de «grande mémoire» celui-ci n'est conscient que de son présent. Il ne peut retenir la totalité de son expérience. Le présent efface le passé, le détail obscurcit l'ensemble. Le texte est une illustration de l'expression anglaise «tunnel vision», expression qui, dans une optique riffaterrienne, pourrait être le paragramme sémantique du texte ⁸.

En passant sans cesse du général au particulier, le texte progresse d'un détail à l'autre sans les récapituler ni les organiser. Le tout est oublié; l'unité est menacée et ce, jusque dans la toute dernière phrase du texte:

.70 Quoi qu'il en soit son histoire va ainsi se constituant, et même se modifiant, dans la mesure où de nouveaux hauts et de nouveaux bas viennent pousser dans l'ombre et vers l'oubli ceux temporairement à l'honneur et où d'autres éléments et motifs, tels ces os dont il sera bientôt traité, et à fond, à cause de leur importance, viennent l'enrichir.

Par sa position, le complément «tels ces os dont il sera bientôt traité, et à fond, à cause de leur importance» porte atteinte à l'unité phrastique en séparant

8 Voir Michael Riffaterre, op. cit.

l'un de l'autre les éléments du noyau de la dernière relative («d'autres éléments et motifs... viennent l'enrichir»). Ce même complément porte atteinte à l'unité sémantique ou à l'isotopie en annonçant une nouvelle matière (les os), laquelle, évidemment, ne sera pas traitée, puisque le texte se termine⁹. On se rappelle encore les termes de Malone meurt. Malone s'y décrit comme «n'ayant été toute [sa] vie qu'une suite ou plutôt une succession de phénomènes locaux, sans que cela ait jamais rien donné¹⁰». Le présent du marcheur est fait de ces phénomènes locaux qui rivalisent pour une place d'honneur dans sa mémoire.

Même au niveau transphrastique l'ensemble est décomposé en éléments discrets. Les quelques formules répétées dans le texte ne le sont que localement. L'expression «de plus en plus» apparaît trois fois dans le texte, mais dans la même phrase (phrase 12); un complément de

9 En fait, il est question d'os dans la «Foirade II» [«J'ai renoncé avant de naître»], qui suit «Il est tête nue» dans l'édition de Minuit. Cependant, l'ordre des textes varie selon l'édition (voir la bibliographie, section 1) et «J'ai renoncé avant de naître» ne suit «Il est tête nue» ni dans l'édition anglaise, ni dans l'édition américaine, ni, finalement, dans l'édition bilingue que Beckett a fait paraître en collaboration avec l'artiste Jasper Johns.

10 Malone meurt, p. 99-100.

temps est donné sous deux variantes, «heure après heure» et «jour après jour», mais, encore, dans la même phrase (phrase 14). Les deux occurrences de «rebrousser chemin» ont lieu vers le début du texte à un peu plus d'une page d'intervalle (phrases 11 et 18); «peu importe du moment que» apparaît deux fois dans le même voisinage (phrases 36 et 40). Il en va de même des expressions «mais tout cela est encore précaire», «l'air est mauvais» et d'autres encore. Chacune de ces formules caractérise une partie seulement du texte. La seule formule qui revient tout au long d'«Il est tête nue» est celle justement qui affirme l'oubli du passé et l'impossibilité qu'a la mémoire de synthétiser: il s'agit de la mise en garde concernant le moment de départ.

Mais si le marcheur ne voit pas au-delà des menus détails de son présent, le narrateur, lui, jouit d'une vision d'ensemble. Celui-ci se distancie du marcheur par la dérision. Il qualifie la promenade de «noirs méandres» (phrase 56). Son ironie est cinglante: «La grande tête où il peine n'est plus qu'un rire [...] » (phrase 3). C'est le va-et-vient inutile d'un Sisyphe qu'il décrit: «[...] il s'en va, il reviendra» (phrase 3).

Sa vision globale éclate dans ce passage où il souligne un tort du marcheur:

15-18 Ce n'est pas le moment de parler de ses torts, mais il a eu tort peut-être de ne pas persister, dans ses efforts pour percer l'obscurité. Car il aurait pu finir par y arriver, dans une certaine mesure, et ç'aurait été alors plus gai, un rayon de lumière, ça fait tout de suite plus gai. Et tout pourra s'éclairer d'un moment à l'autre, insensiblement d'abord et puis, comment dire, puis de plus en plus, jusqu'à ce que tout soit inondé de clarté, le chemin, le sol, les parois, la voûte, lui-même, tout cela inondé de lumière sans qu'il le sache. La lune pourra s'encadrer au fond de la perspective, un pan de ciel étoilé ou ensoleillé plus ou moins, sans qu'il puisse s'en réjouir [...].

Dans la phrase 17 un terme synthétique, le premier «tout», est d'abord décomposé en «le chemin, le sol, les parois, la voûte, lui-même» comme le sont beaucoup d'autres termes synthétiques du texte. Mais il y a ensuite renversement de cet ordre lorsque le narrateur résume ces éléments en un nouveau «tout». C'est la synthèse nécessaire à la compréhension, synthèse dont le marcheur est incapable. Ce passage décrit en effet tout ce que le marcheur ignore: l'arrivée éventuelle de la lumière, au propre et au figuré. Il renferme un certain nombre de mots euphoriques, phénomène absent du reste du texte: «voûte» (qui rappelle des notions d'ouverture), «ciel étoilé ou ensoleillé», «gai». Le caractère positif de ces mots s'opposent aux évocations d'éléments négatifs qui dominent le texte: étroitesse, obscurité, errance. Par ses mots euphoriques et par la synthèse qu'il contient, ce passage est exceptionnel dans

le texte. Le narrateur s'y manifeste plus que dans le reste du texte où il se contente de rendre compte des «réflexions» du marcheur.

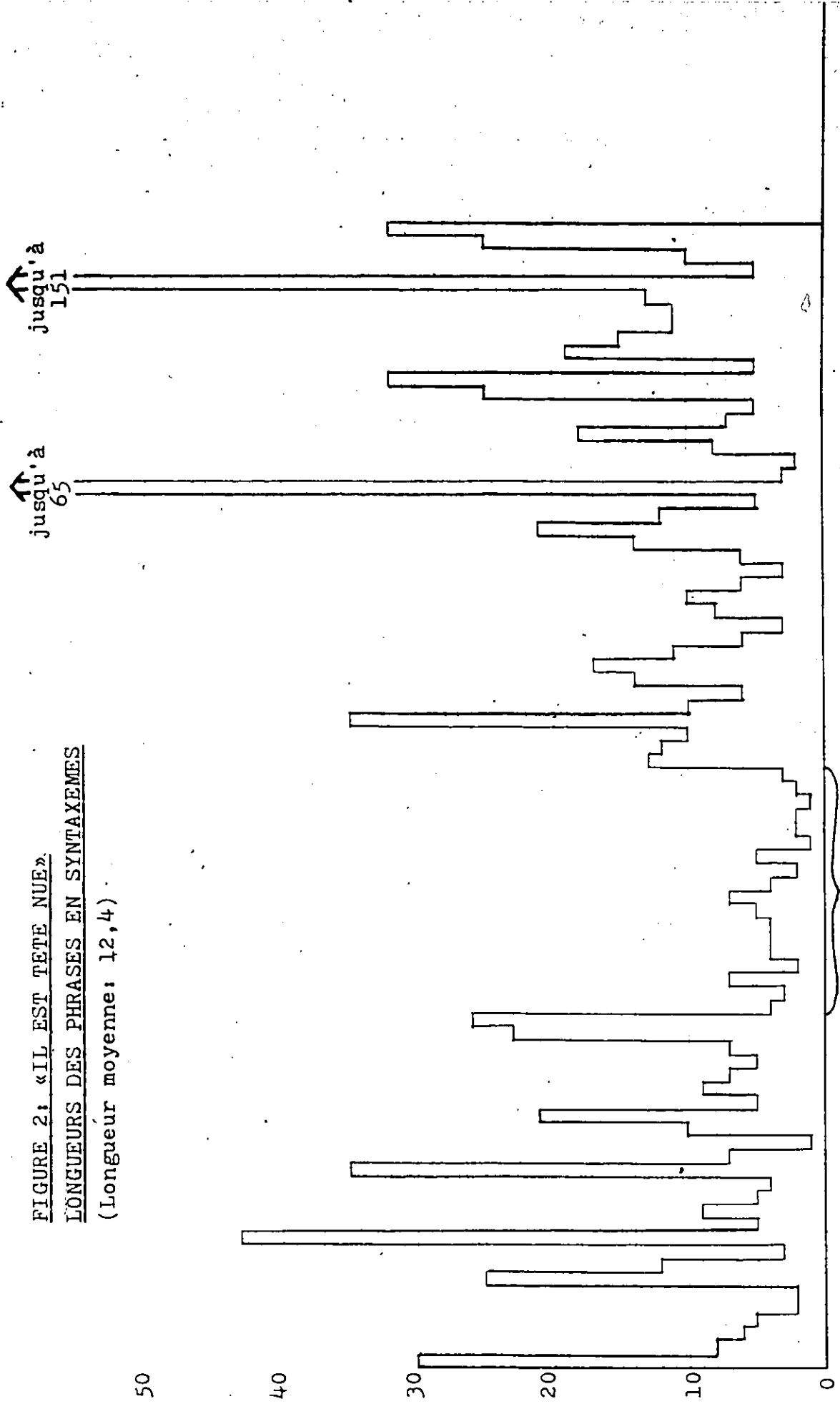
Le passage qui suit immédiatement ces commentaires du narrateur est exceptionnel par la brièveté de ses phrases. Le graphique (page suivante) indique que les phrases 19 à 30 sont très courtes. Il s'agit ici de l'inventaire corporel du marcheur dont je cite une partie:

23-30 Pas trace de folie en tout cas, pour le moment, c'est important. Bagage réduit, mais bien équilibré.. Le coeur? Ça va. Il repart. Le reste? Ça va. Il fera l'affaire:

Ce passage prend du relief dans le texte puisqu'il est fait de phrases affirmatives et absolues, sans les restrictions et nuances qui viennent habituellement allonger la phrase d'«Il est tête nue».

Ce passage affirmatif et la progression du détail à l'ensemble de la phrase 17 sont les exceptions qui prouvent la règle. Elles font ressortir davantage l'incertitude totale qui plane sur la promenade dans la conscience du marcheur. Ce dernier peut promener ses mains sur son corps et réussir à faire certaines constatations au sujet de son état physique. Mais il n'est capable ni de résumer sa vie ni d'en tirer quelque leçon que ce soit. Seul le narrateur, à l'extérieur du corridor, est capable d'un effort synthétique.

FIGURE 2: «IL EST TETE NUE»
 LONGUEURS DES PHRASES EN SYNTAXEMES
 (Longueur moyenne: 12,4)



La phrase d'«Il est tête nue» comme celle de «Horn venait la nuit» sont conformes aux règles de la grammaire prescriptive. Les deux textes sont pourtant très différents l'un de l'autre. La phrase de «Horn venait la nuit» est brève, facile à comprendre. Elle se distingue par sa «clarté» et atteint un haut degré de lisibilité. Sa forme est classique. Ni l'ordre de ses syntagmes ni sa longueur ne font obstacle à la lecture.

La syntaxe classique relève d'une conception du langage qui repose sur les suppositions suivantes: d'une part, qu'il existe une réalité extra-linguistique et que les êtres humains peuvent la percevoir; d'autre part, que le langage se prête à l'expression d'idées sur cette réalité et que les humains peuvent maîtriser le langage afin de se communiquer de telles idées. En tant que sujets parlants nous dominerions le langage et, à travers lui, la réalité. La fonction référentielle prime.

Ceux qui se servent de cette syntaxe «comptent pour peu le ton, les gestes et le vain son des mots¹¹». Ils veulent que le style passe inaperçu, que la phrase soit tout entière soumise à l'acte de communication et au service des contenus qu'elle véhicule. La narration de

11 Buffon, Discours sur le style, Paris, Ch. Poussielque, 1901, p. 4.

«Horn venait la nuit» est faite dans cet esprit. Le lecteur ne sent que très faiblement une opposition stylistique entre ce texte et ce qu'il conçoit comme l'usage quotidien. Au contraire, le style de ce texte semble être la banalité même, mais faut-il insister qu'il s'agit bien d'une banalité, comme celle des oeuvres de Hemingway, voulue et recherchée. Pour reprendre les termes de Hugh Kenner, la phrase de «Horn venait la nuit» est la phrase affirmative formelle («formal declarative sentence»):

Every such sentence advances the narrative, or the argument, to an exact and measurable degree; there is no ellipsis, no rubato, no homely leap [...]. The pace of this prose is even and indomitable, utterly unrelated to the pace of events¹².

Le récit avance, pour ainsi dire, sans faire de phrases.

Le style d'«Il est tête nue» est tout autre. Si la lettre de la grammaire prescriptive est respectée, la notion de clarté, qui en est l'esprit, ne l'est pas. Ce texte réalise des structures syntaxiques tout à fait «correctes» mais que le souci de la clarté, s'il avait dominé dans l'acte d'énonciation, aurait exclues. Il exploite la mobilité des membres de phrase. La syntaxe transparente, l'ordre neutre des syntagmes, fait place à des structures longues et parfois très complexes. La

¹² Hugh Kenner, op. cit., p. 91 (souligné dans le texte).

syntaxe est mise en relief, la forme retient l'attention et ainsi c'est la fonction poétique du langage qui domine. La structure des phrases fait obstacle à la lecture facile ou inattentive. Le lecteur doit consacrer à chaque phrase un temps de réflexion pour en saisir la structure avant de passer à la suivante. De cette syntaxe se dégage l'impression d'un univers en désordre. Si la structure logique de la phrase est modifiée, celle du contenu l'est également en conséquence. L'univers n'est plus compartimenté comme celui de «Horn venait la nuit»: passé et avenir sont remis en question, à un effet correspondant plus d'une cause.

Par opposition, la syntaxe transparente de «Horn venait la nuit» est la syntaxe de l'ordre. Le discours du personnage-narrateur démontre sa confiance en la suprématie des rapports logiques: antériorité/présence/postériorité; cause/effet. Dans un tel univers, d'une expérience on tire une leçon et à un problème correspond une solution. Ainsi le personnage-narrateur a-t-il confiance qu'un voyage futur réglera sa situation présente. Les choses retomberont à leur place.

«POUR FINIR ENCORE»
de Samuel Beckett

1 Pour finir encore crâne seul dans le noir lieu
2 clos front posé sur une planche pour commencer. Long-
3 temps ainsi pour commencer le temps que s'efface le
4 lieu suivi de la planche bien après. Crâne donc pour
5 finir seul dans le noir le vide sans cou ni traits
6 seule la boîte lieu dernier dans le noir le vide. Lieu
7 des restes où jadis dans le noir de loin en loin luisait
8 un reste. Reste des jours du jour jamais lumière aussi
9 faible que la leur aussi pâle. Se remet donc ainsi à
10 se faire encore pour finir encore le crâne lieu dernier
11 au lieu de s'éteindre. S'y lève enfin soudain ou peu à
12 peu et magique s'y maintient un jour de plomb. Toujours
13 un peu moins noir jusqu'au gris final ou soudain comme
14 au commutateur sable gris à perte de vue sous un ciel
15 même gris sans nuages. Crâne lieu dernier noir vide
16 dedans dehors jusqu'à soudain ou peu à peu ce jour de
17 plomb enfin figé à peine levé. Ciel gris sans nuages
18 sable gris à perte de vue longtemps désert pour
19 commencer. Sable fin comme poussière ah mais poussière
20 en effet profonde à engloutir les plus fiers monuments
21 qu'elle fut d'ailleurs par-ci par-là. Là enfin même
22 gris invisible à tout autre oeil l'expulsé raide debout
23 parmi ses ruines. Même gris tout le petit corps de la
24 tête aux pieds enfoncés plus haut que les malléoles
n'étaient les yeux seuls clairs demeurants. Les bras
font toujours corps avec le tronc et l'une avec l'autre
les jambes faites pour fuir. Ciel gris sans nuages
poussière océan sans rides faux lointains à l'infini
air d'enfer pas un souffle. Mêlés à la poussière vont
s'enlisant les débris du refuge dont bon nombre déjà
n'affleurent plus qu'à peine. Tout premier changement
enfin un fragment se détache et tombe. Chute lente
pour cette chose si dense qui se reçoit comme bouchon
dans l'eau et s'enfonce à peine. Ainsi pour finir va
se faisant encore le crâne lieu dernier au lieu de
s'éteindre. Ciel gris sans nuages lointains sans fin
air gris sans temps des ni pour Dieu ni pour ses
ennemis. Là encore enfin des lointains sans fin
inespérés surgis tranchant sur le gris deux nains blancs.
D'abord et longtemps blancheur sans plus captée de loin
dans l'air gris ils ahanent pas à pas dans la poussière
grise reliés par une civière blanche elle aussi vue de
haut dans l'air gris. Lentement elle rase la poussière
tant les dos sont voûtés et les bras longs par rapport
aux jambes et tant les pieds enfoncent. Blanchis comme

un seul mêmes solitudes ils se ressemblent tant que
 25 l'oeil les confond. Ils portent vis-à-vis et souvent
 se relaient si bien qu'à tour de rôle ils ouvrent la
 26 marche à reculons. A celui qui la ferme revient qui
 sait le soin de gouverner un peu comme par petites
 27 touches le barreur le skiff. Qu'il oblique vers le nord
 ou tout autre point cardinal et l'autre aussitôt vers
 28 l'antipode d'autant. Que l'un s'arrête et autour de ce
 pivot que l'autre fasse faire à la civière deux cents
 29 grades et voilà les rôles renversés. Blancher d'os du
 drap vu de haut et des brancards avant et arrière et des
 30 nains jusqu'au sommet de l'énorme crâne. De loin en
 loin mûs comme un seul ils lâchent la civière pour
 ensuite la reprendre enfin de même sans avoir à se
 31 baisser. C'est le brancard à fumier de dérisoire mémoire
 32 aux brancards trois fois plus longs que le lit. Bombant
 le drap tantôt à l'avant tantôt à l'arrière au gré des
 permutations un oreiller marque la place de la tête.
 33 Tout au bout des bras les quatre mains s'ouvrent comme
 une seule et la civière si proche de la poussière déjà
 34 s'y pose sans bruit. Extrémités démesurées y compris
 les crânes jambes et troncs menus bras démesurés visages
 35 menus. Enfin les pieds comme un seul se dégagent le
 gauche en avant le droit en arrière et c'est l'amble
 36 qui repart. Poussière grise à perte de vue sous un ciel
 gris sans nuages et là soudain ou peu à peu où poussière
 37 seule possible cette blancheur à déchiffrer. Reste à
 imaginer s'il peut la voir l'expulsé dernier parmi ses
 ruines si jamais il pourra la voir et si oui y croire.
 38 Entre lui et elle à vue d'oiseau l'espace ne va pas
 diminuant mais vient seulement d'apparaître dernier
 39 désert à traverser. Petit corps dernier état raide
 debout comme devant parmi ses ruines silence et fixité
 40 de marbre. Tout premier changement enfin un fragment
 se détache de la ruine mère et d'une chute lente creuse
 41 la poussière à peine. Poussière qui pour avoir tant
 englouti n'engloutit plus et tant pis pour le peu qui
 42 affleure encore. Ou seulement torpeur digestive comme
 jadis chez les boas au terme de quoi une dernière goulée
 43 fera place nette enfin. Nains blancheur lointaine venue
 de nulle part immobile dans l'air gris là où poussière
 44 seule possible. Portage immémorial et solitudes comme
 un seul ils avancent reculent par-ci par-là s'arrêtent
 45 repartent. Celui face à la marche s'arrête parfois et
 redresse comme il peut la tête comme pour scruter le
 46 vide et qui sait corriger le cap. Puis nouveau
 départ si doux que l'oeil ne le voit qu'après coup
 départ au petit bonheur tête basse paupières closes.
 47 Levé longtemps vers les faces horizontales l'oeil a

beau s'acharner de plus en plus proche il n'obtient que
48 deux petits ovales sans regard. Comble de la voûte
cyclopéenne jaillie du front en surplomb bombe blanche
49 vers le ciel gris la bosse d'habitativité ou amour du
foyer. Tout dernier changement enfin dos au ciel
50 l'expulsé tombe et reste étendu parmi ses ruines. Pieds
centre corps rayon tombe d'un bloc comme la statue tombe
51 de plus en plus vite l'espace d'un quadrant. Bien malin
l'oeil capable de le déceler désormais mêlé aux ruines
mêlées à la poussière sous un ciel déserté par ses
52 charognards. Quoique inaudible toujours le souffle ne
l'a pas quitté et fait frémir en s'exhalant un rien de
53 poussière. Trous lapis des yeux toujours qu'au contraire
de la poupée la chute n'a pas fermée ni la poussière
54 encore envahis. Plus question désormais qu'il ait jamais
à ne pas les en croire devant cette blancheur au loin où
55 poussière et ciel se confondent. Blancheur ni sur terre
ni au ciel des nains comme au bout de leur peine la
civière déposée en travers les blancs corps de marbre.
56 Ruines silence et fixité de marbre petit corps prostré
au garde-à-vous orbites béantes au fond bleu lavé.
57 Comme du temps de l'aplomb les bras font corps avec le
tronc et l'une avec l'autre les jambes faites pour fuir.
58 Tombé d'un bloc de tout son petit long face en avant
comme poussé dans le dos par une main amie ou par le
59 vent mais l'air est immobile. Où venu d'une lie de vie
au terme du long sur pied tombe sans crainte tu ne
60 pourras plus te relever. Crâne funéraire tout va-t-il
s'y figer tel pour toujours civière et nains ruines et
petit corps ciel gris sans nuages poussière n'en pouvant
61 plus lointains sans fin air d'enfer. Et rêve d'un
parcours par un espace sans ici ni ailleurs où jamais
n'approcheront ni n'éloigneront de rien tous les pas
62 de la terre. Que non car pour finir encore peu à peu
ou comme au commutateur le noir s'y refait enfin ce
63 certain noir que seule peut certaine cendre. Par elle
qui sait une fin encore sous un ciel même noir sans
nuages elle terre et ciel d'une fin dernière si jamais
il devait y en avoir une s'il le fallait absolument.

CHAPITRE III: «POUR FINIR ENCORE»

Réinventer la phrase,
repenser, regrouper,
réentendre.

(Robert Pinget)

Manifestement, «Pour finir encore» diffère énormément dans sa forme syntaxique des deux textes étudiés jusqu'ici. Le lecteur aura «reconnu» l'illisibilité proverbiale de Beckett. En fait, ce dernier est devenu, pour notre culture, le symbole même de l'effondrement des formes conventionnelles. On en a fait le père du théâtre de l'absurde et, pour ce qui est de la prose, de l'éclatement de la syntaxe classique, éclatement qui a fait naître la légende d'un roman illisible. L'Illisible est, d'ailleurs, le surnom donné par un critique à L'Innommable et, depuis, chaque oeuvre de Beckett se l'est vu attribuer au moins implicitement¹.

Toutefois, il faut reconnaître que la prétendue

1 De ce roman Alfred Alvarez a écrit que «quelque inépuisable que ce filon puisse être pour les universitaires, pour le lecteur ordinaire, fût-il plein de zèle, L'Innommable est dangereusement proche d'être L'Illisible.» (cité par Dierdre Bair, op. cit., p. 364.) On retrouve des échos de ce jugement chez tous les commentateurs de Beckett, critiques érudits ou maisons d'édition. David Lodge a dit de «Bing»: «It is extraordinarily difficult to read through the entire piece, short as it is, with sustained concentration.» («Some Ping Understood», Encounter, 30, no. 2 (février 1968), p. 86.) Par ailleurs, la maison Picador, pour vendre du Beckett,

illisibilité d'une oeuvre réside, non pas dans l'oeuvre elle-même, mais chez le lecteur. Il faut supposer que toute oeuvre est déchiffrable, il s'agirait d'acquérir une compétence, dans le sens que Chomsky donne à ce mot, qui convienne à l'oeuvre. En effet, nos habitudes de lectures se modifient avec le temps et, trente ans après sa parution, L'Innommable nous paraît beaucoup moins inintelligible aujourd'hui qu'en 1953. On peut penser qu'il en sera de même pour des textes tels que Comment c'est, «Bing», «Sans» et «Pour finir encore» qui vont plus loin que L'Innommable dans le sens de la décomposition des formes conventionnelles.

Dans ce chapitre je donnerai des indications pour une lecture centripète de «Pour finir encore», la plus importante et, peut-être, la plus belle des Foirades. J'examinerai d'abord les différentes formes syntaxiques actualisées dans le texte. Ensuite j'analyserai la question de la cohésion formelle, cohésion basée sur la répétition.

tente de contrecarrer la légende d'illisibilité. En quatrième page de couverture de rééditions récentes de More Pricks than Kicks et Murphy respectivement, on lit: «This is Beckett's first novel -- and it is a compulsively readable introduction to his work.» et «Murphy, though revolutionary in its perceptions, is also exuberantly readable.» (Impressions de 1983.)

La syntaxe de «Pour finir encore» n'est pas uniforme; des formes syntaxiques foncièrement différentes les, unes des autres se côtoient. A côté des nombreuses phrases averbales, le texte contient un certain nombre de phrases «bien bâties»². En plus, les phrases averbales ne se ressemblent pas toutes. Dans certaines le nom de base est qualifié par un complément déterminatif nominal. Ces phrases sont proprement «nominales». Dans d'autres phrases averbales le nom de base est modifié par un adjectif qualificatif. Ce sont des phrases «attributives» dont la copule a subi une transformation d'effacement.

Le texte contient en fait deux phrases attributives formées selon les règles, c'est-à-dire qui manifestent la structure SN + SV[Cop + SA]³:

2 C'est-à-dire «bien formée» ou grammaticale. C'est l'expression ironique qu'utilise Beckett lui-même: «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.» (Molloy, p. 49)

3 Comme toujours, la source des règles transformationnelles est Eléments de linguistique française: syntaxe de Jean Dubois et Françoise Dubois-Charlier.

31 C'est le brancard à fumier de dérisoire mémoire aux brancards trois fois plus longs que le lit.

58 [...] mais l'air est immobile.

A ces deux exceptions près, la copule est absente de toutes les propositions attributives principales⁴. La plupart des phrases attributives prennent la forme SN + SA⁵, le syntagme adjectival pouvant être très développé.

La phrase 11 sert d'exemple:

11 Sable fin comme poussière ah mais poussière en effet, profonde à engloutir les plus fiers monuments qu'elle fut d'ailleurs par-ci par-là.

L'effacement de l'article est tout aussi caractéristique de ce type de phrase que l'effacement de la

4 La copule apparaît dans ces trois propositions subordonnées:

11 citée ci-dessus.

13 Même gris tout le petit corps de la tête aux pieds enfoncés plus haut que les malléoles n'étaient les yeux seuls clairs demeurants.

23 Lentement elle rase la poussière tant les dos sont voûtés et les bras longs par rapport aux jambes et tant les pieds enfoncent.

5 Strictement, SN et SA appartiennent à deux niveaux différents de la dérivation transformationnelle, laquelle serait plus correctement: SN + SV[Aux + GV[Copule + SA]]. Dans la construction en question «Aux», «GV» et «Copule» sont tous effacés, ce qui laisse SN + SV [SA] ou, simplement, SN + SA.

copule. Dans toutes les phrases attributives (sauf 31 et 58 qui conservent également la copule) le GN initial se réécrit simplement N⁶. Ainsi la phrase perd-elle à la fois quelques-uns de ses éléments accessoires dont l'information sémantique est redondante (genre du nom) ou secondaire (mode de la copule) et quelques-uns de ses éléments atones. La phrase telle que réalisée dans le texte conserve la structure fondamentale du rapport nom + qualification tout en manifestant un rythme plus accentué:

le sable est fin comme la poussière

sable fin comme poussière

Mais le type de la phrase attributive subit diverses modifications. Par exemple, la suite SN + SA (soulignée ci-dessous) peut être précédée d'un autre syntagme (phrase 1), ou cette même suite peut être scindée (phrase 3):

- 1 Pour finir encore crâne seul dans le noir lieu clos front posé sur une planche pour commencer.
- 3 Crâne donc pour finir seul dans le noir le vide sans cour ni traits seule la boîte lieu dernier dans le noir le vide.

Dans la phrase 3 le noyau est scindé par la conjonction «donc» et par le circonstant «pour finir».

6 La réécriture normale de GN serait D + N (Déterminant + Nom).

Chacune de ces interruptions de la chaîne sujet + attribut constitue un groupe rythmique autonome délimité par des pauses. Il en va de même pour le sujet et l'attribut eux-mêmes; au lieu d'un groupe rythmique unique, «crâne» et «seul» en forment deux. De plus, le circonstant «pour finir encore», repris de la phrase 1, est tronqué. Son rythme de quatre atones suivies d'une tonique est transformé en deux atones suivies d'une tonique. De la phrase 1 à la phrase 3 il y a multiplication et raccourcissement des groupes rythmiques repris. Nous retrouvons le rythme accéléré, fait de groupes brefs, caractéristique de l'écriture de Beckett. En l'occurrence, l'accélération du rythme est la conséquence de la transformation que subit la structure de base:

$$N + \text{Adj} + X \Rightarrow N + X + X + \text{Adj}^7$$

Le SN sujet peut donc être précédé d'un circonstant (phrase 1 ci-dessus), d'une épithète:

46 Puis nouveau départ si doux que l'oeil ne le voit qu'après coup [...].

ou d'un nom mis en apposition:

43 Nains blancheur lointaine venue de nulle part immobile dans l'air gris là où poussière seule possible.

7 «X» représente ici un élément non spécifié.

Cette dernière phrase commence par deux substantifs sémantiquement équivalents, c'est-à-dire coréférentiels, et également accentués, séparés par une forte pause. Encore une fois, les groupes rythmiques sont raccourcis et multipliés, ce qui accélère le rythme de la phrase.

L'inversion du sujet est également pratiquée dans quelques phrases attributives:

- 13 Même gris tout le petit corps de la tête au pieds enfoncés plus haut que les malléoles n'étaient les yeux seuls clairs demeurants.
- 21 Là encore enfin des lointains sans fin inespérés surgis tranchant sur le gris deux nains, blancs.
- 51 Bien malin l'oeil capable de le déceler désormais mêlé aux ruines mêlées à la poussière sous un ciel déserté par ses charognards.

L'inversion paraît, sinon obligatoire, du moins naturelle dans la phrase 51 à cause du complément de nom très développé qui s'attache au sujet. Par contre, le procédé réalise toutes ses possibilités expressives dans la phrase 21. Cette phrase suit une récapitulation des éléments principaux du paysage: ciel gris, lointains sans fin, air gris. Elle commence par trois segments annonciatifs: «là», qui situe quelque chose dans ce paysage; «encore» et «enfin», qui créent l'attente de la chose. L'attente est ensuite prolongée par les deux attributs qui suivent. Le fait que le sujet reçoit deux attributs rehausse son importance et intensifie l'attente du lecteur.

Le sujet, si manifestement important et qui domine toute la partie centrale du texte, se fait attendre.

Le rythme aussi joue un rôle dans la création de l'attente. Les groupes rythmiques se prolongent en crescendo suivis de chutes subites. Cette progression se produit deux fois. Le premier crescendo est trompeur dans ce sens qu'il n'annonce pas le sujet; la chute qui le suit se fait sur l'attribut «inespérés». Les groupes rythmiques sont de nouveau placés en ordre de longueur croissante, ce qui produit un nouveau crescendo. La deuxième chute se fait enfin sur le sujet:

¹ Là / ² encore / ² enfin / ⁵ des lointains sans fin /
⁴ inespérés / ⁷ surgis tranchant sur le gris /
³ deux nains blancs.

Evidemment, lorsque ce sujet, si insolite, apparaît enfin, il provoque une forte surprise chez le lecteur.

Enfin, une des phrases attributives est réduite à l'attribut seulement, le sujet ayant été effacé avec la copule:

58 Tombé d'un bloc de tout son petit long face en avant comme poussé dans le dos par une main amie ou par le vent [...]

Cette structure exceptionnelle est rendue possible par le fait que la phrase en question reprend les phrases 49 et 50. L'allusion dans la phrase 58 à l'expression «reste étendu» (phrase 49) par «de tout son petit long» ainsi que la reprise telle quelle de l'expression «d'un bloc» (phrase 50) indiquent que le sujet est celui de la phrase 49, c'est-à-dire «l'expulsé».

49-50 Tout dernier changement enfin dos au ciel
l'expulsé tombe et reste étendu parmi ses
ruines. Pieds centre corps rayon tombe
d'un bloc comme la statue tombe de plus
en plus vite l'espace d'un quadrant.

La phrase nominale diffère de la phrase attributive seulement par l'espèce de qualification utilisée. Sa structure de base est SN + SP[Prép_p + SN]. A l'intérieur de la classe des phrases nominales sont deux sous-classes: celle des phrases à sujet unique et celle des phrases à sujets multiples. Dans le cas des phrases à sujet unique ce sujet est en tête de phrase. Comme pour la phrase attributive, le sujet de la phrase nominale n'est jamais précédé d'un article:

- 4 Lieu des restes où jadis dans le noir de loin en loin
luisait un reste..
- 5 Reste des jours du jour jamais lumière aussi
faible que la leur aussi pâle.
- 29 Blancheur d'os du drap vu de haut et des
brancards avant et arrière et des nains
jusqu'au sommet de l'énorme crâne.

Lorsqu'il s'agit de phrases nominales à sujets multiples, les sujets sont généralement réunis sans le secours d'une conjonction. Ces phrases prennent l'apparence de listes; elles sont des accumulations parataxiques dont les éléments n'entretiennent entre eux aucun rapport syntaxique. Elles sont pour la plupart des récapitulations d'éléments exposés au préalable. Comme toujours, chaque sujet apparaît sans article et en tête du groupe qu'il commande, quitte à être précédé d'un groupe autonome.

- 10 Ciel gris sans nuages / sable gris à perte de vue longtemps désert pour commencer.
- 15 Ciel gris sans nuages / poussière océan sans rides / faux lointains à l'infini / air d'enfer pas un souffle.
- 20 Ciel gris sans nuages / lointains sans fin / air gris sans temps des ni pour Dieu ni pour ses ennemis.
- 39 Petit corps / dernier état / raide debout comme devant parmi ses ruines / silence et fixité de marbre.

Parmi les phrases nominales à sujets multiples il faut signaler la phrase 36 qui est exceptionnelle à deux points de vue. Premièrement, les deux sujets sont réunis par la conjonction «et». Deuxièmement, l'adverbe «là» crée un lien explicite entre eux en localisant le deuxième sujet, «blancheur», dans le paysage, représenté par le premier sujet, «poussière».

36 Poussière grise à perte de vue sous un ciel gris sans nuages et là soudain ou peu à peu où poussière seule possible cette blancheur à déchiffrer.

Cette phrase ne se contente donc pas de juxtaposer deux groupes nominaux. Elle les conjoint plutôt et établit entre eux un rapport logique de cooccurrence spatio-temporelle. Cette même tendance à mettre en rapport des éléments distincts se manifeste aussi dans cette phrase au niveau syntagmatique. Le paysage, normalement présenté dans les phrases récapitulatives comme étant une accumulation parataxique d'éléments discrets (ciel + poussière + air, etc), est ici réduit à un terme complexe mais unique par la préposition «sous» qui subordonne le deuxième groupe au premier. Ainsi un lien spatio-temporel est-il créé entre «poussière» et «ciel» semblable à celui établi entre le paysage et la blancheur des nains.

Prises ensemble, les phrases averbales, c'est-à-dire les phrases attributives sans copules, les phrases nominales à sujet unique et les phrases nominales à sujets multiples, forment à peu près la moitié du texte de «Pour finir encore». Malgré l'impression d'excentricité qui se dégage du texte, impression due en grande partie à la syntaxe, la moitié du texte est tout de même formée de phrases tout à fait conformes aux règles de la grammaire prescriptive (abstraction faite des questions de ponctuation).

Les premières phrases verbales se signalent par un artifice syntaxique, en l'occurrence l'inversion du sujet :

6 Se remet donc ainsi à se faire encore pour finir encore le crâne lieu dernier au lieu de s'éteindre.

7 S'y lève enfin soudain ou peu à peu et magique s'y maintient un jour de plomb.

Dans le contexte averbal du texte ces verbes initiaux frappent beaucoup plus qu'ils ne le feraient en position usuelle. Cependant, justement parce que la position des verbes est inaccoutumée elle ne réduit pas l'excentricité du texte. Le lecteur a peut-être retrouvé le verbe mais il n'a pas encore retrouvé le «ronron» réconfortant de la syntaxe familière⁸. Beckett réussit donc un double coup : il crée un contraste très frappant entre les phrases verbales et les phrases à verbe initial, contraste qui souligne l'arrivée du prédicat bien formé, tout en évitant de retomber dans la banalité syntaxique. La phrase 7 est particulièrement expressive et contient un effet semblable à celui de la phrase 21 (cf. p. 85-86). Le sujet, annoncé dès le début par le verbe et dont l'attente est rehaussée

8 «[...] Beckett [...] arrache le lecteur au ronron de la phrase et du paragraphe traditionnels.» Bruno Vercier dans Jacques Bersani et al, La littérature en France depuis 1945, Paris, Bordas, 1980, p. 490.

par l'«enfin», n'arrive qu'après plusieurs détournements de la chaîne syntaxique, y compris un deuxième verbe. Il arrive réellement «enfin». L'annonce qu'en font les verbes est particulièrement efficace pour rehausser l'attente car si les circonstanciés sont mobiles et précèdent facilement le sujet, le verbe l'est moins et ne le précède qu'exceptionnellement.

Il faut, toutefois, remarquer que les verbes initiaux des phrases 6 et 7 ne sont pas les premiers verbes conjugués du texte. En fait, dans le passage initial alternent régulièrement des phrases nominales contenant des propositions verbales (phrases 2, 4) et d'autres ne contenant aucun verbe conjugué (phrases 1, 3, 5).

1-5 Pour finir encore crâne seul dans le noir lieu clos, front posé sur une planche pour commencer. Longtemps ainsi pour commencer le temps que s'efface le lieu suivi de la planche bien après. Crâne donc pour finir seul dans le noir le vide sans cou ni traits seule la boîte lieu dernier dans le noir le vide. Lieu des restes où jadis dans le noir de loin en loin luisait un reste. Reste des jours du jour jamais lumière aussi faible que la leur aussi pâle. (Je souligne.)

La seule suite étendue de phrases verbales se trouve au milieu du texte (phrases 22 à 35). Cette suite ne contient que deux phrases nominales (phrases 29 et 34). Il s'agit du passage qui porte sur les nains. Ceux-ci ayant fait leur apparition dans la phrase 21, le passage verbal commence par la phrase que voici:

- 22 D'abord et longtemps blancheur sans plus captée de loin dans l'air gris ils ahanent pas à pas dans la poussière grise reliés par une civière blanche elle aussi vue de haut dans l'air gris.

Sans contenir des structures aussi contournées que celles d'«Il est tête nue», les phrases du passage qui porte sur les nains sont empreintes d'une certaine recherche syntaxique; ce n'est pas non plus la syntaxe neutre de «Horn venait la nuit». Cette section renferme quelques exemples de raffinements syntaxiques tels des parallélismes et des inversions. Je cite, à titre d'exemples, des ellipses (phrases 23, 26), des parallélismes (phrases 23, 26, 28) et des inversions (de l'adverbe en 23, du complément attributif en 26):

- 23 Lentement elle rase la poussière tant les dos sont voûtés et les bras longs par rapport aux jambes et tant les pieds enfoncent.
- 26 A celui qui la ferme revient qui sait le soin de gouverner un peu comme par petites touches le barreur le skiff.
- 28 Que l'un s'arrête et autour de ce pivot que l'autre fasse faire à la civière deux cents grades et voilà les rôles renversés.

L'exploitation de la mobilité de certains syntagmes met en épreuve, pour ainsi dire, la plasticité de la phrase. Cette recherche technique confère à ce passage un certain «air littéraire» qui l'oppose à la syntaxe dépouillée des autres parties du texte. C'est en somme le «vieux style» tant regretté par Win dans Oh les beaux jours⁹. Ce que

9 Paris, Minuit, 1963, passim.

Gérard Durozoi affirmait en 1972 s'avère dans «Pour finir encore»:

[...] la prose de Beckett, à partir de Comment c'est, exploite systématiquement les ressources de l'ellipse, des phrases nominales, de la parataxe [...] c'est le langage normal qui, réintroduit dans le contexte, paraît artificiel, «littéraire» dans le mauvais sens du mot. La syntaxe éclatée de Comment c'est s'impose avec une force telle qu'elle devient le seul langage authentique: «tout le reste est littérature» -- ornementation gratuite, recherche superflue d'effets non justifiés¹⁰.

Le passage qui porte sur les nains se clôt par une phrase récapitulative qui situe les nains dans le paysage:

36 Poussière grise à perte de vue sous un ciel gris sans nuages et là soudain ou peu à peu où poussière seule possible cette blancheur à déchiffrer.

Ainsi cette phrase, dont j'ai déjà indiqué le caractère unique, résume-t-elle le texte jusqu'à ce point. Elle réunit les deux sujets ou isotopies du texte, le paysage gris et mort et les énergiques nains blancs, tout comme le texte lui-même juxtapose, pour ainsi dire, deux syntaxes, l'une classique et l'autre elliptique. A chacune des syntaxes correspond un des sujets.

Comme la section qui précède le passage central, celle qui le suit contient des phrases verbales.

10 Gérard Durozoi, Beckett, Paris, Bordas, 1972, p. 138.

Il y a même une mini-suite de deux phrases verbales et, comme on pourrait s'y attendre, cette mini-suite traite des nains:

44-45 Portage immémorial et solitudes comme un seul ils avancent reculent par-ci par-là s'arrêtent repartent. Celui face à la marche s'arrête parfois et redresse comme il peut la tête comme pour scruter le vide et qui sait corriger le cap.

L'accumulation de verbes dans la phrase 44 résume les diverses actions des nains. Cette mini-suite est en fait une reprise et une continuation de la section centrale du texte. Elle constitue donc une sorte d'annexe à la partie centrale. Mais le plus souvent les phrases verbales de la fin du texte sont entremêlées de phrases sans verbe et, en cela, cette dernière partie de «Pour finir encore» ressemble à la première.

«Pour finir encore» se divise donc en trois parties distinctes: la section II (phrases 22 à 35 et 44 à 45) est caractérisée par une syntaxe classique, les sections I (phrases 1 à 21) et III (phrases 36 à 63) par une syntaxe minimale. Les quelques phrases verbales de ces sections sont isolées les unes des autres. Plusieurs verbes sont nominalisés (phrases 18, 46), d'autres sont annoncés par un nom (phrases 17, 40, 49).

17 Tout premier changement enfin un fragment se détache et tombe.

- 18 Chute lente pour cette chose si dense qui se reçoit comme bouchon dans l'eau et s'enfonce à peine.
- 40 Tout premier changement enfin un fragment se détache de la ruine mère et d'une chute lente creuse la poussière à peine.
- 46 Puis nouveau départ si doux que l'oeil ne le voit qu'après coup départ au petit bonheur tête basse paupières closes.
- 49 Tout dernier changement enfin dos au ciel l'expulsé tombe et reste étendu parmi ses ruines.

Entre les rares actions de longues périodes d'immobilité s'installent:

- 2 Longtemps ainsi pour commencer [...].
- 10 [...] longtemps désert pour commencer.
- 39, 56 [...] silence et fixité de marbre [...].
- 42 [...] torpeur digestive [...].
- 59 [...] long sur pied [...].

Et, pendant ces «temps énormes»¹¹ le paysage reste uniforme:

- 15 Ciel gris sans nuages poussière océan sans rides faux lointains à l'infini air d'enfer pas un souffle.

Le texte ne présente donc pas une suite d'actions liées les unes aux autres mais plutôt une série d'états. Ce n'est que l'esquisse d'un récit. Celui-ci est haché, fréquemment interrompu par les structures nominales qui

¹¹ C'est une expression récurrente dans Comment c'est, Paris, Minuit, 1961.

font abstraction du passage du temps. Le temps est supprimé («air gris sans temps», phrase 20) et, avec lui, les liens de causalité. Bref, à la syntaxe complexe et passablement élégante de la section II s'oppose la syntaxe minimale et parataxique des sections qui l'encadrent.

Mais reconnaître le caractère parataxique de la moitié des phrases de «Pour finir encore» c'est, en quelque sorte, mettre en question la cohésion du texte:

Renoncer à la grammaire c'est glisser dans une région de phénomènes locaux, discontinus, qui s'évanouissent successivement parce que le lien verbal n'assure pas leur cohésion¹².

«Horn venait la nuit» et «Il est tête nue» sont des textes syntaxiquement conventionnels, ou peu s'en faut. Et par ce fait, qu'il y ait cohésion textuelle va de soi, même s'il reste à préciser la nature de celle-ci. Avant même de parler, dans l'optique d'un Greimas, de l'articulation sémantique des textes, la cohésion de chacun est assurée au niveau des formes anaphoriques (articlés définis, démonstratifs, pronoms, etc.)¹³. Ce sont les règles de la syntaxe qui déterminent l'usage de ces formes et, en

12 Olga Bernal, op. cit., p. 138-39.

13 Voir à ce sujet: Roland Harweg, «Substitutional Text Linguistics», dans Current Trends in Textlinguistics, Wolfgang U. Dressler, éditeur, New York, de Gruyter, 1977, p. 247-60; et Michel Charolles, article cité.

grande partie, qui garantissent l'élaboration d'un texte formellement cohérent. Par conséquent, la cohésion textuelle n'est pas mise en question dans «Horn venait la nuit» ou dans «Il est tête nue», ni même dans la section II de «Pour finir encore»¹⁴.

Par contre, dans les sections I et III de ce dernier texte, rares sont les formes qui renvoient à une phrase précédente. En fait, les phrases sont en général fermées sur elles-mêmes. Leur ordre semble arbitraire. Forcément, la cohésion formelle d'un tel texte ne peut reposer sur l'usage des anaphores. Plutôt que sur ce renvoi d'une forme à une autre, la cohésion est basée sur la reprise telle quelle de la forme précédente. Si, à la suite de Michel Charolles¹⁵, l'on conçoit que la cohésion textuelle dépend d'un partage entre éléments répétitifs et éléments progressifs, il est possible de dire que dans cette syntaxe elliptique ceux-là priment sur ceux-ci. La répétition supplante l'anaphore.

14 Je veux dire que les travaux effectués dans ce domaine supposent d'emblée qu'il y ait cohésion; ce qu'ils cherchent à préciser est la nature de cette cohésion. Par contre, devant un texte de forme excentrique, tel «Pour finir encore», il y a lieu de se demander tout d'abord s'il y a cohésion avant de se lancer dans la description de sa nature.

15 Article cité.

Une première forme de répétition consiste à reprendre le dernier mot d'une phrase pour développer à partir de ce mot une nouvelle phrase. Ce procédé a été signalé par Brian Fitch dans son étude sur la trilogie de Beckett¹⁶. Voici un exemple tiré de «Pour finir encore»:

-4-5 Lieu des restes où jadis dans le noir de loin en loin luisait un reste. Reste des jours du jour jamais lumière aussi faible que la leur aussi pâle.

Ailleurs dans ce texte le procédé est légèrement modifié. Le mot répété est suivi dans la première phrase de la série d'un bref circonstant ou déterminant. Cependant il est toujours le point de départ de la deuxième phrase:

3-4 Crâne donc pour finir seul dans le noir le vide sans cou ni traits seule la boîte lieu dernier dans le noir le vide. Lieu des restes où jadis dans le noir de loin en loin luisait un reste.

10-11 Ciel gris sans nuages sable gris à perte de vue longtemps désert pour commencer. Sable fin comme poussière ah mais poussière en effet profonde à engloutir les plus fiers monuments qu'elle fut d'ailleurs par-ci par-là.

40-41 Tout premier changement enfin un fragment se détache de la ruine mère et d'une chute lente creuse la poussière à peine. Poussière qui pour avoir tant englouti n'engloutit plus et tant pis pour le peu qui affleure encore.

16 Brian T. Fitch, Dimensions, structures et textualité dans la trilogie romanesque de Beckett, Paris, Minard, 1977, p. 142-43.

54-55 Plus question désormais qu'il ait jamais à ne pas les en croire devant cette blancheur au loin où poussière et ciel se confondent. Blancheur ni sur terre ni au ciel des nains comme au bout de leur peine [...].

Ce procédé dicte l'ordre dans chaque couple de phrases. Ensemble, ces phrases représentent déjà le sixième du texte; l'arbitraire de l'ordre parataxique est dans une certaine mesure reculé.

Il existe un cas où, plutôt qu'un nom, c'est le verbe qui est repris dans la phrase seconde. Mais l'effet global est le même. Tout comme dans les autres exemples où la seconde phrase reprend un nom non qualifié ou à peine qualifié pour le caractériser plus amplement, la seconde phrase de la suite en question reprend le verbe pour y adjoindre une série de circonstanciels. Cet enchaînement de phrases diffère des autres aussi par le fait que le verbe qui est repris est répété à l'intérieur de la seconde phrase.

49-50 Tout dernier changement enfin dos au ciel l'expulsé tombe et reste étendu parmi ses ruines. Pieds centre corps rayon tombe d'un bloc comme la statue tombe de plus en plus vite l'espace d'un quadrant.

La deuxième forme de répétition est la répétition de segments de phrases. Ces segments sont en général marqués d'une haute cohésion phonétique:

12, 37, 49 parmi ses ruines
r i r i

8, 10, 15, 20, 36, 60 ciel gris sans nuages
s sã a}

20, 21, 60 lointains sans fin
ë ë sã fë

15, 60 air d'enfer
ɛr ɛr

8, 62 comme au commutateur
kɔm o kɔm t t

36, 43 là où poussière seule possible
l u pus s l p s l

On remarque aussi la cohésion rythmique de ces segments. La plupart contiennent deux accents toniques, les syllabes accentuées étant souvent homophones.

Il est à noter dans ce contexte que si le mot «poussière» ne fait pas partie d'un groupe figé aussi fréquent que d'autres, il est par lui-même un des mots les plus fréquents du texte et est souvent souligné par son environnement phonétique:

36 poussière grise à perte de vue
p s r r z p r

40 creuse la poussière à peine
a p a p

60 poussière n'en pouvant plus
pu a pu a p y

Aussi ce mot commande-t-il deux des développements syntaxiques les plus importants du texte, tous les deux d'une haute cohésion phonétique:

11 Sable fin comme poussière ah mais poussière
 sa f m pu s a m pu s

en effet profonde à engloutir les plus fiers
 ā f p f ā lu l ply f

monuments qu'elle fut d'ailleurs par-ci par-là.
 m ymā l fy p s p l

(16 syntaxèmes)

41 Poussière qui pour avoir tant englouti n'engloutit
 pu i pu tā t ā lu i ā lu i

plus et tant pis pour le peu qui affleure encore.
 ply tā pi pu l p i l r ā r

(12 syntaxèmes)

La répétition à quelques phrases d'intervalle d'un même segment assure déjà une certaine cohésion. Cette cohésion est d'autant plus accentuée que certaines phrases contiennent très peu ou pas d'information nouvelle. Elles sont entièrement faites de formules déjà employées dans le texte. Ce sont ces phrases récapitulatives déjà mentionnées (voir p. 89). Chacune d'elles résume les éléments principaux de la partie du texte qui la précède. Ces phrases apparaissent à des intervalles irréguliers tout au long de «Pour finir encore». Typiquement, les éléments de la phrase récapitulative sont tous des groupes nominaux:

10 Ciel gris sans nuages sable gris à perte de vue longtemps désert pour commencer.

Dans la phrase 10, par exemple, l'élément «ciel» a déjà été vu à la phrase 8 (sous une forme presque identique: «ciel même gris sans nuages»), l'élément «sable»

aussi, avec ses deux premiers compléments («sable gris à perte de vue»). Le troisième complément de «sable» est une modification du groupe initial de la phrase 2, «long-temps ainsi pour commencer».

Le texte compte en tout cinq récapitulations du paysage. Elles confèrent au texte une certaine monotonie qui reproduit la monotonie du paysage décrit («sans nuages», «sans rides», «sans fin», etc.); l'uniformité formelle mime l'uniformité du référent. Mais toutes les récapitulations ne concernent pas le paysage. Vers la fin du passage qui porte sur les nains, l'aspect physique de ceux-ci est récapitulé:

34 Extrémités démesurées y compris les crânes
jambes et troncs menus bras démesurés
visages menus.

Finalement, vers le fin du texte on retrouve ce résumé global:

60-61 Crâne funéraire tout va-t-il s'y figer
tel pour toujours civière et nains ruines
et petit corps ciel gris sans nuages
poussière n'en pouvant plus lointains
sans fin air d'enfer. Et rêve d'un
parcours par un espace sans ici ni ailleurs
où jamais n'approcheront ni n'éloigneront
de rien tous les pas de la terre.

Le seul élément nouveau de cette liste est «rêve». Il est souligné à la fois par le fait qu'il commence un énoncé distinct ainsi que par la longueur de son complément déterminatif.

La troisième forme de répétition concerne quelques-uns des rares verbes des sections I et III. Ici, c'est

un contenu verbal, un événement de la diégèse qui est repris. Il s'agit, au fond, d'un récit répétitif¹⁷.

Evidemment, ce genre de reprise se fait avec force répétitions de segments aussi:

6 Se remet donc ainsi à se faire encore pour finir encore le crâne lieu dernier au lieu de s'éteindre.

19 Ainsi pour finir va se faisant encore le crâne lieu dernier au lieu de s'éteindre.

Manifestement, la phrase 19 est la reprise de la phrase 6. Les segments répétés sont «pour finir», «le crâne lieu dernier», et «au lieu de s'éteindre». Quant à l'élément verbal, celui-ci est repris aussi mais non sans avoir subi quelques transformations:

se remet à se faire encore ⇒ va se faisant encore

De même, la phrase 40 reprend l'événement raconté par les phrases 17 et 18:

17-18 Tout premier changement enfin un fragment se détache et tombe. Chute lente pour cette chose si dense qui se reçoit comme bouchon dans l'eau et s'enfonce à peine.

40 Tout premier changement enfin un fragment se détache de la ruine mère et d'une chute lente creuse la poussière à peine.

Ici, à part les diverses répétitions, les deux propositions

17 Dans son «Discours du récit», Gérard Genette définit le récit répétitif comme étant un récit qui raconte «n fois ce qui s'est passé une fois.» (Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 147, souligné dans le texte.).

«qui se reçoit comme bouchon dans l'eau et s'enfonce à peine» sont reprises sous la forme plus condensée «creuse la poussière à peine».

La figure 3A de la page suivante rend compte des différentes reprises dans le texte et la figure 3B des répétitions de formules. Ces figures confirment que le texte est divisé en trois sections. La section II est encadrée par les deux autres sections qui sont reliées l'une à l'autre par les différentes formes de répétition.

Cependant, il faut nuancer. Si les sections I et III sont reliées l'une à l'autre par des répétitions et des reprises, chacune d'elles contient aussi une reprise et plusieurs formules qui lui sont propres. La section I est préparatoire car les formules qui ne reviennent que dans cette partie esquissent la scène et l'état initial: «crâne seul», «dans le noir le vide», «au lieu de s'éteindre», «jour de plomb», et, surtout, «pour commencer». La reprise propre à cette section est celle qui raconte l'événement capital qu'est l'autoréfection du crâne (phrases 6 et 19). Cette reprise a lieu dans la phrase 19 et la phrase qui la suit est récapitulative. Il y a donc reprise en 19 et récapitulation en 20; ces phrases servent à boucler la boucle de la première partie du texte et dès la phrase 21 les nains, qui domineront toute la section centrale, font leur apparition.

FIGURES 3A et 3B

A1 REPETITES

PHRASES: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39

B1 REPETITIONS

PHRASES:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39
pour finir encore	X	X ^a		X															X ^b																				
crâne seul	X	X ^c																																					
crâne lieu dernier		X		X		X				X										X																			
dans le noir le vide	f	X	f						X ^d																														
pour commencer	X	X									X																												
au lieu de s'éteindre					X														X																				
soudain ou peu à peu						X	X ^e	X																															X
sable gris à perte de vue								X	X																														X ^f
poussière grise																						X																	
ciel gris sans nuages							X ^g	X						X						X																			X
jour de plomb				X	X																																		
debout parmi ses ruines										X																											X ^j	X	
petit corps											X																												
tombe d'un bloc																																							
lointains sans fin														X ^l					X	X																			
air gris														X ^m					X	X		X ⁿ																	
chute lente																		X																					X
poussière seule possible																																						X	
silence et fixité de marbre																																							X

Notes explicatives:

Deux occurrences d'un groupe de mots suffisent pour que ce groupe soit indiqué dans ce tableau. Je regroupe ensemble les variantes d'un même groupe. Lorsqu'il s'agit d'une variante, la note lettrée renvoie à la liste ci-contre.

- a. «pour finir
- b. «une fin er
- c. «dans le no
- d. «noir vide»
- e. «Toujours i soudain coe
- f. «peu à peu
- g. «poussière

La section III raconte la chute de l'expulsé.

La reprise qui se fait à l'intérieur de cette section est, celle-ci:

49-50 Tout dernier changement enfin dos au ciel l'expulsé tombe et reste étendu parmi ses ruines. Pieds centre corps rayons tombe d'un bloc comme la statue tombe de plus en plus vite l'espace d'un quadrant.

58 Tombé d'un bloc de tout son petit long face en avant comme poussé dans le dos par une main amie ou par le vent mais l'air est immobilé.

Les formules répétées propres à cette section finale sont «là où poussière seule possible», «silence et fixité de marbre» et «tombé d'un bloc».

Ainsi, tout en étant reliées par d'autres reprises et par d'autres formules répétées, les sections I et III sont-elles quand même distinctes. Chacune raconte un événement propre à elle, événement dont l'importance est soulignée par la reprise.

Autre nuance à ajouter, la section II contient aussi des segments répétés qui n'apparaissent pas dans la figure 3B. Le groupe «comme un(e) seul(e)» apparaît cinq fois dans la partie centrale et une fois encore dans son annexe, la mini-suite formée des phrases 44 et 45. C'est donc un élément de cohésion interne qui ne rattache pas la partie centrale aux autres sections mais qui confirme l'homogénéité de la section II et de son annexe.

Mais, fait beaucoup plus important, deux segments répétés, «par-ci par-là» et «de loin en loin», relie la section II à la section I. Ces formules associent donc les nains, d'une part, au «reste» qui jadis luisait:

4-5 Lieu des restes où jadis dans le noir de loin en loin luisait un reste. Reste des jours du jour jamais lumière aussi faible que la leur aussi pâle.

30 De loin en loin mûs comme un seul ils lâchent la civière pour ensuite la reprendre enfin de même sans avoir à se baisser.

et, d'autre part, aux «fiers monuments» disparus:

11 Sable fin comme poussière ah mais poussière en effet profonde à engloutir les plus fiers monuments qu'elle fut d'ailleurs par-ci par-là.

44 Portage immémorial et solitudes comme un seul ils avancent reculent par-ci par-là s'arrêtent repartent.

Dans un cas comme dans l'autre c'est le passé lointain qui est évoqué; en plus de souligner le «jadis» de la phrase 5, il convient de noter que la phrase II contient le seul passé simple de «Pour finir encore». En tant que rappel de ce passé les nains sont un empêchement à la fin vers laquelle le texte tend. Ils sont une tache blanche sur le gris uniforme du paysage final. Ils s'affairent, accomplissant des actes incompréhensibles, au milieu de l'immobilité quasi-totale du «dernier état». Lorsque tout s'épuise et s'anéantit, ils font resurgir la

mémoire de l'ère des monuments comme la syntaxe «vieux style» de cette section centrale évoque, au milieu de phrases tronquées et elliptiques, au milieu de «cette poussière de verbe»¹⁸, les monuments de la littérature classique.

D'un certain point de vue, il existe une correspondance évidente, à l'intérieur de chaque section de «Pour finir encore» entre sujet et syntaxe. La section centrale traite des nains, qui sont associés au temps des monuments, et use de la syntaxe des monuments littéraires. Lorsque le texte met au premier plan le délabrement, il use d'une syntaxe minimale, elle-même délabrée par rapport à la syntaxe conventionnelle.

Cependant, d'un autre point de vue, il y a opposition à l'intérieur de chaque section entre sujet et syntaxe. Un processus des plus banals, la détérioration, que nous connaissons tous, que ce soit pour avoir visité les ruines de Teotihuacan ou pour avoir rencontré au hasard le cadavre d'un merle, est raconté dans une syntaxe très difficile. La syntaxe classique, par contre, sert à nous communiquer ce que le texte contient de plus invraisemblable et de plus incompréhensible, l'anecdote qui porte sur les nains. D'où peuvent-ils bien venir, ces nains?

18 L'Innommable, p. 204

Pourquoi portent-ils cette civière? Pourtant, l'insolite est occulté par la syntaxe qui ordonne tout. En organisant des mots autour d'un verbe principal, elle fait de l'un le sujet, d'autres des compléments de cause ou de but; ainsi tout paraît rentrer dans l'ordre.

CONCLUSION

The danger is in the neat-
ness of identifications.
(Beckett)

A travers les pages de cette étude j'ai employé la terminologie de la grammaire prescriptive pour décrire les trois textes. Il serait bon d'insister qu'il ne fut aucunement dans mes intentions d'ériger cette grammaire en norme ni en idéal linguistique ou littéraire. Si le concept de norme a une valeur, c'est au pluriel qu'il faudrait en parler et la grammaire prescriptive ne serait qu'une norme parmi d'autres¹. Mon choix s'est fixé sur la grammaire prescriptive parce que, à l'encontre d'autres normes admissibles (l'usage journalistique, par exemple), elle est très bien définie. En fait, on travaille depuis des siècles à la définir. Elle constitue donc un outil aisément maniable. De toute façon, ce n'est pas de la grammaire en tant que norme qu'il s'agit mais, comme l'affirme Samuel Levin, de la grammaire en tant que «frontière»; elle marque une frontière qui nous permet ensuite de découvrir et de décrire en quoi un texte va «au-delà» de cette

1 C'est là la thèse des collaborateurs au recueil d'articles La Norme linguistique, Edith Bédard et Jacques Maurais, éditeurs, Québec, Conseil de la langue française, 1983, 850 p.

grammaire². C'est ce que j'ai fait pour chaque texte étudié en en dressant un «catalogue des procédés»³. Ce catalogue dressé, il devient possible de comparer les textes entre eux. La description stylistique, telle que je l'ai pratiquée dans cette étude, se fait en deux temps: d'abord, comparaison de chaque texte à une mesure constante (en l'occurrence, la grammaire prescriptive); ensuite, comparaison des textes entre eux. En comparant chaque texte à la grammaire, on les confronte sans cesse avec une mesure constante. Seuls certains faits ressortent: les procédés que la grammaire prescriptive exclut, l'«au-delà» grammatical. En comparant les textes entre eux, on confronte chacun avec une mesure sans cesse changeante. De chaque nouvelle comparaison ressortent de nouvelles différences; on voit, pour chaque texte, la façon dont la grammaire de base a été modifiée et on peut en juger les effets.

2 Samuel R. Levin, «Some Uses of the Grammar in Poetic Analysis», dans Problèmes de l'analyse textuelle, Pierre R. Léon et al, éditeurs, Montréal, Didier, 1971, p. 19-27: «[...] the grammar as a kind of limit; the expressions that are interesting from the point of view of poetry are marked by the grammar as lying on the margin of the language. [...] the role of the grammar in explaining poetic language will not be direct; we will usually have to go beyond the grammar for this purpose. But the grammar at least tells us where the beyond is.» [p. 21; je souligne.]

3 Voir la note 27 de mon introduction.

Même si j'ai abordé chaque texte à tour de rôle, le seul fait de traiter trois textes dans la même étude indique que la comparaison des textes entre eux était implicite tout au long de ce travail. J'ai d'ailleurs dit que la comparaison est fondamentale à la stylistique. J'ai aussi abordé, ici et là, la comparaison explicite des textes. Je veux maintenant poursuivre cette comparaison mais en m'en tenant le plus possible à des abstractions. La syntaxe est un ensemble de règles schématiques par opposition aux règles beaucoup plus nombreuses et, par conséquent, plus précises de la sémantique. Ainsi, toute interprétation basée sur la seule syntaxe, dans la mesure où cela est possible, ne peut-elle être qu'abstraite. Ayant découvert dans «Pour finir encore» deux syntaxes très différentes, je considérerai, d'une part la section II et, d'autre part les sections I et III comme deux textes distincts.

L'énoncé est le résultat de l'énonciation. L'énonciation est un acte et, en tant qu'acte, s'inscrit dans le temps. L'énoncé ne peut être produit hors du temps. Il naît unité par unité, il est linéaire. La syntaxe définit l'ordre des unités, cet ordre devant être défini pour qu'il y ait communication. Les liens entre les unités de l'énoncé sont codés dans leur ordre. L'ordre doit permettre au récepteur de reconstruire la pensée

codée dans l'énoncé. Evidemment, la simple linéarité de l'énoncé manque de ressources pour rendre la complexité de la pensée à encoder. On a donc dû faire appel, pour indiquer certains liens, à des mots de liaison qui deviennent alors des unités dans l'ordre de l'énoncé, et, en contrepoint, à un ensemble d'accords, ce qui permet à quelques mots une certaine mobilité. L'essentiel reste que les liens entre les unités, qu'ils soient indiqués par l'ordre ou par l'accord, doivent être, autant que possible, explicites. La vocation de la syntaxe est d'assurer la communication en indiquant les liens entre les unités de l'énoncé.

Reprenons quelques-unes des notions fondamentales à cette dernière affirmation. Elles indiqueront des axes de comparaison utiles pour la confrontation des textes. Commençons par la question des liens entre les mots. Dans les textes étudiés, des liaisons explicites ont-elles été supprimées? Justement, l'effacement de la copule dans plusieurs phrases des sections I et III de «Pour finir encore» rend implicite le rapport sujet-attribut. Le lecteur doit fournir lui-même la copule. Autre exemple, il est difficile de savoir comment regrouper les mots du début de la phrase 39 du même texte; les regroupements suivants sont tous possibles:

Petit corps dernier / état raide / debout comme
devant parmi ses ruines [...].

Petit corps / dernier état raide / debout comme
devant parmi ses ruines [...].

Petit corps / dernier état / raide debout comme
devant parmi ses ruines [...].

«Pour finir encore» (sections I et III) est le
seul texte où des liens entre les mots sont laissés impli-
cites ou indéterminés. L'analyse a révélé que même les
phrases les plus difficiles d'«Il est tête nue» sont tout
à fait bien formées -- la fonction grammaticale de chaque
mot est définissable sans que le lecteur ait à suppléer quoi
que ce soit.

Puisque les règles de la syntaxe se sont déve-
loppées afin d'explicitier les liens entre les mots, comparer
les textes de ce point de vue revient à mesurer chacun
d'eux contre la syntaxe normative. Les autres axes de
comparaison, par contre, nous permettront de les comparer
entre eux.

Si la syntaxe définit surtout l'ordre des unités
de l'énoncé, on a vu que quelques unités jouissent tout de
même d'une certaine mobilité. On peut comparer les textes
afin de voir si cette mobilité est exploitée. Les règles
de réécriture de la grammaire transformationnelle défi-
nissent un ordre de base que j'ai appelé l'ordre neutre.
Cet ordre de base peut être modifié par le déplacement
de syntagmes, par leur multiplication ou par l'enchâssement

d'autres phrases de base. Le texte le plus neutre serait celui dont chaque phrase exhibe l'ordre défini par la règle

$$P \Rightarrow SN + SV + (SP)$$

et dont chaque phrase de surface correspond à une seule phrase de base. Certes, les textes absolument neutres sont très rares, sinon inexistants, mais de façon générale, «Horn venait la nuit» répond à cette définition. Les phrases sont peu complexes (la moitié intègrent une seule phrase de base) et le texte ne contient aucun déplacement qui ne soit tout à fait courant. Par opposition à ce texte, «Il est tête nue» et la section II de «Pour finir encore» exploitent beaucoup plus la mobilité des syntagmes. Dans le cas de «Pour finir encore» (section II), les déplacements et autres perturbations de l'ordre neutre sont, encore une fois, courants et ne posent aucun obstacle à l'entendement. Cependant, ils sont de loin beaucoup plus fréquents. L'ordre de la phrase est fréquemment modifié dans «Il est tête nue» également, avec les conséquences que l'on sait. Enfin, il est difficile de savoir si l'ordre de la phrase de «Pour finir encore» (sections I et III) est neutre ou modifié. Ce texte, on l'a vu, utilise une syntaxe autre que la syntaxe classique. Il faudrait l'analyser dans ses détails pour en préciser les règles.

Finalement, pour assurer la communication, l'énoncé doit être, (sinon simple, du moins clair. Le récepteur doit pouvoir saisir les rapports entre les unités de l'énoncé. Il est évident qu'un ordre modifié, ne suffit pas à rendre un texte difficile à comprendre. Un bon nombre de déplacements, par exemple, sont inévitables et d'autres sont si courants qu'ils n'ont rien qui puisse confondre l'entendement. Par contre, l'ordre de la phrase peut être modifié de telle sorte que l'unité structurelle de la phrase soit menacée. On aura constaté que la mobilité des syntagmes est exploitée dans «Il est tête nue» et dans «Pour finir encore» (section II). Néanmoins, ces textes restent très différents l'un de l'autre. Les phrases de «Pour finir encore» (section II) sont beaucoup plus faciles à lire, toujours du point de vue strictement syntaxique, que celles d'«Il est tête nue».

La clarté ou la lisibilité n'est pas quantifiable, bien sûr, mais cela n'empêche que ce sont des concepts utilisables, à l'intérieur de certaines limites. Devant deux textes relativement semblables, tels «Horn venait la nuit» et «Pour finir encore» (section II), il serait arbitraire d'affirmer catégoriquement que l'un est plus facile à lire que l'autre. Par contre, on sent très bien les extrêmes: «Horn venait la nuit» et «Pour finir encore» (section II) sont nettement plus faciles d'accès qu'«Il

est tête nue» et «Pour finir encore» (sections I et III).

Les constatations des paragraphes précédents sont résumés dans le tableau de la page suivante. Dans ce tableau j'ai surtout voulu éviter les distinctions qui ne peuvent qu'être arbitraires lorsqu'il s'agit de notions non quantifiables. Pour chaque axe de comparaison je me suis donc limité à deux choix seulement. Pour ce qui est du premier critère, la syntaxe de chaque texte est dite conforme à la syntaxe normative ou non conforme; c'est-à-dire que les liens entre les mots sont explicites ou ils ne le sont pas. Il s'agit, évidemment, d'indiquer la tendance générale de chaque texte. De même, pour le second critère, le texte exploite beaucoup ou peu la mobilité des syntagmes. Une hiérarchisation plus nuancée risquerait d'être trop subjective. Dans le cas du troisième critère encore, les degrés intermédiaires ne sont pas admis; il s'agit de caractériser en un mot la réaction que produit le texte à la lecture -- est-il facile à lire ou non?

La syntaxe, l'ordre de l'énoncé, «reflète [...] une certaine manière de modeler le monde⁴». Pour reprendre les termes de mon introduction, elle définit sous une forme abstraite les paramètres de l'univers imaginaire du texte. L'univers de «Horn venait la nuit» en est un où

4 Olga Bernal, op. cit., p. 136 (voir ci-dessus p. 14).

axes de comparaison	textes	«Horn venait la nuit»	«Il,est tête nue»	«Pour finir encore» (II)	«Pour finir encore» (I, III)
liens entre les unités de l'énoncé					
0. liens explicites		0	0	0	1
1. liens implicites					
ordre des unités de l'énoncé					
0. ordre neutre		0	1	1	?
1. ordre modifié					
clarté					
0. plus clair		0	1	0	1
1. moins clair					


règne la confiance en l'ordre et, plus précisément, en le pouvoir que possède la syntaxe d'imposer son ordre au réel. Le personnage-narrateur donne l'impression de faire un effort conscient pour réduire son réel aux seuls schémas fournis par sa langue, afin de pouvoir, par l'entremise des mots, maîtriser son univers: «Ces indications de durée, et celles à venir, pour que nous nous sentions dans le temps.» (phrase 16) La simplicité de sa situation initiale est reflétée par la simplicité des phrases qu'il produit. Lorsque cette situation se complique, les phrases le font aussi. Mais le personnage-narrateur fera un nouvel effort (en entreprenant un nouveau voyage) pour remettre les choses à leur place.

La syntaxe de «Horn venait la nuit» est neutre. C'est que l'ordre de l'univers que connaît le personnage-narrateur est menacé. Celui-ci doit donc vouer tous ses efforts à l'apprivoisement de son réel. La syntaxe de la section II de «Pour finir encore» rappelle celle de la littérature classique. La phrase se permet de prendre des tournures élégantes pour le simple plaisir de le faire, dans une sorte de complaisance béate. Ce ton est d'autant plus frappant que le contenu du passage est complètement invraisemblable. Mais l'opposition entre la syntaxe classique et le contenu ne se fait pas sentir dans la syntaxe même. Celle-ci a réussi à réduire, sans effort

apparent, l'univers à ses propres schémas; elle raconte cette anecdote improbable comme si de rien n'était.

Dans «Il est tête nue» le même effort obtient moins de succès. De nouveau, la mobilité des membres de phrase est exploitée mais, cette fois, de telle sorte que l'unité de la phrase est atteinte. Tous les liens entre les mots sont explicites; ceux-ci sont, cependant, présentés dans un ordre brouillé, ce qui produit une tension entre l'ensemble organisé qu'est la phrase et la relative anarchie manifestée dans l'ordre des syntagmes. La tolérance de la syntaxe, sa plasticité si l'on veut, est éprouvée et la clarté globale du texte en souffre. L'expérience du lecteur ressemble à celle du marcheur. Ce dernier, lui aussi, est aux prises avec une foule d'éléments qui s'organisent difficilement en ensemble cohérent.

Les première et troisième sections de «Pour finir encore» témoignent de l'évanouissement quasi-total de l'ordre syntaxique tel que nous le concevons: c'est en quelque sorte l'échec ultime de la syntaxe normative devant un chaos irréductible. L'absence de verbes dans la plupart des phrases reflète le statisme de l'univers imaginaire; le caractère tronqué des phrases nous fait sentir le délabrement du paysage. Les rapports complexes et nuancés que créent les compléments verbaux sont en général évacués de ce monde où les quelques restes qui subsistent sont isolés



les uns des autres.

Les trois textes étudiés, considérés dans l'ordre des chapitres, présentent une évolution syntaxique allant d'une forme conventionnelle vers une forme excentrique. La phrase classique reste intacte dans «Horn venait la nuit»; dans «Il est tête nue» la phrase montre quelques divergences seulement par rapport à l'usage. Quoiqu'excentrique par la longueur des listes qu'elle accomode (liste des bruits qui rompent le silence, liste des repères) et par quelques-unes des structures qu'elle permet, la syntaxe de ce dernier texte «n'est pas encore brisée, elle obéit toujours à la grammaire, du moins suffisamment pour communiquer que la clarté est impossible⁵». Enfin, la moitié des phrases de «Pour finir encore» résultent de l'abandon de la phrase classique.

Mais l'ordre dans lequel j'ai présenté les textes n'est ni celui du recueil ni, fort probablement, celui de leur composition. Cet ordre est heuristique et n'est dû qu'à la linéarité inéluctable de mon discours sur les Foirades. La vraie évolution syntaxique beckettienne est ailleurs: si Beckett a progressivement abandonné la syntaxe classique, ce parcours était déjà fait lorsqu'il

5 C'est en ces termes qu'Olga Bernal (op. cit., p. 133) décrit la syntaxe de L'Innommable.

publiait Comment c'est en 1961.

[Comment c'est] se tient non pas à l'intérieur mais en dehors du langage. Il serait 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 mots⁶.

Depuis, revenu de tout, Beckett passe d'un style à l'autre comme il lui plaît. Dans cette deuxième moitié de sa carrière la recherche formelle a remplacé le propos métaphysique comme élément germinal des écrits⁷. Justement, les études qui portent sur des questions d'ordre métaphysique, tel le livre magistral d'Olga Bernal, trouvent peu d'éléments nouveaux dans les écrits qui ont suivi Comment c'est. Mais moi, qui ne lis que pour savourer la beauté des textes, c'est dans les écrits récents que je découvre les formes les plus novatrices et les plus parfaites de l'oeuvre de Beckett.

6 Olga Bernal, op. cit., p. 166 (souligné dans le texte).

7 Je ne parle ici que des oeuvres en prose, mais la même évolution se manifeste d'En attendant Godot à Catastrophe dans la production théâtrale.

BIBLIOGRAPHIE

I - Editions des Foirades

Pour chaque édition en volume des Foirades je précise l'ordre des textes puisque cet ordre varie d'édition en édition et, pour l'édition Minuit, d'impression en impression. Lorsqu'un texte n'est identifié que par un chiffre, j'ajoute l'incipit entre crochets; lorsqu'un texte possède un sous-titre en plus d'une identification numérique, ce sous-titre est placé entre parenthèses. Toutes les citations dans le texte proviennent de l'édition qui porte le numéro 7.

1. «Foirade» [«Il est tête nue»] , Minuit, no 1 (novembre p. 22-26.
2. «Foirade II» [«J'ai renoncé avant de naître»] et «Foirade III» [«Horn venait la nuit»], Minuit, no 2 (janvier 1973), p. 40-42.
3. «Foirades IV [«Vieille terre»] et V (Se voir)», Minuit, no 4 (mai 1973), p. 71-72.
4. Au loin un oiseau, New York, Double Elephant Press, 1973, 27 p. Avec 5 gravures d'Avigdor Arikha.
5. Still, Milan, M'Arte edizioni, 1974, 59 p. Avec 3 gravures de William Hayter.
6. «Still» dans Signature Anthology, Londres, John Calder, 1975, p. 11-16.
7. Pour finir encore et autre foirades, Paris, Minuit, 1976, 53 p. [Impression du 16 février 1976.]
 - «Pour finir encore», p. 7-16.
 - «Immobile», p. 17-24.
 - «Foirade I» [«Il est tête nue»] ; p. 27-37.
 - «Foirade II» [«J'ai renoncé avant de naître»], p. 38-40.
 - «Foirade III» [«Horn venait la nuit»], p. 41-44.
 - «Foirade IV» [«Vieille terre»], p. 45-46.
 - «Au loin un oiseau», p. 47-50.
 - «Se voir», p. 51-53.

8. Pour finir encore et autres foirades, Paris, Minuit, 1976, 48 p. [Impression du 19 mai 1976.]

«Pour finir encore», p. 7-14.
 «Il est tête nue», p. 15-25.
 «J'ai renoncé avant de naître», p. 26-28.
 «Horn venait la nuit», p. 29-32.
 «Vieille terre», p. 33-34.
 «Au loin un oiseau», p. 35-38.
 «Se voir», p. 39-41.
 «Immobile», p. 42-47.

9. Foirades/Fizzles, New York, Petersburg Press, 1976, 57 p. Avec 33 gravures de Jasper Johns.

Chaque texte apparaît d'abord en français, puis en anglais:

«Foirade 1/Fizzle 1» [«J'ai renoncé avant de naître»/
 «I gave up before birth»]
 «Foirade 2/Fizzle 2» [«Il est tête nue»/«He is
 barehead»]
 «Foirade 3/Fizzle 3» [«Vieille terre»/«Old earth»]
 «Foirade 4/Fizzle 4» [«Endroit clos»/«Closed Place»]
 «Foirade 5/Fizzle 5» [«Horn venait la nuit»/«Horn
 came always»]

10. «For to end yet again», dans New Writers and Writing 13, Londres, John Calder, 1976, p. 9-14.

11. For to end yet again and other fizzles, Londres, John Calder, 1976, 54 p.

«For to end yet again», p. 9-15.
 «Still», p. 17-21.
 «He is bearhead», p. 23-30.
 «Horn came always», p. 31-35.
 «Afar a bird», p. 37-41.
 «I gave up before birth», p. 43-46.
 «Closed place», p. 47-50.
 «Old earth», p. 51-54.

12. Fizzles, New York, Grove Press, 1976, 61 p.

«Fizzle 1» [«He is bearhead»], p. 5-15.
 «Fizzle 2» [«Horn came always»], p. 17-22.
 «Fizzle 3 (Afar a bird)», p. 23-27.
 «Fizzle 4» [«I gave up before birth»], p. 29-33.
 «Fizzle 5» [«Closed place»], p. 35-39.
 «Fizzle 6» [«Old earth»], p. 41-44.
 «Fizzle 7 (Still)», p. 45-51.
 «Fizzle 8 (For to end yet again)», p. 53-61.

II - Autres oeuvres de Beckett citées.

Comment c'est, Paris, Minuit, 1961, 177 p. [Impression du 31 janvier 1969.]

Compagnie, Paris, Minuit, 1980, 88 p. [Impression du 7 janvier 1981.]

«Dante ... Bruno . Vico .. Joyce», dans I can't go on, I'll go on, New York, Grove Press, 1976, p. 107-26.

L'innommable, Paris, Minuit, 1953, 262 p. [Impression du 20 juin 1969.]

Malone meurt, Paris, Minuit, 1951, 191 p. [Impression du 24 juin 1971.]

Molloy, Paris, Minuit, 1951, 293 p. [Impression du 24 juin 1971.]

Murphy, New York, Grove Press, 1957, 282 p.

Murphy, Paris, Minuit, 1965, 203 p. [Impression du 22 juin 1971.]

Oh les beaux jours, Paris, Minuit, 1963, 89 p. [Impression du 12 mars 1970.]

Têtes-mortes, Paris, Minuit, 1967, 66 p. [Impression du 20 février 1967.]

Watt, Londres, John Calder, 1976, 255 p.

III - Etudes portant sur les Foirades.

A · LIVRES

LEVY, Eric P., Beckett and the Voice of Species, Totowa, N.J., Barnes and Noble, 1980, 145 p. [p. 118-24.]

KNOWLSON, John and PILLING, John, Frescoes of the Skull, The Later Prose and Drama of Samuel Beckett, Londres, John Calder, 1979, 292 p. [p. 132-35, 186-90.]

SIMON, Alfred, Beckett, Paris, Pierre Belfond, 1983, 293 p. [p. 127-28, 151-52, 266.]

B. ARTICLES

FINLAY, Marike, «Foirades» de Beckett: métonymie à la lettre / métaphore à l'oeuvre / embrayage du discours dualiste», Revue des lettres modernes, (1981), nos 605-610, p. 65-88.

PILLING, John, compte rendu dans le Journal of Beckett Studies, 2 (1977), p. 96-100.

PRINZ, Jessica, «Foirades/Fizzles/Beckett/Johns», Contemporary Literature, 21, 3 (1980), p. 480-510.

RABINOVITZ, Rubin, «Fizzles and Samuel Beckett's Earlier Fiction», Contemporary Literature, 24, 3 (1983), p. 307-21.

IV - Autres études sur l'oeuvre ou la vie de Beckett

A LIVRES

ABBOTT, H. Porter, The Fiction of Samuel Beckett, Form and Effect, Berkely, University of California Press, 1973, 167 p.

BAIR, Deirdre, Samuel Beckett, Paris, Fayard, 1979, 622 p. Traduction de Léo Dilé.

BERNAL, Olga, Langage et fiction dans le roman de Beckett, Paris, Gallimard, 1969, 234 p.

BERSANI, Jacques et al, La littérature en France depuis 1945, Paris, Bordas, 1980, 927 p. [p. 475-93.]

BRIENZA, Susan D., A Stylistic Analysis of Samuel Beckett's Recent Fiction, thèse de Doctorat, Université de Pennsylvanie, 1976, 263 p.

DUROZOI, Gérard, Beckett, Paris, Bordas, 1972, 242 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.
- JANVIER, Ludovic, Beckett par lui-même, Paris, Seuil, 1969, 190 p.
- KENNER, Hugh, Samuel Beckett, A Critical Study, Londres, John Calder, 1962, 208 p.
- MÉLESE, Pierre, Samuel Beckett, Paris, Seghers, 1969, 191 p.
- MERCIER, Vivian, Beckett/Beckett, New York, Oxford University Press, 1979, 254 p.
- ONIMUS, Jean, Beckett, s. l., Desclée de Brouwer, 1968; 190 p.
- SEGRE, Elisabeth Bregman, Style in Beckett's Prose: Repetition and the Transformation of the Functions of Language, thèse de Doctorat, Université de Californie à Berkeley, 1975, viii/310 p.

B ARTICLES

- DEARLOVE, Judith E., ««Syntax Upended in Opposite Corners»: Alterations in Beckett's Linguistic Theories», dans Samuel Beckett, Humanistic Perspectives, Morris Beja et al, éditeurs, s. l. Ohio University Press, 1983, p. 122-27.
- LODGE, David, «Some Ping Understood», Encounter, 30, no 2 (février 1968), p. 85-89.
- RABINOVITZ, Rubin, «Time, space and verisimilitude in Samuel Beckett's fiction», Journal of Beckett Studies, 2 (1977), p. 40-46.
- SEGRE, Elisabeth Bregman, «Style and Structure in Beckett's «Ping»: That something itself», Journal of Modern Literature, 6, no 1 (février 1977), p. 127-47.
- SOLOMON, Phillip H., «Purgatory unpurged: time, space and language in «Lessness», Journal of Beckett Studies, 6 (1980), p. 63-72.

V - Ouvrages théoriques consultésA LIVRES

BÉDARD, Edith et MAURIS, Jacques, éditeurs, La Norme linguistique, Québec, Conseil de la langue française, 1983, 850 p.

BUFFON, Discours sur le style, Paris, Ch. Poussielque, 1901, 21 p.

BUREAU, Conrad, Linguistique fonctionnelle et stylistique objective, Paris, P. U. F., 1976, 264 p.

_____, Syntaxe fonctionnelle du français, Québec, P. U. L., 1978, 246 p.

CHOMSKY, Noam, Aspects de la théorie syntaxique, Paris, Seuil, 1971, 284 p. Traduction de Jean-Claude Milner.

DUBOIS, Jean et DUBOIS-CHARLIER, Françoise, Eléments de linguistique française: syntaxe, Paris, Larousse, 1970, 295 p.

FALARDEAU, Jean-Charles, Notre société et son roman, Montréal, HMH, 1967, 234 p.

FRYE, Northrop, The Great Code, The Bible and Literature, New York, Harcourt, Brace, Jovanovich, 1982, 261 p.

GUIRAUD, Pierre et KUENTZ, Pierre, éditeurs, La Stylistique, Lectures, Paris, Klincksieck, 1975, 327 p.

LEVIN, Samuel R., Linguistic Structures in Poetry, La Haye, Mouton, 1964, 64 p.

SAUSSURE, Ferdinand de, Cours de linguistique générale, Paris, Payot, 1973, 510 p.

van RUTTEN, Pierre, Le Langage poétique de Saint-John Perse, La Haye, Mouton, 1975, 248 p.

B ARTICLES

CHAROLLES, Michel «Introduction aux problèmes de la cohérence des textes», Langue française, no 38 (mai 1978), p. 7-41.

ENKVIST, Nils Erik, «Stylistics and Text Linguistics», dans Current Trends in Textlinguistics, Wolfgang U. Dressler, éditeur, New York, de Gruyter, 1977, p. 174-90.

FOWLER, Roger, «Style and the Concept of Deep Structure», Journal of Literary Semantics, 1 (1972), p. 5-24.

_____, «Cohesive, Progressive and Localizing Aspects of Text Structure», dans Grammars and Descriptions, Teun van Dijk et Janos S. Petofi, éditeurs, New York, de Gruyter, 1977, p. 64-84.

GENETTE, Gérard, «Vraisemblance et motivation», Figures II, Paris, Seuil, coll. «Points», 1969, p. 71-99.

_____, «Discours du récit», Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 65-282.

HARRIS, Zellig S., «Discourse Analysis», Language, 28 (1952), p. 1-30.

HARWEG, Roland, «Substitutional Text Linguistics», dans Current Trends in Textlinguistics, Wolfgang U. Dressler, éditeur, New York, de Gruyter, 1977, p. 247-60.

LEVIN, Samuel R., «Some uses of the Grammar in Poetic Analysis», dans Problèmes de l'analyse textuelle, Pierre R. Léon et al, éditeurs, Montréal, Didier, 1971, p. 19-27.

OHMANN, Richard, «Literature as Sentences», dans Essays on the Languages of Literature, Seymour Chatman et Samuel R. Levin, éditeurs, Boston, Houghton Mifflin Co., 1967, p. 231-38.

_____, «Generative Grammars and the Concept of Literary Style», dans Linguistics and Literary Style, Donald C. Freeman, éditeur, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1970, p. 258-78.

- RASTIER, François, «Systématique des isotopies» dans Essais de sémiotique poétique, A.J. Greimas, éditeur, Paris, Larousse, 1972, p. 80-106.
- RIFFATERRE, Michael, «Paragramme et signifiante», La Production du texte, Paris, Seuil, 1979, p. 75-88.
- TODOROV, Tzvetan, «La Lecture comme construction», Poétique, no 24, (1975), p. 417-25.
- van DIJK, Teun, «Aspects d'une théorie générative du texte poétique», dans Essais de sémiotique poétique, A.J. Greimas, éditeur, Paris, Larousse, 1972, p. 180-206.

TABLE DES MATIERES

Introduction	3
«Foirade III» de Samuel Beckett	23
Chapitre I	25
«Foirade I» de Samuel Beckett	43
Chapitre II	47
«Pour finir encore» de Samuel Beckett	76
Chapitre III	79
Conclusion	110
Bibliographie	123
Table des matières	131

TROIS FOIRADES DE SAMUEL BECKETT: SYNTAXE ET STYLE
RESUME

Cette thèse examine le rapport qui existe entre l'organisation syntaxique d'un texte et son organisation sémantique. Utiliser une forme syntaxique c'est souscrire à la schématisation de l'univers, c'est «croire à l'existence d'un sujet, d'une action, d'une propriété. [...] [La syntaxe] reflète une certaine manière de modeler le monde [...]»¹. Les récurrences et habitudes syntaxiques d'un texte définissent sous une forme abstraite les paramètres de l'univers que crée le texte. Elles orientent le lecteur vers un sens. Ainsi, pourrait-on dire que la syntaxe d'une oeuvre a un sens comme on dit qu'un mot «a» un sens.

Les trois textes étudiés sont, dans l'ordre, «Horn venait là nuit», «Il est tête nue» et «Pour finir encore», tous publiés dans Pour finir encore et autres foirades, Paris, Minuit, 1976. Deux outils d'analyse ont servi dans la description syntaxique des textes: la stylistique objective telle qu'exposée par Conrad Bureau dans Syntaxe fonctionnelle du français, Québec, P.U.L., 1978; et la grammaire transformationnelle telle qu'exposée par Jean Dubois et Françoise

¹ Olga Bernal, Langage et fiction dans l'oeuvre de Beckett, Paris, Gallimard, 1969, p. 136.

Dubois-Charlier dans Eléments de linguistique française: syntaxe, Paris, Larousse, 1970. En plus de la syntaxe proprement dite, les questions de rythme, de phonétique et de cohésion textuelle ont été brièvement abordées lorsque les textes présentaient des passages intéressants à ces points de vue.

Le premier texte, «Horn venait la nuit», est très bref (environ 750 mots) et il est fait de phrases brèves et simples. L'ordre des syntagmes est en général celui défini par les règles de réécriture de la grammaire transformationnelle, soit $P \rightarrow SN_1 + SV + (SN_2) + (SP)$. La première moitié du texte, en particulier, offre peu d'exceptions à cette règle; dans la seconde moitié, les phrases s'allongent légèrement et deviennent un peu plus complexes. C'est en somme une syntaxe classique. La simplicité de la phrase et son ordre reflètent l'ordre et la simplicité diégétique—l'univers du personnage-narrateur est strictement réglementé et compartimenté. C'est lorsque l'ordre de son univers est menacé, vers le milieu du texte, que la phrase s'allonge. La syntaxe n'en est pas moins classique, cependant, et réussit jusqu'à la fin à réduire l'univers à ses propres schémas. C'est que le personnage-narrateur a toujours confiance qu'en entreprenant un nouveau voyage il pourra revenir à l'ordre dont il était question au début du texte.

«Il est tête nue» est un texte plus long (environ 2 100 mots) et les phrases individuelles sont en général plus

longues et, forcément, plus complexes que celles de «Horn venait la nuit». Trois moyens sont employés pour allonger la phrase: la répétition, l'adjonction de circonstants et la coordination. En plus, la mobilité des syntagmes est davantage exploitée. Il en résulte des structures syntaxiques difficiles à saisir. Les phrases restent grammaticalement correctes mais plusieurs sont pluri-isotopes dans le sens qu'elles sont partagées entre isotopies distinctes l'une de l'autre et en distribution complémentaire. La cohérence sémantique de l'ensemble phrastique est mise en doute et, par voie de conséquence, celle de l'ensemble textuel également. L'expérience du lecteur, aux prises avec des phrases qui résistent à la schématisation et à l'ordre syntaxiques, ressemble à celle du marcheur qui n'arrive pas à schématiser et à comprendre le monde où il évolue.

«Pour finir encore» se divise en trois parties. Les première et troisième parties sont écrites dans une syntaxe qui n'a que très peu à voir avec celle que nous connaissons. La plupart des verbes et des rapports logiques qui se fondent sur les verbes (antériorité/présence/postériorité; cause/effet) sont évacués. Les phrases ne retiennent que le rapport nom + qualification. Cette syntaxe nominale, pauvre par rapport à la syntaxe classique, reflète le délabrement et l'immobilité du paysage décrit dans lequel s'effondrent les monuments de jadis. La deuxième partie est écrite dans une

syntaxe classique, même élégante (inversions, ellipses, parallélisme, etc.). Elle raconte l'épisode invraisemblable des nains blancs qui portent, sans but apparent, une civière. L'invraisemblance de cette partie s'oppose à sa syntaxe classique qui semble imposer son ordre à leur démarche errante. Ces nains sont explicitement associés aux monuments disparus et la syntaxe de cette partie renvoie aux monuments de la littérature classique.